

CARLO GRIGIONI

CONOSCIAMO NOI LE PRIME OPERE DI MARCO PALMEZZANO?

Dopo che di tutta l'attività e quindi anche delle prime manifestazioni artistiche del pittore forlivese si sono occupati critici del valore di Gaetano Milanesi, Egidio Calzini e Rezio Buscaroli, la domanda può sembrare ingenua, se non addirittura oziosa e irriverente.

Eppure se, superato il dovuto rispetto alle conclusioni dei tre studiosi, ci accingiamo a un esame attento, minuzioso, pedantesco (la parola non mi spaventa affatto) della produzione prima del Maestro, giungeremo a risultati inattesi, in contrasto con quanto si è ritenuto finora, dai quali ci sarà agevole risalire alla sorgente della sua arte.

Gaetano Milanesi, nel suo notissimo *Commento alle Vite* vasariane e precisamente nel tomo VI (uscito nell'anno 1881), pagine 335-340, aggiunse, a quanto aveva scritto lo storico aretino, una *Nota cronologica nella quale registreremo tutte le pitture di questo operoso artefice, che sono a nostra notizia*.

E in questa nota elencò un numero veramente cospicuo di opere, passando dalle due ricordate da Giorgio Vasari a 43 dipinti, che figuravano come 44, perchè la lunetta della *Comunione degli Apostoli*, che, staccata dalla tavola principale, si trova a Londra, è considerata come quadro a sè stante.

Secondo l'elenco del Milanesi, le opere giovanili del Palmezzano sarebbero le seguenti:

1484, circa — *Forlì*. Dipinge a fresco la cappella Riario di San Girolamo (*sic*) nella chiesa dei Minori Osservanti.

1485? — *Forlì*. Chiesa di San Girolamo. Nella prima cappella a destra sono affreschi del Palmezzani, con storie di San Giacomo Apostolo.

- 1486, circa — *Forlì*. Tavola per la cappella Riario di San Girolamo nella chiesa dei Minori Osservanti.
- 1492 — *Milano*. R. Pinacoteca di Brera. Tavola della Natività di Cristo.
- 1492, circa — *Forlì*. Conduce in fresco la pittura della parete inferiore della cappella Feo in San Girolamo.
- 1493 — *Milano*. R. Pinacoteca di Brera. Tavola con la Vergine e il Putto, e ai lati san Piero, san Giovanni, san Domenico e la Maddalena.

Egidio Calzini nella sua pregevole monografia (*M. P. e le sue opere*, Roma, Tip. dell'Unione Coop. Ed., 1895, estratto dall'« Archivio Storico dell'Arte », anno VII) si attardò a studiare quelle che ritenne le prime manifestazioni dell'artista, ripresentandole in un Prospetto cronologico al termine della sua lunga fatica e ripetendole in una *Cronologia delle opere di Marco Palmezzano* (« Bullettino della Società fra gli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì », 1895, pp. 60-62).

Ecco dunque, secondo quest'ultimo elenco, quali sarebbero le opere primitive:

- ? — *Sacra Famiglia*; num. 123 della Pinacoteca di Forlì.
- ? — Num. 115 della stessa Pinacoteca (attribuzione).
- ? — *La Madonna, il Bambino, e san Giovanni*; nel museo civico di Padova.
- ? — *S. Sebastiano*; a Karlsruhe.
- 1481 — *La Vergine fra i santi Giobbe e Gottardo*; a Bulciago (prov. di Como).
- 1487-88 — *La Vergine in trono col Bambino e Santi*; in S. Biagio a Forlì.
- 1489-91 — *L'Annunciazione* (insieme a Melozzo); nella Pinacoteca di Forlì.
- 1492 — *La Natività*; nella Pinacoteca di Brera.
- 1493 — *La Vergine col Bambino e Santi*; ivi.
- 1494? — *La Vergine incoronata e Santi*; ivi.
- 1495 — *Gesù Cristo* (affresco); nella Pinacoteca di Forlì.

Trentasei anni dopo il Buscaroli, nella sua rassegna critica della *Pittura romagnola del Quattrocento*, iniziava l'esame delle opere del Palmezzano con quest'ordine:

- S. *Sebastiano*, a Karlsruhe, portante la data 1471, ma ritenuta giustamente falsificata; l'opera quindi giudicata non giovanile; La tavola di Bulciago, che il Buscaroli toglie al Palmezzano per assegnarla a Baldassarre Carrari;
Sacra Famiglia, del num. 123 della Pinacoteca di Forlì, ritenuta non della giovinezza, ma della decadenza dell'artista;
Visitazione, nella chiesa di Ravalдино a Forlì, che il Calzini aveva dubitativamente collocata nel 1520;
Crocifisso con la Madonna e 4 Santi, che possiamo chiamare la tavola Paterson, e sarebbe « intatta nel cartellino », con questa straordinaria datazione: MCCCCDXXXI;
Madonna col Bambino e i Santi Antonio e Bartolomeo, o tavola Denti.

Non cito qui Giovan Battista Cavalcaselle, perchè, pur avendo egli largamente trattato del Palmezzano, ne studiò le opere non nella successione cronologica, ma nell'ordine topografico della loro collocazione ai suoi tempi.

Possiamo ritenere definitive le conclusioni del Buscaroli in merito alle opere giovanili del pittore forlivese? Per quanto egli abbia corrette e meglio precisate alcune affermazioni dei critici che l'hanno preceduto, una revisione è sempre possibile in base a nuovi elementi di fatto e a qualche considerazione che qui verrò esponendo.

* * *

Incomincio la revisione con l'esame della tavola che, per brevità, dirò « del S. Gottardo ». Rappresenta la Madonna seduta col Bambino in trono, fra i santi (molto rari nell'iconografia agiografica) Giobbe e Gottardo.

Trovavasi a Forlì presso la Confraternita dei Battuti Bianchi in Valverde, per la quale dovette essere dipinta; ma dopo più di tre secoli di esistenza, nel 1809, con la prima requisizione del Regno Italico, fu portata a Milano, ove, non avendo trovata collocazione nelle sale di Brera, venne deposta nei magazzini, giacendovi dimenticata per più di quarant'anni, finché nel giugno 1850 fu consegnata alla chiesa parrocchiale di Bulciago (presso Inverigo), un paesello della Brianza nella provincia di Como.

Ivi stette per quasi mezzo secolo, solitaria e spaesata, ivi la vide il Calzini; poi, per interessamento di Corrado Ricci, venne ritirata (certamente nel 1901 o poco prima, perchè del trasloco si

dava notizia nel Corriere Artistico della « Rassegna d'Arte », ottobre 1901) e per qualche tempo figurò col n. 468 nella Sala della grande raccolta braidense che l'insigne critico dedicò alla pittura romagnola, non però sotto il nome del Palmezzano, ma con l'indicazione generica di « scuola romagnola », poi il quadro tornò nell'ombra dei magazzini dell'istituto. Giustizia vorrebbe che riprendesse la via del ritorno e dopo 140 anni di esilio lo rivedessimo, non più nella sua primitiva sede distrutta, ma nella Pinacoteca comunale di Forlì.

La prima descrizione un poco diffusa del dipinto la dobbiamo al Calzini, che ne trascrisse la firma e la data in questa forma:

MARC PALMESANV.⁵
FORLIVIENSIS P
MCCCCLXXXI

Ritenendo questa segnatura autentica, il critico assegnò tranquillamente la tavola al Palmezzano, pur notandovi qualche singolarità, che, del resto, trattandosi di una delle primissime opere di quest'artista (anzi della prima datata) si spiegava abbastanza agevolmente come tentativo di un pittore che non aveva ancora trovata la sua strada.

E veramente quest'ancona, caratterizzata da ghirlande di frutta (ricordo dell'arte muranese e crivellesca?), se fosse veramente del Palmezzano, avrebbe un'importanza di prim'ordine per capire la formazione della sua arte.

Anche il I volume delle *Gallerie Nazionali Italiane* si occupava brevemente del quadro, ne riportava la segnatura e notava il deperimento e i restauri. Intanto la « Rassegna d'Arte » del 1901 ne dava notizia come lavoro del Palmezzano e, quanto alla datazione, vi leggeva l'anno MCCCCLXXXI; così l'opera veniva ringiovanita di un decennio e perdeva un poco del suo interesse cronologico.

A quella lettura accedeva anche Corrado Ricci, che però concludeva giustamente che la tavola « non corrisponde allo stile del maestro forlivese ».

Più radicali, lo Jacobsen e Francesco Malaguzzi-Valeri giudicavano la firma apocrifa, opinione alla quale oggi tutti gli studiosi, a eccezione del Berenson, sottoscrivono negandone la paternità al Palmezzano.

Da ultimo il Buscaroli ha persuasivamente dimostrato che l'ancona si deve a Baldassare Carrari il Giovane, per cui non occorrono

altre parole per radiarla definitivamente dall'elenco delle opere di maestro Marco.

* * *

Nel Museo Civico di Padova, tra varie opere (alcune giustamente e altre con manifesto errore) attribuite al Palmezzano, figura una tavoletta alta non più di 66 cm., che presenta, di là da un parapetto, la Madonna a più che mezzo busto e quasi di fronte, con lo sguardo triste che non si fissa sull'osservatore ma mira un punto lontano. Indossa una veste azzurra e un manto rosso che le passa sul capo, difeso da un pannolino che copre la fronte, e pende ai lati del volto senza passare davanti al petto.

Sopra un lembo del manto disteso sul davanzale giace ignudo Gesù, dall'angolo inferiore destro del quadro sporge la testa di san Giovannino, girata per tre quarti verso sinistra, bene pettinata con la frangetta sulla fronte e riccioli scendenti sulla guancia.

Alle spalle della Madonna cala una tenda verde, a destra e a sinistra della quale appare un paesaggio collinoso, a varie quinte; a sinistra, lungo una strada, si scorgono due figure minutissime: un uomo preceduto da un mulo o da un asino con la soma.

I tre personaggi hanno aureole a più tratti dorati; quella del Bambino mostra la croce. In un cartellino nell'angolo inferiore sinistro del quadretto, la segnatura:

MARCVS

FOROLIVI

Firma assolutamente insolita fra tutte quelle del Palmezzano, come insoliti tutti i caratteri di questo quadretto, tanto lontani dalle forme abituali del Maestro, a incominciare dal tipo della Madonna, che il Calzini stesso definì «grave e monacale e non bello», ma però, secondo il critico, ricorda «la vecchia scuola di Ferrara», per passare poi al pannolino che nasconde quasi tutta la fronte di Maria e non s'incrocia davanti al petto, come alla manica sinistra aperta della veste, secondo la moda del Quattrocento (rarissimamente seguita nelle sue pitture da maestro Marco), e più ancora all'inversione coloristica della veste azzurra e del manto rosso della Divina Madre, alla forma delle aureole, che il Palmezzano usò raramente e le poche volte con tutt'altra figurazione, per finire da ultimo con le molte durezza del disegno e con lo stento della composizione.

Tutto questo, in numerose visite fatte al Museo patavino, mi ha sempre lasciato molto perplesso, concludendo che, se proprio si tratta di un lavoro del Palmezzano, è certamente uno dei suoi primi tentativi, ambiguo di sentimento, poverissimo di fantasia, incerto di stile.

Il Calzini teneva particolarmente a questo quadretto, che si vede rappresentato nella sua monografia, perchè voleva dimostrare la derivazione della prima arte del Nostro dalla scuola ferrarese e, se fosse tale, cioè anteriore all'influsso di Melozzo, entrerebbe di pieno diritto tra le prime opere di maestro Marco, anzi ne rappresenterebbe il numero uno.

Ma a questa conclusione non so adattarmi e, nonostante l'opinione del Calzini, del Bernardini (che di quest'opera scrisse nel 1902) e del Buscaroli, escludo che siamo davanti a un lavoro del Palmezzano, pur non sapendo a chi assegnarlo.

Potrebbe soccorrere la storia esterna del quadro; ma di esso questo solo si dice: che fu donato al Museo dall'ing. Vincenzo Stefano Breda, un padovano, e naturalmente, data la firma, sotto il nome del pittore di Forlì. Padova era allora, cioè nella prima metà dell'Ottocento, insieme con qualche città vicina, ricca di opere del Nostro, il quale, per la diligenza e finitezza delle sue pitture, doveva essere molto apprezzato, e così forse si spiega che un falsario potesse essere indotto a dipingervi, a scopo di lucro, quella striminzita firma.

Infatti un ben timido contraffattore, che non osò affrontare la grande completa segnatura su tre righe, con la data.

* * *

Nella Galleria (Kunsthalle) di Karlsruhe è (o era?) una tavola rappresentante il *Martirio di S. Sebastiano*. Nella linea verticale mediana sorge, su piedistallo, una colonna con base attica, ma non se ne vede il capitello. Dietro sporge un largo pilastro col principio di due arcate; a sinistra si succedono tre pilastri con archi crollati; in primo piano si vedono a terra frammenti di un'arcata.

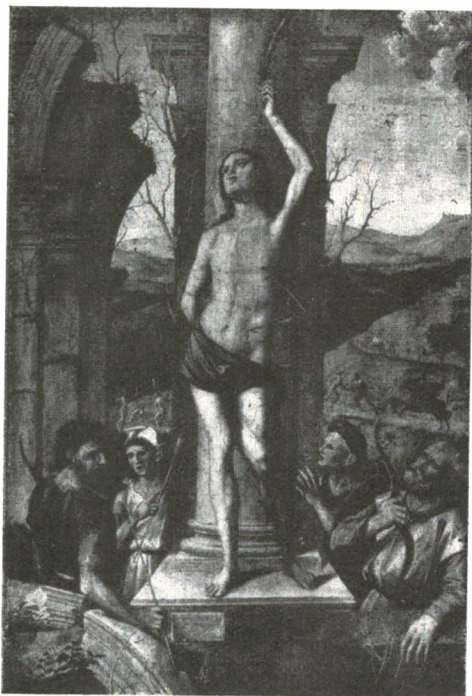
Sul largo piedistallo sta in piedi Sebastiano nudo, giovane di eleganti forme, con un breve perizoma. La destra ha legata dietro il dorso, la sinistra levata in alto.

