



ITINERARIO 16

La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Quattrocento e Cinquecento



Via delle Belle Arti, 56
Bologna

La *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, situata nell'ex noviziato gesuita di Sant'Ignazio, è uno dei più importanti istituti museali italiani. La sua origine, come la sua collezione, è strettamente legata alla storia della città e si deve in gran parte all'esigenza, resasi indispensabile agli inizi del Settecento, di frenare il frequente e gravissimo fenomeno dell'esportazione non autorizzata di opere d'arte, malcostume che continuò di fatto a colpire il patrimonio artistico italiano per molti decenni ancora.

Come in altre città italiane, la nascita di una collezione d'arte a Bologna da aprire al pubblico è frutto del desiderio, tipicamente illuminista, di fondare un'Accademia che formasse i giovani di talento. È dunque alla nascita dell'*Istituto delle Arti e delle Scienze di Palazzo Poggi* (1712) e dell'annessa *Accademia Clementina*, una delle venti già esistenti in Europa intorno al 1720, che si deve il primo nucleo della Pinacoteca, costituito prevalentemente da un gruppo di opere donate dal conte Francesco Zambecchi.

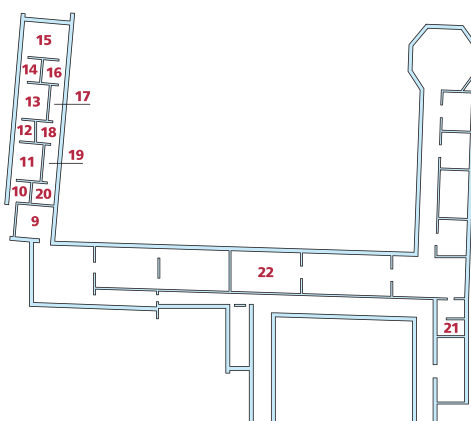
La presa della città da parte delle truppe napoleoniche (1796) portò alla soppressione dell'Istituto e alla nascita dell'*Accademia delle Belle Arti di Bologna* che integrò la collezione della Clementina, ampliandola con l'aggiunta di molte opere (prevalentemente

di scuola bolognese) provenienti dalle spoliazioni effettuate in gran parte delle chiese e dei conventi della città.

Durante l'Ottocento gli spazi espositivi settecenteschi di via delle Belle Arti, dove la raccolta era stata sistemata fin dall'età napoleonica, subirono vari ampliamenti e risistemazioni finché, nel 1882, l'Accademia non venne ufficialmente separata dalla collezione, con la conseguente nascita della Pinacoteca. Allo stesso tempo, la raccolta venne ulteriormente ampliata grazie ad alcune importanti donazioni, che ne hanno grandemente arricchito la varietà tematica e stilistica.

Un nuovo importante riallestimento venne avviato nel 1957 con un intervento che diede alla Pinacoteca un assetto più moderno e internazionale, secondo le ultime tecniche allora elaborate dalla museografia (la disciplina che studia su basi scientifiche la progettazione e il riordino degli allestimenti museali). All'interno delle sue trenta sale, infatti, veniva definitivamente raccolto e ordinato uno dei panorami più rappresentativi ed esaurienti della pittura bolognese ed emiliana fra XIV e XVIII secolo.

Dal 1997, infine, la Pinacoteca si è dotata anche di nuovi spazi attrezzati per convegni, seminari ed esposizioni temporanee.



◀ Pianta.

- | | |
|--|---|
| Il Quattrocento | 16/17. Il Cinquecento tra Bologna e la Romagna |
| 9. Il Quattrocento e l'Umanesimo | 18. Il Cinquecento a Bologna e il Parmigianino |
| 10/13. L'arte durante la signoria dei Bentivoglio | 19. Il primo Manierismo |
| Il Cinquecento | 20. Il Cinquecento veneto-genovese |
| 14. L'arte durante la signoria dei Bentivoglio | 21. Nicolò dell'Abate |
| 15. Raffaello e l'arte centro-italiana | 22. Il Manierismo maturo |

16.1

**LORENZO COSTA
(1460-1535)****Sposalizio della Vergine**

1505. Olio su tavola, 187x135 cm

Nato a Ferrara, *Lorenzo Costa* si formò con il padre e frequentò probabilmente l'ambiente di Cosmè Tura. Giunto a Bologna nel 1483 rimase colpito dall'opera di Ercole de' Roberti e di Francesco del Cossa. Già nel 1486 Costa ricevette importanti commissioni pubbliche in territorio bolognese. Due viaggi a Firenze e a Roma contribuirono ad accrescere la cultura del maestro. La caduta della famiglia Bentivoglio, che reggeva le sorti di Bologna, indusse il Costa, sin dal 1507, a trasferirsi a Mantova, città dove morì. Le sue opere presentano composizioni simmetriche e ordinate, con una profonda attenzione per i tratti psicologici dei personaggi, atteggiati in pose languide.

