

## «El servo» del 'Trionfo' Sclàfani

di GIUSEPPE CONSOLI

*« ... un quadro, ove si vede la Morte su un spolpato cavallo, conculcati varii regi, imperatori, pontefici, cardinali et altri gran personaggi, da suoi strali colpiti, passarne ad atterrare molti giovini a' sollazzi e piaceri solo intenti. Addietro a quella, quasi antiosi d'esser fatti bersagli dei suoi colpi, in atto supplichevole seguono molti vecchi, annosi, curvi, stroppiati e infermi, quasi da quella inesorabil fuggitiva scordati, fra i quali si vede al vivo copiata l'effigie dell'autore col pennello alle mani ed el servo che li porge i vasi de' colori... ».*

(Antonio Giuseppe Cafora, 1697)

Tra le più recenti letture diagnostiche del 'Trionfo della Morte' di Palermo, la fervida conclusione del Delogu<sup>1</sup> e le meticolose distinzioni della Paolini<sup>2</sup> ripropongono — sia pure in diversa misura — l'intero tracciato sistematico delle opinioni finora prospettate nell'ordine degli addendi costitutivi del solitario esempio siciliano. Ma mentre la scheda del Delogu — nella sua sinteticità risolutiva — tocca l'estremo punto delle concatenazioni ipotetiche, approdando ad una presuntiva genesi del dipinto in chiave pisanelliana (per certe affinità che, secondo taluni autorevoli referti, sembrerebbero legarlo strettamente ai modi propri del finissimo artefice veronese)<sup>3</sup>, il saggio della Paolini raduna — in un riepilogo metodologicamente esemplare e completo — ampie e cospicue terminazioni critiche, con accurata documentazione di riferimento, astenendosi peraltro (entro le regole della più rigorosa procedura accademica) da qualsiasi risoluzione critica che non fosse già nel limite stesso delle singole opinioni riepilogate.

Muovendosi il discorso, d'altronde, esclusivamente su di un terreno d'ipotesi, le motivazioni che il Delogu mostra di condividere (polarizzate ed evidenziate in misura esorbitante, come la stessa Paolini conviene) producono, a mio avviso, delle conseguenze estremamente devianti dalla reale circoscrizione del 'Trionfo'; mentre, non di meno, la prudenziale, asettica sottilità analitica della Paolini dà luogo ad una paralizzante aporia, che, in definitiva, conferma il persistere di una lacuna sostanziale tra tutte le vivaci e comprensibili ma sfalsate diagnosi finora prodotte. Ed è ben curioso constatare che, giusto in apertura del suo saggio, la giovane studiosa sembrava esplicitamente avvertire l'analogia incombente tra la questione del 'Trionfo' e « la formazione di Antonello che si riallaccia ad una circolazione di cultura quasi altrettanto diramata ». mentre poi (a parte quello sporadico inciso preliminare) il suo discorso non viene per niente innestato su quella piattaforma.

Le due letture, in effetti, divergono radicalmente, pure presentando qualche angolazione di tangenza comune; e poiché mi pare ne risulti uno scavalcarsi reciproco dei risultati logici, vorrei rivedere l'argomento in alcuni suoi aspetti determinanti, soprattutto per tentare di disincagliarlo, risarcendolo d'una amputazione che non è indolore ed avviandolo, per quanto è ancora possibile, verso una risoluzione finora mai prospettata e che mi pare, almeno per una parte, assolutamente inevitabile.

tavola 17 a

tavole 17 b  
18 a  
b

Tra i tanti riporti di cultura evidenti nel "murale" palermitano (e sono molti, come ognuno sa, gli isotopi eterogenei presenti) è veramente rilevante a prima vista quel riscontro della sua impaginazione e perfino della sua cifra di stile con gli analoghi dispositivi e le affinità di maniera propri delle arazzerie di Tournai e di Arras, a mezzo il '400. In tale riscontro credo si tocchi, senza meno, il punto di avvio ad un reale progresso critico; e del resto anche la Paolini avverte che « in questo ambito si possa maggiormente precisare »<sup>4</sup>.