In basso sono quattro figure: in primo piano, due arcieri, quello a sinistra, veduto dal dorso ma volgente il volto barbato e burbero; l'altro, più vecchio, veduto di fronte; in secondo piano, a sinistra,

una figura che accenna con l'indice teso al martire, a destra un'altra che esprime meraviglia.

Come sfondo, il solito paesaggio del Palmezzano, cioè basse colline con alberi nudi e figurine per la campagna, fra cui un uomo su cavallo al galoppo e due armigeri che fanno baruffa. Nel cielo, un bianco cumulo, tanto familiare al pennello del buon Marco.

Questo quadro fu brevemente ricordato, come opera del No-



Marco Palmezzano, Martirio di S. Sebastiano - Kunsthalle di Karlsruhe.

stro, dal Cavalcaselle, che aggiunse: « E' una pittura alterata dal restauro, ed ha questa falsa segnatura: JOANNES BELLINUS PINGEBAT MCCCCLXXI ».

Non molto dopo Henry Thode riparlava dello stesso quadro (che aveva nella Galleria il numero 405) e lo diceva molto rovinato, aggiungendo: « Dell'antica scritta non è conservata che la data 1471; il resto è stato ridipinto da un falsario ».

Ma il Calzini giustamente osservava che non la sola firma ma anche la data doveva essere stata falsificata, « perchè pensando alla nascita del Palmezzano avvenuta nel 1456 troviamo ch'egli in quel

tempo [nel 1471] non avrebbe avuto che soli quindici anni!... E non la crediamo esatta anche per questa ragione; e cioè, che se si pensò di falsificare il nome del pittore, così dovevasi abbassare la datazione del quadro per presentarlo sotto il nome di Giovanni Bellini che del Palmezzano era più vecchio ».

Il ragionamento del Calzini fila anche meglio se, con la più accertata datazione della nascita del Palmezzano, si pensa che questi nel 1471 aveva al più dodici anni.

Il Buscaroli si dice « perplesso per la data » e tratta un poco maluccio le quattro mezze figure della parte inferiore del quadro, che mette in rapporto con altre dell'*Epifania* e della *Disputa dei Dottori* nella nota ancona della chiesa di Rontana, del 1514, figure queste ultime da lui definite crudamente come « tipi volgari, senza carattere, romagnoli melensi e minchioni ». Ma la volgarità non è anch'essa un carattere? Forsechè in questo martirio conveniva regalare agli aguzzini delle fisionomie gentili o argute?

Siamo davanti a un lavoro fine di fattura, vivace di colorito e di composizione, che dovette essere apprezzato se tentò la mano di un falsario a occultare la vera firma del forlivese con la segna-tura di Giovanni Bellini.

Sull'inganno della firma attuale non vi può essere alcun dubbio, ma nemmeno sull'alterazione della data. *Alterazione* e non vera e completa falsificazione, perchè se la scrittura dell'anno MCCCCLXXI è potuta sembrare autentica, vuol dire che dal contraffattore è stata adulterata di ben poco. Mi spiace di non conoscere direttamente il dipinto e quindi di non aver potuto studiare quelle cifre, ma giurerei che una sola cifra ha subita alterazione e precisamente l'ultima delle cinque « C » della datazione originale, sostituita con una « L ».

Giochetto semplice e di grande effetto, perchè la tavola, con quel piccolo colpo di mano, è stata invecchiata esattamente di cinquant'anni.

Quindi la data originale dev'essere stata MCCCCCXXI, che può perfettamente convenire alle caratteristiche di buona elaborazione dell'opera. Non più dunque prodotto della primissima attività del maestro, ma dell'avanzata operosità che stava per volgere verso la decadenza.

Era invece una data che non conveniva affatto al falsificatore che si era proposto di sostituire al nome del Palmezzano quello del grandissimo pittore veneziano, perchè tutti gl'intendenti d'arte sapevano che Giovanni Bellini era morto nel 1516, e questa consi-

derazione ci fornisce la riprova che la primitiva datazione era posteriore al 1516.

* * *

A un analogo esercizio di invecchiamento di quadri si abbandonò anche l'altro (o lo stesso?) falsario che, con la stessa brillante sostituzione di un'« L » a una « C », arretrò il *Presepio* del Palmezzano a Brera dal 1536 o 1537 al 1492, come ho dimostrato in un articolo pubblicato nel « Nuovo Momento », anno XXI, n. 51-52, 18-25 dicembre 1948.

* * *

Ho più sopra indicata, tra le prime opere di maestro Marco, secondo l'opinione del Buscaroli, una *Crocifissione e Santi*, che si può indicare come la tavola Paterson, dal nome del possessore. E' autenticata dalla firma, con una data stravagante: « MCCCCD-XXXI ». Già alcuni studiosi pensarono che invece della « D » si dovesse leggere una « L » e, siccome l'ultima cifra non è molto appariscente, si concluse che la tavola era opera del 1480.

Qui dovrei fare troppo lungo discorso per narrare tutte le vicende del quadro e stabilire il suo particolare interesse rispetto a un'altr'opera del Nostro; mi limito a precisare che non una « L » deve leggersi in luogo della « D », ma una « C »; la tavola è dunque del 1531; uno scarto di 51 anno rispetto all'antica datazione; un bel salto, non c'è che dire.

* * *

Avrei così esaurite le opere allontanatesi da Forlì. Vediamo ora quelle rimaste nella patria. Gli affreschi della chiesa di S. Girolamo, condotti dal Palmezzano insieme con Melozzo o dopo di lui, quindi dal 1493 in poi, non li possiamo considerare tra le sue prime opere.

Non così agevole è il giudizio intorno al ben conosciuto tritico già nella quarta cappella destra di S. Girolamo, ed elegantissimo ornamento di quell'altare. E' noto che la cappella fu dei Riarii, quindi passò al patronato dei Becchi (poi Acconci), che la tennero fino al 1673, allorchè vi succedettero, per eredità, i Torelli, famiglia che si spense nel 1795 con la morte del marchese Silvio. Nel 1871 il conte comm. Pietro Guarini e il marchese Giambattista Ginnasi Paulucci, che erano divenuti proprietari della cappella, depositarono temporaneamente il quadro nella Pinacoteca Comunale, ove Filippo

Guarini lo descrisse nelle sue *Memorie della Galleria* (1874). Ritornò poi nella chiesa e... il resto è storia contemporanea.

Farei torto al lettore se perdessi tempo a descrivere minutamente e ad analizzare esteticamente quest'ancona.

Chi ha buon gusto per la pittura se la rimiri e se la studi da sè; ne proverà un vero godimento.

Tutto è dolce, gentile, grazioso, anche se non interamente perfetto, in quest'opera curata con tanta diligenza e tanto amore dall'artista. Particolarmente seducente è l'efebica figura di S. Sebastiano, prossima a quella dello stesso martire, e d'ispirazione melozzesa, della tavola della Glorificazione di S. Antonio abate; questo avvicinamento può già servire per un'approssimativa datazione del dipinto.

Non ultimo pregio di questo trittico è la sua cornice originale, intagliata e dorata, un mirabile modello di ricchezza e di eleganza. Fu certamente disegnata dal pittore e concepita quale parte integrante di tutta l'opera, come dimostrano le modanature della cornice intagliata, che continuano in quelle dell'absidiola dipinta che fa da sfondo al gruppo della Madonna col Bambino sul trono.

Ai piedi del quale un angelo, con l'ali aperte, seduto sul gradino, suona uno strumento a plettro. E' incredibile la ridda di nomi dei critici per individuarlo. Non può essere che un liuto o una mandola; è in realtà quest'ultima, perchè ha il cavigliere rettilineo e non ripiegato all'estremità, com'era proprio del liuto.

La mandola è riprodotta con tutta esattezza dal vero, munita di ponticello e di rosette. Le dita del suonatore sono atteggiare con giustezza, mentre il mignolo della destra è notevolmente divaricato dalle altre dita, in una posa un poco leziosa, che il pittore ripeté in molti altri quadri.

Nella parte inferiore dello strumento è dipinto un finto cartellino, con la firma: « Marchus . palmizanus . pictor . foroliuensis . fatiebat ».

La fama di questo quadro fu pari almeno a quella della *Comunione degli Apostoli*, ma, più che per l'intrinseco valore estetico, per le figure dei committenti che vi sono dipinte.

Infatti presso l'angelo si vedono due persone ritratte fino al busto, una donna a destra e un uomo a sinistra, che si fronteggiano con le mani giunte; poi, in primo piano, due fanciulli, anch'essi fronteggiandosi e oranti; sono all'evidenza i devoti committenti del trittico, con i loro figli.

Chi sono costoro? La questione ha assunto una certa impor-

tanza non tanto per la storia esterna del quadro quanto per il fatto che essa coinvolge il problema della sua datazione. Parliamone dunque a nostro agio, perchè si tratta di rimuovere un grosso macigno che ci impedisce il cammino.

Chi siano i committenti in questione lo scrisse per primo, raccogliendo evidentemente una tradizione locale, Paolo Bònoli nella prima edizione delle sue *Istorie della città di Forlì* (1661), a pagina 242:

« Seruì questi [Marco Palmezzano] i Sig. Riarj, come vedremo appresso, Principi di Forlì, e Madama Caterina Sforza, nelle loro Capelle in S. Girolamo, doue si veggono i ritratti di quelli, & altri dipinti molto vaghi, & adeguati, e nei freschi, massime in far panni, e prospettiuue, pochi l'hanno superato ».

E, con maggiore precisazione, a pag. 258: « Era Girolamo Riario di complessione malinconica, diferente assai dalla natura del fratello il card. F. Pietro, e solo nella caccia prendeva dilettazone. Vedesi il suo ritratto con quello della moglie et alcuni (*sic*) figliuolletti in s. Girolamo di Forlì de' PP. Osservanti, nella Cappella de' Riarj ora degli Acontj dedicata a s. Caterina, dipintura di Marco Palmezani ».

Giorgio Viviano Marchesi si direbbe che non abbia tenuto conto della tradizione, perchè accenna solo vagamente alle pitture eseguite dal Nostro in San Girolamo, nel « sacellum » che al suo tempo (anno 1726) apparteneva alla nobile famiglia degli Acconci.

Ma l'accettò in pieno l'abate Antonio Burrièl sacerdote spagnolo nella sua *Vita di Caterina Sforza Riario descritta in tre libri...* In Bologna, 1795, ove, alle pagg. 856 e 857, parlando dei presunti ritratti della famosa Contessa, dopo ricordato quello della Cappella Feo, continua: « L'altra [immagine] sta dalla stessa parte [destra] alla terza Cappella, che anticamente dicevasi dei Signori Acconci, ed in ora si dice dei Signori Marchesi Torelli... In detta Cappella nel principal quadro dell'altare s'osserva dalla parte di sopra la Beata Vergine Maria col Bambino Gesù nelle braccia, e di sotto alla man destra [rispetto alla Madonna] il Conte Girolamo con uno dei figliuoli al fianco, e dirimpetto a lui Caterina coll'ornato (*abbigliamento*) di quel tempo, e con un altro figliuolo appresso. L'autore è Marco Palmeggiani, come si legge nella cartolina (*sic*), che sta nella cetra (*sic!*) d'un Angelo, o sia Genio (*sic!*), che si vede in mezzo. Per riputarsi questa pittura per originale, o quasi originale abbiamo fatto al famoso Artefice il Signor Giuseppe Zauli di Faenza aprir (*sic*) la lamina (*incisione*), che stà nel principio del

primo Tomo [dell'opera], essendo che la esperienza ci ha mostrata la verità di detto quadro. Perocchè nella occasione... di passar per Forlì il... signor Duca Raffaele Riario fu osservato da molti, ch'egli portava in faccia, per dir così, la sua genealogia, tant'era l'aria del suo sembiante somigliante e compagna a quella del suo sesto Avolo, che si vedeva nel quadro ».

Si sarebbe dunque trattato di un evidente chiaro caso di atavismo. La discendenza dal conte Girolamo fu la seguente. Questi ebbe, per quinto figlio, Galeazzo, nato a Forlì il 18 dicembre 1485, che nel 1503 sposò Maria della Rovere, sorella di Francesco Maria duca d'Urbino; ne discesero direttamente Giulio, Raffaele I, Ferdinando, Raffaele II, Nicola I, Raffaele III.

Sarebbe quest'ultimo il lontano discendente che, secondo il Burrièl, aveva la stessa faccia del conte Girolamo, e che lo scrittore, a pag. 854, così illustra: « Il Signor Duca Raffaele Gentiluomo di Sua Maestà il Re delle due Sicilie, il quale io conobbi e trattai passando per Forlì, e che fu Gonfaloniere in Bologna nel secondo bimestre del 1785, ed ivi dopo due anni morì, cioè ai 23 Maggio del 1787 essendo di età di 67 anni ».

Anche Giovanni Casali fu, nelle sue *Memorie*, a pag. 5, propenso ad accogliere la tradizione: « Ai lati dell'Angelo [il Palmezzano] ritrasse al naturale, a destra [dell'Angelo, non dell'osservatore] il conte Girolamo col figlio Cesare, ed a sinistra Caterina ed Ottaviano, tutti supplichevoli e vestiti non in abito sfarzoso, ma molto modesto e conveniente a chi impetra misericordia ».

E aggiunse, in nota: « Dalli ritratti di Ottaviano e Cesare (nato quegli il dì 1. di Settembre 1479, e questi li 24 Agosto 1480, secondo ci narra il Buriel nella *Vita di Caterina Sforza* pag. 38 e 46 del vol. I) si arguisce che circa il 1486 fu dal Palmezzani dipinta questa tavola ».

Ma è strano che sei anni prima lo stesso Casali aveva, nella prima edizione della *Guida* (1838), rigettata la tradizione, perchè, dopo riferita l'opinione del Bònoli, convalidata da quella del Burrièl, commentò: « ma essendo questa cappella degli Acconci,... più probabilmente adunque a qualcuno della stessa famiglia debbonsi attribuire [i ritratti] ». Era una riflessione dettata dal buon senso. Invece... Chi dunque o che cosa lo fece cambiare così radicalmente di opinione?

Comunque non fu una convinzione profondamente sentita, perchè nella seconda edizione della *Guida* (1863) si limitò ad addossarne la responsabilità al Bònoli e al Burrièl, che « dicono rap-

presentare [quelle figure] le immagini di Girolamo Riario, di Caterina Sforza sua moglie, e di Cesare ed Ottaviano loro figli ».

