

Cecilia Cavalca

LA PALA D'ALTARE A BOLOGNA NEL RINASCIMENTO

opere, artisti e città
1450-1500



Premessa

Cecilia Cavalca

Questo libro è stato concepito e sbizzato tra l'autunno del 2000 e la primavera del 2006, quando ha trovato una prima stesura organica nel dattiloscritto di dottorato. Il testo è stato accolto dalla casa editrice Silvana Editoriale nel giugno del 2008 e ha raggiunto la forma attuale nell'autunno del 2012. L'impegno contratto con l'editore è stato l'occasione per riesaminare e approfondire alcuni spunti che mi parevano meritevoli di ulteriori indagini. Il lavoro è sensibilmente cresciuto, alcune parti sono state riscritte con una più distesa articolazione, ma i nessi non sono cambiati; confido che alcuni si siano chiariti.

Se dovessi evocare la genesi del progetto di ricerca la indicherei nel tempo dedicato tra il 1998 e il 1999 all'esperienza appassionante di accostare con libertà alcuni testi di riferimento sulla funzione sociale dell'arte e sull'interpretazione del codice di lettura delle opere rinascimentali: dagli studi di John Shearman, di Michael Baxandall, a ritroso fino al formidabile saggio di Jacob Burckhardt *Das Altarbild*, pubblicato postumo, nel 1898. A riavvicinarmi a quest'ultimo era stata la sua spregiudicata evocazione da parte di Ernst H. Gombrich nell'introduzione alla raccolta di saggi *The Uses of Images* (1999). La rilettura di quelle pagine, scevre di tecnicismi, mi avevano radicato la convinzione che affrontare un tema complesso come quello della pala d'altare fosse una delle vie più fruttuose per tentare di mettere in conto i fattori storici e geografici che condizionano la creazione di un testo figurativo: per cogliere il suo significato non come mera evoluzione di uno stile, ma per quanto possibile anche quale espressione di preferenze condivise dai contemporanei.

L'argomento principale del libro è la pala d'altare e la classificazione tipologica ne costituisce l'ossatura, ma il punto d'approdo è Bologna, la sua emergenza culturale. Si trattava di individuare la destinazione dei singoli manufatti e comprendere quale problema l'artista era stato chiamato a risolvere al momento di adempiere il suo compito. Nel caso delle opere prescelte, era necessario considerare il grado di reattività degli artefici nell'accogliere i moduli del nuovo realismo espressivo e adattarli agli impianti figurativi della tradizione simbolica medievale. Occorreva infine valorizzare l'abbondanza delle soluzioni da essi messe in campo come traccia concreta per definire le peculiarità del contesto che le aveva generate, e per discriminare un artista dall'altro; poiché corrisponde al vero

che solo "la sensibilità e l'ispirazione di un grande maestro" sanno "ottenere un equilibrio tra domande in conflitto" (Gombrich).

L'ipotesi di lavoro poggiava sulla possibilità di restituire con buona verosimiglianza l'aspetto originario di un adeguato numero di pale d'altare e presupponeva la conoscenza analitica della realtà storico-artistica emiliana, oggetto della ricognizione critica. Confesso che la difficoltà di reperire i dati documentari e tecnici necessari a imbastire la struttura della ricerca ne aveva inizialmente prospettato uno svolgimento temporale meno ambizioso. Risponde a un invito di Mauro Natale il proposito di allargare i termini cronologici dello studio a tutta la seconda metà del Quattrocento: che in Italia settentrionale è l'arco di tempo in cui il politico tardogotico lascia spazio alla pala quadra. Mi è impossibile esprimere qui in modo adeguato l'importanza del suo coinvolgimento in questo lavoro, maturato nell'accoglienza del progetto presso l'Università di Ginevra, sotto la sua direzione. Va detto nondimeno che parte essenziale dell'attuale costruzione del libro dipende da quel primo cruciale incoraggiamento.

Tra i molti disagi da affrontare nel concentrarsi sul progresso della forma della pala d'altare a Bologna dal 1450 al 1500, il più insidioso è senz'altro tenere in giusto conto i fattori di natura storica e storiografica in senso lato che hanno condizionato la percezione attuale della cultura figurativa di quel periodo.

