

PIERRE BONARETTI

PITTURA DEL CINQUECENTO A FORLIMPOPOLI:
LE PALE D'ALTARE DI LUCA LONGHI
PRESSO LA COLLEGIATA DI SAN RUFILLO

Nella prefazione al pionieristico studio di R. Zama ¹ sulla bottega dei pittori Bernardino e Francesco Zaganelli, F. Zeri condannò con fermezza l'utilizzo in ambito critico del termine "Scuola Romagnola" definendolo

generica etichetta, sostenuta da una sorta di pigrizia mentale che ricorre ad un vetusto schema storiografico, come quello della suddivisione dell'Arte Italiana in 'Scuole' ².

Il grande conoscitore romano fu anticipato nella stessa direzione da G. Viroli, il quale, in occasione di una mostra che ripercorreva le tappe salienti dell'arte ravennate durante il passaggio dalle influenze manieriste al classicismo precursore della pittura di Controriforma, affermò come

non si possa parlare di una scuola romagnola, e tanto meno di vere e proprie scuole cittadine ³.

In Romagna, il fermento creato dal passaggio di affermate personalità artistiche, autorevoli modelli di riferimento per gli artisti locali, insieme ai contatti avvenuti tra questi ultimi e importanti centri culturali come Parma, Bologna, Firenze e Roma – per diretta esperienza o attraverso il lavoro di incisori, come Raimondi e Dente – hanno contribuito a creare un panorama talmente variegato, da risultare difficilmente inquadrabile nell'ottica di una "Scuola" locale.

¹ R. ZAMA, *Gli Zaganelli*, Rimini, Luisé Editore, 1994.

² F. ZERI, *Presentazione a ZAMA*, cit., p. 9.

³ *Biblia pauperum. Dipinti dalle diocesi di Ravenna. 1570-1670*, a cura di N. Ceroni, G. Viroli, Cento, Nuova Alfa Editore, 1992, p. XXIX.

Tuttavia, nonostante l'impossibilità di riconoscersi in una Scuola di carattere unitario, la pittura romagnola non fu affatto priva di personalità o di stimoli per così dire "autoctoni", che abbiano saputo portare l'arte dei territori fra Faenza, Forlì, Cesena, Ravenna e Rimini a un livello qualitativo degno di studio e approfondimento.

Al contrario, l'assorbimento e la rielaborazione di linguaggi "d'importazione" – già a partire dagli albori della maniera moderna, in cui si formò la così detta "Scuola Riminese" in seguito al passaggio di Giotto – ha caratterizzato, con esiti più o meno felici, l'intera vicenda della pittura moderna in Romagna, arricchita dalle opere di artisti del calibro di Melozzo degli Ambrogi, Marco Palmezzano, Niccolò Rondinelli, Luca Longhi, Cristoforo Serra, Guido Cagnacci, Andrea Barbiani e il naturalizzato Giuseppe Milani. Nomi a cui la critica recente ha infine saputo riconoscere un ruolo tutt'altro che marginale nel panorama artistico italiano.

Luca Longhi (1507-1580) è stato una delle personalità più incisive all'interno del panorama artistico di questo territorio, affermatosi a partire dal terzo decennio del Cinquecento: titolare di una longeva bottega sita nel cuore di Ravenna, nonché padre di Francesco e Barbara, entrambi apprezzati pittori.

Così scrisse Giorgio Vasari che, ne *Le Vite* ricorda l'artista romagnolo, conosciuto durante un breve soggiorno a Ravenna, avvenuto nel marzo del 1548 ⁴ per dipingere la *Deposizione del Cristo* su commissione dell'abate del monastero di Classe (oggi custodita nella collezione permanente del M.A.R.):

Maestro Luca de' Longhi ravignano, uomo di natura buono, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna e per di fuori molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi, e fra l'altre sono state assai leggiadre due tavolette che gli fece fare non ha molto nella chiesa de' monaci classi il reverendo don Antonio da Pisa, allora abate di quel monasterio, per non dir nulla di un infinito numero d'altre opere che ha fatto questo pittore. E per vero dire se maestro Luca fusse uscito di Ravenna, dove s'è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo. Perché ha fatto e fa le sue cose con pazienza e studio, et io ne posso far fede,

⁴ A. MAZZA, *Schede*, in *Pinacoteca comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*, a cura di N. Ceroni, Ravenna, Longo Editore, 2001, pp. 86-87.

che so quanto gli acquistasse quando dimorai due mesi in Ravenna, praticando e ragionando delle cose dell'arte ⁵.