Non meno che il Mayer e la Kurth, anche la Guerry<sup>5</sup> aveva ben rilevato che « l'espace du Triomphe de la Mort est un espace de tapisserie »; ma, piuttosto che un artista di costituzione francese, ella vi aveva sentito, senza esitazioni, un siciliano, « issu d'un milieu composite où les influences les plus contraires se sont croisées puis interpénétrées »; un centro, « à la fois si complex et si autonome », che non potrebbe essere, secondo lei, altro che la Sicilia medesima, a metà strada tra la Catalogna ed il reame di Napoli<sup>6</sup>.

In fondo, però, la diagnosi della Guerry sembrerebbe intesa solo a cogliere inquinamenti di linfa ed incongruenze genetiche in misura degenerativa nel discorso dell'Anonimo pittore del 'Trionfo', che, per tal modo, a suo avviso, decade dal godere pieni diritti di cittadinanza tra gli ideatori dei cartoni di Borgogna. Il che può esser valido solo se si creda ad un autore unico del dipinto, profusamente eclettico, operoso non casualmente in Sicilia e, peraltro, ricchissimo di escursioni in esperienze multilaterali; cioè, se non si dubiti che un caso di tale concentrazione ubiquitaria possa essere credibile.

Ma un « Maestro del 'Trionfo' Sclàfani », così cospicuo e peraltro indefinito nella complessità e ricchezza lessicale di quel frasario, a parte lo squallore delle fonti e la totale assenza di altre sue opere, non trova radici scoperte, né in Sicilia né altrove. Né può nascere, dalle implicazioni dei fatti di stile che s'intrecciano nell'"arazzo" palermitano, un orientamento di coordinate culturali, atte alla identificazione di piste convenienti in territorio d'oltralpe, dato che, quell'Anonimo doizioso sembrerebbe disporre, ad evidenza, anche di vaste basi italiane, viaggiando da una regione all'altra, da gran conoscitore, come fa, ed interpolando, con gusto e talora con sfarzo — da valente rètore del pennello, prontuario alla mano — sia sedimentazioni stabilizzate nei formulari internazionali, sia citazioni fresche e spunti prestigiosi o coefficienti selettivi del più ricco repertorio italiano, tutti riannimati in una vivace associazione ed orchestrati in arrangiamenti e passaggi ed accostamenti perfino sconcertanti<sup>7</sup>.

Nasce quindi spontaneo il giudizio che un tale arricchimento ubiquitario sia intollerabile in un'unica persona artistica. Per cui è logico concludere che, pur mostrando un piglio da protagonista incontrastato, quel grande Anonimo non meriti da solo tutti gli attributi.

È da riconoscere fundamentalmente nell'opera la presenza (*au pair*) di un autentico *deuteragonistès*, giacché, di quegli accrescimenti sostanziali, può incarnarsi, gomito a gomito col Maestro, l'assillante ingerenza del giovane collaboratore, finora rimasto, in tutta la letteratura del 'Trionfo' (salvo qualche riconoscimento sporadico), sempre in secondo piano, come « el servo che li porge i vasi de' colori »<sup>8</sup>.

Il vero segreto del 'Trionfo' non può che risiedere nella sua eccezionalità di compromesso esecutivo; è questa la ragione per cui la sua etimologia è sfuggita finora alla verifica delle ordinarie esperienze: quella duplice qualificazione associa, sorprendentemente, modernità ed arcaismi, saldature naturalistiche ed in-naturalismi di formule cosmopolitane, preziosismi ornamentali e macabre forzature della descrizione fisionomica, in una sintesi degli addendi, che quasi, neutralizza ed intorbida ogni analisi<sup>9</sup>.

Il primo punto da fissare è dunque che la collaborazione sia da intendere ad un grado paritetico, sul piano esecutivo; giacché, se l'impaginazione sembra predisposta in una iconografia organica, ideata unitariamente e concordata negli episodi particolari, sono due, chiaramente, le culture variamente contributive saldantisi in quel vitalissimo innesto; due gli emistichi per quell'unico, stupendo verso<sup>10</sup>.

tavola 17 a

La gran dignità del Maestro si equilibra nella eccellenza dell'Aiuto, che appare non solo liberamente ospitato nella collaborazione esecutiva, ma perfino forse ampiamente associato nella progettazione medesima dei suoi personali apporti.

