

PIERRE BONARETTI

MARCO PALMEZZANO A FORLIMPOPOLI:
UNO SGUARDO ALL'ANNUNCIAZIONE

All'interno di un atto notarile datato 6 ottobre 1533, Nicola Mercuriali da Forlì si dichiarava debitore nei confronti del pittore e concittadino Marco Palmezzano, per la somma di undici scudi d'oro e quarantotto bolognini, *pro una anchona facta fratruum servorum da Foropopuli*¹, debito che il sottoscrittore s'impegnava a saldare entro il mese di novembre dello stesso anno.

Già Grigioni², nella sua celebre monografia sull'artista forlivese, riconobbe l'*anchona* nella pala, dipinta a tempera su tavola e raffigurante l'episodio dell'*Annunciazione*, che ancora oggi è custodita nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Forlimpopoli.

Nicola Mercuriali fu infatti fideiussore della congregazione Servita forlimpopolese e in tale veste compare anche in un secondo documento, recante la data del 4 aprile 1534, nel quale il debito nei confronti del pittore Palmezzano si dichiarava estinto, con buona soddisfazione da entrambe le parti, nonostante gli oltre cinque mesi di ritardo rispetto a quanto precedentemente pattuito³.

L'*Annunciazione*, ultimata quindi da Marco Palmezzano già nell'autunno del 1533, fu dipinta su commissione della congregazione dei Servi di Maria, insediatisi nella cittadina romagnola non prima della metà del XV secolo, ove fondarono la chiesa e un convento dell'ordine, nel luogo che precedentemente aveva ospitato l'antico Ospedale dei

¹ *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 411, nota 138; cfr. C. GRIGIONI, *Marco Palmezzano pittore forlivese. Nella vita. Nelle opere. Nell'arte*, Faenza, F.lli Lega, 1956, p. 356, nota CLXXXIX.

² GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 356.

³ *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit., p. 412, nota 144; cfr. GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit. p. 359, nota CXCVIII.

Battuti Neri ⁴. L'edificio, oggi ancora consacrato e posto sotto la gestione dell'amministrazione comunale, ospita alcune opere di pregio, tra cui, oltre all'*Annunciazione* del Palmezzano, troviamo una predella raffigurante *Episodi della Natività* e attribuita allo stesso autore, ma, come segnalato da A. Tambini, originariamente non associabile alla pala forlimpopolese ⁵ e le ante dell'organo dipinte dal cesenate Livio Modigliani nel 1576 ⁶.

Marco Palmezzano, con la sua *Annunciazione*, inaugura quindi una lunga stagione di commissioni e di arricchimento del patrimonio artistico della congregazione, nonché di abbellimento strutturale della piccola chiesa che perdurò sino al Settecento inoltrato, secolo in cui l'edificio conobbe grandi stravolgimenti sul piano architettonico.

Non solo. Quelli a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo costituirono, per la piccola realtà di Forlimpopoli, una sorta di rinascita culturale e di apertura alle tendenze artistiche della Romagna rinascimentale - già mature in altre parti della regione - forse ancora in odore di novità e rinnovamento durante la signoria forlimpopolese di Antonello Zampeschi. Tra il 1528 e il 1532 il giovane Luca Longhi, proprio su commissione dello stesso Zampeschi, realizzò tre pale d'altare, due delle quali si conservano ancora oggi nell'abside della Basilica di San Rufillo a Forlimpopoli: la *Madonna in trono con il Bambino e i SS. Valeriano e Lucia* (1528) e la *Madonna in trono con il Bambino tra i SS. Rufillo e Antonio abate* (1530) ⁷. L'attività giovanile di Luca Longhi presso la signoria forlimpopolese - al tempo il pittore era poco più che ventenne - a pochi anni di distanza dalla commissione ricevuta dal Palmezzano per la congregazione Servita della stessa città, investono Forlimpopoli di una certa importanza sul piano ideale: questa cittadina fu, per un breve lasso di tempo, la giusta piazza sulla quale

⁴ T. ALDINI, *La chiesa e il convento dei Servi in Forlimpopoli*, Forlimpopoli, Museo Archeologico Civico di Forlimpopoli, 1993, pp. 7-16.

⁵ A. TAMBINI, *Postille al Palmezzano*, «Romagna. Arte e storia», 67 (2003), Rimini, Panozzo Editore, 2003, pp. 25-42.