Il breve ricordo dedicato al Longhi dall'artista aretino è anticipato da un significativo paragone tra «romagnuoli» e «bolognesi loro vicini» sulla base della produzione di opere d'arte. Il riferimento all'arte felsinea quale preambolo al ricordo di un artista ravennate assume una doppia valenza: da una parte, e fatto salvo per Niccolò Rondinelli – giustamente ricordato tra i seguaci di Giovanni Bellini –, la principale chiave di lettura dell'arte romagnola si basa sul ruolo di “appendice” alla longeva stagione del raffaellismo di provincia, derivato nel caso dei romagnoli dalla reinterpretazione della maniera del Sanzio in terra bolognese da parte di artisti come il Francia (peraltro presente a Cesena con la *Presentazione di Gesù al Tempio* presso la chiesa Abbaziale di Santa Maria del Monte) ⁶ o il Costa. È proprio sulla base di questa aderenza al classicismo dei bolognesi, o piuttosto la vicinanza alle eccentriche composizioni dell'Aspertini nel capoluogo emiliano, che Vasari ricostruisce le biografie degli artisti romagnoli contemporanei al Longhi: Bagnacavallo, Innocenzo da Imola e Girolamo Marchesi ⁷.

In secondo luogo, le due tavolette «assai leggiadre» dipinte dal Longhi cui Vasari fa riferimento sono identificabili con il *Cristo morto sorretto dagli angeli tra S. Bartolomeo e l'abate di Classe* (M.A.R.) e il *Cristo morto sorretto dagli angeli tra l'abate di Classe e una monaca inginocchiata* (Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna), entrambi collocabili tra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento ⁸, nei quali si notano spunti di derivazione ancora vasariana e raffaellesca, mediati da contributi emiliani riscontrabili, seguendo la Fabbri ⁹, in una

⁵ G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 2018, p. 1282.

⁶ Cfr. 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; cfr. *Storia di Cesena*, vol. V, *Le arti*, a cura di P.G. Pasini, Cesena-Rimini, Cassa di Risparmio, 1998.

⁷ VASARI, cit., pp. 762-766.

⁸ J. BENTINI, *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Bologna, Ed. ALFA, 1982, p. 62; G. VIROLI, *Pinacoteca Comunale di Ravenna*, Ravenna, Longo Editore, 2001, p. 90; A. FABBRI, *Una bottega del Cinquecento a Ravenna. Luca Longhi*, «Pagine del MAR», I (2007), pp. 24-25.

⁹ FABBRI, cit., p. 25.

piacevole “fluidità” compositiva, unita a una delicatezza cromatica aderente alla maniera bolognese.

Occorre però tener conto del fatto che l’adesione del Longhi a una pittura di carattere emiliano, mescolata a elementi derivati dalle opere di manieristi come Parmigianino, Venusti e Pino ¹⁰, sia riconducibile con evidenza alla fase più matura dell’artista. Come si avrà modo di vedere più avanti, le sue opere giovanili – tra le quali si contano le due pale d’altare forlimpopolesi che qui si prendono in esame – mostrano piuttosto una vicinanza a modelli appartenenti alla cultura romagnola, con echi di stampo quattrocentesco.

Lo sguardo al passato, quel fascino “rétro” che costituirà sempre un elemento accattivante per mecenati e committenti di Romagna – se non con rare eccezioni –, fu caratteristica peculiare dell’opera di Longhi, anche dopo la fase che segnò

il determinarsi di quell’autore al ‘grazioso’ e al minuto che è tipico dei tardi manieristi romagnoli ¹¹

avvenuta con la diretta conoscenza dell’opera di Giorgio Vasari, particolarmente evidente nella *Madonna con il Bambino e le Sante Caterina e Orsola con le Vergini*, dipinta nel 1555, nella quale «poco ormai era da vedervi della primitiva educazione del ravennate» ¹².