Stabilito un programma operativo di fondo, la sua modulazione interna, presumibilmente coordinata ed elaborata in una messa a punto che soddisfacesse entrambe le specificazioni nei due gradi, ha permesso la contemporanea esecuzione di due lavori indipendenti in settori diversi; ma i due artisti intrecciarono solidamente, negli episodi unitari, le rispettive componenti individuali, in alterne biforcazioni, in incroci ed integrativi mimetismi e coordinazioni modulari, che, a prima vista, connessi come sono, rendono pressoché inviolabile l'accordo biunivoco che sigla il 'Trionfo'.

Ora, poiché alcuni settori nettamente si differenziano, si può con fiducia risalire alle rispettive ascendenze monodiche, senza tuttavia credere che tutto quell'intrigo sia da tagliare d'un colpo netto, né che sia facile procedere ad una scissione quasi elettrolitica dei due nuclei, così intimamente saldati.

Il problema della distinzione delle due persone elimina, netto, il rompicapo diagnostico di quell'unico, inverosimile contraddittorio e proteiforme Anonimo. Ma il dilemma che se ne produce ha da attraversare il folto delle vegetazioni interpretative, insediate individualmente dai vari studiosi nel corpo del dipinto<sup>11</sup>. Né si può tralasciare, per buona norma, alcuna delle configurazioni critiche trac-

ciatevi nel corso delle reiterate ricognizioni, se ci si vuole veramente spiegare i termini di quella giustapposizione interlocutoria. Né, per ciò, credo sia da rifare il conto meticoloso della vicenda critica del 'Trionfo', compiutamente radunata ed esposta esemplarmente dalla Paolini.

\* \* \*

Non vale cercare nella fluttante sentina delle ipotesi (fra i nomi senza quadri, disponibili in ambito siciliano, la cui identificazione, comunque proposta, non può che lasciare perplessi) gli indizi o le concomitanze di cronaca<sup>12</sup>, che possano utilmente rappresentarci una qualsiasi soluzione ghiotta o ingegnosa: non sapremo mai fino a che punto quei termini possono costituire l'unica sorta di verità (del resto sempre ipotetica) di quel grosso problema.

La polivalenza e la complessità delle accentuazioni e degli agganci offerti dai rilevamenti costituzionali del 'Trionfo' concretano scelte e rimandi che garantiscono una plenaria assimilazione culturale dall'intero arco continentale europeo.

Analoghe disponibilità osmotiche sarebbero, in certo senso, presumibili anche dell'ambiente quattrocentesco siciliano, alimentato dai vari settori culturali, dislocati da un estremo all'altro dell'area mediterranea e qualificati, ciascuno, per una propria massificazione (sia pure graduata nelle singole variazioni di persone artistiche distinte). La Sicilia, in effetti, vuoi per la sua posizione centrica nel Mediterraneo vuoi per la relativa autonomia di traffici dei suoi vari centri marittimi (malgrado l'ingerenza aragonese e catalana) si può credere aperta all'assiduo approvvigionamento ed al consumo di una informazione multilingue. Ed il 'Trionfo' (pure in difetto di una codificata *facies* locale) presenta una qualificazione addizionale di assorbimenti associativi, in un comportamento trasversale, lungo i percorsi stilistici più disparati ed in un assetto quasi del tutto eteronomo, per cui non si può escludere che esso sia un indizio specifico di basi eclettiche isolane<sup>13</sup>.

Se del resto « tutti gli avvenimenti che si svolgono a Napoli trovano subito il loro contraccollo in Sicilia » (Bottari) — evidentemente, per mano di artisti operosi *in loco* — il 'Trionfo' non può che appartenere alla realtà delle componenti iniettive della cultura isolana, insito com'è nell'integrarsi di tutti quei circuiti, attraverso le singolari mediazioni differenziali di personalità autonome di cui non ci è chiaro, salvo che implicitamente, il repertorio. Il suo luogo di nascita non si può del resto ritenere del tutto accidentale<sup>14</sup>.