⁶ ALDINI, *La chiesa e il convento*, cit., pp. 79-100.

⁷ J. BENTINI (a cura di), *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Bologna, Alfa, 1982, pp. 33, 39; cfr. S. TUMIDEI, *Marco Palmezzano (1459-1539). Pittura e prospettiva nelle Romagne*, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit., p. 29.

consumare il passaggio di un'eredità artistica, quella romagnola, da una bottega all'altra, da un epicentro all'altro. Qui giunse Marco Palmezzano, nella fase terminale della sua carriera. Con la sua dipartita avvenuta nel 1539, Forlì perderà il primato pittorico che per circa un secolo - a partire dall'attività di Melozzo - aveva tenuto nel panorama romagnolo del Rinascimento. Poco tempo prima, nella stessa città, cominciò ad affermarsi Luca Longhi, astro nascente del tardo Rinascimento e capostipite di una generazione di artisti che inaugureranno la grande stagione ravennate, in bilico tra manierismo e sperimentazioni barocche.

Il seguente articolo prende in esame l'*Annunciazione* di Marco Palmezzano e, lungi dall'essere un'ampia e dettagliata riflessione critica sull'attività del maestro forlivese, lo si propone piuttosto come contributo alla lettura e alla contestualizzazione dell'opera, generalmente poco considerata sul piano critico.



M. PALMEZZANO, *Annunciazione* (1533),
 Chiesa di S. Maria dei Servi di Forlimpopoli

Come già anticipato, l'*Annunciazione* della chiesa dei Servi di Forlimpopoli è un'opera appartenente alla fase tarda del Palmezzano, pittore attivo per oltre un cinquantennio, il quale operò per tutta la vita all'interno dei confini territoriali della Romagna, allontanandosi dalla nativa Forlì in pochissime occasioni e ancora oggi in gran parte poco documentate.

La sua primissima formazione, avvenuta presumibilmente presso una bottega locale, resta un punto interrogativo. Allo stesso modo, le fonti documentarie sull'artista non permettono di ricostruire con precisione gli spostamenti avvenuti negli anni successivi alla realizzazione della sua prima opera – oggi perduta – databile al 1484, «eseguita per l'Ospedale della Casa di Dio di Forlì: [raffigurante] «quattro figure di Santi [...] dipinte probabilmente ad affresco»⁸, nota grazie alla documentazione relativa a un contenzioso tra il giovane pittore e il priore dell'ospedale forlivese a causa di un mancato pagamento⁹.

Nel corso del tempo – soprattutto a partire dal momento di rivalutazione della figura di Palmezzano quale artista non eternamente subordinato all'eredità melozzesa¹⁰, ovvero dalla prima metà del Novecento –, sono state avanzate diverse ipotesi, basate più sull'individuazione di richiami stilistici o vere e proprie citazioni all'interno delle sue opere, che su una consistente base documentaria. Tale lacuna ha reso fertile il terreno per un dibattito tra studiosi, all'interno del quale sono germogliati vari tentativi di legare la formazione di Marco Palmezzano a nomi piuttosto noti del panorama artistico del primo Rinascimento: se Grigioni ha individuato nella crocifissione forlivese della Ripa (oggi integrata nella pinacoteca di San Domenico) un chiaro debito nei confronti del Perugino¹¹, escludendo d'altra parte una possibile esperienza romana in età giovanile¹², più

⁸ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 8.

⁹ Ivi; cfr. *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit., p. 382, nota 5.

¹⁰ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 30 e sgg.; A. PAOLUCCI, *Introduzione ai saggi*, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit., pp. 15-18; S. TUMIDEI, *Marco Palmezzano (1459-1539)*, ivi, pp. 27-70.

¹¹ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 20; cfr. C. GRIGIONI, *Conosciamo noi le prime opere di Marco Palmezzano ?*, «Studi Romagnoli», 1 (1950), p. 239.

¹² GRIGIONI, *Conosciamo noi*, cit., p. 238 e sgg.

recentemente e con argomentazioni convincenti Tumidei¹³ ha messo in evidenza un probabile sguardo da parte del Palmezzano alla maniera di Antoniazio Romano, pittore cardine del panorama artistico della Roma d'inizio Rinascimento, il quale non cacciò mai il naso fuori dalle mura dell'urbe¹⁴.

