

Cecilia Cavalca

# LA PALA D'ALTARE A BOLOGNA NEL RINASCIMENTO

opere, artisti e città  
1450-1500



SilvanaEditoriale



# Prefazione

Mauro Natale

In un'epoca in cui anche gli studi devono essere compiuti "a tempo di record" è raro avere tra le mani un lavoro pazientemente sedimentato, costruito con cura e coeso da una tensione intellettuale costante come è questo; ho scritto "avere tra le mani" perché anche nella ripartizione dei capitoli, nell'interloquire serrato delle immagini e del testo, nell'intelligenza con cui il volume è stato concepito e ha trovato la sua forma editoriale, si intende che Cecilia Cavalca non ha mai pensato di compiere una ricerca astratta e meramente speculativa, ma ha immaginato un'opera storica nella dimensione concreta del mezzo specifico con cui i risultati e i pensieri possono essere trasmessi. L'equilibrio, la precisione e la pacata autorità con cui ha preso forma questa indagine sorprenderanno anche chi è familiare ai temi evocati in questo contesto. Bisogna pur riconoscere che la presenza di queste qualità, e di altre che il lettore scoprirà con delizia progredendo nelle pagine del libro, costituisce la condizione indispensabile per indagare un soggetto tanto delicato come questo che, dall'esame puntuale di un particolare settore della produzione artistica (le pale d'altare prodotte a Bologna nella seconda metà del XV secolo), punta a cogliere i nessi esistenti non solo tra i vari campi tecnici che convergono nella fattura di un'opera (architettura, carpenteria, pittura, scultura e intaglio), ma anche tra le intenzioni figurative, le ambizioni espressive e le esigenze della rappresentazione, e la materialità degli strumenti con cui queste istanze prendono corpo. "L'argomento principale del libro – scrive l'autrice nella sua *Premessa* – è la pala d'altare e la classificazione tipologica ne costituisce l'ossatura, ma il punto d'approdo è Bologna, la sua emergenza culturale". È in effetti una geografia urbana popolarissima di opere e di personaggi quella che emerge dalle pagine del volume, ricostruita grazie a una delicata operazione combinata e di raccordo tra opere superstiti, dati archivistici, tracce documentarie di varia natura.

Contemporaneamente alla presa di potere della famiglia Bentivoglio, che si impone per antagonismo sull'aristocrazia locale nella seconda metà del Quattrocento, la città di Bologna vive in quest'arco di tempo un'effervescenza culturale del tutto particolare. Sul piano artistico come su quello politico la città assume un ruolo di importanza capitale nelle relazioni tra gli stati dell'Italia settentrionale, quelli del centro e lo Stato della Chiesa che gli studi di storia dell'arte, dall'*Officina ferrarese* (1934) di Roberto Longhi in poi, hanno tentato progressivamente di mettere a fuoco. Il tessuto è tuttavia frammentario: distruzioni, perdite, smembramenti, manipolazioni e restauri, la stessa musealizzazione delle opere in Italia e altrove

hanno drammaticamente decimato le presenze artistiche nei loro contesti d'origine e reso difficile, se non impossibile, valutare le motivazioni prime e il grado di apprezzamento o di condivisione del pubblico contemporaneo. Era dunque indispensabile raccogliere e gerarchizzare tutti i dati disponibili relativi alle opere superstiti e a quelle perdute, ma attestate dai documenti o dalla tradizione letteraria, e il catalogo, collocato in appendice a sostegno della narrazione storica dei capitoli che lo precedono, riunisce osservazioni sullo stato materiale di ogni opera, sui restauri (quando sono documentati) e le eventuali parcellizzazioni; ogni scheda comporta inoltre una rubrica sulla provenienza (collocazione d'origine e spostamenti successivi dell'opera) che fornisce anche informazioni sulla committenza ed è corredata di una bibliografia ragionata. Nella misura del possibile, gli insiemi smembrati sono idealmente riassemblati e la traccia documentaria di ogni frammento è stata ricucita alla luce dei documenti, della letteratura artistica, delle guide o delle testimonianze degli eruditi locali. In considerazione dello stato lacunoso delle conoscenze, questa parte e i sondaggi compiuti a partire da essa sul fronte archivistico rappresentano di per sé un esito rilevante sul piano della ricerca storica. La sistematica organizzazione critica dei dati storiografici e materiali relativi alle pale d'altare si assesta contestualmente al riordino attributivo che coinvolge tutta la produzione bolognese del periodo, e i testi delle schede, nella loro intelligente sobrietà, forniscono al lettore il più chiaro stato della questione attualmente disponibile.