Figlio del suo tempo, Luca Longhi è stato anticipatore in Romagna della «temperie controriformistica» ¹³ e contemporaneamente baluardo di un classicismo pittorico che attinse al passato per il recupero di «precisioni lineari e limpidezze cromatiche» ¹⁴, sul quale Vasari è giunto a formulare un giudizio tutto sommato riduttivo rispetto alla reale portata della sua arte in territorio romagnolo. Leggendo le parole del pittore aretino, sembra gravare sull’artista ravennate, «quieto e studioso», il peso di un talento sprecato, o per meglio dire solo parzialmente messo a frutto,

¹⁰ BENTINI, cit., p. 63; cfr. G. VIROLI, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna, Longo Editore, 2000, p. 23.; cfr. FABBRI, cit., p. 27.

¹¹ VIROLI, *I Longhi*, cit., p. 53.

¹² Ivi.

¹³ Ivi, p. 20.

¹⁴ Ivi.

a causa del fatto che Luca si sia formato e abbia operato senza mai spostarsi dalla nativa Ravenna.

Quest'ultimo passaggio, più che un giudizio lapidario e circoscrivibile esclusivamente alla figura del Longhi, pare intendibile quale critica all'intero panorama artistico e culturale di un territorio, il ravennate, carente di quell'apertura alle novità del tempo, grazie alle quali un artista del suo talento sarebbe «riuscito rarissimo».

La marginalità di Ravenna all'interno del clima culturale del Rinascimento italiano, a differenza di altre città romagnole come Cesena o Rimini, è stata ampiamente motivata dalle tormentate dinamiche che ne hanno caratterizzato la vita politica, economica e sociale durante tutto il Cinquecento.

Sono emblematiche le parole di Niccolò Machiavelli che descrisse i membri delle casate locali quali «esempio di ogni sceleratissima vita», autori di «occisioni e rapine grandissime» e tutt'altro che prosperosi sotto il punto di vista economico¹⁵. Francesco Guicciardini, presidente della Romagna sotto il papato di Clemente VII, descriveva con queste parole la situazione della città a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento:

A Ravenna ho trovato padroni e Rasponi, e tanto temuti da tucta la terra, che non ardivano parlare.

Mi è bisognato, con modi più dextri che ho potuto, dare riputazione alla iustitia, et rendere animo conveniente alli oppressi; però havendo trovato che le entrate della Communità erano in mano di loro amici, al prezo che loro medesimi hanno voluto, l'ho tolte loro e facto di nuovo incantare tucti e datii; [...] et [ho] annullato le electione del Consiglio che havevano facto dalli homicidii in qui [...] ¹⁶.

Alla difficile situazione di governabilità, si univano le criticità di un territorio spesso soggetto ad allagamenti in città e nei campi circostanti, causa delle frequenti carestie ed epidemie che ne limitarono lo sviluppo economico e sociale¹⁷.

¹⁵ N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di C. Vivanti, Torino 1983, p. 469; cfr. D. DOMINI, *La Ravenna di Luca Longhi*, in G. VIROLI, *I Longhi*, cit., p. 10.

¹⁶ F. GUICCIARDINI, *Carteggi*, a cura di P.G. Ricci, vol. II, Roma 1956, p. 77; cfr. DOMINI, cit., p. 11.

¹⁷ Ivi, pp. 9-17.

Se la complessa situazione di Ravenna non consentì alla città un avanzamento sotto il profilo culturale e artistico che fosse in grado di tenere il passo di altri centri urbani romagnoli, d'altra parte la diretta influenza del papato e il potere economico degli ambienti ecclesiastici le permisero quantomeno di godere nel corso del tempo dell'attività di alcuni grandi artisti (Vasari, Barocci, Palma il Giovane, Reni) il cui passaggio influenzò, pur senza stravolgerne i risultati, i pittori locali.