Come ha ricordato invece Viroli¹⁵, il Longhi tentò di far emergere un contributo melozzesco tra le influenze del primo Palmezzano che fosse anteriore alla nota collaborazione tra i due nel cantiere della Cappella Feo, individuandone la presenza tra gli aiuti di Melozzo nella realizzazione del ciclo di affreschi nella chiesa romana di Santa Croce in Gerusalemme. La tesi del Longhi, peraltro già contestata da Grigioni¹⁶, non ha mai trovato un riscontro documentario.

Inoltre, reputo personalmente un'intuizione importante, ma sino ad oggi poco considerata, quella di vedere nelle prime opere note del Palmezzano una particolare sensibilità nei confronti dello stile del marchigiano Giovanni Santi

nella modestia della composizione [...] nell'abbondare di bianchi cumuli vaganti per i cieli dei suoi quadri, nel piegare generalmente duro e metallico delle vesti¹⁷.

Ipotesi, queste, ancora tutte pienamente considerabili se, come ha scritto Viroli, il linguaggio pittorico di maestro Marco è da considerare come il frutto di una serie (e chissà quanto variegata) di «esperienze che escono dalle limitazioni strettamente romagnole»¹⁸.

L'unica esperienza formativa nella carriera di Marco Palmezzano di cui, ad oggi, si ha certezza riguarda i pochi mesi a cavallo tra il 1493 e il 1494 (non più di diciassette secondo Grigioni¹⁹), in cui il pittore

¹³ TUMIDEI, *Marco Palmezzano*, cit., pp. 33-35.

¹⁴ A. PAOLUCCI, *Antoniazzo Romano: catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992.

¹⁵ G. VIROLI, *La pittura del Cinquecento nelle Romagne*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, a cura di V. Fortunati, Milano, Electa, 1996, p. 203.

¹⁶ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., pp. 9-13.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ VIROLI, cit., p. 203.

¹⁹ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 30.

affiancò Melozzo nella realizzazione degli affreschi nella cappella Feo in San Biagio a Forlì. Gli affreschi, raffiguranti episodi della vita di San Giacomo Maggiore e figure di profeti (questi ultimi a decorare la parte interna della cupola), andarono perduti in seguito ai bombardamenti del dicembre 1944, ma ne resta una documentazione fotografica anteriore alla guerra, nonché il contributo scritto di vari studiosi, tra cui il più significativo è contenuto nella già citata monografia che Grigioni dedicò al Palmezzano, in cui sono contenuti appunti e riflessioni derivanti dai sopralluoghi che lo studioso ebbe occasione di fare nell'antica cappella prima che venisse rasa al suolo ²⁰. Inoltre, la presenza del Nostro nel cantiere della Cappella Feo accanto ad un maestro del calibro dell'Ambrogi non costituisce solamente il sicuro appiglio per una lettura critica della sua produzione artistica, ma fu anche, a suo tempo, l'occasione che lo consacrò alla notorietà. Ciò avvenne grazie alla citazione di fra' Luca Pacioli, il quale, dopo il suo passaggio da Forlì nell'autunno del 1493, ne inserì il nome all'interno della sua fortunata *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* (1494), indicandolo proprio come allievo di Melozzo, incline alla pittura prospettica.

In bilico tra «periodo di grazia» ²¹ sul fronte qualitativo della produzione pittorica ed «elemento pregiudiziale» ²² da parte della critica, questa «sentita collaborazione» ²³ (senza quindi fermarsi a un semplice rapporto «maestro-discepolo» come ha indicato Pacioli) tra i due artisti concittadini costituì il trampolino di lancio di una carriera longeva, ricca di commissioni e pressoché mai altalenante sul fronte qualitativo. Fu Palmezzano stesso, dopotutto, a raccogliere l'eredità di Melozzo e a investirsi quale degno discendente, firmandosi *Marchus de Melotius*.

Se si volesse seguire il percorso tracciato proprio da Grigioni, il sancito legame con Melozzo fu il mezzo attraverso il quale, dopo il deludente esordio presso l'Ospedale della Casa di Dio del 1484, seguito da una latitanza dalla città natale durata quasi un decennio, Palmezzano

²⁰ Ivi, pp. 30 e sgg.

²¹ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 51.

²² Ivi.