Invece l'accettò con fervore Filippo Guarini (1874), che fece la strana osservazione che al Palmezzano questa tavola « dovette essergli di molta fatica, perchè eseguita senza la direzione del maestro [Melozzo], passato in quei giorni a Roma per dipingervi per papa Sisto IV ». Ma lo scrittore ha appena finito di dire che il trittico fu dal Nostro dipinto circa nel 1486 e siccome Sisto IV era morto il 12 agosto 1484 e si sa che poco dopo Melozzo era, appunto per la morte del suo mecenate, ritornato in patria, ove si trattene qualche tempo agli stipendi del conte Girolamo Riario, non si capisce perchè *in quei giorni del 1486 sia passato a Roma*; a far che cosa? Non certo a dipingervi per papa Sisto, già morto da due anni. La cronologia! E, a proposito di questa data del 1486 affibbiata al trittico, perchè i sostenitori della commissione da parte del Riario non si sono domandati come mai questi si sia rivolto non già a Melozzo, il pittore ufficiale ai suoi stipendi, espertissimo artista e nel pieno vigore dell'età (quarantottenne), invece che al giovane e poco provetto Palmezzano?

Se la commissione è stata data al secondo, non vi sono che due conclusioni: o l'ordinatore dell'opera non è stato il Riario o Melozzo era lontano da Forlì oppure già defunto.

Benedetta data del 1486! Ma essa è fondata su due manifesti errori. Guardiamo, liberandoci da ogni prevenzione, i due figli dei committenti. Il fanciullo presso il padre, cioè il supposto Cesare, dimostra tre o, al massimo, quattro anni, mentre il fanciullo accanto alla madre, vale a dire l'immaginato Ottaviano, ne manifesta almeno otto o nove; come maggiorenne dovrebbe stare accanto al padre; ma sapete perchè è alla sinistra della madre? Perchè è, all'evidenza, una fanciulla. Sappiamo che tra Ottaviano e Cesare intercorreva una differenza d'età di meno di un anno; nella tavola il divario è di circa cinque anni e forse di più.

L'altro errore di fatto. I due coniugi del trittico sono piuttosto maturi; quasi direi più la donna del marito; comunque non è la giovanile coppia dei Signori di Forlì quale si mostrava al popolo nel 1486; Caterina non aveva più di 23 anni.

Le vesti dimesse! Questo fatto ha colpito il Casali; ma chi può accettare per buona la scusante che quelle convengono « a chi impetra misericordia »? Ma no! Nel Quattro e nel Cinquecento principi e nobili si facevano rappresentare, ai piedi della Madonna e dei santi, vestiti dei loro costumi più sontuosi e adorni dei loro

più ricchi gioielli. Basti ricordare la nota tavola sforzesca che è a Brera, con i ritratti di Lodovico il Moro, della duchessa Beatrice e dei figli Cesare e Massimiliano, tutti nelle loro vesti più splendide e con i gioielli più sfolgoranti; non si sottrae a tanta ricchezza nemmeno Massimiliano in fasce, perchè ha sul capo una cuffietta d'oro trattenuta da reticella formata da perline.

I devoti del trittico forlivese invece... gente alla buona, gente all'antica, certamente danarosa, ma un poco tirchia; chi sa quanto avranno stiracchiato sul prezzo del quadro...

Dopo il Guarini riprende l'altalena delle due opinioni. Il Calvaselle è propenso a rigettare la tradizione, osservando giustamente la nessuna somiglianza [degli effigiati nel trittico] coi ritratti della lunetta famosa del Miracolo di S. Giacomo Maggiore della cappella Feo, quelli cioè che col più forte impegno i tradizionalisti giuravano rappresentare i Signori di Forlì.

Il Milanese, senza compromettersi troppo, scrive che le « quattro mezze figure oranti... potrebbero essere personaggi della famiglia Acconci, cui la cappella appartiene ».

Arriviamo così al Calzini. Egli studia attentamente il quadro; scopre per primo che uno dei due figli è una fanciulla; ma, irritito dalla convinzione che la tavola sia un'opera giovanile del Palmezzano, non sa liberarsi dalle idee tradizionali.

« Ai lati dell'angelo — così egli conclude la breve descrizione del quadro — sono quattro personaggi, a mani giunte, nei quali, secondo il Bonoli, sono ritratti Girolamo Riario, Caterina Sforza e due de' loro figliuoletti ».

« Ma poichè la cappella dei Riario passò agli Acconci, da taluno si è creduto che quei ritratti debbano appartenere invece a persone di quest'ultima famiglia ».

E tra quelli propensi ad accettare quest'opinione era stato egli stesso, il Calzini, quando scrisse la *Guida di Forlì* (pag. 41). Poco dopo il critico cambia opinione e così continua nella monografia sul Palmezzano:

« Consultato però l'albero genealogico di quella famiglia, trovammo come a Benvenuto Acconci, vivente al tempo di Caterina Sforza, nascesse il primo figlio Andrea solo nel 1488 ed il secondo, Bernardino, venti anni dopo, forse da seconde nozze. Or dunque, premesso che la pittura è stata eseguita certamente (*sic!*) prima della morte del Melozzo (1494) e che le due mezze figure oranti non mostrano altra età all'infuori di 8 o 10 anni, possiamo ben credere che la prima a destra, vicino alla madre, rappresenti Bianca

Riario, nata l'anno 1478, e l'altra figura di fanciullo sia il ritratto di Ottaviano o di Cesare Riario, il primo nato nel 1479 ed il secondo nell'80 ».

Contro questa conclusione sorge una grave difficoltà. Se i Signori di Forlì avevano tre figli, come mai nel quadro ne sono rappresentati soltanto due? Non si può immaginare che il trittico sia stato eseguito avanti la nascita di Cesare (1480), perchè allora Ottaviano aveva meno di un anno e dovrebbe figurare, nel quadro, ancora in fasce, ciò che non è, il Palmezzano era ventenne, cioè troppo giovane per poter dipingere un'opera di questo valore, e a Forlì non dominavano i Riario ma Pino Ordelaffi.

Se nel dipinto è realmente rappresentata la famiglia Riario-Sforza, essa constava, nel 1484, certamente di cinque individui e si può ammettere che, nel farsi ritrarre, i genitori facessero una discriminazione fra i loro due maschi? Il minore dei quali contava già quattro anni, quindi poteva figurare benissimo accanto al fratello di poco maggiore. Quale lasciar fuori tra due fanciulli che portavano così solenni nomi imperiali? No, i Riario non si sono posti il quesito imbarazzante, perchè la famiglia del trittico forlivese non è la loro.

Ma vi è di più. Se si accetta la data del 1486 (che potrebbe essere giustificata dalla circostanza che nell'aprile di quell'anno Forlì fu visitata dalla peste e il quadro potrebbe essere un ex voto di ringraziamento per lo scampato pericolo) in quell'anno i figli dei Signori della città non erano più tre, ma cinque, essendosi aggiunti Giovanni Livio il 30 ottobre 1484 e Galeazzo il 18 dicembre 1485, nati entrambi a Forlì. I maschi eran dunque saliti a quattro e non si poteva in coscienza farne ritrarre soltanto uno.

A conclusione negativa giunse anche il Pergoli (*La chiesa di S. Biagio in S. Girolamo a Forlì*, nella rivista « Forum Livii », 1 gennaio 1927), il quale notò: « che non regge l'osservazione del Calzini, che esclude la possibilità di riconoscervi persone della famiglia Acconci, per il fatto che un Benvenuto di tal nome, vissuto al tempo in cui si deve ascrivere il dipinto, non aveva figliuola alcuna, quale appare la giovinetta inginocchiata accanto alla madre; perchè un Andrea di quella famiglia, vissuto appunto in quel periodo, ebbe un figlio e una figlia ».

Infatti nell'albero genealogico che possediamo di tale famiglia (che sarebbe più giusto dire dei Becchi, almeno nel Quattrocento e al principio del secolo seguente, perchè il cognome Acconci appare un poco più tardi, con un Benvenuto III di Bernardino, che fu so-

prannominato Acconcio, per avere sposata una Maria Porzia di Acconcio) figura un Andrea, figlio di Benvenuto II, documentato nel 1488 e che ebbe per figli una Giacoma, la quale nel 1510 sposò Vitale Sassi, e un Fabrizio. Forse sono questi, oltre alla moglie di Andrea, della quale mi è ignoto il nome (Caterina?), i quattro devoti ritratti nel trittico dal Palmezzano.

Dico forse, perchè non tutti i dati cronologici dell'albero coincidono con quelli che approssimativamente abbiamo dedotto dall'attento esame del dipinto. Ma d'altra parte conviene osservare — e mi mette giustamente sull'avviso il cav. Antonio Mambelli, che, da me richiesto, ha con la sua nota cortesia consultato l'albero genealogico redatto dal padre Giacinto Pettrignani — che delle tavole dei nostri genealogisti non conviene fidarsi ciecamente, perchè l'esperienza dimostra che sono zeppe di errori e di lacune.

L'unica data positiva, se vi si può fare assegnamento, è quella del matrimonio di Giacoma, avvenuto nel 1510; supponendo che la giovinetta avesse, quando andò a nozze, diciotto anni e la fanciulla dipinta nel quadro dodici o poco meno, risulta che questo fu eseguito nel 1504, data che non dovrebbe allontanarsi troppo dalla verità.

D'altronde il mio scopo in questo esame è soltanto quello di concludere come non abbia alcun fondamento la romantica illusione, che è stata così cara a storici e a critici, di vedere nei modestissimi umili quattro devoti la titolata famiglia che tenne la signoria di Forlì e d'Imola.

E questo, indipendentemente dalla nessuna somiglianza tra i profili dei due coniugi del trittico e i noti profili del Riario e della Sforza, fatto sul quale però non insisto troppo, trattandosi di un giudizio che spesso (ma non mi parrebbe questo il caso) è molto soggettivo.

Vi è piuttosto da osservare che il Palmezzano, nel 1486 o nel 1488 che si voglia, non era in grado di disegnare con tanto esatta e sicura scienza prospettica (e ne darò più avanti la prova) l'abside che s'incurva alle spalle di Maria, nè il bel nudo del martire di Narbona, che si vedono nel trittico.

Quest'opera non è anteriore all'insegnamento melozziano (1493-94), ma al più presto contemporanea o, quasi certamente, posteriore. Ed è questa anche l'opinione dei critici più recenti.

Il Buscaroli accenna alla datazione del 1510, ma non v'insiste troppo. Io penso, come ho detto, a qualche anno prima, anche perchè nel pannello del manto della Madonna, che discende

appena sotto il piano del trono, non è ancora quella larghezza veramente regale di pieghe che vediamo nella *Sacra Conversazione* della Pinacoteca Vaticana (1510) e in quelle della Galleria di Monaco (1513) e di Dublino (1513), derivate da un unico cartone bene riuscito, di cui il pittore dovette compiacersi assai.

Il Venturi ritenne che il trittico fosse posteriore al 1513 e spiegò la ragione del suo convincimento: « E' il momento in cui l'artista, trovandosi come in mezzo al dilagar delle forme di Francesco Raibolini, detto il Francia, si arrende alla maniera bolognese e si studia di mettersi alla pari dei numerosi seguaci di quel maestro ».

Ma pochi, credo, saranno propensi a vedere nel quadro in questione influenze bolognesi e meno ancora a ritenere che nel secondo decennio del Cinquecento l'arte del Francia urgesse sull'ambiente artistico di Forlì (ambiente che, se mai, era in quegli anni premuto dall'influenza di Girolamo Genga) fino al punto di costringere un pittore non più giovane (il Palmezzano nel 1513 aveva cinquantaquattro anni) a rinnovarsi. E rinnovarsi a quale scopo? Era forse in crisi di produzione l'arte di maestro Marco? Tutt'altro; egli riusciva a stento a soddisfare tutte le richieste dei committenti.

Un qualche elemento di giudizio per la datazione di quest'opera potrebbe essere offerto da un oggetto che si trova nel Museo Jacquemart André di Parigi. Si tratta di un altarino formato da un unico pezzo di legno comprendente cornice e dipinto. Questo rappresenta la Madonna col Bambino fra i santi Giovanni evangelista e Matteo ed è dovuto al Bramantino. Quanto alla cornice, essa assomiglia straordinariamente a quella del trittico forlivese; ma non m'è riuscito di sapere la data (di certo del Cinquecento) di questo grazioso numero del museo parigino.

Al termine di questa lunga disamina credo che si possa tranquillamente concludere che il trittico non appartiene al novero delle prime opere del Palmezzano.

* * *

Oltre la ricca tavola sull'altare, la cappella Becchi-Aconci ostentava una decorazione ad affresco, che consisteva essenzialmente nella pittura della vòlta, ove, sopra una dipinta trabeazione circolare, col fregio a grottesche e a medaglioni, si levava una finta balaustrata. In questa, al disopra dell'unica finestra che illuminava la cappella, si vedevano, all'interno della balaustrata e poggianti

sul piano della trabeazione, una donna e un vecchio nei quali quasi certamente il pittore intese di rappresentare la Sibilla Tiburtina che annuncia ad Augusto la nascita del Redentore, piuttosto che la Sibilla col re Davide, come pensò il Calzini.

In piedi sopra la balaustrata stavano sedici angioletti, in varie pose vivaci, che tenevano rami di gigli. Di essi, due, cioè uno per parte, erano ai lati del gruppo della Sibilla con l'imperatore; gli altri quattordici erano uniti in coppie formando sette gruppi.

Sopra la balaustrata, l'azzurra vòlta celeste, con una punteggiatura di stelle a distanze regolari fra loro e che andavano infittendosi verso il centro, ove, in mezzo a una corona di quattordici cherubini dalle ali multicolori, si vedeva un medaglione in cui era rappresentata, a mezzo busto, la Madonna col Bambino, verso la quale si appuntavano gli occhi di Augusto.