Tuttavia, per il suo totale isolamento, il 'Trionfo', sebbene *made in Sicily*, ha tutta l'aria di qualificarsi come un prodotto d'importazione, giacché è evidente che, a realizzarlo su quel muro palermitano furono due operatori ed esso si sostanzia dell'accostamento di due lingue entrambe forestiere. Niente vieta di accreditarne ad un Maestro arazziere (forse autenticamente borgognone) quella impaginazione da arazzo; potrebbe essere, però, un nativo precocemente uscito dall'isola quel suo valente cooperatore, di chiara costituzione medio-italiana, che si può ben leggere « inserito in un fenomeno di circolazione europea e mediter-

ranea » (Bottari). Ignoto sono, del resto, ed irrecuperabili le circostanze (casuali o di sodalizio già ampiamente collaudato) che portarono a quell'associazione.

\* \* \*

Il Delogu, come s'è detto, appoggiandosi alle opinioni del Bottari e dell'Ainaud e chiamando a sostegno « il fatto che il Pisanello scompaia da Napoli e dalla storia (1449), proprio negli anni nei quali si concludevano i lavori di ripristino e di adattamento alle funzioni di Ospedale Maggiore del Palazzo Sclàfani — al quale, Alfonso si era personalmente interessato... » è giunto ad ammettere l'ipotesi di un soggiorno isolano del grande pittore di Verona. Pur lamentando « la mancanza di ogni altra traccia della presenza dell'artista in Palermo e, principalmente, di ogni conoscenza degli ultimi sviluppi della sua pittura », lo storico non manca di rilevare, nel 'Trionfo', « lo scoperto ed incisivo ritrattismo, certa tipologia, la prospettiva altissima, il naturalismo macabro, i tipici accordi di rosa e verde », che a suo avviso, « possono interpretarsi come sviluppi più del gusto pisanelliano che di quello, in genere, tardogotico »; per cui, ancorché « nell'incertezza delle cose possibili ma indimostrabili » egli mostra di credere all'impegno diretto del Pisanello, ad « una impostazione dell'opera per sua parte », salvo « un completamento per mano dell'ignoto collaboratore ».

Posta la questione in tali termini, a mio avviso, non può che prodursi (insieme alla viva suggestività di un così arduo insediamento) una perplessità sostanziale, sul terreno stilistico, per quel che possa o meno toccare al Pisano e quanto, invece, sia da credere dell'altro che collaborò. È legittimo, inoltre, chiedersi se sia da intendere una interruzione per causa impediante, con la conseguente intromissione di altro artista, in tempi successivi, o non piuttosto, una collaborazione associativa e gradita, da Maestro ad Aiuto, nel rispetto delle parti.

Tanto nel primo che nel secondo caso, l'ipotesi che il 'Trionfo' possa includersi negli indici del Pisanello mi pare estremamente improbabile.

Anzitutto, perché ci si dovrebbe poter fondare sulla classificazione specifica di un linguaggio di tipo pisanelliano, mentre la costituzione del dipinto appare, invece, quanto mai estrapolabile dalle sedi italiane (come da sempre si è rilevato). In secondo luogo, perché (risultando l'opera dal compendiarsi di due modi diversamente contrassegnati, che le conferiscono un sapore misto e sul terreno morfologico e su quello genetico) al Pisanello sarebbe, quanto meno, attinente quella parte di rigore naturalistico (sia pure "macabro") che non prevale affatto, anzi resta come assorbita nel sintomatico innaturalismo delle coordinate stilistiche tardogoticizzanti che presiedono alla stesura complessiva del dipinto<sup>15</sup>.

Al livello dell'analisi, quell'impaginarsi della scena escatologica nel tipo delle arazzerie venatorie (anche se è presumibile muova dagli esempi apocalittici di Angers), si porta dietro, in contrappunto, traendone costante risonanza, gli immediati riecheggiamenti di fatti pisani e fiorentini e subiacensi ed alto-atesini e pugliesi (quindi, sostanzialmente italiani) esplicitamente enunciantisi tutti nella se-

quenza degli episodi particolari, in una sorprendente fusione di formulazioni lessicali eteroclite. Non vi mancano, è vero, delle legature lombardo-veronesi; ma solo come componenti ineliminabili tra quella infusione di sapori polivalenti miscelati nell'opera. Del resto, quei rari riscontri di dettaglio con qualche manierismo di derivazione pisanelliana non bastano certo per identificarvi la persona del Pisano; quanto, semmai per motivarne l'escludibilità<sup>16</sup>.