Il dipinto, firmato e datato, proviene dalla Cappella Gessi della Chiesa dell'Annunziata a Bologna. Esso rientra nel genere della Sacra conversazione, divenuto tema prediletto dalla committenza proprio nel periodo a cavallo tra Quattro e Cinquecento. L'opera venne eseguita prima del trasferimento dell'artista a Mantova durante un momento di grande difficoltà per il pittore. La composizione è caratterizzata da un ritmo lento e risente della maniera di Perugino e forse dal primo Raffaello. Tale derivazione è evidente soprattutto nella descrizione del paesaggio sullo sfondo, caratterizzato da forme dolci e azzurre, appena distinguibili dal colore del cielo.

Il contrasto tra l'ambientazione naturalistica e l'architettura (una struttura absidata e aperta su tre lati) che domina il lato destro sottolinea l'unione dei due sposi in primo piano. Tale unione è simboleggiata dai drappi rossi annodati proprio al centro della composizione nonché dagli stessi colori (azzurro e rosso) delle vesti di Maria e di Giuseppe. Quest'ultimo, contro la tradizione iconografica, è proposto come un giovane e non come un anziano uomo barbuto.

L'atteggiamento intimo e la collocazione raccolta dei quattro personaggi, disposti a semicerchio, sembrano quasi alludere a un passo di danza. ■

16.2

**FRANCESCO FRANCIA
(1450-ca 1517/1518)****Adorazione Bentivoglio**
Il Bambino adorato dalla Vergine, dai Santi Giuseppe, Agostino e Francesco e da due angeli alla presenza di Anton Galeazzo e Alessandro Bentivoglio

1498-1499. Olio su tavola, 234x193 cm

Il bolognese *Francesco di Marco di Giacomo Raibolini* detto *il Francia* è un personaggio abbastanza isolato nel panorama artistico emiliano della fine del XV secolo. Il pittore, che operò stabilmente nella città natale senza mai spostarsi, praticò

dapprima l'arte dell'oreficeria, nella quale divenne abilissimo e molto apprezzato. Tale pratica gli conferì una straordinaria abilità grafica e disegnativa che lo indusse, nel passaggio all'arte pittorica avvenuto intorno al 1485, a prediligere in un primo momento soprattutto composizioni di piccole dimensioni. Già nel Cinquecento Vasari considerava il Francia come uno dei protagonisti della «maniera moderna». La sua pittura è caratterizzata da forme scultoree e compatte e da una luce calda e avvolgente, di derivazione fiamminga. Francesco Francia morì nella città natale.

La pala venne commissionata al Francia da Anton Galeazzo Bentivoglio, avviato alla carriera ecclesiastica sin da bambino, per celebrare il felice ritorno da un pellegrinaggio compiuto in Terrasanta. Il committente è rappresentato in ginocchio a sinistra, accanto alla Vergine, con l'abito da cavaliere, la croce rossa e la barba da pellegrino. Sul lato opposto è il fratello Alessandro, raffigurato in piedi di profilo, con abiti da pastore e il capo cinto di alloro. Alla Vergine sono state attribuite le fattezze della moglie di Alessandro, Ippolita Sforza, mentre nel Cristo bambino è visto il figlio della coppia. L'opera proviene



▲ 16.1

▼ 16.2





▲ 16.2

▼ 16.3



dalla Chiesa di Santa Maria della Misericordia dei frati Agostiniani Osservanti di Bologna ed era originariamente composta da una cimasa con *Angelo annunciante*, *Madonna annunciata* e *Cristo risorto*, e da una predella con *l'Adorazione dei Magi*. In periodo napoleonico la pala venne smembrata: la predella rimase *in loco*, dove è tuttora conservata, mentre la cimasa e lo scomparto centrale vennero portati all'Accademia di Brera. Al momento della restituzione, nel 1816, il solo scomparto centrale fece ritorno a Bologna.