Questa vòlta ricordava, per la novità e la festività dell'argomento, le analoghe vòlte dipinte a finta prospettiva, nel Palazzo di Lodovico il Moro a Ferrara (opera probabile del Garofalo) e nel Castello di S. Giorgio a Mantova (celebrato capolavoro, insieme con le pitture delle pareti, di Andrea Mantegna), che il Palmezzano probabilmente conobbe e forse intese imitare, con la differenza che queste sono di argomento profano, mentre l'affresco della chiesa forlivese era di puro argomento religioso, cioè l'esaltazione della divina verginale maternità di Maria, di cui i festanti angioletti celebravano simbolicamente la purità e la Sibilla dava il solenne annuncio.

Quest'opera, che rivelava il Palmezzano sotto una nuova luce, non era un perfetto lavoro di scienza prospettica. La Sibilla e Augusto scorciavano in maniera tollerabile dal sotto in su, mentre gli angeli sembravano disegnati in prospettiva orizzontale e poi appiccicati alla vòlta, sì che pareva cadessero sull'osservatore. Ad accrescere l'errore, in ogni coppia, gli angeli erano paralleli fra loro, come sono paralleli a coppia i raggi delle ruote delle biciclette, e non convergenti al centro, come avrebbe dovuto invece disegnarli il pittore, se fosse stato un perfetto prospettico.

Ed era strano che questo secondo errore, per quanto assai lieve, una volta avvertito riusciva più sgradevole del primo, in realtà assai più grave.

Aveva questa cupola qualche addentellato con altre opere del Nostro? Nei finti pennacchi della cappella Feo si vedevano dei graziosi putti che la critica aveva poco studiati e apprezzati, quasi fossero stati dei semplici riempitivi, trascurabili se messi a confronto

con la maestà delle quattro figure dei veggenti e delle quattro dei portatori della buona novella nella cupola famosa.

Eppure quei quattro fanciulli avevano tale elegante e insieme florida leggiadria e tanta spigliatezza di atteggiamenti, che credo non si sarebbe errato se si fossero ritenuti almeno schizzati da Melozzo. Siccome figuravano nell'origine della curva della cupola, il loro scorcio non era molto forte. Ebbene, da essi, variati un poco qua e là nelle movenze, derivavano gli angeli della finta balaustrata, per i quali però sarebbe stato necessario uno scorciare molto più vivo.

Dato questo avvicinamento, che, come ha giustamente avvertito il Buscaroli, valeva anche per i cherubini delle due cupole, che intessevano una festante corona di luce iridata, nell'una attorno alla corona d'alloro che ricingeva lo stemma Feo, nell'altra attorno al medaglione della Madonna, mi par probabile che tra esse non debba esser trascorso un troppo lungo periodo di anni e che la seconda debba collocarsi nei primi del Cinquecento, quindi all'incirca contemporanea alla fattura del trittico.

Questa datazione basta di per sè sola a distruggere il singolare giudizio che la balaustrata fosse dovuta al pennello di Leone Cobelli, morto, come si sa, nel 1500 e che, da quanto ci risulta, fu tutt'al più un pittore di pennoni e di stemmi.

Quella balaustrata era il primo, anzi l'unico saggio lasciatoci dal Palmezzano nella prospettiva dal sotto in su. Dopo d'allora maestro Marco non ebbe più l'occasione o si sentì mancare il coraggio di ritentare la prova. L'occasione gli si sarebbe offerta nella decorazione della cupola della cappella Lombardini nella chiesa di S. Francesco. In questa cappella il Palmezzano fu impegnato abbastanza nel fornire il progetto architettonico e nel dipingere l'angona dell'altare; perchè non gli sia stata affidata anche la decorazione ad affresco, che invece, come è noto, fu eseguita con travolgente rapidità e turbinare di quasi innumerevoli figure dall'urbinate Girolamo Genga, oppure perchè il forlivese non l'abbia accettata, non sappiamo. Una ragione del rifiuto può essere stata l'età piuttosto avanzata del forlivese, che aveva oltrepassata la cinquantina, in confronto dell'urbinate che non aveva ancora 40 anni, e l'opera dell'affresco in una cupola richiedeva, oltre al resto, anche resistenza fisica.

Dopo d'allora dovevano passare quasi due secoli prima che in Forlì un altro pittore affrontasse l'arduo cimento, e fu Carlo Cignani nella pittura dell'*Aurora* che adorna il soffitto del Palazzo Albicini

e, con assai maggiore impegno, ardimento e sapienza, nell'*Assunzione* della cupola famosa della Cattedrale, ove l'artista dovette superare le gravissime difficoltà che offriva una curva a sezione ogivale e su pianta ottagonale.

* * *

La chiesa forlivese di S. Antonio abate in Ravaldino possiede una *Visitazione* del Palmezzano, già conservata nella sacrestia e poi in un corridoio della canonica. E' una tavola di medie dimensioni, discretamente conservata ma assai annerita. Mi par probabile che sia stata in parte ritagliata, specialmente nei lati.

La composizione è ridotta alle due persone essenziali della scena, cioè a Maria, sulla destra, e a S. Elisabetta, sulla sinistra, vedute più che a mezza figura e occupanti quasi tutto il quadro.

La prima, col capo scoperto, è una delle figure più delicate del Nostro; la seconda, in veste di colore molto scuro non facilmente definibile per l'annerimento del dipinto, ha una specie di bianco soggolo che le conferisce un aspetto monacale.

Le due donne si stringono le destre: quella di Maria, quasi cerea; quella di Elisabetta, colorita dal sole. La Vergine posa la sinistra aperta sul petto della cugina e questa ha posata la sua sulla spalla destra della giovinetta, nel quale atto e in tutto l'atteggiamento della donna è un'espressione interrogativa piena di riguardo.

Il paesaggio del fondo è a collinette con qualche alberello, appena verzicante, quale si conviene alla stagione primaverile nella quale dev'essersi svolta la scena.

Al margine sinistro della tavola par di scorgere un tratto ristrettissimo di muraglia, che dovrebbe indicare la casa di Elisabetta.

Il più lontano ricordo di quest'opera è in un opuscolo di Carlo Cignani da Cignano (*Cenni storici e Breve Descrizione delle principali Pitture e Sculture della Città di Forlì*, Firenze, V. Batelli e figli, 1838, p. 26), che la disse « rimarchevole per la disposizione delle figure ». Non sono che due, una di fronte all'altra, e non so come il pittore avrebbe potuto disporle diversamente.

Il Casali, che, nella prima edizione della *Guida* l'aveva detta « vago dipinto del *Palmezzani* », nella seconda cambiò parere e la giudicò invece della scuola di maestro Marco.

Il Cavalcaselle si limitò a osservare che « i caratteri di questa tavola la dimostrano uno dei buoni lavori di Marco Palmezzani, al quale viene attribuita ».

Nemmeno al Calzini l'opera parve degna di molta attenzione,

perchè espresse soltanto il parere che appartenga al periodo 1516-1520, senza recarne alcuna ragione. Il Buscaroli la giudica un lavoro tardo, in cui vede l'intervento degli aiuti di bottega.

Credo che una buona ripulitura ne rivelerebbe tutto il reale valore, che ora è perduto in un'opacità fumosa e che rende quasi impossibile assegnare una data accettabile a un'opera che comunque non è certamente giovanile.

* * *

Sull'altare di iuspatronato della famiglia Denti nella chiesa della Santissima Trinità si trovava una vecchia tavola che, dopo una sosta (non so quanti anni durata) nella sacrestia della stessa chiesa, passò nella Pinacoteca Civica di Forlì. La indicherò brevemente come la *Tavola Denti*.

Nessun altro quadro a Forlì credo abbia subito tante torture e deturpazioni quanto questo. La più grave, di cui nessuno si è accorto finora, fu quella di rifilarlo per benino in modo da trasformarne la sagoma rettangolare in centinata, evidentemente per adattarlo a un altare diverso da quello originale, e questo forse avvenne già nel Seicento. Della mutilazione è testimonianza la sacrificata composizione del dipinto.

Sopra un trono, che ha sul davanti della base una decorazione di volute policrome simmetriche a fondo rosso e, nel mezzo, lo stemma del committente (abraso), siede la Madonna, veduta quasi di fronte, dal grazioso volto giovanile, col manto che le passa sopra il capo. Tiene ritto sulla coscia destra il Bimbo ignudo e benedicente. Alle spalle, una tendina rossa e il dossale del trono, sotto un'arcata che fu tagliata al suo inizio dalla segatura della tavola ed è sorretta da pilastri decorati in parte da candelabre su fondo d'oro.

Di contro al pilastro sinistro sta in piedi, scalzo, S. Bartolomeo, dai baffi e dalla barba candidi. Indossa veste scura e manto rossiccio foderato di giallo e con la destra leva il coltello del martirio, mentre nella sinistra tiene un libro verde chiuso.

Di fronte al pilastro destro sta, pure in piedi e scalzo, S. Antonio da Padova, con un ramo di giglio nella destra e nell'altra un libro rosso chiuso.

Nella base del trono, oltre allo scudetto abrase si vedono due cartellini. Nell'inferiore si legge chiaramente:

Albericus Dentus dotavit
hoc altare iuspatronatus
famig. (sic) de dentis

Mentre questo cartellino è stato abbastanza rispettato, quello superiore, con la firma e la data, ha servito di addestramento dei falsificatori. Dall'esame dei molti, chiari o dubbi, avanzi si può concludere che l'iscrizione primitiva fu trasformata nel nome del fantastico Morolini e poi abrasa. A me pare di leggersi:

Marchus Valerius
Morolenis foroliuiensis
faciebant (?) M.....XIII

Soltanto la prima parola « Marchus » è originale e poichè nessun pittore di nome Marco ha avuto Forlì nel Quattro e nel Cinquecento all'infuori del Palmezzano, risulta pienamente documentata l'attribuzione a questo artista di un quadro che invece Adolfo Venturi ritenne « probabile opera del Carrari », che si chiamava Baldassarre.

Sul resto della deturpata scritta non merita che ci soffermiamo, eccetto la data. Se potesse trovare conferma la lettura del 1513, mi pare che questo quadro, che si suole ritenere più vecchio, troverebbe il suo posto giusto nella cronologia delle opere del maestro forlivese. Comunque però si voglia giudicarlo, esso, per la presenza delle grottesche, spetta al Cinquecento, quindi non è una delle prime opere dell'artista.

E' questa la tavola che Carlo Cignani, quasi sempre impreciso, incompleto e senza colore, indicò semplicemente così: « nella sacrestia [della Trinità] una B. Vergine col Bambino, dipinta da Marco Palmegiani »?

Ma è certamente quella che il Casali, tanto più accurato, così descrisse nella prima edizione della *Guida*: « La tavola sopra la porta [della sacrestia] entrando, con la Vergine seduta in trono ed il Bambino ritto sul ginocchio destro, ed ai lati s. Bartolomeo apostolo e s. Antonio di Padova, fu pennelleggiata nel 1503 da Marco Valerio Morolini ».

E, in una nota, mise proprio i puntini sugli i: « Marcus Valerius Morolinus de Forliviesis (sic) faciebat M.D.III; così leggesi nel cartellino sotto il trono della Vergine. Nessuno dei nostri maggiori ci ha lasciato memoria di questo artista, che pochissimo deve aver dipinto, non conoscendosi del medesimo che un'altra tavola in s. Mercuriale [cioè quella del Crocifisso con i santi Giovanni Gualberto e la Maddalena]. Egli deve essere stato discepolo del Melozzo, e compagno del Palmezzani, poichè moltissimo a costoro assomiglia nella maniera del dipingere, se non che nelle teste è al-

quanto più grandioso. — Manca nell'Abbecedario pittorico [quello dell'Orlandi], ed in tutti i libri che trattano di quest'arte ».

Poi nelle *Memorie* il Casali attribuì, almeno parzialmente, a questo ipotetico Morolini anche la tavola dell'Annunciazione del Carmine e in séguito, nella seconda edizione della *Guida*, ridusse le informazioni sul pittore a queste poche parole: « Nessuna notizia intorno a questo artista (il quale si dice da se medesimo forlivese, come leggesi nel cartellino a piè della tavola), ci fecero pervenire li Cronisti; ma certamente egli deve appartenere alla scuola del Melozzo, siccome apparisce dal modo di colorire e disegnare ».

Il Casali fu certamente sincero nella lettura della firma, ma come mai non si accorse delle evidenti alterazioni che questa ha subito? Egli dice che la tavola era appesa sopra la porta della sacrestia, un'apertura alta all'incirca due metri, e forse si accontentò di esaminare il quadro dal basso, senza farlo discendere, o senza salire sopra una scala; in queste condizioni era impossibile accorgersi della falsificazione.

Lo scrittore non può essere scusato di questa sua frettolosa indagine, che l'ha condotto a creare una personalità artistica inesistente. Non soltanto i cronisti (che si spiegherebbe), ma i documenti archivistici ignorano del tutto un pittore Morolini a Forlì e perfino una famiglia di questo nome.

Eppure questa conclusione negativa non lascia del tutto tranquilli, perchè rimane ancora da spiegare questo mistero. Chi e a quale scopo alterò la firma originale, sostituendo — si badi — non già il nome di un artista noto e illustre, che si capirebbe perfettamente, ma quello di un pittore creato dalla fantasia?

La firma autentica, di cui il falsario falsificò soltanto la seconda e la terza parola, doveva essere:

Marchus Palmezanus
pictor foroliuiensis
faciebat M.D.XIII (o M.D.XXIII).

La lettura della data, riferita dal Casali come M.D.III, non può essere accettata, perchè tra la M e le tre I intercorre uno spazio maggiore di quello che comporta la presenza di un'unica lettera.

Pure il Cavalcaselle accettò il nome del Morolini, scrivendo: « Anche questa pittura [l'altra sarebbe la tavola del S. Giovanni Gualberto] mostra essere di uno scolaro del Palmezzani. Sotto la base del trono vedesi un cartellino con iscrizione mutilata, di cui

si scorgono appena le tracce delle parole: MARCHUS VALERIUS... FOROLIV..., oltre qualche altra lettera ».

Il Calzini, che rivendicò al Palmezzano quest'opera in pieno, notò che le deficienze della decorazione erano dovute all'avere il quadro subito, com'egli argutamente si esprime, « il martirio del restauro e più particolarmente nella base del trono ».