Una sorta di "Rinascimento ravennate" è riscontrabile soltanto a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, in seguito alla tregua pervenuta tra gli esponenti delle principali casate locali (Rasponi, Lunardi, Spreti, Rossi) che permise alla città di raggiungere un clima di quiete, dopo decenni d'instabilità e violenze, dal quale fiorì un rinnovato sentimento patriottico, celebrato da scrittori e artisti del tempo¹⁸. All'interno di tale contesto, Luca Longhi fu una figura cardine per la maturazione del culto della "Ravenna Patria", acquisendo il duplice ruolo di «celebrante e celebrato». La fruttifera attività di ritrattista per conto della nobiltà locale lo rese parte attiva nel diffondere l'immagine di una città posta finalmente nelle condizioni di onorare i suoi gentiluomini,

sollevati per una volta dalle cronache giudiziarie per essere collocati nell'Olimpo delle arti municipali¹⁹.

Dall'altra parte, soprattutto a partire dagli anni immediatamente seguenti la sua scomparsa avvenuta nel 1580, maestro Luca fu a sua volta pubblicamente celebrato quale artista per eccellenza e simbolo dell'avvenuta rinascita di Ravenna, da parte di scrittori e poeti locali. L'esempio più calzante in questo senso è quello di Vincenzo Carrari, intellettuale e poeta ravennate, che nella sua *Oratione in morte di M. Luca Longhi pittor ravennate* (1581) intraprese una personale crociata contro Giorgio Vasari, reo di aver scritto ne *Le Vite* un giudizio «biasimevole» nei confronti del Longhi²⁰.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ Ivi, p. 14.

Il solido legame tra la bottega di Luca e le principali casate ravennati derivò da un apprezzamento nei confronti della sua arte, le cui origini furono precoci e del quale l'attività di Longhi presso la Collegiata forlimpopolese di San Rufillo ne costituisce ad oggi la più antica testimonianza.

La prima delle due opere, raffigurante *La Vergine in trono con il Bambino e i SS. Valeriano e Lucia*, fu dipinta da Longhi nel 1528, come riporta l'iscrizione contenuta nel polizzino che campeggia sul bordo dell'ampio basamento sul quale poggiano i due santi, all'altezza del piede sinistro di San Valeriano: *LUCAS DE LONGHI RAVENNAS PINGEBAT DIE II MAG. ANNO MDXXVIII.*

L'opera fu commissionata al giovane artista, al tempo appena ventunenne, da Antonello Zampeschi, figlio del condottiero forlivese Brunoro I Zampeschi e della ravennate Laura Pignatta²¹. Il legame tra Antonello e la città di Ravenna, oltre che per le origini ravennati da parte di madre, è stato ulteriormente messo in evidenza da S. Simoni, la quale lo indica residente nel capoluogo romagnolo proprio nel 1528, in seguito alla perdita dell'uso di un braccio²². La presenza di Antonello a Ravenna motiverebbe la scelta di un pittore locale quale artista impiegato per la decorazione dell'altare di famiglia intitolato a Santa Lucia, presso la chiesa forlimpopolese, eretto tre anni dopo la scomparsa del padre Brunoro²³, spentosi nel 1525.

Originariamente, la cappella di Santa Lucia fu «ricavata in testa alla navata laterale di destra utilizzando il vano base del campanile»²⁴ per conto di *magister Antonius quondam Iachobi de Roxis*, il quale inserì la costruzione della cappella tra le sue ultime volontà in un testamento datato 12 aprile 1462²⁵.

L'attuale collocazione del dipinto, posto nella parete absidale destra dietro l'altare maggiore, è frutto dei molteplici spostamenti di cui è stato

²¹ S. SIMONI, *Luca Longhi "pictor celeberrimus civis Ravennae". La formazione e i lavori della prima maturità*, «Romagna arte e storia», n. 61 (2001), p. 8.

²² Ivi.

²³ V. BASSETTI, *Cappelle e santi venerati nella chiesa forlimpopolese di San Rufillo*, «Forlimpopoli. Documenti e Studi», II (1991), p. 67.