Chi scrive ebbe a rilevare, in altra sede<sup>17</sup>, come anche la tavola londinese del 'Sant'Eustachio' presenti una spazialità verticalizzata, sì, ma già di nitido senso prospettico, in quel dispositivo che innuclea ciascuna presenza, come insularità cellulari disseminate a distanza, nel senso della profondità. Quel progressivo incapsularsi autonomo delle singole apparizioni incastonate nel paesaggio non è che l'indizio (decisamente irreversibile) di una matura coscienza tridimensionale, che, del resto, corrisponde limpidamente allo spazio statico ed aperto delle medaglie del Pisanello<sup>18</sup>.

In assenza totale di motivazioni prospettiche, dunque, le modalità di piatto ribaltamento del fondale di verzura del 'Trionfo' sono di per sé incompatibili con la più progredita visione del Pisanello; né tra i fogli del Codice Vallardi è mai reperibile alcuna delle clausole di scrittura — innaturalistiche e cifrate — che meglio qualificano l'esemplare palermitano nell'orbita degli arazzi burgundo-neerlandesi. La tipica "azione statica" del Pisano, poi, è, quanto meno, antitetica ai fulminei "colpi di scena" qual'è la deflagrante irruzione della Morte, nel 'Trionfo'. Piuttosto che isolarsi nello spazio (come fanno immancabilmente tutti i personaggi del supremo artista veronese) i dimenticati, i trafitti e gli ignari sono condensati e come rappresi nella disposizione trinatoria dei gruppi periferici su cui s'irradia contaminandoli il minaccioso ed agghiacciante personaggio centrale. Il tessuto delle direttrici inclinate, che i dardi infissi tracciano, in un'alternanza di spezzate che movimentano, con straordinario dinamismo "moderno", tutta la vasta scena, si lega a quella « action centrée sur le personnage principal autour duquel les autres ne se meuvent que comme des satellites » (Guerry), offrendo una concentrazione drammatica *in fieri* ed una sorta di attrazione centripeta, assolutamente inedite tra i modi del Pisanello.

\* \* \*

Restando, dunque preliminarmente nei termini del rigoroso anonimato, è lecito distinguere i comprensori individuali delle due persone e quindi procedere (isolando le differenze più vistose, nella somma delle due scritture) al radunarsi selettivo dei segni di ciascuna mano.

Da una parte, si decifra, nei precisi nessi e nelle spaziature rigorosamente contrappuntate di tutta la composizione, l'arabesco di una vicenda sigillata da una tagliente profilatura del segno. Dall'altra, non si può che rilevare un improvviso coagularsi di protuberanze plastiche, aggrumate ed insolubili nella piatta steura arrampicata dall'impaginato<sup>19</sup>.

È ben legittimo che, alla generale disposizione ribaltata, dove i personaggi « sont représentés les uns au-dessus des autres et tous de la même dimension » (Guerry), si connettano, ad evidenza, le laminari, ritagliatissime figurazioni del settore destro inferiore, la cui gesticolazione, i costumi, le condensazioni e le spazature sono corrispondenti esattamente ai tipi delle arazzerie Chatsworth od a quelli di New York o di Cluny, sì da parer tradotti dai medesimi cartoni (piuttosto che nel tessuto, nella docile materia pittorica) con le medesime nitide clausole di maniera: il rigido schema trapezoidale (convesso e quasi lobato) delle palpebre, abbassate sulle iridi chiare ove s'incastona il punto nero della pupilla; quel taglio a mezzaluna rovescia che segna il mento; quella campitura da intarsio dei broccati, contornati da quel segno secco che li circonda; quelle mani palmate e sospese (non sempre "anodine"); quelle valve auricolari così cifrate e quei profili tanto implacabilmente programmati.

*tavola 19 a*

È lì che si concreta la saldatura sostanziale dei caratteri grafici con l'organizzazione appesa del murale, il cui andamento risponde inseparabilmente a quei termini. Nell'economia del dipinto, quelle figure emblematiche (su cui piomba l'azione drammatica della scena) mostrano come tutto il racconto sia stato condotto, in funzione chiusa e riscontrata, puntato verso quell'angolo, ove converge il peso logico (se così si può dire) dell'intera vicenda.