La scena si svolge all'aperto sullo sfondo di un paesaggio fluviale chiuso da lievi alture leggermente azzurrine. Un'imponente architettura antica domina la metà sinistra del dipinto, inquadrando la veduta e ospitando il bue e l'asinello, relegati lontano dalla raffigurazione principale. L'edificio classico è in un evidente stato di rovina; sulla mezza volta di destra si aggrovigliano rampicanti e virgulti, mentre la volta a botte di sinistra lascia intravedere il cielo attraverso un vistoso crollo. L'edificio in rovina è simbolo della svolta di una nuova era e del superamento dell'Antico Testamento secondo un repertorio iconografico molto amato dai pittori umbro-toscani. La rappresentazione del Cristo bambino disteso a terra è di origine nordica e rimanda al *Trittico Portinari* dipinto da Hugo van der Goes. Qui il Bambino benedice è adagiato su un prezioso drappo rosso mentre un morbido cuscino ne sostiene il capo; nella pala fiamminga, invece, è steso sulla nuda terra. La coppia di cardellini sul piccolo arbusto in primo piano allude alla passione di Gesù.

Un vero e proprio linguaggio delle mani e degli sguardi, orientati tutti verso il Bambino, è accuratamente impiegato per esprimere di volta in volta devozione, pietà, contrizione, riconoscenza, raccoglimento. ■

16.3

**AMICO ASPERTINI
(1474/1475-1552)**

Pala del Tirocinio

**Adorazione del Bambino,
tra i Santi Giorgio, Francesco,
Giovanni Battista, Girolamo,
Eustachio e Sebastiano**

1503-1504. Olio su tavola trasportata su nuovo supporto, 289×266 cm

Nato e Bologna e ivi morto, *Amico Aspertini* fu allievo del padre Giovanni Antonio, anch'egli pittore, e si recò presto a Roma, forse già negli ultimi anni del Quattrocento. L'esperienza romana, oltre a metterlo in contatto con pittori a lui congeniali come Pinturicchio e Filippino Lippi, gli permise di studiare da vicino i resti architettonici dell'antica città, dai quali avrebbe tratto ispirazione. Amico Aspertini fu un artista eclettico, giocoso, amante delle commistioni stilistiche. Con la sua cultura raffinata e colta e soprattutto per la sua propensione a rappresentare i «moti dell'anima», nel senso già avviato da Leonardo, Amico fu molto apprezzato dalle cerchie più esclusive e dotte della Bologna cinquecentesca.

La grande pala, al di là del non buono stato complessivo di conservazione, è una tra le più note di Amico Aspertini e proviene dall'altare maggiore della chiesa bolognese dei Santi Girolamo ed Eustachio, detta anche «delle Acque». Il singolare titolo datole dall'autore, *Tyrocinium* (cioè tirocinio, apprendistato), fa riferimento all'insieme di tutte le abilità tecniche e stilistiche che Amico aveva fino ad allora sperimentato nella sua pittura.

La complessità della composizione rivela molte derivazioni dalla Classicità (come le grottesche alla base del trono), ma anche influenze nordiche (Dürer giunge a Bologna proprio in questi anni) e del Rinascimento umbro-toscano. Il dipinto diviene così una sorta di catalogo visivo del modo di dipingere dell'artista, che si cimenta qui in un esercizio di puro virtuosismo formale.



Forte è il contrasto tra l'ariosa ambientazione paesaggistica, nella quale si distinguono le figure del viaggio dei Magi e dell'annuncio ai pastori, e la complessità della composizione piramidale, che dispiega nei vari personaggi una grande varietà di pose e di espressioni.

Le figure sono caratterizzate così fortemente nelle espressioni e negli atteggiamenti da risultare quasi senza rapporti reciproci e comunque indipendenti dal resto della composizione. Allo stesso tempo la prevalenza del paesaggio, rigoglioso ma incolto, rende i personaggi estranei all'ambiente, come fossero piombati qui per caso, insieme alla grande macchina architettonica del trono. È così che gli inginocchiati Giovanni Battista e Gerolamo guardano l'uno verso l'esterno, l'altro verso il Bambino; i Santi Eustachio e Giorgio (con indosso l'armatura e recante il vessillo crociato) fissano l'ipotetico osservatore, mentre Francesco, a mani giunte, contempla il Bambino divino, al pari dei donatori e della Vergine, e Sebastiano, legato alla colonna, ruota la testa volgendo languidamente gli occhi al cielo.