²⁴ Ivi, p. 65

²⁵ Ivi.

oggetto, a causa degli interventi che hanno modificato radicalmente la struttura della chiesa, avvenuti nel corso dei secoli. Dalle fonti documentarie si apprende come nel 1647 la cappella passò sotto il giuspatronato della famiglia Savelli, mentre in un atto del 1717 ne risulta titolare la famiglia Mignani ²⁶. Da un documento datato 1764 risulta invece l'avvenuto spostamento dell'altare di Santa Lucia e della pala dipinta dal Longhi «nell'ultima cappella in fondo alla navata sinistra» ²⁷, ove la ritroviamo ancora dopo gli ingenti lavori di ampliamento e rinnovo che hanno interessato la chiesa di San Rufillo tra XIX e XX secolo ²⁸. In ultimo, stando alla testimonianza di Viroli, nel 2000 il dipinto si trovava in parete nella seconda cappella di destra ²⁹.

Nell'odierna collocazione absidale, l'opera gode di una discreta luce e in seguito alle operazioni di restauro, già segnalate da O. Piraccini nel 1974 ³⁰, è possibile apprezzarne a pieno l'eccellente qualità.

La pala in questione è il primo dipinto di Luca Longhi di cui si abbia conoscenza e sarebbe accostabile, secondo il pensiero della Bentini, «ad altre opere di piccolo formato di cui si è perduta traccia» ³¹.

La struttura complessiva dell'immagine, «trinitaria e pausata» ³², d'impianto ancora quattrocentesco, ritornerà essenzialmente invariata anche nella successiva pala dipinta dal Longhi per S. Ruffillo, datata 1530.

La Vergine, solidamente posta su un altro trono marmoreo, sorregge con affettata delicatezza, smorzata dall'incertezza del gesto, un Bambin Gesù il cui corpo mostra forme piene e slanciate, dai contorni vibranti. La lunga stola che le fa da schienale – il cui verde brillante, insieme a quello della veste di Santa Lucia, rimanda a certe soluzioni cromatiche riscontrabili nelle opere di Innocenzo da Imola – è un elemento di eredità veneta, così come il complemento d'arredo del tappeto persiano su cui poggiano i piedi scalzi della Madonna.

²⁶ Ivi, p. 72 e sgg.

²⁷ Ivi, p. 76.

²⁸ Ivi, pp. 81-86.

²⁹ VIROLI, *I Longhi*, cit. p. 37.

³⁰ O. PIRACCINI, *Le pitture di Forlimpopoli*, «Studi Romagnoli», XXV (1974), p. 158.

³¹ BENTINI, cit., p. 33.

³² Ivi, p. 39.

Il rimando, in questo caso, è alla pittura del Palmezzano e del Rondinelli (si veda, ad esempio, la pala ravennate con i *SS. Girolamo e Caterina d'Alessandria*, oggi conservata presso il M.A.R.).

Non passa inosservata, all'occhio attento, la finezza pittorica costituita dal segno della piegatura al centro della stola, reso con ammirevole efficacia, né l'effetto di naturalezza a dire il vero ancora un po' acerbo con cui l'angolo destro del tappeto ricade a coprire il basamento del trono.

L'imponente architettura di sfondo è decorata esclusivamente da un fascione di racemi intrecciati su sfondo dorato e racchiuso tra due cornicioni aggettanti, già segnalato da Bentini³³ e Viroli³⁴ quale elemento d'ispirazione palmezzanesca.

Nel volto della Vergine mi pare di intuire reminiscenze della pittura del Nord Europa: il contorno marcato e il contrasto chiaroscurale piuttosto accentuato ne mettono in risalto le spigolosità all'altezza dell'arcata sopraccigliare, del mento e del padiglione auricolare, esaltando d'altra parte anche la morbida ampiezza delle guance lievemente arrossate. Allo stesso modo, mi sembra si avvicini alla maniera fiamminga la raffinata modalità con cui il giovane pittore ravennate rende le pieghe del sottile velo trasparente che incornicia il volto mariano e termina congiungendosi con l'ampio scollo dell'abito. La pittura di Baldassarre Carrari e Francesco Zaganelli, stabili a Ravenna dal secondo decennio del Cinquecento, potrebbe essere presumibilmente la fonte cui Longhi attinse in maniera diretta per questo genere di elementi stilistici. Pur non reputando convincente, come altri prima di me³⁵, l'indicazione della bottega degli Zaganelli quale ambiente più probabile ove ritenere sia avvenuta la prima formazione del Longhi³⁶, reputo invece sia molto plausibile che gli elementi di cui sopra possano derivare da un contatto diretto avvenuto tra un giovanissimo Luca Longhi e Francesco Zaganelli, sulla base di quanto scritto da R. Zama³⁷ e G. Viroli³⁸ riguardo l'influenza che artisti

³³ Ivi, p. 33.