*tavola 19 a*

A questo punto, conta procedere alla lettura di quel chiaro ingemmersi di politissime forme, che indica, fuori da ogni dubbio, i luoghi della partecipazione dell'Aiuto (come delle interruzioni energiche, nel pacato e forbitissimo eloquio del Maestro): quel modo turgido di esuberanza creativa, il cui portato investe le circoscrizioni di cifra, sottraendosi nitidamente ad ogni formulario tipologico fisso, per dare corso ad una parlata inaudita (ancora) e ad un'operazione a titolo personale, presenta, già tutti predisposti, i termini di un assoluto rigore logico, a base prospettica, in pensieri, certo, ancora in gestazione, ma già svincolati dai limiti dell'anomia manieristica.

I contrassegni individuali (sormontanti ed insubordinati, si direbbe) di quel geniale collaboratore s'innestano nella scena, a partire da quel cielo, tutto contorcimenti fluidissimi di molli sinusoidi polilobate, a nastro (madreperlancee, iridate, ma riscattate da ogni sapore miniaturistico) che chiude, in alto, la scoscesa successione degli episodi compositivi. La siepe frondosa, decalcata su quel cielo (in un ritaglio che coincide esattamente, nel disegno, con i frastagli arborei degli arazzi), ha foglie carnose che aggettano dal fondo, tutto intessuto (dietro le figure) di erbe e fiori, in un vivido contesto variopinto (oggi purtroppo perduto quasi del tutto). E da quel fondo emerge quel mirabile bracconiere impegnato a trattenere, a due mani, lo strattone dei due protervi segugi, in tali valori tattili di modellato (nitidamente chiaroscurati e risentiti, quasi in modi d'altorilievo), in una tal lievitazione espansiva, da produrre visibilmente una proiezione del piano di verzura, da cui quel personaggio si distacca con una sua autonoma consistenza, di forte squadro prospettico, tutto plastico, tutto costruito sulla vigorosa integrità dei volumi, modellati dalla luce e quasi fieri dei loro perfetti trapassi.

*tavola 19 b*

tavole 20 a  
c

tavola 19 a

Della medesima mano si riconferma inevitabilmente (almeno sul piano esecutivo) la scheletrica forzatura — scarnitissima, disseccata e scavata nella vuota gabbia toracica e perfettamente scorciante nella convessità nuda del teschio, come nelle sbrindellature epidermiche degli arti — sia del macabro personaggio saettante e ghignante, che di quello straordinario ippoterio, annitrente — squassato da un fremito voluttuoso, dalla sferzante coda allo schiocco della criniera sfilacciata — che anticipa, veramente, di cinque secoli, il tragico cavallo picassiano di 'Guernica'! E non possono che essere dello stesso autore anche l'accordatore di liuto — così bloccato e massiccio, nel gesto che ingloba lo strumento — nonché due, almeno, delle tre damigelle che gli stan vicine ad intessere quel grazioso giuoco delle dita, e (ma forse non per intero) anche i due giovani elegantoni, all'estrema destra, uno dei quali poggia la mano sulla vera esagonale della fontana (il cui impianto è di rigoroso formulario).

Straordinario è l'effetto di dilatazione spaziale che quell'artista apre intorno al bracconiere ed alla Morte, isolandoli nitidamente da tutte le altre figurazioni periferiche, affastellate e quasi prive di aria. Lo scandito risalto chiaroscurale di quei suoi personaggi si precisa in una solidificazione che abolisce la calligrafia ed il gusto del rabesco (che sono tipici dell'altro pittore), per dar corso ad una « frontalità scorciata », ove ogni contorno « non è linea ma curvato limine prospettico », che viene a maturarsi in un « accurato ritrattismo », in una « intonazione solare a piombo che aumenta il risalto sferico delle forme » (Longhi, 1914)<sup>20</sup>.

Questo giovane non viene, dunque, dalla tradizione artistica meridionale « brutalmente contraffattiva della realtà della scuola fiammingo-catalana », bensì, limpidamente nasce da quell'altra « che aveva assorbito il maggior peso di elementi intellettuali: la corrente prospettica », quella toscana di Piero, per intenderci, come il Longhi splendidamente intuì, a suo gran merito.