Il dipinto presenta delle specificità nella caratterizzazione di alcuni personaggi. Sant'Eustachio (il secondo da destra) non è accompagnato dal cervo con la croce tra le corna che ne costituisce l'attributo ricorrente, mentre San Giuseppe è addirittura assente. Egli tuttavia compare nel rilievo (raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*) che orna lo schienale del trono. L'identità dei due donatori, rappresentati al centro con la berretta rossa in terra è ancora ignota, ma verosimilmente si tratta di esponenti della famiglia bolognese dei Maranini, tra le più illustri della città. Riferimenti all'arte fiamminga, infine, si ritrovano nel vaso di gigli in primo piano e nella figura del Bambino disteso a terra su un fascio di spighe, simbolo eucaristico assai diffuso nella pittura Nord-europea (ad esempio nel *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes). ■

16.4

NICCOLÒ DELL'ABATE (ca 1509-ca 1571)

Due episodi dell'Orlando Furioso

1548-1552. Affreschi trasportati su tela

Alcina riceve Ruggero nel suo castello,
401×282 cm

Ruggero fugge dal castello di Alcina,
401×277 cm

Esponente di spicco del manierismo emiliano, Niccolò dell'Abate (nato a Modena e morto a Parigi o a Fontainebleau) fu un artista di grande originalità. Ignoto sono le modalità e i tempi della sua formazione, certamente influenzata dalla scultura locale e dalla pittura ferrarese. Nel 1552 venne chiamato in Francia da Enrico II; qui lavorò incessantemente alla decorazione di numerosissime residenze, lasciando un segno molto profondo nella cosiddetta «Scuola di Fontainebleau».

Gli affreschi, trasportati su tela negli anni Sessanta del secolo scorso, provengono dal camerino di Palazzo Torfanini (poi Zucchini Solimei) ed occupano un'intera sala della Pinacoteca. Il tema iconografico è tratto dall'*Orlando Furioso*

di Ludovico Ariosto e, più precisamente, riguarda quattro episodi del VII e del X canto: *Alcina riceve Ruggero nel suo castello [a]*, *Ruggero fugge dal castello di Alcina [b]*, *Ruggero volge lo scudo contro la flotta di Alcina*, *Battaglia navale tra la flotta di Logistilla e quella di Alcina*. Il soggetto, a dispetto della grande fortuna editoriale e della popolarità dell'opera ariostesca, non è molto frequente nel repertorio figurativo.

Niccolò ama qui contrapporre figure poste in primissimo piano con sfondi paesaggistici molto profondi, dove si svolgono altri momenti della narrazione. In *Ruggero fugge dal castello di Alcina [b]*, ad esempio, i personaggi in primo piano si muovono da sinistra verso destra lasciando l'osservatore nell'illusione che la vicenda si protragga oltre la cornice architettonica. Questo modo di "tagliare" le figure, lasciandole spesso incomplete, rende la rappresentazione più coinvolgente e affida allo spettatore il compito di completare il non visto con la propria immaginazione.

Diversamente dalla pratica decorativa del periodo, Niccolò non si limita a dipingere un fregio ma estende la pittura a tutta la parete, con vaste aperture naturalistiche di forte impatto visivo. Ricchissima, infine, è anche la varietà cromatica impiegata dall'artista, così come il punto di vista prospettico, diverso per ciascun riquadro. ■



▲ 16.4a



▼ 16.4b



▲▼ 16.5



16.5

ANTONIO VIVARINI
(ca 1420-ca 1476/1484)

Cristo che sporge dal sepolcro

Circa 1450. Olio su tavola, cm 59x44,5

Antonio Vivarini (nato a Murano e morto a Venezia) fu il fondatore della cosiddetta «Scuola muranese». Discendente di una famiglia di maestri vetrai provenienti da Padova, era fratello di Bartolomeo [► 16.6] e cognato del più anziano *Giovanni D'Alemagna* (ca 1411-1450), apprezzato pittore attivo tra Padova e Venezia, con il quale condusse un'affermata bottega tra il 1441 e il 1450. La dimensione familiare di tale impresa era molto comune nel contesto artistico veneziano; poco chiara è, invece, la ripartizione dei compiti fra i due soci, che per la realizzazione delle elaborate cornici dei loro polittici dovevano sicuramente avvalersi anche della collaborazione di abili carpentieri. Nei primi anni di attività, Antonio risentì molto dell'influenza di alcuni grandi protagonisti del Gotico Internazionale, particolarmente di Gentile da Fabriano e di Masolino (entrambi provvisoriamente attivi a Venezia). Artista estremamente prolifico, eseguì numerose opere su tavola e ad affresco, soprattutto per ricchi com-

mittenti veneziani e padovani. Nel 1448 egli sottoscrisse, con il collega Giovanni, un contratto per la decorazione della Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani, poi conclusa da Nicolò Pizolo e da Andrea Mantegna. Alla morte del cognato, Antonio divenne stretto collaboratore del fratello Bartolomeo, con il quale firmò anche numerosi dipinti. Il principale contributo di Antonio fu quello, al pari di Jacopo Bellini, di accogliere le novità plastiche e spaziali del Rinascimento fiorentino, mostrandosi al tempo stesso sensibile al richiamo affascinante dell'Antico.