²³ Ivi, p. 30.

riuscì gradualmente ad affermarsi quale pittore di riferimento per una committenza che, nonostante i grandi stravolgimenti politici che il territorio conobbe tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, restò una fedele estimatrice di quei modelli pittorici tutto sommato quattrocenteschi ²⁴, dal carattere nostalgico, o comunque mai al passo con le nuove sperimentazioni di un Rinascimento ormai giunto a piena maturazione ²⁵.

La tematica dell'Annunciazione, nell'arte di Marco Palmezzano, è inquadrabile proprio entro questi termini di immutevole tradizionalismo, in cui l'immagine resta saldamente concepita sulla base di pochi punti chiave, che non subiscono alcuna variazione nel tempo. Le poche, anche se evidenti, differenze stilistiche tra il primo esempio del Carmine, databile al 1496-97, e quello conclusivo di Forlimpopoli non sono sufficienti a mettere in ombra il *fil rouge* che le collega: quell'idea di fondo espressa in un cartone preparatorio che, a distanza di quarant'anni, non presenta significative variazioni.

L'*Annunciazione* dipinta da Palmezzano per la chiesa di Santa Maria dei Servi di Forlimpopoli è, in effetti, il frutto di una poetica personale, ma anche di una fedeltà indiscussa a determinati canoni estetici e, si può facilmente immaginare, di un linguaggio capace di accaparrarsi i favori di una committenza conservatrice.

Uno sguardo più approfondito al dipinto non può restare indifferente a certe dolorose premesse riguardanti lo stato in cui troviamo l'opera ai giorni nostri. In seguito al già accennato rimaneggiamento strutturale della chiesa, avvenuto nel XVIII secolo, la pala fu collocata sopra il nuovo altare e proprio a causa di questa ricollocazione il suo aspetto fu radicalmente modificato: il dipinto fu ritagliato per portarlo dalla forma rettangolare a quella odierna.

Grigioni ²⁶ e Piraccini ²⁷ ne hanno messo in evidenza anche il precario stato di conservazione antecedente al restauro, avvenuto nel

²⁴ TUMIDEI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 41.

²⁵ Si vedano i saggi di: A. PROSPERI, S. NICOLINI, inseriti in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit.; cfr. VIROLI, cit., pp. 203-234.

²⁶ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 107.

²⁷ O. PIRACCINI, *Le pitture di Forlimpopoli*, «Studi Romagnoli», XXV (1974), p. 160 e sgg.

1957, che «solamente in parte poté privare il dipinto delle numerose ridipinture subite nel corso dei tempi»²⁸.

Nonostante le vicissitudini e l'incuria, l'opera risulta ancora perfettamente leggibile e ciò che vi è rimasto d'immutato e pienamente percepibile è il senso di quiete e di immersione contemplativa tipici delle Annunciazioni del Nostro. L'arcangelo Gabriele è raffigurato sul lato sinistro, in posizione genuflessa, con il braccio semi-disteso e la mano congelata nel gesto del Verbo. Il suo corpo è saldamente ancorato al pavimento in cotto, sul quale poggia un ginocchio. Con l'altra mano, la sinistra, regge un ramo fiorito di gigli. Nella sua figura non c'è un dettaglio che restituisca il senso di movimento, non un accenno all'azione del volo, con il quale è planato al cospetto di Maria: nemmeno il ginocchio lievemente sollevato da terra o il laccio svolazzante cinto in vita che si osservano nell'*Annunciazione* del Carmine, probabili rimandi ai prototipi melozzeschi, come l'*Annunciazione* del Pantheon²⁹.

La compattezza della figura, contenuta entro una linea di contorno tracciata senza esitazioni, ma solo appena percepibile, non ne riduce il senso di grazia. Il radicale taglio di profilo e l'ostentata immobilità gli conferiscono un aspetto arcaico, tuttavia non privo di aperture al naturalismo: i riccioli biondo cenere sono meno definiti rispetto alla chioma ingenuamente svolazzante dell'Arcangelo del Carmine; i colori delle vesti appaiono meno sgargianti; anche il piumaggio delle ali, nel Gabriele dei Servi, sembra derivare dall'osservazione della natura piuttosto che dall'adesione a canoni estetici predeterminati.

Le pieghe dei tessuti, soprattutto all'altezza del suo manto olivastro, seguono i movimenti del corpo con una dolcezza estranea ai precedenti esempi palmezzaneschi del medesimo tema iconografico.