Accanto alla generalizzata e quasi fisiologica erosione di testimonianze dovuta alla dispersione e alla manipolazione sovente irreversibile di parte sostanziale del patrimonio artistico rinascimentale, c'è nel centro felsineo la traumatica perdita, a inizio del Cinquecento, dei beni dei Bentivoglio, archivio corrente compreso. La rovina e l'incendio del grandioso palazzo di famiglia in via San Donato con cui culmina l'esemplare *damnatio memoriae* scatenata da Giulio II con la presa trionfale della città, nel 1506, lacera irrimediabilmente il tessuto culturale locale e ha importanti conseguenze sulla trasmissione della sua immagine nei secoli a venire. La vicenda – che vede i membri della famiglia dominante precipitosamente fuoriusciti, l'oligarchia pronta a piegarsi per interesse al pontefice e i ceti produttivi apertamente disposti contro di essa – fissa per sempre l'esperienza della signoria bentivolesca come un fatto controverso. Ne fa un accadimento quasi parentetico rispetto al persistere del mito della civiltà dinamica del libero comune me-

dievale, retta dal prestigio dello Studio e del ceto notarile. Esemplificativa è la forza con cui si cristallizza e rimbalza nelle memorie antiche la sequenza del disastro. Dapprima i segni premonitori (il fulmine e poi il terremoto che incrinano la solidità della dimora gentilizia, quartiere generale del dominio), poi la violenta distruzione per mano popolare dei suoi simboli, infine la decisione del pontefice di fondere la campana della torre di Giovanni II per farne una grandiosa statua commissionata a Michelangelo da porre in San Petronio (a sua volta, è noto, fusa nel 1511 durante il breve rientro in città di Annibale II Bentivoglio e trasformata in una bombarda, denominata Giulia, fatta avere al duca di Ferrara).

Sul fronte più propriamente storico-artistico, a circa cinquant'anni da quegli avvenimenti, nel racconto esemplare offerto dalle *Vite* di Giorgio Vasari, la produzione germinata nel centro emiliano durante l'egemonia bentivolesca è un fenomeno tutto d'importazione ferrarese, fatta salva l'affermazione, nell'ultimo decennio del XV secolo, delle conquiste formali di Francesco Francia come pittore. Le biografie vasariane mettono in luce della Bologna di allora le prove lasciate da Galasso di Matteo Piva, che si forma a Ferrara sull'esempio di Piero della Francesca; esaltano il talento figurativo dimostrato in città da Ercole de' Roberti a discapito degli artisti locali; enfatizzano il numero delle commesse di prestigio affidate a Lorenzo Costa (insistendo su una narrazione biografica intaccata dalle molte notizie riferibili al più anziano Francesco del Cossa).

A questo decisivo esordio su scala nazionale seguono apporti parziali. Contributi in cui si passa dal recupero idealizzato dell'azione politica di Giovanni II e dell'identità del Raibolini a un mortificante deprezzamento della loro originalità; con picchi alterni, che venano anche la folta bibliografia moderna, per altro ricca di strumenti validi per accostarsi a quel periodo. Entrambi gli schemi d'accesso pagano l'inadeguata messa in prospettiva delle informazioni tramandate dalle fonti più prossime agli eventi. Corrisponde, infatti, al vero che il governo bolognese del periodo fu fatalmente in bilico tra gli obblighi di fedeltà alla Chiesa e le perenni rivendicazioni del ceto oligarchico cittadino che ne condivideva il reggimento, imbrigliando la sua azione in uno sforzo estremo e perdente di conciliazione tra opposti interessi. Ed è ugualmente un dato incontrovertibile che a Bologna tra la metà degli anni cinquanta e la metà degli anni ottanta, sul fronte pittorico, alcuni degli esempi di più spiccata attualità a noi noti siano originati dalla presenza costante in città di artisti d'estrazione estense. Ma la permanenza al potere dei Bentivoglio lungo tutto il secondo Quattrocento e il peculiare fermento sociale e artistico che ne segue il corso non rivestono di certo per tali ragioni un valore marginale nella storia della città, né sono in sottordine rispetto al sistema culturale allora espresso nell'alveo dei maggiori stati peninsulari. Da un lato il supporto delle signorie italiane che fonda fin dall'origine la preminenza dei Bentivoglio vivifica i rapporti internazionali catalizzando un impiego straordinario di forze specializzate e all'avanguardia, molte di esse provenienti da fuori. Dall'altro le particolari condizioni storiche legate all'esercizio di tale controllo sul recalcitrante contesto sociale felsineo promuovono originali dinamiche di emulazione e generano per contrasto importanti sacche di resistenza interna, a protezione dell'identità e del mercato cittadini,