³⁴ VIROLI, *I Longhi*, cit., p. 37.

³⁵ SIMONI, cit., p. 6; cfr. FABBRI, cit., pp. 7-8.

³⁶ BENTINI, cit., p. 13.

³⁷ ZAMA, cit., pp. 22-23.

³⁸ VIROLI, *Pinacoteca Comunale*, cit., pp. 63-64.

fiamminghi e tedeschi hanno avuto sul pittore di Cotignola. La fonte dell'interesse verso la cultura figurativa nordica sarebbe da individuare, come illustrato da C. Arrighetti³⁹, nel fiorente mercato di stampe e libri illustrati che a partire dalla seconda metà del Quattrocento interessò l'Italia settentrionale, Venezia *in primis*, fino a toccare i centri del milanese (sotto il dominio Sforza) e del ferrarese, luoghi fortemente connessi alla bottega dei fratelli cotignolesi.

Nel caso specifico delle due Madonne forlimpopolesi dipinte dal Longhi, la forma del viso e il carattere esotico degli occhi di forma leggermente allungata mi riportano alla mente, con le dovute riserve, alcune Madonne di Dieric Bouts, la cui diffusione di opere per mezzo di stampe avrebbe goduto di particolare fortuna durante il periodo di prima attività dello Zaganelli *junior*⁴⁰.

Accanto a Maria, le figure dei due santi appaiono letteralmente incastrate entro uno spazio che non rende giustizia alla loro prestanta fisica. San Valeriano, chiuso dentro l'armatura, si porta la mano destra alla vita, la cui sottigliezza è accentuata da un cinturone di cuoio, mentre con la sinistra regge uno stendardo recante una croce rossa in campo bianco. Santa Lucia cela le forme di un corpo giovane e morbido sotto una lunga veste verde, avvolta entro un vaporoso manto purpureo. Con la destra regge una coppa dorata sulla quale sono posati gli occhi, simbolo della sua passione, mentre la mano destra stringe delicatamente il ramoscello di palma simbolo del martirio. Il capo della santa è coperto da un candido velo bianco.

Le morbide linee che definiscono il contorno dei due santi e «certi impacci delle vesti ricadenti in panneggi troppo gonfi» rimandano la Bentini alla pittura di Innocenzo da Imola e Pietro da Bagnara⁴¹, mentre la Fabbri suggerisce di ricondurre le posizioni e i gesti artificialmente graziosi, ma ancora un poco irrigiditi, all'ambito bolognese del Francia⁴². È soltanto la viva intensità degli sguardi a sollevare i due

³⁹ C. ARRIGHETTI, *La vocazione veneziana per la grafica tedesca: distillazioni d'ireriane in alcune opere di Francesco Zaganelli*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Nuova serie», LXV, Bologna, La Fotocromo Emiliana, 2015, pp. 137-141.

⁴⁰ ZAMA, cit., p. 68.

⁴¹ BENTINI, cit., p. 33.

⁴² FABBRI, cit., p. 10.

santi dall'essere semplici elementi scenografici: Lucia rivolge il suo al Bambino, mentre Valeriano lo proietta oltre la tavola, a incrociare quello dell'osservatore.

Nella parte bassa del dipinto, in corrispondenza dell'angolo destro, compare la figura di Brunoro I, padre di Antonello e committente originario dell'opera per mezzo delle sue volontà testamentarie. Il Longhi lo rappresenta in ginocchio, raccolto in atteggiamento orante, con il corpo di dimensioni ridotte rispetto ai Santi secondo l'arcaica usanza della proporzione gerarchica. Le mani di Brunoro sono giunte in preghiera, mentre uno sguardo di contemplazione è rivolto a Valeriano, il santo protettore della casata.