Ho premesso queste osservazioni perché i capitoli centrali del volume, nel loro procedere ampio e sicuro secondo una traccia dettata dalla diacronia degli avvenimenti, sfuggono alle difficoltà dell'erudizione minuta e valorizzano gli snodi più importanti di quella che vuole essere una storia dell'arte aderente al significato primo del termine.

È noto che la distruzione del palazzo e dei beni di Giovanni II Bentivoglio, spodestato da papa Giulio II (1506) e in viso alla cittadinanza per il suo comportamento tirannico, ha privato la città di testimonianze di primo piano anche per quello che è l'angolo di approccio prescelto in questo volume. Alcuni dati sono noti, ma la messa a confronto degli arredi destinati alla devozione privata della famiglia dominante con quelli raccolti in altri edifici pubblici (Palazzo pubblico) e privati (casa di Andrea Battaglia) fa capire che in questi spazi d'accesso riservato sono stati allestiti dispositivi liturgici o figurazioni religiose il cui formato, condizionato dal-

la loro collocazione ambientale, finirà per incidere anche sull'assetto delle pale d'altare collocate in luoghi di pubblico accesso. Questi avvincenti richiami a soluzioni che rimarranno immutate in un arco di tempo quasi secolare consentono di guardare con occhi nuovi alcune tra le più innovative formulazioni figurative del Quattrocento, come la *Pala dei Mercanti* dipinta da Francesco del Cossa per il Tribunale della Mercanzia o il "trittico" di Antonio da Crevalcore eseguito probabilmente per la corporazione dei Notai. Già in questi primi esempi affiora l'acuta pertinenza di un'analisi che rivendica la capacità di distinguere, in una stessa opera, il divario tra il carattere arioso e "moderno" del formato, le scelte iconografiche arcaiche e imposte dalla tradizione, e le formulazioni linguistiche, in alcuni casi di grande novità. "L'opera d'arte [...] è sempre un capolavoro squisitamente relativo. L'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto": come non ricordare la celebre e lapidaria definizione di Roberto Longhi (1950) ripercorrendo i nessi che l'autrice mette a fuoco soprattutto nei casi in cui le opere sono rimaste, attraverso il tempo, nel loro contesto d'origine. Le cappelle di San Petronio e quella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore sono pertanto tra gli obiettivi privilegiati dell'indagine che consente di riconoscere "il valore normativo dell'arredo rispetto alla struttura architettonica" nella quale saranno collocate le opere. L'osservazione è ricca di ricadute perché più che mettere in valore la complementarità delle maestranze apre nuove prospettive sul modo di progettare erede delle botteghe medioevali, ma al tempo stesso portatore di grandi novità; ne è un esempio eclatante il *Polittico di San Clemente* per il Collegio di Spagna (Cavalca ne ha scoperto il vero committente, il rettore Luis de Fuente Encalada) in cui l'accurata predisposizione dei rapporti tra struttura d'insieme, assemblaggio, intaglio e pittura dimostrano la "fattiva collaborazione" tra Agostino de Marchi, carpentiere e intagliatore, e Marco Zoppo, autore delle parti dipinte (1458-1461/1462). L'esempio luminoso dell'altare del Collegio di Spagna non inaugura tuttavia una nuova norma produttiva. Artigiani del legno e pittori lavorano per lo più disgiunti e le responsabilità rimangono fluttuanti fino alla fine del secolo, riservando ai committenti un ruolo talvolta decisivo, ma che la rarità dei documenti non consente nella maggior parte dei casi di precisare. È quasi paradossale che a Bologna una delle realizzazioni più stupefacenti, innovative e monumentali abbia vestito un abito apparentemente *démodé*. Il celebre disegno tracciato al momento dello smantellamento dell'altare da Stefano Orlandi nel 1725 restituisce in effetti la struttura del polittico (1470-1473) voluto da Floriano Griffoni per la propria cappella in San Petronio come una macchina grandiosa ripartita secondo registri sovrapposti e contenuta da una struttura in legno scolpita e dorata che culmina in una serie di pinnacoli facilmente confrontabili con quelli dell'altare del Collegio di Spagna (1458-1461/1462) e di rimando con quelli della pala dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (1423) in origine in Santa Trinita a Firenze. Già l'escursione cronologica di questi esempi, simili per tipologia, ma ben distinti tra di loro, pone il problema di come un artista moderno come Francesco del Cossa, che appena qualche anno prima aveva licenziato per una chiesa di Bologna (Cavalca ne mette in discussione la tradizionale provenienza dalla chiesa dell'Osservanza) una pala "quadra" di accezione fiorentina (al