dando vita a una poliedrica e vivacissima officina locale. Ancora da conoscere in profondità, essa affascina per l'alto livello qualitativo e la singolarità degli esiti emergenti ed è meritevole di recuperare la sua perduta grandezza. La grandezza, a ben vedere, di una centralità culturale mancata, che per oltre mezzo secolo elude modelli dominanti e sfugge a univoche appartenenze.

Per tutto questo in un'ottica finalizzata all'ideale ricomposizione dell'entità numerica delle opere in origine destinate a svolgere la funzione di pala d'altare, il primo capitolo invita il lettore alla riscoperta della città quattrocentesca, attraverso un viaggio guidato dalle fonti locali. Si procede in modo diacronico e il percorso non è facile e nemmeno immediato. Ma se si ha pazienza sufficiente per non lasciarsi distrarre dalla sequenza delle informazioni più eclatanti e in buona parte già conosciute, è possibile accedere in presa diretta ai meccanismi del delicato processo di sfaldamento dello scenario rinascimentale e meglio comprendere, in controluce, quello che è più interessante: la sua primigenia consistenza e la sua articolata diramazione.

Il secondo capitolo tenta di arginare lo spaesamento originato dai molti vuoti lasciati dai rilevamenti storici provando ad addentrarsi nelle fabbriche cittadine attraverso l'analisi dei contesti materiali meglio conservati o noti per prove documentarie superstiti. Se c'è un aspetto dello studio della pala d'altare in quanto genere della produzione artistica che è stato oggetto in anni recenti di approfondimenti particolarmente fecondi, questo è l'analisi delle pratiche che presiedono alla lavorazione dei singoli manufatti e delle opzioni adottate nella loro costruzione. Tali interventi hanno permesso di vagliare, per aree geografiche circostanziate e su base concreta, l'interferenza in fase progettuale delle preferenze del committente e dell'adeguamento a preesistenze figurative e a modelli collaudati; di misurare le fughe in avanti mettendo a tema i prestiti tra competenze diverse e l'informazione reciproca tra bottega e bottega; di recuperare, dei materiali, gli elementi che di volta in volta li fanno adottare non come semplice strumento del mestiere, ma come mezzo adatto per esprimere i dati della poetica corrente. Nonostante la fragilità e la disomogeneità degli strumenti utili a questo sondaggio sul campo bolognese, è sembrato pertanto necessario insistervi.

Va in questa direzione l'indagine tecnica e lo sforzo di verifica dei rilevamenti di varia natura che danno corpo alle voci delle schede del catalogo. È possibile integrarle con quanto direttamente desumibile dalle attestazioni confluite nell'*Appendice documentaria*: una raccolta sistematica di informazioni relative ad ancone realizzate in città nella seconda metà del XV secolo, radunata con impegno non comune da Ilaria Negretti e offerta al lettore in un'aggiornata trascrizione. Alla severa infilata di notizie, fa da contraltare la sequenza delle tavole a colori, disposte in successione cronologica. L'album ha il compito di visualizzare con la migliore efficacia possibile quanto resta delle pale monumentali presenti a Bologna in quel periodo e propone ricostruzioni di molti complessi smembrati. Queste ultime sono state elaborate insieme a Chiara Tarana, con l'aiuto delle sua professionalità di architetto: sottoponendo ogni volta senza reticenza

le ipotesi critiche alla prova senza appello delle limitazioni imposte dagli indizi materiali.