Non mi ritrovo con chi ha voluto rivedere nella resa delle armature dipinte dal Longhi un'eco dell'arte di Marco Palmezzano⁴³. In opere come la *Madonna con il Bambino fra i SS. Michele Arcangelo e Giacomo Minore* dipinta per la confraternita faentina di San Michelino, o la pala con *San Giovanni Gualberto in adorazione della Croce e Maria Maddalena* in San Mercuriale a Forlì, il pittore forlivese mostra un approccio di carattere decisamente nordico all'elemento dello *splendor*, nonché una raffinatezza tecnica nella resa dei colpi di luce cui il giovane Longhi non si avvicina nemmeno lontanamente. Anche in fase matura, come è possibile verificare prendendo in esempio il *Ritratto di Bartolomeo del Sale* (datato da Virolì alla seconda metà degli anni Sessanta⁴⁴), il Longhi mostra una tendenza alla resa dei particolari e degli effetti di luce perfezionata sulle basi di una maniera che predilige l'effetto pittorico rispetto alle compattezze volumetriche ancora quattrocentesche del Palmezzano.

Il risultato finale dovette soddisfare pienamente lo Zampeschi, dal momento che il rapporto tra quest'ultimo e il giovane pittore perdurò nei tre anni successivi per mezzo di nuove commissioni. Nel 1530 Luca Longhi è infatti impiegato nella realizzazione di una seconda pala d'altare per conto dello stesso Antonello Zampeschi, da collocarsi questa volta nel presbiterio della collegiata di San Rufillo⁴⁵ ove già

⁴³ VIROLI, *I Longhi*, cit., p. 37; cfr. Ivi p. 39.

⁴⁴ Ivi, pp. 80-81.

⁴⁵ BASSETTI, cit., p. 67.

per interessamento del figlio [di Brunoro I] Antonello venne approntato e addossato ad una parete [...] il monumento sepolcrale attribuito allo scultore Jacopo Bianchi da Dulcigno ⁴⁶

raffigurante proprio Brunoro I Zampeschi, ricollocato esternamente, sotto l'ardica progettata dal Mirri, durante la campagna di ristrutturazione avvenuta tra il 1819 e il 1821 ⁴⁷.

La pala in questione raffigura *La Vergine in trono con il Bambino e i SS. Rufillo e Antonio da Padova* e fu terminata il 15 aprile 1530, come ricorda l'iscrizione contenuta nel polizzino posto sul bordo del basamento sul quale sono collocati i santi: *LUCAS DE LONGHIS RAVENNAS / PINGEBAT DIE XV APRILIS MDXXX*. Già ad un primo sguardo, balzano all'occhio le notevoli somiglianze con la precedente opera forlimpopolese del Longhi: l'impianto compositivo è pressoché identico, così come la figura della Vergine – con alcune differenze nella postura e nella resa dei panneggi – pare dedotta dallo stesso disegno.

Il volto mariano conserva gli stessi tratti del dipinto del 1528, resi con maggior delicatezza nel chiaroscuro e nella resa dei contorni. In questo caso, il prototipo di Madonna raffaellesco mediato in Romagna da artisti quali Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo, sembra convergere maggiormente, come segnalato da Piraccini ⁴⁸ e Bentini ⁴⁹, verso un'adesione ai modi del Palmezzano, riscontrabili in particolar modo nella postura eretta del Bambino e nell'architettura di forma absidale, decorata a grottesche su fondo oro, di matrice veneta.

La critica ha giustamente evidenziato la maturazione del Longhi sul fronte della gestione dello spazio rispetto alla pala con i *SS. Valeriano e Lucia* ⁵⁰. Da notare, in questo senso, anche il miglior rapporto di proporzioni tra la figura della Vergine e il trono, grazie al quale ci è possibile apprezzare la minuziosa resa della superficie marmorea.

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ M.C. GORI, *Le arche degli Zampeschi nella chiesa Collegiata di San Rufillo*, «Forlimpopoli. Documenti e studi», 8 (1997), p. 86.

⁴⁸ PIRACCINI, cit., p. 159.

⁴⁹ BENTINI, cit., pp. 37, 39.

⁵⁰ Ivi p. 39; cfr. VIROLI, *I Longhi*, cit., p. 39; cfr. S. TOGNI, *scheda n. 57*, in *Marco Palmezzano, il Rinascimento nelle Romagne*, a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 340.