Affermavano i sostenitori del Morolini: « Basta dare un'occhiata ai bruttissimi ornati in campo rosso, sulla base del trono,... per avvedersi dell'errore nel quale si cadrebbe giudicandola fattura dell'accurato e diligente Palmezzano ».

Ma è proprio in questa parte — ribatteva il Calzini — che si esercitò l'opera dell'ignoto « volgare pittore... il quale non solo ridipinse il cartellino, falsificandone il nome dell'autore, ma coprse di una tinta cenerognola anche il polizzino nel quale era il nome della famiglia che ordinò la pittura. E una prova chiara e sicura del fatto che narriamo l'abbiamo appunto dallo scoprimento recentissimo di tale polizzino e dello stemma di detta famiglia Denti; da cui apprendiamo altresì, oltre l'indicazione dell'ordinatore, come lo stemma debba essere stato, appunto allora, raschiato e sì sconciamente ridotto, forse per togliere, non sappiamo a qual fine [probabilmente, crederei, per un trapasso di iuspatronato della cappella dai Denti ad altra famiglia], qualsiasi traccia della casa che ordinò il quadro e dell'artista che lo dipinse ».

Gli ornati della base, usciti malconci dalla deturpazione, riescono veramente, a una prima occhiata, sgradevoli; però, meglio considerati, si mostrano non indegni di maestro Marco. Il Calzini li paragonò con quelli della *Comunione degli Apostoli* e della *Glorificazione di S. Antonio abate*, concludendo che questi « hanno le identiche forme e sono di una stessa mano » con quelli della tavola Denti; aggiungendo che se questi ultimi « fossero in campo d'oro... vincerebbero anzi in bellezza quanti se ne ammirano in altre tavole del medesimo pittore nel Museo forlivese ». Un più preciso e convincente confronto si può istituire con la tavola della Galleria dei Conti Ferniani presso Faenza, opera firmata del Palmezzano che presenta una decorazione analoga.

E' spiacevole che il santo che, nella tavola Denti, mostra ben visibile il coltello del martirio, sia stato chiamato san Giacomo dal Calzini, tanto nella *Guida di Forlì*, pag. 82, quanto nella *Monografia sul Palmezzano*, seguito in quest'errore dal Santarelli, dal Casadei, dal Berenson e dall'Arfelli; non però dal Buscaroli.

Questi giudica con molta benevolenza l'ancona, in cui « già

traspare qualche ricerca di grazia; e l'ingenuità del Bimbo e la giovanile freschezza della Madre fioriscono in fisionomie fini e ricercate come disegno. Ciò si vede bene nella testa di S. Antonio dall'atteggiamento studiato: lo stesso accordo coloristico rosso-bleu e l'intonazione calma ed ambrata delle carni ci conducono sulle orme di influssi umbri ».

Veramente, dato lo stato di deperimento del quadro, questi apprezzamenti cromatici mi sembrano un poco difficili da stabilire. Appoggiandosi a essi, il critico vede confermato l'avvicinamento, da lui propostosi prima, con l'affresco della Crocifissione, ora nella Pinacoteca forlivese, che è del 1492. Ma la data del 1513 fa distanziare le due opere di 21 anno, un periodo troppo lungo per acconsentire un tranquillo avvicinamento stilistico.

* * *

Tra le opere minori della Pinacoteca di Forlì è una tavoletta donata dal conte commendatore Pietro Guarini, rappresentante la *Sacra Famiglia*, secondo il noto schema. Sopra un davanzale, coperto da un tappetino rosso, sta ritto il Bambino tutto ignudo, a gambe divaricate, che gira la testa verso la Madre; benedice con la destra e con la sinistra tiene l'estremità della cintola della Madonna. Al collo e ai polsi ha delle coroncine di corallo.

Subito di là dal davanzale, verso destra, si vede Maria, a più che mezzo busto, che regge con la destra il fianco del figlio e posa la sinistra, dalle lunghe dita, sul corrispondente piedino.

A sinistra si scorge S. Giuseppe (più basso della Madonna di tutta la testa; si direbbe che il pittore l'ha supposto seduto), volto quasi di profilo verso destra. E' calvo al frontale, ha grigi capelli all'occipite, porta lunghi baffi e grande barba bipartita. Con la destra solleva un piedino di Gesù, in modo che le gambe di questo assumono un atteggiamento poco grazioso e sbilanciato. Le molte rughe all'angolo dell'occhio e la barba, i baffi e i capelli filamentososi fanno del santo un tipo punto attraente.

Il fondo del quadretto è occupato, per due terzi a destra, da una tenda di color verde scuro, che scende dietro le spalle della Vergine, e, per l'altro terzo, dalla vista di un ristrettissimo settore di cielo con una piccola nube. All'angolo inferiore destro è un cartellino da cui è sparita la segnatura.

I tipi delle tre figure sono dissimili da quelli abituali del Palmezzano e non belli. Scadente il disegno del Bambino, che gira male la testa.

Il Guarini e il Cavalcaselle notarono il polizzino anepigrafico e il secondo aggiunse: « Questo lavoro mostra a nostro avviso i caratteri della scuola di Marco Palmezzano. Viene indicato nel catalogo col n. 143 come lavoro della prima maniera del Palmezzano ».

Allo stesso giudizio accedette il Calzini, che ritenne quest'opericciuola quale un saggio della « prima maniera » del Nostro, aggiungendo che essa « indica il principiante incerto e dubbioso, che, volendo, s'affatica per riuscire; ma vi è manifesta tuttavia la insufficienza di buoni studi e l'assoluta ignoranza del vero ».

Diametralmente opposta è l'opinione del Buscaroli; per lui il quadro « ha tutta l'aria di essere un lavoro della decadenza del Palmezzano. Il moto barcollante del Bambino che, con una gambetta alzata, si aggrappa alla cintura della Madonna, l'atteggiamento proteso della Madonna stessa rimangono tentativi di dare vivacità al primo e tenerezza gioiosa alla seconda; per cui lo studio della composizione non riesce certo a superare lo sforzo adoperato per una interpretazione giusta della realtà e dei colori stessi saturati nelle carni rossicce ed appesantiti nella sfumatura dal giallo all'azzurro del cielo ».

In verità difetti così gravi accusano piuttosto l'imperizia che la decadenza di un artista e, se proprio si vuole attribuire l'opera agli estremi anni del Palmezzano, si tratterebbe di uno sfacelo che, in un artista tanto esperto dei segreti della tecnica, non si sa concepire.

Decadenza assoluta che poi contrasta con l'avvicinamento prospettato dal critico tra questa Sacra Famiglia e quella della Galleria Albicini di Forlì, datata 1515, quando scrisse che la prima « ripete quasi alla lettera la composizione » della seconda.

Deve trattarsi di una svista, tanto diversi sono fra loro i due quadretti, per disposizione (nella tavoletta Albicini vi è in più S. Giovannino), atteggiamenti e tipi delle figure.

Aggiungo che non riesco a convincermi che il Palmezzano, che anche nelle opere meno riuscite mostra decoro, si sia abbassato all'infantile ornamento delle coroncine di corallo, che di solito piacque a pittori di gusto molto popolare. Filippo Guarini fu colpito dall'analogia di questo particolare con un'altra Sacra Famiglia di Giovanni Battista Rosetti, ma non ne seppe trarre la giusta conclusione.

Com'è ben noto, il corallo si dice che difenda dal malocchio i bambini, ma Gesù non dovrebbe averne bisogno.

E' vero che quest'ornamento si vede anche in opere di Piero

della Francesca, dei Lorenzetti, di Antonello da Messina, ma fu particolarmente caro a Barnaba da Modena, Taddeo di Bartolo, Allegretto Nuzi, Andrea Previtali, Benvenuto di Giovanni, Bicci di Lorenzo, Giovanni del Biondo, Giovanni Boccati, Giacomo da Recanati, Matteo da Gualdo, Bartolomeo Caporali, Tiberio d'Assisi, Pietro Alamanni, Francesco Pelosio, Lippo Dalmasio, artisti di secondo e anche di terzo piano.

Tra questi ultimi va collocato precisamente l'autore della tavoletta, cioè il forlivese Rosetti detto il Grasso, che non superò mai la sua condizione di principiante maldestro e svogliato.

L'Arfelli, che anch'essa sostiene l'attribuzione a quest'artista, afferma che il Rosetti « s'accosta a quella corrente mistica e patetica che ebbe nel Perugino e nel Francia i maggiori artefici; ma qui il carattere peruginesco è impoverito e duramente schematizzato, forse per influenza del Palmezzano ». Ma certi avvicinamenti mi sembrano uno spreco inutile per il modestissimo Rosetti.

* * *

Oltre questa *Sacra Famiglia* indicata col n. 123 della Pinacoteca forlivese, il Calzini ricordò, della stessa raccolta e quale opera del medesimo Palmezzano, un'altra tavola di eguale soggetto ma senza numero e che non m'è riuscito d'identificare; però, siccome il critico non le assegnò alcuna data, credo di poterla passare sotto silenzio.

E' poi da escludere (come ho dimostrato in un articolo *Come si è formata una leggenda su M. Palmezzano* in « Il Nuovo Momento », 26 febbraio 1949) la già affermata e riaffermata collaborazione del Nostro negli affreschi melozziani della sacrestia di San Marco a Loreto, qualunque sia l'età che si vuole loro assegnare.

Rimarrebbe l'*Annunciazione* famosa, già nella chiesa forlivese del Carmine e ora superbo ornamento della Pinacoteca civica, la cui paternità è stata così vivacemente discussa tra i nomi di Melozzo e del suo maggiore discepolo. Però se essa appartiene in grande parte (almeno nella esecuzione) al secondo, tuttavia oltrepassa i limiti proposti in questo scritto, perchè non già al 1491 (come, per un'errata interpretazione di un passo della *Cronaca Albertina*, affermò il Calzini), ma a qualche anno dopo spetta quella magnifica affermazione della maturità artistica di maestro Marco.

Sarebbe poi ozioso riproporre l'attribuzione al Palmezzano della tavola della *Madonna di Loreto*, che si trova sull'altar maggiore della chiesa omonima al Foro Traiano in Roma, avanzata

fin dal dicembre 1921 da Carlo Galassi Paluzzi. Se del pittore forlivese, entrerebbe nel novero delle sue prime opere.

Ma troppi e, mi pare, decisivi sono gli argomenti (vedi un mio articolo nella rivista « La Romagna », XIV, 1923, pagg. 527-531) che conducono a rigettare l'attribuzione di questo lavoro pittorico, come di altri in Roma che si son voluti assegnare con soverchia facilità all'artista forlivese.

Al termine di questa lunga rassegna, ci troviamo davanti al-



Marco Palmezzano, Madonna col Bambino in trono fra quattro santi (1493) - Milano, Pinacoteca di Brera.

l'inaspettata conclusione che, di tutte le opere finora ritenute quali prime espressioni dell'arte del Palmezzano, nessuna merita questa qualifica, perchè alcune non gli appartengono affatto e le altre, inoppugnabilmente sue, sono più tarde.

L'anno limite mi pare rappresentato dalla *Madonna in trono fra quattro santi*, oggi in mostra a Brera e che porta la data del 1493. Opera non ancora valutata al suo giusto valore, non perchè essa abbia tali meriti che possa pretendere a rappresentare il capolavoro dell'artista, ma per gli elementi contraddittori ed estrosi della composizione, per la fantasia di alcuni particolari e per il fervore creativo, anche se non sempre sorretto dai mezzi espressivi.

E' comunque opera singolare, che già risente l'influenza diretta di Melozzo e inizia il periodo della maturità artistica del Palmezzano.

Quale risposta dare dunque all'interrogativo del titolo di questo articolo? Dobbiamo concludere che di tutta la produzione del Nostro, anteriore al 1493 (quando l'artista aveva all'incirca trentaquattro anni) non ci è rimasto nulla?

Fortunatamente no. Non molto è sopravvissuto, ma a sufficienza perchè si possa rispondere, con fondata tranquillità, a un altro interrogativo che ci si presenterà verso la fine. Passiamo dunque in rassegna le testimonianze di questa operosità giovanile.

* * *

La prima opera del Palmezzano di cui si abbia notizia fu eseguita per l'Ospedale della Casa di Dio di Forlì: quattro figure di santi (tre delle quali erano S. Rocco, S. Sebastiano e S. Giacomo Maggiore), forse su tavola o, più probabilmente ad affresco, rivelate da un documento (da me pubblicato nella « Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana », vol. II, 1899, pag. 222), col quale il pittore citò in giudizio il priore dell'Ospedale per ottenerne lo sborso di due ducati e mezzo, residuo della somma di tre ducati da lui richiesti come equo compenso del suo lavoro.

Ma il documento è incompiuto, ciò che fa presumere che le due parti contendenti venissero a un componimento amichevole.

Ma più di questa conclusione fa meraviglia la data: 25 dicembre 1484; desta infatti stupore che nella ricorrenza natalizia si redigesse un atto notarile di questa natura, che non aveva alcun carattere d'urgenza, come sarebbe stato invece un testamento. Siccome i notai romagnoli seguivano la cronologia « a nativitate », il 25 dicembre 1484 corrisponde, nell'uso cronologico attuale, al 25 dicembre 1483, quando il Palmezzano aveva 23 o al massimo 24 anni.

Quest'opera si deve considerare irrimediabilmente perduta; è superfluo ch'io rilevi tutto l'interesse che, conservataci, avrebbe per noi, quale unica e perciò preziosa testimonianza dell'arte del pittore ai suoi inizi e quale rivelatrice tanto del maestro che lo dicesse quanto delle condizioni generali della pittura a Forlì, che nel periodo dal 1460 circa al 1490 ci sono del tutto sconosciute.

Del periodo immediatamente anteriore possediamo i miseri resti della decorazione pittorica dell'antica chiesa di S. Maria di Schiavonia e l'ormai famosa lunetta del miracolo della Madonna

del Fuoco, di Giovanni di Pedrino, ma del trentennio ricordato non rimane altro che l'affresco che, nella chiesa di Fornò, dècora l'arcosolio del sarcofago di Pietro Bianco morto nel 1479, pittura enigmatica che aspetta ancora il suo Edipo.

* * *

Nel 1907 fu pubblicata la notizia dell'esistenza di una tavoletta del Palmezzano, autenticata dalla firma e dalla data, ma i critici non ne fecero gran caso o sfuggì loro, quantunque l'informazione fosse comparsa in una rivista d'arte abbastanza diffusa, cioè nella « Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana », fondata e diretta dal Calzini.