Reciprocamente comprensibili, si potrebbe dire con un po' di enfasi che le tre parti costituiscono il cuore pulsante del volume. Lì le carte sono scoperte e i molti dati accumulati strato su strato nel corso del tempo si concedono per la prima volta a facili controlli incrociati. Nei miei intenti esse si pongono innanzitutto al servizio dei raffronti compiuti nei capitoli conclusivi; pagine che provano a illustrare nel dettaglio le forme attraverso le quali si esprime a Bologna la complicata marcia d'avvicinamento verso la pala d'altare moderna.

Posso aggiungere che i capitoli finali sono la parte dello scritto maggiormente chiamata in causa dalla magistrale indagine storica svolta da Roberto Longhi in *Officina ferrarese* (1934-1956) e da Carlo Volpe nei suoi saggi dedicati alla pittura rinascimentale a Bologna (1958, 1979, 1983). L'indirizzo della ricerca longhiana, fondato su un serrato sistema di relazioni tra fatti figurativi individuato a partire dall'esame del linguaggio delle opere, incrocia con gli studi di Volpe che si muovono nell'ambito della medesima raffinata dimostrazione stilistica, e l'arte d'epoca benvivolese ne riceve fondamentali chiarificazioni.

Il diverso punto di vista, nel tratteggiare un contesto che offra più lucida cognizione dei processi che nel centro emiliano hanno accompagnato il cambiamento della pala d'altare, ha fatto ripensare e integrato alcuni passaggi chiave di quel solido assestamento critico. Bologna, all'aprirsi della seconda metà del secolo XV, è una città meno condizionata dall'ombra di Piero della Francesca. Emergono i legami con Venezia e con i Vivarini che inviano straordinari politici, non meno che con la Firenze medicea, quella di Filippo Lippi e di Michelozzo, da cui provengono artisti. La congiuntura fra tradizioni diverse è punto di forza per l'arte di Marco Zoppo al lavoro a Bologna già nel 1457-1458, per committenti importanti. Nel polittico di San Clemente al Collegio di Spagna la meravigliosa spontaneità dell'osmosi tecnica tra pittura e intaglio riflette la qualità alta dell'unione di chi a Padova aveva potuto affinare gli strumenti del mestiere pittorico con chi sul posto si faceva continuatore di una tradizione di specialisti del legno che aveva tratto linfa per anni dal circuito estense. Tra Ferrara e Bologna si muove libero da imposizioni cortigiane Francesco del Cossa. Qui porta con sé le esperienze di un soggiorno fiorentino consumato in anni cruciali, tra 1465 e il 1467, quando può appropriarsi delle novità espresse da Alessio Baldovinetti e dagli altri colleghi che lavorano al cantiere della sagrestia delle Messe e della cappella del cardinale di Portogallo. Ne sono prova al massimo grado la pala con l'*Annunciazione* di Dresda e il *Polittico Griffoni*. Ripensati nelle loro cornici trionfali sono capolavori equidistanti da schemi veneti e toscani e, in anticipo sui più vicini esempi ferraresi, sfuggono al metro omologante delle nostre classificazioni. Cossa, nella seconda metà degli anni sessanta, inventa a Bologna un canone peculiare di resa dello spazio e dei volumi, distinto da quello di Andrea Mantegna, che plasma lo stile di Ercole de' Roberti e suggestionerà molti altri artisti: dell'Italia settentrionale e non solo. Nell'addensarsi delle presenze figurative dell'ultimo ventennio, quando la città delinea i caratteri del suo Rinascimento, il passaggio a un

tipo di pala di maggiore monumentalità sonda gli esiti del dialogo ingaggiato tra Costa e Francia, e sul filo delle congiunte sperimentazioni degli Aspertini segue da un'inedita angolazione gli intrecci che presto portano a Roma. I mutamenti si susseguono con rapidità fino alla travolgente chiusura del secolo, preannunciata dalla *Pala Bentivoglio* alla Misericordia di Francia, di cui è restituito il sofisticato itinerario creativo. Vanno allora sugli altari di Bologna la *Pala Scarani* di Perugino e la *Pala Casio* di Boltraffio, e Francia è in gara nella corsa verso la "maniera moderna" con la *Pala dell'Annunziata* e la *Pala Calcina*, superbo distillato di vecchie e nuove convenzioni figurative.