Questo dialogo mistico, silenzioso nonostante le labbra socchiuse dell'Arcangelo, costituisce uno dei temi iconografici più fortunati e longevi nel corso della storia dell'arte e la sua funzione moralizzante è stata oggetto di accese riflessioni negli ambienti teologici. Tale riflessione,

²⁸ Ivi.

²⁹ Ancora indicata come opera di Antoniazio Romano in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, a cura di L. Foschi, M. Prati, Milano, Leonardo arte, 1994, pp. 38-39; assegnata a Melozzo in S. TUMIDEI, *Studi sulla pittura in Emilia e in Romagna. Da Melozzo a Federico Zuccari, 1987-2008*, Trento, Temi, 2011, p. 54.

inserita nel contesto delle immagini e della funzione educativa che la produzione artistica ebbe in ambito cristiano, sin dall'alto medioevo, portò a una vera e propria classificazione per "codici" delle immagini raffiguranti l'Annunciazione. M. Baxandall ha dedicato un capitolo all'interno di un suo saggio³⁰ proprio alla "decodificazione" del tema dell'Annunciazione da parte del fruitore, il quale, riconoscendo determinati gesti o atteggiamenti nei due soggetti, era in grado di cogliere un messaggio ben preciso.

L'artista, nel tradurre in immagini «l'angelica confabulatione», doveva ovviare non soltanto al problema di una fedele adesione a quanto riportato nelle Sacre Scritture, ma la sua abilità si misurava anche nella capacità di rendere chiaramente percepibile l'aspetto «umano ed emotivo»³¹ di Maria, indispensabile per il pieno coinvolgimento dell'osservatore.

La congregazione dei Servi di Maria di Forlimpopoli, nel commissionare l'*Annunciazione* a Marco Palmezzano, indicò come "codice di lettura" il tema dell'*humiliatione*, ovvero l'atto di piena sottomissione da parte di Maria al volere di Dio.

Baxandall prende come punto di riferimento per decifrare le immagini rinascimentali dell'Annunciazione alcune trascrizioni delle prediche di fra' Roberto Caracciolo da Lecce, predicatore francescano vissuto nel Quattrocento, in cui la precisa lettura dei gesti, dei movimenti e delle espressioni dei volti costituisce una sorta di *vademecum* iconografico, ai quali canoni sembra aderire perfettamente anche il nostro pittore forlivese:

*La quarta laudabile conditione si chiama humiliatione. Quale lingua poteria mai exprimere né quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e maniera pose in terra li soi sancti ginochii e abassando la testa disse: Eccomi ancilla del signore. Non disse donna: Non disse regina: o profunda humiltà: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. Et poi leuando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusionone da dio da li angeli dalli sancti padri. Sia facto in mi secondo la tua parola*³².

³⁰ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978 (2001).

³¹ Ivi, p. 61.

³² Ivi, p. 62.

Nella pala di Forlimpopoli la Vergine non è in ginocchio – come invece riportato da fra' Roberto – ma seduta. Il capo chino, lo sguardo rivolto verso il basso e le braccia incrociate al petto restituiscono l'idea di un atteggiamento remissivo. Il carattere umile di questa giovane Madonna traspare anche da dettagli apparentemente secondari, come la sobrietà dei suoi abiti: una tunica rossa, elegantemente ricamata sul bordo della scollatura, privata di perle o pietre preziose; il manto blu, foderato del verde olivastro che richiama la veste dell'angelo, poggia sulle spalle spioventi con una certa pesantezza, ricadendo lungo il corpo sino a toccare il pavimento, lasciando scoperte le punte delle semplici calzature. Questa giovane donna, casta icona di bonaria semplicità, è ora lontana dal prototipo di raffinata bellezza cortese che Palmezzano raffigurò nella pala del Carmine.

Alla sua destra è collocato un leggio ligneo, unico elemento d'arredo, sul quale è posato un libricino dalle pagine svolazzanti. Da un foro circolare, posto sul lato destro del leggio, spunta l'estremità di un rotolo cartaceo la cui superficie è ancora intonsa. Sulla base ottagonale del leggio si scorge un tratto distintivo dei quadri di Marco Palmezzano: il «polizino» cartaceo dipinto, recante data e firma.