Questa notizia, sfuggita perfino al Buscaroli, ha proprio giuocato a rimpiattino, perchè non fu oggetto principale di uno scritto, ma di una nota a un articolo di argomento assai lontano dal Palmezzano, essendo intitolato *Il Carpenino e le sue opere*, dovuto alla penna del signor Ubaldo Mazzini.

Rileggiamo dunque la nota della citata « Rassegna », anno X, 1907, pag. 6, nota 2: « Proveniente dalla stessa famiglia [Rossocci, della Spezia, ora estinta] e passata in seguito presso il sig. Eugenio de Nobili, era pure una tavola del Palmezzano, che, dopo la morte del proprietario, emigrò per ignoti lidi; e giacchè qui mi torna acconcio, ne darò una breve descrizione. Fu scoperta nel 1896; rappresenta la Madonna col bambino e Santa Caterina di Alessandria; il bambino in piedi sopra un davanzale; nello sfondo, dietro una cortina raccolta da un lato, un paesaggio; in basso, a sinistra del quadro, un cartellino bianco con la scritta: *Marcus Palmezzanus pictor foroliviensis pingebat anno Mcccclxxxviii*. Una spaccatura longitudinale dell'asse divide, senza danno rilevante, la figura della Madonna. Dimensioni della tavola cm. 68 x 53. Mandata a Forlì presso quella Civica Pinacoteca, fu riconosciuta autentica ».

Quale valore dobbiamo dare a questa notizia? Nella redazione dell'articolo il signor Ubaldo Mazzini si mostra tanto critico serio e ponderato quanto diligente e sagace trascrittore di due documenti notarili del Cinquecento.

Quindi la sua informazione dev'essere accolta con tranquilla fiducia. Che si tratti di un'opera del Palmezzano non vi può essere dubbio; essa appartiene al ripetuto schema del Nostro, che direi della « Sacra Famiglia », anche se i personaggi di questa non sono sempre al completo o vi si aggiungono spesso altre persone, come

S. Giovannino, S. Caterina d'Alessandria o altri santi. Non di rado vi manca S. Giuseppe.

Nel caso del quadretto in questione lo schema è il più semplice perchè ridotto a tre sole figure, nè, data la forma della tavoletta, molto vicina alla quadrata, ve ne potrebbero stare di più.

Quindi l'opericciuola, della quale si trovano numerose repliche e varianti, anche se potrà essere rintracciata, non aggiungerà nulla alla gloria del pittore, ma avrà un notevole interesse grazie alla data che il Mazzini vi lesse e trascrisse, cioè 1489.

E proprio grazie a essa, avremmo la prima opera rimastaci di un'attività documentata per ben 56 anni.

Tuttavia fino a tanto che la tavoletta, partita per « ignoti lidi » (e gl'ignoti lidi si capisce che saranno quelli delle isole Britanniche o dell'emisfero occidentale), non verrà riscoperta e non si potrà averla sott'occhio ed esaminarla con occhi di lince, non potremo liberarci dal sospetto che la data, se pure letta con esattezza dal signor Mazzini, sia stata da un abile falsario leggermente alterata e che al posto della « l » si trovasse in origine una « c ». Questo giochetto l'abbiamo veduto già messo in opera per altri quadri del Palmezzano, col risultato dell'invecchiamento di mezzo secolo.

Il quadretto sarebbe dunque non la prima opera salvatasi del Palmezzano, ma una delle ultimissime, appartenente al suo estremo anno di vita, il 1539.

* * *

Nella canonica della chiesa parrocchiale di Dozza giaceva negletta una tavola che, in causa del suo pessimo stato di conservazione, non poteva attrarre l'attenzione di molti. Ebbi occasione di vederla fuggevolmente nel luglio 1922 e mi parve opera indubbia del Palmezzano. Poi, distratto da varie occupazioni e pensando che altri ne avessero parlato, me ne dimenticai.

Mi tornò a mente quando, sfogliando il « Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale » anno 1930-31, lessi alla pag. 431 che quella tavola, per interessamento del prevosto della chiesa, don Giuseppe Piancastelli, era stata restaurata nel 1930 dalla Sovrintendenza dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Emilia, per opera di Pompeo Felisati di Bologna.

Il restauro, egregiamente riuscito, fece addirittura rinascere il quadro, che fu ridonato al culto. La notizia del felice compimento dell'operazione riparatrice era accompagnata da due fotografie che

rivelavano chiaramente l'appartenenza della tavola alla cerchia delle opere del Palmezzano.

Il Buscaroli non si fermò a questa prima impressione e concluse per un lavoro di Giovan Battista Rosetti. « La scuola del Palmezzano — egli scrisse — si scorge con chiarezza; rispetto al Rosetti c'è, in più, una leggera nota rondinelliana, nel gruppo centrale ».

Dissentendo dall'opinione del Buscaroli, inviai alla rivista « Il Rubicone » un articolo che rimase giacente parecchi mesi presso la redazione di quel periodico, finchè fu pubblicato nel numero di dicembre 1933-gennaio 1934, cioè quando il nome del vero autore del quadro era stato rivelato inoppugnabilmente dalla voce dei documenti, sì che ormai il mio scritto, che portava il titolo *Marco Palmezzano, Francesco Menzocchi, due opere ignorate*, sfondava una porta aperta. Scherzi che capitano....

Vi concludevo per l'attribuzione pura e semplice al Palmezzano e forse non è superfluo riportarne qui qualche riga: « per l'identificazione della santa Caterina — scrissi — si può avere qualche dubbio. Questa pretesa santa Caterina (che non può essere la senese, ma in ogni caso la vergine alessandrina) non ha altri attributi che la palma del martirio e il libro e difetta del più caratteristico, la ruota ».

E, più innanzi: « Gli avvicinamenti con altre opere del Palmezzano sono ovvii e persuasivi. Un primo avvicinamento si può fare con la tavola già della Confraternita dei Battuti Bianchi di Valverde in Forlì e ora a Brera.... Il Battista di questa e l'altro della tavola di Dozza si assomigliano notevolmente pure essendo in atteggiamenti diversi.... la santa Martire di quest'ultima opera ricorda grandemente la Maddalena della tavola di Valverde anche per il particolare delle dita della mano sinistra spante non elegantemente, come zampe di ragno ».

« Ma l'avvicinamento del Battista della tavola docciana è anche più convincente se messo a confronto con la stessa figura della tavola della Galleria Lateranense [ora nella Pinacoteca Vaticana] e, meglio ancora, con la tavola della Galleria Nazionale di Dublino, che si direbbe un duplicato, più ricco, del quadro di cui parliamo ».

Davvero preziosa fu la scoperta di due documenti dell'Archivio Notarile di Imola, dovuta al dottor Romeo Galli, che li pubblicò ne « Il Resto del Carlino », 1.º novembre 1933; preziosa non tanto per confermare un'attribuzione, quanto per correggere un'interpretazione iconografica (non santa Caterina è figurata nel quadro, ma

santa Margherita) e più ancora per la datazione dell'opera, che, ordinata il 16 giugno 1492, fu consegnata al committente entro l'anno.

Essa è dunque cronologicamente la prima fra tutte le opere rintracciabili del Nostro.

Della quale, nel 1938 lo Gnudi scrisse: « Per quanto fin da questo tempo il Palmezzano mostri di ricorrere in certe parti ad aiuti di bottega per sopperire alle affrettate commissioni della provincia, la figura centrale della Madonna col Bambino, certo di mano del Maestro, ce ne indica il momento stilistico forse meglio della *Madonna e Santi* di Brera di un anno posteriore e di uguale carattere. Vi è un evidente ricordo delle Madonne tarde di Antoniazio Romano, che egli aveva dovuto vedere di recente a Roma, donde forse era appena tornato. Questo gruppo centrale presenta finezze non trascurabili di modellato e di riflessi luminosi, ma il carattere stilistico è così diverso da quello della Cappella Feo, posteriore appena di un anno, che appare chiaro che il nuovo linguaggio formale presente nella Cappella è quello di Melozzo.... e che si deve al rinnovato contatto col Maestro il determinarsi nel Palmezzano di quel cambiamento radicale che lo porta dalle pale di Dozza e di Brera alla lunetta della Cappella Feo e all'*Annunciazione* del Carmine ».

Conclusione assennatissima alla quale giungerò anch'io più innanzi, senonchè non si trattò di un *rinnovato* contatto, ma dell'*unico* fra i due artisti.

E così ci renderemo conto anche del « ricordo delle Madonne tarde di Antoniazio Romano ». Intorno alle quali bisognerebbe intendersi. E' noto che Antoniazio Aquili fece testamento nel 1508 e che dopo questa data si ha soltanto nel 1512 notizia certa della sua morte. Sono convinto che il pittore morì nel 1508, poco dopo dettato il testamento, per cui per « Madonne tarde » dovremmo intendere, pure allargando i termini cronologici, quelle eseguite negli ultimi tre lustri di vita — dal 1494 al 1508 (proprio i tre lustri per i quali il pittore romano sopravvisse a Melozzo), quindi Madonne *tarde* e senza possibile influenza sulla tavola di Dozza, eseguita nel 1492.

Inoltre nessun documento ci autorizza a supporre che in quest'anno il Palmezzano fosse così oppresso da commissioni da dover ricorrere ad aiuti e affidare loro nientemeno che l'esecuzione dei due santi laterali (se così si devono interpretare le parole un poco oscure del critico), cioè proprio quei due santi laterali, il cui avvi-

cinamento stilistico con altre opere del Nostro mi aveva condotto alla conclusione che ci trovavamo davanti a un'opera autentica e tutta quanta palmezzaniana.

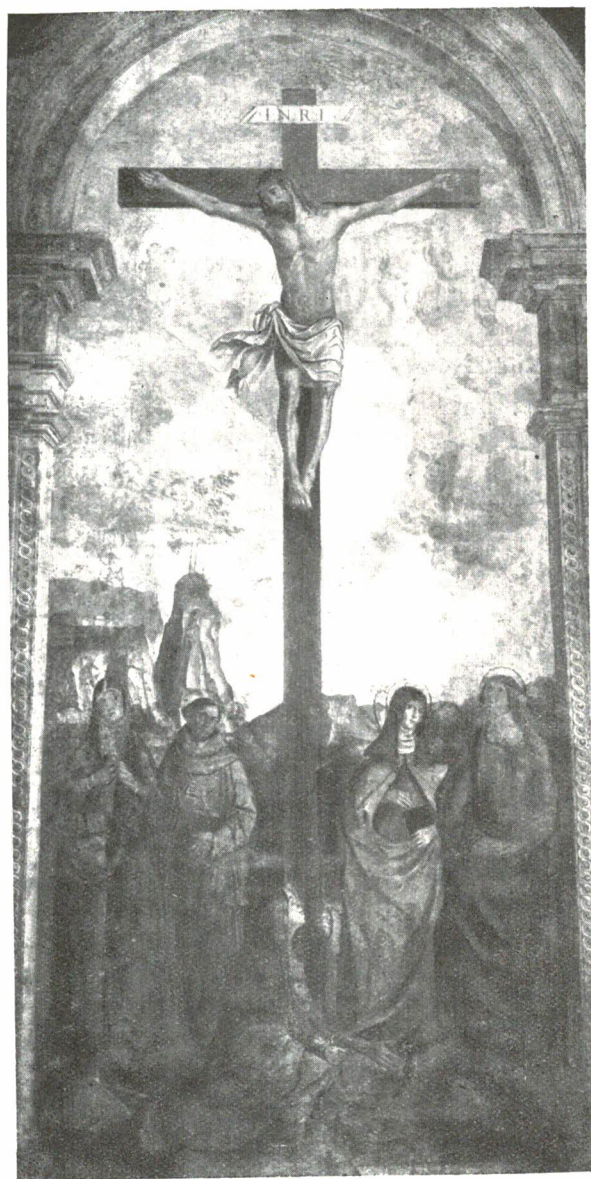
E' da aggiungere un'altra osservazione, non priva d'importanza, sulla tecnica di questo dipinto, che non è direttamente sul legno ma sopra un fine tessuto di lino incollato sulla tavola; caso unico nei procedimenti tecnici del Palmezzano e che fu, se pur di rado, praticato da altri pittori del tre o quattrocento, ma che l'artista nostro non ripeté più.

* * *

Una delle opere più discusse della Pinacoteca forlivese è il grande affresco, alto m. 5,02 e largo 2,83, che fu eseguito nella parete absidale della chiesa di S. Maria in Ripa o della Torre (Fiorentina) a Forlì e che rappresenta Gesù Crocifisso con la Madonna e quattro santi. In sèguito quella parete della chiesa divenne parete del refettorio delle Clarisse dell'annesso monastero; poi, quando questo fu, nel 1796, soppresso e adibito a caserma di cavalleria, il refettorio diventò stalla e l'affresco ebbe la debole difesa di un tavolato. Nel 1838 il Gonfaloniere della città formò il progetto di farlo trasportare sull'altare della chiesa del Ginnasio (Palazzo degli Studi) e lo fece visitare dall'ing. Giacomo Santarelli e dal pittore Girolamo Reggiani, ma non fu presa alcuna decisione. Finalmente nel 1865 Giovanni Rizzoli da Pieve di Cento lo distaccò e trasportò su tela, con operazione alquanto difficoltosa, anche a causa delle notevoli dimensioni, e nel medesimo anno esso entrò nella Pinacoteca.

Dopo queste strane vicende non è da meravigliarsi se il suo stato di conservazione è piuttosto cattivo, specialmente nella parte inferiore, ove la figura della Maddalena che abbraccia la croce è quasi perduta, insieme con la firma dell'autore e la data, che Girolamo Reggiani trascrisse così: « MARCVS PALMIZANVS FECIT MCCCCLXXXV », mentre Filippo Guarini credette di leggervi la data così: MCCCCLXXXII, che fu accettata dal Cavalcaselle; invece Giovanni Casali stette per la data più recente. Ma concorde fu la lettura della firma, ciò che sta a provare che essa era chiaramente visibile almeno fino al giorno dello stacco dell'affresco.