Nelle ricerche che si protraggono per anni sono sempre numerosissimi e mai risarcibili con giustizia i debiti di riconoscenza contratti con amici, colleghi e studiosi di discipline diverse. Nell'azzardare un elenco, il primo fra essi, oltre che con chi, appena menzionato, più da vicino ne ha condiviso la realizzazione, è con la commissione di dottorato. Presieduta da Jean Wirth, diretta da Mauro Natale e composta da Daniele Benati, Jadranka Bentini e Peter Humfrey, mi ha saputo offrire appoggio e consigli stimolanti che hanno inevitabilmente arricchito il mio modo di vedere. Tra le successive occasioni di discussione collegiale di temi trattati nel libro, ricordo con uguale riconoscimento la presentazione, nel luglio del 2011, al *The National Gallery Renaissance Research Seminar* della ricostruzione del *Polittico Griffoni*, su gentile invito di Luke Syson. Ringrazio poi i conservatori e i restauratori che nelle mie ricerche e nei miei viaggi in Italia e all'estero hanno messo a disposizione tempo e competenze, condiviso materiale fotografico o raccolto informazioni: Barbara Bartoli, Silvia Battistini, Peter Berkes, Carla Bernardini, Mar Borobia, David Alan Brown, Matteo Ceriana, Giancarlo Cesarini, Carol Christensen, Judith Claus, Roberto Contini, Christiane Coulet, Luisa Ciammitti, Emanuela Daffra, Judith F. Dolkart, Maurizio De Luca, Imma Gómez, Babette Hartweg, Gisela Helmkampf, Jenifer Ickes, Dennis Kemper, Stephan Kemperdick, Jana Koleková Veselá, Alessandro Martoni, Massimo Medica, María Leonor Muñoz Anguita, Arnold Nesselrath, Hannelore Nützmann, Monique Pomey, Cristina Quattrini, Luísa Sampaio, Cécile Scallièrez, Christoph Schölzel, Dominique Thiébaud, Dominique Vingtain, Stefan Weppelmann. A Bologna un ringraziamento particolare va a Gian Piero Cammarota, direttore della Pinacoteca Nazionale negli anni nei quali il lavoro ha preso forma, per non essersi mai sottratto alle mie infinite richieste, agevolandomi in ogni modo. Sempre a Bologna una speciale gratitudine devo a José Guillermo Garcia Valedecasa, rettore del Reale Collegio di Spagna, per avermi più volte concesso ospitalità, come a tutti coloro che hanno facilitato i numerosi sopralluoghi territoriali e spero mi perdoneranno se adesso non li ricordo per nome. A Città del Vaticano un grazie sentito va infine al direttore dei Musei Vaticani, Antonio Paolucci e a Ulderico Santamaria, per aver assecondato la mia richiesta di condurre nell'occasione analisi strumentali approfondite usufruendo dei loro laboratori di diagnostica e, ancora, a Maria Antonietta de Angelis per l'amichevole aiuto e per il supporto nella ricerca archivistica.

Per quanto concerne gli aspetti tecnici mi sono state di grande utilità le conversazioni con *Ciro Castelli* dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che ha ogni volta spartito con disinteresse le sue dettagliate conoscenze sui principi costruttivi e la conservazione dei supporti lignei: ne ho tenuto particolarmente conto nella stesura delle schede.

Un sentimento di profonda stima mi lega a *Corinna Giudici*, direttore dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna. La sua assidua assistenza ha avuto parte essenziale nell'acquisizione del corredo fotografico del libro e la sua sensibilità di studiosa è stata sicuro riferimento nel reperire e analizzare le immagini storiche; ringrazio con lei per l'estrema disponibilità e gentilezza *Sergio Pasquesi* e per la cura con cui ha atteso e spontaneamente appoggiato il progetto editoriale *Giuseppe Nicoletti*, autore della serie di foto realizzate appositamente per il volume.