La forma fortemente squadrata e la solidità volumetrica del leggio sono elementi ricorrenti nelle sue *Annunciazioni*, traccia indelebile delle ricerche geometriche di Melozzo, anche se nell'*Annunciazione* di Forlimpopoli la fantasia compositiva dell'artista sembra aver perso vigore rispetto ai precedenti esempi. Nell'*Annunciazione* del Carmine le forme, i giochi di luci e ombre sulla superficie ottagonale del leggio e le inattese aperture di piccole ante sorprendono l'osservatore, rivelando una particolare predisposizione dell'artista a questo tipo di "capricci", riscontrabili anche nelle assurde quanto affascinanti spigolosità di alcuni troni appartenenti ancora a una fase giovanile (si vedano ad esempio la *Madonna in trono con Santi* oggi a Brera, databile al 1493 e la *Madonna in trono con santi* di Faenza, datata tra il 1497 e il 1500).

Sotto l'aspetto compositivo, le *Annunciazioni* di Forlì (1512) e Forlimpopoli (1533) appaiono come modeste rielaborazioni della più nota e apprezzata *Annunciazione* realizzata per la chiesa forlivese del

Carmine (1496-97), che Grigioni definì «la più bella ancona di tutta la pittura forlivese»³³.

In quest'opera, l'aspetto melozzesco dei due soggetti, l'impostazione fortemente prospettica e la ricerca volumetrica attraverso gli effetti di luce sui corpi solidi hanno contribuito a far generare nel corso del tempo diverse proposte attributive³⁴. La convinta restituzione del dipinto alla mano di Marco Palmezzano è arrivata a fronte di un contributo critico che ha ridefinito in maniera più equilibrata le varie tendenze e inflessioni che l'opera mostra: dall'influenza di Melozzo, agli eclettismi dei pittori lagunari (Bellini e Cima da Conegliano, *in primis*)³⁵.

Sul piano iconografico, la Madonna del Carmine propone una lettura dell'episodio molto differente rispetto alle altre due Annunciazioni: indicata da Gabriele, si porta la mano sinistra al petto, mentre solleva la destra rivolgendone il palmo al suo interlocutore. Il capo è leggermente inclinato verso destra e, insieme a una leggera contrazione delle labbra, sembra mostrare una certa perplessità rispetto alle parole dell'Arcangelo.

Decifrando l'immagine ancora una volta attraverso le parole di fra' Roberto Caracciolo, possiamo individuare in questo dipinto la condizione definita *interrogatione*, corrispondente al momento in cui Maria, avendo appreso la notizia dell'imminente maternità santa, domanda a Gabriele: *Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco idest non cognoscere*³⁶.

³³ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit.; cfr. A. COLOMBINI FERRETTI, M. CERIANA, scheda n. 20, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, cit., pp. 226-229.

³⁴ GRIGIONI, *Ivi*, pp. 403-405; cfr. A. COLOMBINI FERRETTI CERIANA, cit., p. 226.

³⁵ TUMIDEI, *Marco Palmezzano*, cit., pp. 42-43; cfr. COLOMBINI FERRETTI, CERIANA, cit., pp. 226-228.

³⁶ BAXANDALL, cit., p. 62.



M. PALMEZZANO, *Annunciazione della Chiesa del Carmine (1496-97)*, Pinacoteca S. Domenico di Forlì

Quindici anni più tardi, nell'*Annunciazione* realizzata per la congregazione dei Servi di Forlì, conosciuta un tempo come «la Piccola»³⁷, nonostante la “stanchezza” rilevata da Grigioni sul fronte della composizione, credo sia tranquillamente riscontrabile un’assonanza (se non una derivazione diretta) per idea e qualità esecutiva con il precedente esempio.

La differente lettura dell’opera, sotto il punto di vista del messaggio religioso e moralizzante, deriva anche in questo caso dalla gestualità di Maria: privata del leggio, la giovane Vergine poggia sulla coscia sinistra il testo sacro, sopra il quale a sua volta poggia il palmo della mano sinistra, in un gesto naturale, senza forzature, come a voler tenere il segno della pagina con l’intento di riprendere la lettura una volta risoltasi l’inaspettata interruzione. Fissando la mano dell’Arcangelo, che la benedice mediante il gesto della Trinità, Maria si porta la mano destra al petto, compiendo l’atto d’indicarsi. Palmezzano rappresenta in questa tavola l’episodio della *Cogitatione*, in cui *appare la prudentia di essa virgine sacrantissima*³⁸ nell’accogliere con umile atteggiamento riflessivo la volontà di Dio comunicatale dal suo interlocutore.