Si è individuato in maniera concorde, per quanto concerne la fisionomia e l'atteggiamento dolcemente contemplativo dei due santi, una derivazione dai modelli bolognesi del Francia⁵¹. Alla destra del trono è raffigurato il santo titolare della collegiata, Rufillo, primo vescovo di Forlimpopoli. Il volto dall'espressione severa, coperto da una fluente barba bianca, è sovrastato da una tiara riccamente decorata con gemme. Il corpo è avvolto da un piviale la cui superficie si presenta finemente ricamata e sul cui bordo compaiono le figure di santi martiri. Il vescovo stringe con la destra il pastorale, premendo la punta contro il collo squamoso di un drago riverso a terra, mentre con la sinistra regge un testo sacro.

Alla sinistra del trono, si erge invece la docile figura di Sant'Antonio da Padova, raffigurato con i principali attributi iconografici: la tonsura, un volto giovane dall'incarnato roseo e il ramo fiorito di gigli. La figura del santo francescano ricalca nella postura, gestualità e per lo sguardo contemplativo rivolto alla figura del Bambino quella di Santa Lucia nella precedente opera. Non ricordo di aver letto in nessuno dei saggi consultati un accenno alla somiglianza che la figura di questo santo presenta con il Sant'Alberto dipinto dal Rondinelli per i carmelitani di San Giovanni Battista a Ravenna, ricordato anche da Giorgio Vasari per «una testa bellissima, e tutta la figura lodata molto»⁵². Nonostante il santo rondinelliano sia stato oggetto di ridipinture⁵³, le due figure mi sembrano tuttora strettamente compatibili sia nel loro complesso (postura del corpo, inclinazione del capo e tratti del volto) sia in alcuni dettagli, come ad esempio la forma della tonsura e della cocolla.

Ai piedi del frate Longhi raffigura il committente, Antonello, copia esatta della figura inginocchiata di Brunoro I, dal quale si differenzia solo per il volto, dai tratti più giovani e dipinto di tre quarti.

Il 1530 è anche l'anno in cui Antonello Zampeschi riceve da papa Clemente VII la signoria di Sant'Arcangelo di Romagna, come pegno a un corposo prestito elargito dagli Zampeschi al pontefice⁵⁴. L'anno seguente,

⁵¹ PIRACCINI, cit., p. 159; cfr. BENTINI, cit., p. 39; cfr. TOGNI, cit., p. 340.

⁵² VIROLI, *La Pinacoteca Comunale*, cit., p. 53.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ U. SANTINI, *Il Comune di Forlimpopoli sotto la signoria degli Zampeschi (1535-1578)*, «Atti della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna», III, vol. XXI (1903), p. 5.

1531, Antonello affida a Luca Longhi la terza e ultima pala d'altare, una *Madonna in trono con Bambino fra i SS. Francesco e Giorgio*, in cui compaiono nuovamente lo stemma di famiglia, raffigurante una stella che sovrasta due spade incrociate in campo blu, e la devota immagine di Antonello, fedele copia di quella forlimpopolese.

L'opera, in cui Longhi mantiene l'impianto quattrocentesco delle due precedenti pur allontanandosi in via definitiva dalle asprezze e rigidità giovanili della pala di Santa Lucia, rappresenta l'epilogo del suo legame con gli Zampeschi, che nel 1535 riceveranno il feudo cittadino di Forlimpopoli in vicariato perpetuo da papa Paolo III a fronte del prestito di diecimila scudi, al governo del quale resteranno sino al 1578.

Le tre pale d'altare dipinte da Luca Longhi tra il 1528 e il 1531 restano a testimoniare, oltre che l'inizio di una brillante carriera artistica, la volontà da parte di Antonello e Zampeschi di

incarnare gli ideali umanistici che avevano trovato espressione presso le principali corti italiane, promuovendo la realizzazione di significative opere d'arte»⁵⁵.



L. LONGHI, *Madonna in trono con Bambino con i SS. Rufillo e Antonio da Padova* (1530)



L. LONGHI, *Madonna in trono con Bambino tra i SS. Valeriano e Lucia* (1528)

⁵⁵ GORI, cit., pp. 87-88.