centro l'*Annunciazione* ora a Dresda), abbia saputo adeguarsi a quella che non si stenta a credere essere stata la volontà del committente. Riunendo idealmente gli elementi dipinti che componevano l'altare (più volte proposti, i tentativi di riassembleare materialmente l'insieme sono tutti falliti), ogni proposta di restituzione si è scontrata con la difficoltà di ricondurre quelli che nel frattempo sono stati percepiti come "quadri da stanza" a un'incorniciatura che li contenesse tutti senza alterarne i rapporti proporzionali e senza provocare una sgradevole sensazione di anacronismo. Ora Cecilia Cavalca, dopo un millimetrico rilevamento dello stato fisico dei frammenti e delle loro dimensioni originali, restituisce un insieme coerente, in cui anche il gigantismo incombente dei santi dell'ordine superiore (*San Floriano e Santa Lucia*), trova una sua logica ragione figurativa nella contrapposizione tra il naturalismo narrativo del registro principale e della predella (dipinta come è noto da Ercole de' Roberti) e l'astrazione concettuale di quello superiore, in cui le due figure che si affacciano verso il piano inferiore vestono le spoglie dei committenti (Floriano Griffoni e Lucia di Andrea Battaglia). Il *Polittico Griffoni* è una "geniale trascrizione in chiave moderna dell'assetto di alcuni importanti polittici tardogotici" e apre la strada, nonostante le sue geometriche ripartizioni degli spazi riservati alla pittura, alla pala moderna a superficie unificata.

A partire da queste date, e in modo più insistente negli anni intorno al 1480, l'ordine architettonico delle pale d'altare e ciò che esse raffigurano si saldano in un unico insieme, dotato di una propria autonomia figurativa, sia che si tratti di grandi macchine sontuose sia che l'oggetto sia di dimensioni più modeste e i materiali meno ricercati. Questo nuovo equilibrio, in cui architettura e paesaggio dipinti assumeranno un ruolo portante, prende forma progressivamente nell'ultimo ventennio del secolo con una ricchezza di formulazioni sorprendente. I nuovi codici della rappresentazione maturano all'interno di cantieri in cui sono impiegati materiali, maestranze e artisti diversi, in un processo costruttivo condizionato tanto dalla preliminare elaborazione di un progetto d'insieme quanto dalla fluidità delle relazioni tra i protagonisti coinvolti nel lavoro e dalle opportunità politiche e devozionali che perseguono i committenti. La lettura che Cavalca propone dell'allestimento pittorico della cappella di Donato Vasselli in San Petronio e di quello di Giovanni II Bentivoglio in San Giacomo Maggiore è esemplare e ci fornisce la chiave per capire finalmente il senso di insiemi decorativi estremamente articolati dal punto di vista iconografico e strutturale, contraddistinti (è il caso della cappella dei signori di Bologna) dalla varietà dei materiali impiegati: dalla tavola della pala d'altare di Francesco Francia, alle grandi tele dinastiche di Lorenzo Costa, alle pitture murali, al marmo del monumentale rilievo scolpito con Annibale Bentivoglio a cavallo.

Questo delicato passaggio verso una nuova norma espressiva è ora tra le mani di maestranze non più emigrate dalla vicina ma antagonista Ferrara, ma per lo più native della città emiliana. Il libro segue passo per passo il dialogo ingaggiato da Lorenzo Costa e Francesco Francia nell'ultimo decennio del Quattrocento in un crescendo impressionante di opere eseguite singolarmente o frutto di una comune collaborazione. In pagine di grande chiarezza e di fine sensibilità critica, questo appassionante volume dipana una delle situazioni più complesse della storia dell'arte in Italia e accompagna il lettore sulla soglia del nuovo secolo, in cui si afferma la "maniera moderna".