³⁷ GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, cit., p. 490.

³⁸ BAXANDALL, cit., pp. 61-62.



M. PALMEZZANO, *Annunciazione dei Servi di Forlì* (1511-12),
Pinacoteca S. Domenico di Forlì

A questo punto, un rapido confronto stilistico tra le Annunciazioni dipinte da Marco Palmezzano ci porrebbe di fronte a due questioni: da una parte l'estrema coerenza del suo percorso artistico, in cui l'ideazione delle immagini si basa su pochi e insostituibili canoni compositivi, i quali restano sostanzialmente invariati per tutta la vita; dall'altra mostrerebbe un percorso di lento e graduale addolcimento dello stile pittorico, sotto l'aspetto del contrasto chiaroscurale e degli effetti cromatici, nella rigida staticità dei soggetti e, *dulcis in fundo*, nella particolarizzazione del paesaggio.

Il percorso evolutivo tracciato dalle tre Annunciazioni mette in evidenza una graduale semplificazione del linguaggio, la volontà di giungere a un'essenziale chiarezza rappresentativa, spogliando l'opera dei particolari che nel corso del tempo divengono superflui.

Così, accade che la veste della Vergine perda l'iniziale ornamentazione di perle e pietruzze ricamate sulle bordature. Allo stesso modo, le ali dell'Arcangelo abbandonano i toni multicolore e assumono una colorazione dai toni decisamente più spenti.

Così, ad esempio, accade che l'architettura, da scenografia eclettica e narrante, ritorni nel corso degli anni a svolgere la semplice funzione

di quinta scenografica. Già a partire dall'*Annunciazione* dei Servi di Forlì, il portico entro il quale è raffigurata la scena perde i bizzarri riferimenti belliniani e cimeschi, come la policromia dei marmi delle colonne, i delfini scolpiti sui capitelli e i medaglioni in cui sono rappresentate le storie dell'Antico Testamento che invece caratterizzano nella sua maestosità l'architettura della pala del Carmine.

Nelle due *Annunciazioni* commissionate dalla congregazione Servita - a Forlì e Forlimpopoli - Arcangelo e Vergine stanziano sotto un portico semplice, saldamente sorretto da pilastri, in cui l'unico elemento puramente decorativo è la presenza del rivestimento aureo decorato a grottesche all'antica, motivo portato in auge proprio dal Palmezzano nella pala raffigurante la *Comunione degli apostoli*, realizzata per il Duomo della città di Forlì in occasione della visita di papa Giulio II nel 1506 e divenuto fonte di libera ispirazione per altri artisti di ambito romagnolo (si veda ad esempio la pala con *Madonna in trono e Sant'Antonio abate*, dipinta a Cesena dall'Aleotti nel 1510, oggi in pinacoteca civica³⁹).

L'*Annunciazione* di Forlimpopoli, presenta un apparato decorativo ulteriormente semplificato rispetto all'*Annunciazione* dei Servi forlivesi, con un solo pilastro decorato a grottesche, posto alle spalle della Vergine e che, insieme al taglio fortemente obliquo dei pilastri retrostanti, sembra richiamare la *Natività* realizzata dallo stesso artista nel 1530 e originariamente collocata nella chiesa di San Biagio (oggi al Musée de Grenoble).

Superando la cornice architettonica, Palmezzano ci invita in ogni sua opera a lasciar vagare lo sguardo per le verdi colline dalle curve morbide, alternate a strapiombi rocciosi e strette vallate entro le quali la giostra della quotidianità si manifesta in tutto il suo folklore. Anche sotto questo aspetto l'*Annunciazione* forlimpopolese appare più ascetica, per non dire impoverita, rispetto ai grandi e movimentati scorci paesaggistici cui Palmezzano ci ha abituato, ovvero, citando un passaggio di A. Colombini Ferretti, quelle «grandi aperture sul mondo» che i pittori del Rinascimento ci hanno lasciato in eredità.

³⁹ Si veda Antonio Aleotti in *Storia di Cesena, vol. V. Le arti*, a cura di P.G. Pasini, Cesena-Rimini, Cassa di Risparmio di Cesena, 1998; cfr. VIROLI, cit., pp. 220-221.