Fra i tanti altri da cui ho ricevuto in vario modo aiuto vanno contati, *Clelia Alessandrini*, *Anna Barsanti*, *Paolo Bertuzzi*, *Miklós Boskovits* (†), *Piero Bullini*, *Antonio Buitoni*, *Marisa Caprara*, *Marco Collareta*, *Laura Damiani Cabrini*, *Rossella Cattani*, *Diego Cauzzi*, *Roberto Cobianchi*, *Enrica Coser*, *Marco Degli Esposti*, *Francesca De Vita*, *Andrea Di Lorenzo*, *Elena Drudi*, *Andrea Emiliani*, *Mariangela Fattore*, *Daniele Ferrara*, *Francesco Frangi*, *Lavinia Galli*, *Marina Gerra*, *Nicola Giordani*, *Maja B. Häderli*, *Laurie Kind*, *Laura Laureati*, *Andrea Leonardi*, *Stefano Lusardi*, *Giorgia Mancini*, *Fabio Massacesi*, *Angelo Mazza*, *Patrizia Memmo Ruspoli*, *Esther Moench*, *Corrado Mingardi*, *Mauro Minardi*, *Massimo Mussini*, *Milena Naldi*, *Alessandro Nova*, *Francesca Persegati*, *Nicoletta Pons*, *Alessandro Rovetta*, *Maria Rita Silvestrelli*, *Daniela Schiavina*, *Catarina Schmidt Arcangeli*, *Jennifer Sliwka*, *Camillo Tarozzi*, *Marcello Toffannello*, *Giuseppe Teso*, *Edoardo Villata*, *Vito Zani*.

Con loro desidero ringraziare il personale del *Kunsthistorisches Institut* di Firenze, della *Fondazione Federico Zeri* - Università di Bologna, della *Fondazione Giorgio Cini* di Venezia, della *Biblioteca dell'Archiginnasio* di Bologna, della *Biblioteca Palatina* di Parma, della *Biblioteca della Fondazione Cariparma* di Busseto.

La redazione finale dei testi si è giovata delle osservazioni di *Matteo Ceriana*, *Christa Gardner von Teuffel*, *Mauro Natale* e *Paolo Parmiggiani*, che hanno rispettivamente letto il libro in bozze di stampa e in corso di lavorazione, per diverse sue parti; mentre con *Giampaolo Ermini* ho rivisto molte delle iscrizioni.

La pubblicazione del volume è stata resa possibile grazie al contributo dell'Università di Ginevra (*Fonds Casaubon*), della *Fondazione del Monte* di Bologna e di *Ravenna*, nella persona del presidente *Marco Cammelli*, e della *Società di Santa Cecilia - Amici della Pinacoteca* di Bologna, per generoso interessamento di *Daniela Scaglietti Kelescian*.

Dario Cimorelli ha creduto nel progetto e lo ha sostenuto nel complesso conseguimento della sua forma conclusiva; impresa che sarebbe stata altrimenti faticosa senza la qualificata collaborazione e l'affabile pazienza di *Sergio Di Stefano*, *Lara Mikula*, *Denise Castelnovo*, *Silvia Sala* e *Deborah D'Ippolito*.

All'ultimo, quando le circostanze si sono inaspettatamente inasprite e rischiavano di precipitare, una sceltissima *friendship's garland* si è stretta a offrirmi il suo aiuto con un gesto di affetto e stima che mi onora e non sarà dimenticato. A tutti loro grazie di cuore.

Dedico questo libro a mio padre e a mia madre

Avvertenza

A uso del lettore sono stati segnalati in bibliografia generale alcuni contributi critici che riprendono temi qui messi a fuoco, editi quando il libro era già in bozze di stampa, tra il 2012 e il 2013. Nel limite del possibile, eventuali nuovi dati utili a una più completa comprensione di quanto trattato sono riportati in nota.

L'elenco delle abbreviazioni si trova in calce alla nota all'Appendice documentaria.