Del quale è nota la composizione. Due poderosi pilastri, decorati da candelabre e da ornato a treccia, con basso capitello e completa trabeazione, reggono un arco a pieno centro, attraverso il quale si scorge la scena della Crocifissione.



Marco Palmezzano, *Crocifissione e Santi* (1492) - Pinacoteca di Forlì.

Nel mezzo sorge l'alta croce, con Cristo confitto che si proietta sopra un cielo nuvoloso. Ai piedi, la Maddalena inginocchiata che abbraccia il legno; ai lati, quattro figure in piedi, cioè, a sinistra, la Madonna, in veste quasi monacale, che tiene le mani congiunte sul petto, si direbbe a comprimere i battiti violenti del cuore, e san Francesco d'Assisi, con crocetta nella destra e libro nella sinistra; al lato destro, san Giovanni Evangelista, dolce figura quasi femminile dai capelli inanellati, che volge gli occhi dolenti al Maestro e congiunge le mani in atteggiamento di sommo sconforto, e santa Chiara d'Assisi, nella veste delle Clarisse col giglio nella destra e il libro della regola dell'Ordine nella sinistra.

Sull'interpretazione iconografica di quest'ultima figura, che si è ritenuta da molti (Girolamo Reggiani, Giovanni Casali, Gaetano Milanesi) sant'Antonio da Padova, da altri (Giovanni Battista Cavalcaselle, Filippo Guarini) santa Teresa, e da molti altri S. Rosa da Lima, si può leggere una mia breve nota (*Iconografia amena*) nel « Nuovo Momento », 25 ottobre 1947.

Non è necessario di essere particolarmente versati nella storia e critica dell'arte per accorgersi alla prima occhiata su quest'affresco che siamo davanti a un'opera di assoluto carattere umbro, anzi più particolarmente davanti a un lavoro di ispirazione peruginesca. La composizione, i tipi delle figure, i loro atteggiamenti e le espressioni dei volti, oltre l'ambientazione generale, conducono verso un solo nome, quello del pittore di Castel della Pieve.

E' questa l'opinione concorde del Calzini, del Buscaroli (« qui non c'è traccia di Melozzo »), dello Gnudi. Di diverso avviso si mostra Adriana Arfeili quando osserva che « nessun'altra opera [del Palmezzano], tra le sue molte, par confermare questo improvviso amore peruginesco, tanto più che negli stessi anni egli appare tutto imbevuto della grande arte di Melozzo, e sordo ad ogni altro richiamo, come nella maggiore *Annunciazione* che sappiamo già esposta al culto nel 1491 ». Ma questo avvicinamento è, come ho già detto, fallace.

E nel carattere peruginesco concorda anche Adolfo Venturi, seguito dall'Okkonen, anzi a tal punto da togliere quest'opera al Palmezzano per assegnarla a un ignorato seguace di Pietro Vannucci. Alla quale conclusione il grande critico fu costretto per coerenza, per essere uno dei più convinti sostenitori dell'alunnato del Palmezzano, fin dalla sua prima giovinezza, sotto Melozzo, sì che non poteva darsi ragione di questa strana parentesi di « peruginismo » in piena influenza melozziana, anzi nel bel mezzo della

fattura della cupola lauretana, che, secondo lui, era quasi completa esecuzione del Palmezzano e, per di più, assai tardiva.

E l'Okkonen, cui si deve una diligente monografia su Melozzo, con alcune notizie intorno ad Antoniazio Romano e al nostro Marco, non fece che seguire l'opinione dell'insigne critico.

Ma, per giungere a questa conclusione, bisognava dimostrare che la firma, già visibile nel basso dell'affresco, era apocrifa. E' vero che in troppe tavole, che si possono trasportare altrove e farne commercio, si sono vedute delle false firme, ma questo non è mai avvenuto, perchè avrebbe fallito allo scopo di lucro, in un affresco, specie in un'epoca in cui nemmeno lontanamente si pensava allo stacco delle pitture su muro.

Inoltre i falsari si servivano quasi sempre di nomi di maggiore risonanza di quello del pittore forlivese e nel caso nostro il falsificatore avrebbe avuto buon giuoco dipingendovi la firma del Perugino; certamente — per poco furbo che fosse — non avrebbe mancato di farlo.

D'altronde come si può credere che le modeste monache di S. Maria in Ripa pensassero a chiamare un artista dal di fuori quando avevano sotto mano pittori del luogo, fra i quali cominciava allora a emergere proprio il Palmezzano?

Ma aggiungo di più. Anche senza l'autenticazione della firma, quest'opera, se pure intrisa di caratteri perugineschi, rivela delle forme proprie che spettano al Palmezzano. Il Buscaroli ne enumera alcune.

Io insisto su altre, specialmente sul paesaggio molto mosso, con quell'asimmetria che diventerà abituale del Palmezzano nelle opere seguenti: a sinistra rupi nude precipiti coperte nell'alto da vegetazione e a destra tondeggianti colline boschive.

Questa disposizione si confronti con le rupi del lato sinistro della *Madonna e quattro Santi*, ora a Brera, che è, come ho già detto, del 1493, o con quelle, altrettanto caratteristiche, nel fondo della *Comunione degli Apostoli*, pur trascurando la morfologia del paesaggio della grande *Annunciazione*.

Si tenga anche conto dell'uso dell'ornato a treccia nei pilastri, ripetuto nel trono della Madonna di Brera e in altre opere posteriori del Nostro.

E, volendo incalzare con altri avvicinamenti, ecco il san Giovanni dell'affresco, che richiama, per l'atteggiamento, lo stesso santo nella *Crocifissione* degli Uffizi e in quella Paterson, entrambe autenticamente firmate dal Palmezzano, e il san Francesco, così vicino

al santo assisiato nella tavola della Galleria Liechtenstein di Vienna, specialmente per l'identico disegno della mano sinistra.

Ormai tranquilli sull'attribuzione, permane il grave dubbio sulla data. Parve troppo antica perfino quella del 1495, perchè, si osservò, Leone Cobelli nelle sue *Cronache*, a pag. 411, scrisse: « L'anno 1497, adì 7 de magio. Fo sacrata sancta Maria de la Riva per mani de misser Tomasi da li Asti episcopo forliuese », quindi l'affresco non può essere di due anni anteriore.

Ma la consacrazione di una chiesa di rado coincide con l'inaugurazione; di solito la segue di alcuni o di molti anni e talvolta anche di secoli.

Ebbene, se l'opera fosse del 1495 o del 1497, rimarrebbe inspiegabile che, a pochi mesi o a pochissimi anni di distanza dalla morte di Melozzo, il Palmezzano non lo ricordi più affatto nello stile. La probabilità maggiore è dunque per l'anno 1492 e le conseguenze per la prima educazione artistica del Palmezzano sono decisive.

Nè possono convincere le spiegazioni che tenta lo Gnudi, per spiegare i caratteri umbri dell'affresco, con ipotetici (e certamente mai avvenuti) contatti del Palmezzano a Loreto e a Roma (ove il Nostro non fu mai) con collaboratori di Melozzo. cioè Antoniazio Romano e Giovanni Santi. Strani collaboratori che, invece di diffondere le caratteristiche artistiche dell'Ambrogi, si facevano propagatori delle forme umbre.

* * *

Ma vi è di più. Non è questa la sola opera firmata del Nostro che mostri così profondamente la sua derivazione diretta dall'arte del Perugino. Esiste fortunatamente un quadretto che porta un formidabile elemento di prova tanto in favore della paternità della Crocifissione di Santa Maria in Ripa quanto in appoggio della sua dipendenza da ispirazioni, modi e forme della pittura umbra.

Si tratta di una tavoletta alta m. 0,665 e larga 0,425, che nel 1898 faceva parte della collezione del barone Mohrenheim a Parigi; nel 1904 apparteneva alla raccolta del signor Somzée di Bruxelles, poi passò nella collezione di Carlo Sedelmeyer, posta in vendita a Parigi il 3, 4 e 5 giugno. La tavoletta fu allora acquistata per 4500 franchi, credo dal signor Wedels.

In questa opericciola, una delle migliori di quella che vorrei chiamare la « micropittura » del Palmezzano, è rappresentato il

Martirio di S. Sebastiano, che descriverò osservandone un'eccellente riproduzione fotografica del Catalogo della Vendita Sedelmeyer.

Sul davanti, leggermente spostato verso destra, sorge un fusto di colonna non rastremata, di marmo variegato, su bianca base attica. Contro di essa sta il santo, quasi esattamente di fronte, avvinto alla colonna da due corde che lo stringono subito al disopra dei gomiti. E' un bel nudo, non tuttavia di perfetto disegno, perchè il muscolo grande pettorale sinistro scende troppo in basso, diminuendo apparentemente la lunghezza del braccio. Un perizoma abbondante, a larghi nodi, gli cinge i fianchi.

Capigliatura ricciuta; testa volta verso l'alto, dolente, con la bocca semiaperta. Una freccia è confitta nella regione mammaria destra; un'altra nell'epigastrio, un poco a sinistra.

Dietro la colonna è dipinta una piccola eminenza, che a destra termina bruscamente e a sinistra divalla; da un suo solco si leva un arboscello senza fronde. In un piano arretrato, a destra grandi rupi accatastate formano una finestra naturale; a sinistra, in una valle e ai piedi di una montagna azzurra, si scorge un paese murato con torri di cinta e vari edifici tra cui un campanile cuspidato, poi alberi e due monti più lontani.

Vi è la firma e la data:

Marcus Palmezzano P. Foroliuiensis
MCCCCLXXXIII

Quest'opera è rimasta ignota o almeno trascurata finora dalla critica, che non si è accorta della sua enorme importanza. Eppure in quel quadretto tutti o quasi tutti gli elementi, come la colonna con la base attica, l'impostazione della figura del martire, il trattamento del nudo, particolarmente negli arti inferiori, la parsimonia delle frecce (due sole, in confronto della orripilante abbondanza degli orrendi strumenti del martirio nelle varie figurazioni del santo narbonese, come, a esempio nelle opere del Mantegna, che si direbbe si sia ispirato alle parole degli Atti del martirio, secondo i quali Sebastiano apparve «quasi hericius ita esset irsutus») e soprattutto lo sguardo volto verso l'alto, quell'atteggiamento patetico di preghiera, d'invocazione e di dedizione al cielo, che è la nota più caratteristica del maestro di Raffaello, tutto questo dimostra che il Palmezzano dipende pressochè interamente dal Perugino, anzi ne imita in pieno il *Martirio di S. Sebastiano* che ora si trova nel Museo del Louvre e che doveva essere stato eseguito da poco tempo. Si può anzi affermare che nessun discepolo del maestro umbro lo

ha mai seguito tanto da vicino quanto il pittore forlivese in questa tavoletta.

Un particolare quasi insignificante ce ne dà la conferma assoluta. Nel quadro del Perugino la base attica è veduta in prospettiva orizzontale e mostra un lieve difetto: il toro superiore più piccolo dell'inferiore; ebbene la medesima menda si rivela nella copia, con l'aggravante di un altro errore. Siccome il Palmezzano ha voluto rappresentare la base da un punto di mira più alto, si è trovato nella necessità di scorciarla, riuscendovi molto imperfettamente. E così egli mostra anche qualche incertezza nello scorcio della testa del martire.

Ma se, per la colonna e la figura umana, il Nostro procede dal Perugino, nel fondo del quadro se ne mostra del tutto indipendente. L'artista umbro ha figurato la scena in una loggia di cui appaiono due pilastri reggenti le arcate, con un parapetto oltre il quale si scorge una dolce campagna con molli ondulazioni; invece il pittore romagnolo innalza la colonna sul nudo terreno e si sbizzarrisce a dipingere quel suo paesaggio di fantasia, il cui elemento più caratteristico è quella finestra naturale, che può far pensare a un ricordo della pittura ferrarese; ma rocce verticali e traforate si vedono anche presso pittori di altre scuole, come Vittor Carpaccio tra i veneti e il Pinturicchio tra gli umbri.

Anzi il particolare paesistico mi porta a un avvicinamento con la delicatissima *Madonna della Pace*, che nel 1489 Bernardino di Betto dipinse per la Cattedrale di Sanseverino Marche, ove non è impossibile che il Palmezzano abbia potuto vederla, traendone ispirazione tanto per la finestra naturale, che si vede nel lato sinistro di quel quadro, quanto per il mignolo, distaccato dalle altre dita e arcuato, nella mano destra della Madonna e per il manto, orlato d'oro, che questa indossa.

E ora, se ci volgiamo a riconsiderare la tavola di Dozza, ci convinceremo facilmente che anch'essa procede, se pure in tono minore e meno caratteristico, dall'arte umbra. Vi si scorge qualche avvicinamento con la pittura di Giovanni Santi nella modestia della composizione, nel basso sgabello del trono, nell'abbondare di bianchi cumuli naviganti per il cielo, nel piegare generalmente duro e metallico delle vesti.

Peccato che di quel quadro di Dozza non ci sia pervenuta anche la lunetta, che ci avrebbe forse servito per qualche illuminante confronto con la figura del Padre Eterno circondato da serafini, che il Santi dipinse nell'alto di una tavola centinata da lui

eseguita per la famiglia Buffi in Urbino e ora nella Galleria Nazionale delle Marche in quella stessa città.

Trascurando altre considerazioni, molto più giova domandarsi: Che cosa vi è dell'arte di Melozzo in quest'ancona di Dozza? E si è costretti a rispondere: Nulla. Appena un poco di vivacità nel Bambino, ma nessun indizio che riveli l'influenza dello spirito e dello stile di Melozzo.

Ma è possibile che il preteso esecutore della ghirlanda dei lieti serafini nella cupoletta lauretana, degli otto Angeli, pensosi e angosciati nel reggere gli strumenti dell'iniqua Passione, e degli otto Profeti, quali gravi come Abdia e Isaia, quali trasognati e ispirati, come Zaccaria ed Ezechiele, quali solenni, come Baruch e Geremia, sia stato niente altro che un riproduttore meccanico dei segni del Maestro, non abbia sentito nulla, non abbia nulla compreso dell'altissima idealità dell'opera cui egli aggiungeva il colore, e che, dopo un così decisivo tirocinio, non abbia saputo spremere, quando lavorò da solo, altro che questa timidetta scolastica Sacra Conversazione di Dozza?