È infatti evidente che, pur non celando assestamenti tuttora in processo (per cui egli non esita a sfoggiare ampie nozioni di fatti trecenteschi toscani, in esempi di grande risonanza, con acribia da apprendista addestratissimo) quell'artista mostri di prediligere un modellato (di tipo ghibertiano, in un rapporto progressivo e razionale, che va oltre il plasticismo organico masacesco) nel quale avanza la sua diretta proposizione di un sintetismo prospettico, applicato "sui particolari umani". Ormai al di là del calligrafismo pisanelliano — di cui però cristallizza il risalto naturalistico delle figure isolate "in nitidissimo spazio" (Salmi, 1955), anzi, specificandone la trascrizione di base naturalistica in una scoperta individuazione ristrutturata — egli propone delle turgidezze ed insorgenze tali che solo Antonello, nelle sue impareggiabili opere mature, saprà toccare.

Questo mi pare, tra tutti, il dato essenziale.

Non posso, quindi, che meravigliarmi del fatto che mai si sia neppure sospettato il chiaro procedere di Antonello, giovanissimo, nel 'Trionfo' di Palermo. E mi pare addirittura incredibile che, nello allestimento della fondamentale rassegna antonelliana, nel clima quattrocentesco in Sicilia, si sia potuto escluderne, nel



1953, il grande dipinto palermitano, dai precisi riferimenti diretti ad Antonello. Ciò prova, del resto, quanto gli orientamenti della letteratura critica siano stati discostati dalla reale circoscrizione intima del 'Trionfo', per il fatto che si sia voluto dare esclusivo credito al Summonte, insediando Antonello a Napoli, a tutto discapito della tradizione propostane dal (tanto bistrattato, ahimè) biografo aretino!

\* \* \*

Sempreché sia giusto credere al Vasari (almeno dove non può essere sospetto d'inquinamenti fantasiosi), il geniale giovanetto siciliano "atteso molti anni al disegno in Roma, si era prima ritirato in Palermo e quivi lavorato molti anni ed in ultimo a Messina sua patria...".

Non è certo una coincidenza casuale: Messina può corrispondere (1456-57), puntualmente, al terzo tempo vasariano, già oltre la fase legittima dell'apprendistato nella penisola e dopo il primo tirocinio applicativo, in Palermo, di cui fino ad ora non si conosceva nulla.

D'altronde, quell'attestato del Summonte, sul cui testo (ancorché tardivo, quasi quanto quello del Vasari) ormai si vuole che Antonello abbia appreso tutto a Napoli, dal Colantonio, è privo di qualsiasi riferimento cronologico e di ogni altra circostanza, sia pure aneddotica, nonché del tutto alieno dal toccare, specificamente, il problema della formazione del grande messinese; mentre è palese a tutti che, quel poco che si conosce del Maestro partenopeo non basta a fornire *in toto* le basi culturali del, ben più dotato, suo allievo.

« Antonello dovette conoscere Piero fino dagli inizi della sua carriera pittorica » scrisse il Longhi nel suo fondamentale saggio del 1914. E mi pare di poter trovare nel 'Trionfo' la conferma puntuale dell'intuizione dell'illustre storico piemontese, almeno in un particolare di evidente derivazione pierfranceschiana, reperibile in quella sinfisi comune dei due procedimenti interlocutori che si costituisce al centro, in basso, ove s'ammucchia la catasta dei trafitti. Al di là della spasmosa contorsione dei due monaci in primo piano riversi, dai quali si spicca quell'annaspante mitrato, verso la sinistra, c'è quel personaggio coronato, supino, dal turgido e forte viso, prominente e scorciato, che viene diritto dal milite dormiente della 'Resurrezione' di Borgo o dall'orante del 'Polittico della Misericordia'. Esso traduce, cioè, in chiave antonellesca, degli esempi determinanti di Piero<sup>21</sup>.

tavole 22 c  
a

E del resto, lo « squadro liminale — non lineare — delle forme » (che è tipico di Antonello, ma nasce da Piero) qualifica nitidamente la partecipazione del giovanetto messinese alla stesura del murale Sclàfani, proprio nei particolari che ho evidenziati.