Il dipinto, sicuramente attribuibile alla mano del solo Antonio Vivarini, proviene dal monastero quattrocentesco di Santa Caterina de' Vigri, detto anche «del *Corpus Domini*». Tale provenienza giustifica ampiamente la scelta iconografica che sembra combinare il tema del Cristo morto con quella del Cristo risorto, come suggeriscono in particolare sia la scelta di rappresentare le ferite aperte, dalle quali sgorga vivissimo sangue, sia la mobilità e la gestualità delle braccia, con le palme delle mani rivolte verso l'osservatore. Questa singolare postura rimanda molto verosimilmente a certe soluzioni adottate in quegli stessi anni da Giovanni Bellini nonché ai rilievi eseguiti da Donatello per l'Altare del Santo a Padova. Stilisticamente l'opera viene considerata una testimonianza della conoscenza da parte di Antonio dell'opera di Masolino e dunque di un suo aggiornamento sulle soluzioni compositive del primo Rinascimento fiorentino: lo dimostrano il modellato morbido del corpo del Cristo, ma anche l'accento prospettico del sarcofago.

La scelta di colori brillanti, con forti contrasti, ricorda la tavolozza di Beato Angelico (significativa è l'aureola rosso carminio, contrapposta all'intenso colore blu del cielo). Il paesaggio sullo sfondo è immerso in una chiara luce mattutina che impreziosisce la rappresentazione rendendola più realistica e coinvolgente: altro elemento di novità nel linguaggio di Antonio, che molto raramente indugiò sulle rappresentazioni naturalistiche. L'opera era completata da una ricca cornice in legno dorato e intagliato con motivi vegetali. ■

16.6

BARTOLOMEO VIVARINI
(ca 1430-dopo il 1491)

CON ANTONIO VIVARINI Polittico della Certosa di Bologna

Circa 1450. Tempera e oro su tavola, cm 393x263

Allievo di Antonio, *Bartolomeo* (nato a Venezia intorno e ivi morto) firmò con il fratello la gran parte delle opere uscite dalla bottega subito dopo la morte di Giovanni D'Alemagna. Acquisita la piena autonomia, Bartolomeo eseguì molti dipinti destinati all'esportazione (Padova, le Marche, la Puglia) e cercò di aggiornare alcuni elementi tipici del Gotico Internazionale, ancora molto pronunciati nella produzione del fratello, con le novità elaborate a Padova da Andrea Mantegna e da Francesco Squarcione. In questa ricerca, la sua pittura si fa più rigida ed espressiva, tendente a in-

durire le forme e a rafforzare la plasticità dei corpi, mentre maggiore profondità viene conferita alle vedute paesaggistiche degli sfondi.

L'opera, una delle più significative dei Vivarini, venne commissionata da papa Niccolò V per onorare la memoria del cardinale Albergati ed era originariamente collocata nella sacrestia della Chiesa di San Girolamo della Certosa di Bologna. Si tratta di un dipinto decisivo per la comprensione della pittura di Antonio e di Bartolomeo, anche perché bene illustra il rapporto di collaborazione tra i due e il ruolo esercitato da entrambi nel rinnovamento stilistico della bottega.

Accanto al persistere di alcune rigidità tipiche della maniera più attardata di Antonio si notano caratteri più "moderni", certamente dovuti all'intervento di Bartolomeo, nel trattamento dei panneggi e nell'espressività di alcuni personaggi.

Grande e innovativa è la varietà delle ambientazioni dei cinque scomparti maggiori. Nonostante l'utilizzo del fondo oro, che assicura omogeneità all'intera composizione, i quattro santi del registro inferiore sono collocati su basamenti di diversa forma e colorazione. Girolamo (il secondo personaggio da sinistra) e Giovanni Battista (il secondo da destra) poggiano i piedi scalzi su terreni rocciosi, mentre alle estremità i santi appaiono stanti su preziosi basamenti di marmi colorati. Al centro del polittico Maria congiunge le mani in preghiera con il Bambino serenamente disteso in grembo, tema, questo, di origine veneziana e allusivo al futuro supplizio del Salvatore e alla tipologia della «Pietà». Dietro l'ampio trono dorato, infine, si intravede un rigoglioso spazio erboso, simbolo della verginità di Maria e, più in generale, dello spazio sacro ed esclusivo che compete alle figure divine (il cosiddetto *hortus conclusus*). ■

▼ 16.6