Ma non basta. Ci si vuol far credere che il pittore di questa tavola ha vissuto e operato (!) pochi anni prima in Roma, nella Roma del penultimo decennio del Quattrocento, quando cioè, a tacere d'altri, il Botticelli, il Pinturicchio, Cosimo Rosselli, fra' Diamante, Luca Signorelli, il Perugino, Bartolomeo della Gatta e Domenico Ghirlandaio eseguivano, dal 1481 all'83, i due cicli di affreschi della Cappella Sistina, quando il Pinturicchio (cito in particolare questo perchè mi pare che un giovane artista doveva allora sentirsi sedotto dalla grazia decorativa, dalla freschezza aneddotica e dal brillante colorito di Bernardino di Betto) dipingeva, circa nel 1485, gli affreschi della cappella di san Bernardino nella chiesa di S. Maria d'Aracoeli e subito dopo (dal 1485 all'89) i *fatti della vita di S. Girolamo* e la deliziosa *Adorazione del Bambino* nella chiesa di S. Maria del Popolo; quando, se pur avanti negli anni, era ancora in piena attività Antoniazzo Romano, con la « turba » dei suoi aiuti.

E non parlo dell'opera di Melozzo stesso in Roma, specialmente nella decorazione dell'abside dei Santi Apostoli, allora in tutto lo splendore della sua recentissima fattura e che avrebbe dovuto riempire di orgoglio campanilistico il cuore del giovane forlivese ed essere per lui quasi la « bibbia » della pittura.

Evvia; se dopo essere stato sollevato verso così alte sfere nel cielo dell'arte, grazie alla collaborazione preminente nell'opera lau-

retana e allo studio di quanto Roma già fin da allora offriva a uno spirito non chiuso al sentimento del bello, se, dico, il Palmezzano abbandonato a sè stesso e a trentatrè anni, si riduceva a questo lavoro da principiante qual'è l'ancona di Dozza, diligente, accurata ma del tutto terra terra, io penso che Melozzo, riavvicinandolo nel 1493, avrebbe dovuto dirgli onestamente che l'arte non era fatta per lui.

Un'altra considerazione ancora sulla tavola di Dozza.

Questa pittura gli fu ordinata da un cittadino di un borgo del Preappennino, situato a circa 24 miglia romane da Forlì. Ma come mai era giunta fin là la fama del giovane pittore forlivese, sino ad anteporlo ad altri artisti che operavano nella più vicina Faenza? Evidentemente perchè il Palmezzano doveva essersi già fatto conoscere con qualche apprezzato lavoro, che non avrebbe potuto eseguire se fosse stato, negli anni precedenti al 1492, nel novero degli allievi di Melozzo e quindi, con lui, lontano dalla Romagna.

* * *

La *Sacra Conversazione* di Dozza, la *Crocifissione* della Pinacoteca forlivese e il piccolo *S. Sebastiano*, scarso ma sufficiente manipolo nella vasta opera del Palmezzano, ci conducono così alle seguenti conclusioni.

Il pittore forlivese non operò, in qualità di aiuto di Melozzo, nè a Loreto, nè a Roma, nè egli fino al 1493 avvicinò il suo grande concittadino. La sua prima attività, che possiamo chiamare con tutta tranquillità la « maniera premelozziana » è stata oscurata, anzi addirittura nascosta, da una costruzione artificiosa e ipotetica, che non si basa sopra alcun dato documentario nè sopra alcun'opera certa ed è tanto più infida quanto più si presenta ancora oscura per noi in molti punti la biografia di Melozzo.

Ormai, assicurata al Nostro la paternità di tre pitture, notevolmente differenziate fra loro nei soggetti, se anche poco distanziate nel tempo (perchè, come fra poco vedremo, occupano al massimo il periodo di 17 mesi), abbiamo risolto, con molta semplicità, il problema, finora così oscuro ed enigmatico, della prima educazione artistica del nostro Marco. Si trattò di un'educazione umbra, anzi più strettamente peruginesca. Del resto anche verso l'Umbria si diresse un suo corregionale all'incirca contemporaneo, Giovan Battista Bertucci o Utili di Faenza.

E' sperabile che una qualche fortunata scoperta archivistica ce ne dia la conferma e che il ritrovamento di qualche altra opera

anteriore al maggio 1493 venga a convalidarla, ma nulla potrà distruggere il fatto che il Palmezzano fu un allievo o almeno un seguace di Pietro Vannucci, il quale contava circa quattordici anni più di lui e sette meno di Melozzo e fu l'artista più rappresentativo della regione e della stirpe umbra.

Il tempo di questo alunnato mi pare si possa ragionevolmente fissare nel periodo che va dal 1485, quando il Perugino, libero dai suoi impegni nella decorazione della Cappella Sistina in Vaticano, ritorna a Perugia e vi eseguisce la tavola dei Priori, al 1490, quando presumibilmente il Palmezzano dovette ritornare a Forlì e incominciare a dipingere e a farsi conoscere in patria e nella Romagna, tanto da poter ricevere, nel 1492, la commissione del quadro di Dozza.

Ma dal 1485 al '90 la vita del Vannucci è assai movimentata, perchè l'artista da Perugia passa a Firenze, poi a Fano nel 1488 e di nuovo nel 1489 ed è forse nella gentile città marchigiana che il giovane forlivese ha avvicinato il Maestro già glorioso.

E' appena il caso di ricordare che il Palmezzano fu scolaro del Perugino pochi anni prima che alla medesima scuola giungesse Raffaello, di 24 anni più giovane del forlivese. Questo, non per istituire confronti, ma solo per accennare che il Nostro assimilò abbastanza bene la tecnica e in parte lo spirito dell'arte del Vannucci, ma gli rimase notevolmente al disotto, mentre il giovane urbinato con felicissima rapidità e duttilità fece sua l'arte umbra, superandola poi agevolmente grazie alle sue doti superiori e al suo fresco vibrante sentimento.

I rapporti tra il Palmezzano e il Perugino non dovettero essere di lunga durata, perchè il primo non assimilò talune caratteristiche del Maestro umbro. Infatti in nessuna delle tre opere qui studiate è trattato di proposito l'elemento architettonico (che il Perugino di rado omise nelle sue), eccetto nella terza, ove si riduce a una colonna senza capitello. E' evidente che l'artista forlivese si sentiva ancora deboluccio in quel campo e assai tentennante nella prospettiva.

Il paese del Perugino è quasi sempre di larghe linee ondanti, arioso, con grandi effetti di lontananza, un paese idillico, di pace serena e di dolce quiete.

Il Palmezzano invece ama paesaggi più mossi, quasi drammatici, meglio intonati alle scene: la finestra naturale formatasi con la rovina di rocce è sfondo appropriato al martire cristiano; rocce elevate molto degradate s'innalzano nella scena della Crocifissione.

In questo campo il Nostro, vero paesista nato, manterrà sempre una grande indipendenza e anche quando non farà che darci

delle repliche di una medesima composizione, costantemente ne rinoverà, con gusto e vivacità, l'ambiente.

* * *

Anno singolarissimo nella vita del Palmezzano fu il 1493, quello che decise di tutto il resto della sua esistenza. Su di esso portò luce, poco più di mezzo secolo fa, un documento scoperto nell'Archivio Notarile di Ancona (trascritto nel « Bullettino della Società fra gli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì », 1895, pag. 36).

Il 20 maggio di quell'anno Melozzo, che da alcuni mesi e quasi certamente dall'anno avanti abita nel centro principale delle Marche, per « inorare et pengire li travicielli et altre penture in la caminata nova del palazzo » degli Anziani di quella città, avendo condotto a termine il lavoro, affida a un tal Giovan Francesco di Piero di Stefano i pochi mobili della sua casa, insieme con alcuni oggetti d'arte.

A custodia dei quali il Maestro lascia anche uno dei suoi garzoni soprannominato Camerino e ne fa redigere l'inventario dal notaio Ser Melchiorre di Barnaba.

Non posso fare a meno di ricordare, tra gli oggetti attinenti alla pittura, « uno chartone de nostra Dona e uno san Bastiano e 22 pezi de carta deseniatta, tteste e altre chose, uno scatolone cho cierti relievi de cera, 24 pezi di relievi de gieso tra ba(m)bini e tteste ».

Il documento aggiunge: « *ipse Magister Miloctius (est) discessurus Forlivium* ».

Da Ancona a Forlì si poteva giungere allora, avendo un poco di fretta, in due giorni. E Melozzo fretta doveva averla, perchè la sua partenza ha tutte le apparenze d'essere stata precipitosa, fino al punto ch'egli lascia nella città d'ora degli oggetti che dovevano essergli cari e preziosi e che il Camerino gli avrà portati più tardi, debitamente imballati e incassati.

Si pensa a un invito pressante che gli sia giunto da Forlì, dove le vicende si svolgevano in quell'anno abbastanza tranquille per Caterina Sforza e perciò favorevoli al mecenatismo. E' quasi certo quindi che l'animosa figlia di Galeazzo Maria Sforza ha invitato Melozzo a recarsi sollecitamente a Forlì per intraprendere la decorazione pittorica della prima cappella nella chiesa di S. Girolamo.

L'artista dovette giungere in patria il 22 o al massimo il 23 maggio 1493 e, ricevuto formalmente l'incarico, porsi con alacrità

al lavoro. E' naturale che egli cerchi degli aiuti. Il principale è il Palmezzano, poi, quasi di sicuro, Giovanni del Segna e probabilmente, come garzone, il Camerino, forse così detto perchè nato in questa città marchigiana. Comunque non dovette essere una numerosa brigata.

E l'arte di Melozzo folgorò veramente, non avanti il 1493, ma in questo e nell'anno seguente, l'animo del Palmezzano, folgorò con l'esempio e con la parola una mente che era ancora in gran parte chiusa e dalla tavola di Dozza lo portò in poco tempo a un'opera che, al confronto, è davvero miracolosa, all'ancona del S. Michelino di Faenza. Tra quella e questa non passarono che quattro anni.

L'insegnamento di Melozzo non durò che diciassette mesi, ma fu per il Palmezzano il vero noviziato, l'autentico addestramento nell'arte: di cultura, di tecnica, di scienza prospettica, di metodo, di accorgimenti sapienti dettati dall'esperienza e sopra tutto di fervore comunicativo. Il filo a piombo, la livella, il compasso passano continuamente dalla mano del grande Maestro a quella del minore Maestro e viceversa.

E quando il 4 novembre 1494 sparisce il grande artiere il Palmezzano ne completa, sia pure con minore genialità ma con altrettanto fervore, l'opera e incomincia per lui un periodo di grazia che dura fino alla tavola della *Comunione degli Apostoli* (1506) e alla tavola dell'*Immacolata* nella cappella dei ferri in S. Mercuriale di Forlì (1510) e che darà vividi sprazzi anche negli anni seguenti.

Gli scrittori che in passato trattarono sommariamente del Palmezzano, lo considerarono come un pittore umbro; è poi venuta la critica moderna che ha un poco complicata questa veduta semplicistica, ma è necessario ritornarvi.

Maestro Marco fu realmente di educazione umbra e più specificatamente peruginesca. Per troppo sottili discernimenti e per l'inevitabile rilievo che si dà a nuove vedute, si è esagerata l'influenza che avrebbero esercitata sul pittore l'arte ferrarese e i quadri di Francesco Francia; infatti solo in qualche opera del Palmezzano si può scorgere l'imitazione di qualche particolare da opere di Ercole de Roberti o del Garofalo oppure del Mantegna.

Ma si tratta di opere un poco tardive del Nostro. Fino al 1493, cioè fino all'incontro con Melozzo, la sua arte conserva fresche e pure le caratteristiche della dolce, mite, equilibrata arte umbra, nella quale il Palmezzano doveva sentire una piena rispondenza con la propria indole, influenza facilitata o rafforzata dalla comune stirpe.

Umbro il Maestro, umbro il discepolo. Anima raccolta, operosa, pia, che trova nel lavoro l'oasi di riposo in mezzo al turbine delle passioni e delle lotte, il Palmezzano dimostra di discendere da quella forte, rude e tenace stirpe umbra che avanti il dominio etrusco tenne quasi tutta l'Italia centrale insieme con parte della regione emiliana, e sopravvisse alle successive invasioni etrusca e celtica.

Eppure già fin dalle prime opere del Nostro s'insinua nella sua arte una sottile vena che deriva dalla lontana Venezia. Influenza già da tempo notata e spiegata con l'intervento del contemporaneo Nicolò Rondinelli.

Essa fu invece diretta e quasi certamente rinnovata più volte e particolarmente evidente e decisiva in un'opera quasi sconosciuta, che deve entrare nel novero dei suoi primi lavori, ma tutto ciò potrà essere argomento di un altro articolo.

* * *

Avevo finito questo lungo scritto, quando mi è sorto il dubbio che qualcuno potesse obiettare che la presenza del Palmezzano a Roma è storicamente affermata da un critico di alto valore. Infatti nel *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera* redatto con severo metodo da Francesco Malaguzzi Valeri e sempre autorevole, anche se risale al 1908, si legge, in una succosa biografia di Marco Palmezzano (pag. 288): « Nel 1489 era a Roma; forse andò anche a Venezia ».

E qui invece io ho affermato che mai fu a Roma e che certamente andò (e si fermò) a Venezia.

Su che cosa ha appoggiato la sua affermazione il Malaguzzi Valeri? Stranissimo a dirsi; sopra un documento pubblicato proprio da me nel 1898 (« Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana », anno I, pag. 5). Senonchè quel documento si riferisce non già al Palmezzano, ma a Melozzo, del quale si legge che nel maggio 1489 « *moram trahebat in Urbe* ».

Se un caso simile fosse capitato a un letterato del Seicento, quale bazza per lui. Da scriverci una rimbombante tirata di mezza pagina, che avrebbe potuto incominciare: « Poffar del mondo! Quando mai udissi simile balordaggine! ecc. ». Ma io non sono un letterato e scrivo terra terra e, deponendo la penna, mi lascio prendere da malinconia, constatando fino a che punto sia spesso vano anzi dannoso scrivere di storia, perchè, invece di distruggere delle vecchie leggende, si finisce col crearne delle nuove.

Roma, 4 giugno 1950.