Si veda come la testa del bracconiere del 'Trionfo' anticipi limpidamente (nel tipo fisionomico e nello squadro prospettico) quella dell'Annunciata del 'Polittico di San Gregorio', al Museo Nazionale di Messina; come l'atticiato accordatore di liuto pregiati la solidità di masse che è propria del 'Ritratto Trivulzio'; come il teschio della Morte sia identico (in tutto, nella fattura) ai teschi sul terreno, nelle

tavole 19 b  
c

tavola 20 a

tavola 20 c

'Crocifissioni'; e soprattutto, come la fanciulla piccoletta (a sinistra, nel gruppo delle tre che giuocano), con quel tenero reclinare del capo in breve rotazione e quell'incarnato bruno di siciliana, s'imparenti strettissimamente con la 'Annunciata' di Monaco ed, in ispecie, con quella di Palermo, di cui « il volto dalle carni brunice » Antonello « derivò senza idealizzare, da una donna dell'isola natale » (Brunelli)<sup>22</sup>.

Può dunque ritenersi tanto ardito pronunciare (per la prima volta) il gran nome di Antonello?

A mio parere, non può che essere lui "el servo" del 'Trionfo' Sclàfani, così sorprendentemente eclettico, nel suo esordio finalmente ritrovato: Antonello, nel suo "primo tempo" siciliano, certo anteriore agli anni messinesi.

Qui, del resto, si tocca il problema della cronologia del 'Trionfo'.

\* \* \*

A tal riguardo, il noto rinvenimento<sup>23</sup> dei « due foglietti di carta sorbente e bombaginosa », « pigiati in un foro della pietra d'Aspra, al di sotto dell'intonaco asportato » (Paolini, pp. 302/3) recanti rispettivamente le date del 2 e del 15 gennaio IV Indizione — 1441 ed oltre — non si può assumere come « l'unico fatto degno di qualche rilievo », per la cronologia del dipinto, giacché esso riferisce esclusivamente del tempo dei restauri murari e per niente collima con la fase dell'impresa pittorica, la cui tecnica non poteva in nessun caso aver luogo su intonaci freschi! Il fatto stesso che non fu possibile strappare il dipinto dal muro, con l'ordinario procedimento in uso per gli affreschi, dimostra (e non vedo perché la Paolini non voglia riconoscerlo) che il 'Trionfo' dovette essere operato su intonaci atti ad assorbire gli impasti grassi e perciò assolutamente asciutti!

Un anticipo verso i primi anni del quinto decennio del secolo mi sembra arbitrario; mentre se si vuole che il 1441 sia soltanto un termine *post quem*, non resta che un riferimento quanto mai ovvio.

tavole 21 a  
b

Piuttosto, una attenta ricognizione volta ad identificare qualcuno dei personaggi ritratti nel 'Trionfo', credo possa illuminare il problema cronologico in modo determinante. Nell'ammasso dei "conculcati", la figura di quel Pontefice, in primo piano (meglio che al Papa Martino, del quale non è neppur certa l'identificazione nel disegno pisanelliano ben ricordato dalla Paolini, ora nel Museo Boymans di Rotterdam) può corrispondere alla tipologia nota di Eugenio IV — morto il 23 febbraio 1447 — « grande della persona, bellissimo d'aspetto, macilento e grave e di grandissima riverenza a vederlo »<sup>24</sup>.

Non meno che Alfonso, quel grande Pontefice aveva patrocinato l'istituzione, in Palazzo Sclàfani, del Lazzaretto palermitano e, nel '46, egli stesso ne aveva concesso i diritti di parrocchia. Dunque, un termine *post quem* fissato dall'anno della sua morte potrebbe legittimare la data del 'Trionfo' dopo il 1447, se non, con molta approssimazione, piuttosto verso il 1450<sup>25</sup>.

tavola 23 a

Tale data, del resto, può aver conferma anche da un altro particolare che mi pare di estrema importanza correlativa: quel vecchio barbuto che reclina il capo

coperto dal camauro, dietro gli stinchi posteriori dell'ippoterio, nasce direttamente dal prototipo del 'San Girolamo che estrae una spina dalla zampa del leone', opera capitale di Maestro Colantonio del Fiore, ora a Capodimonte<sup>26</sup>. tavola 23 b

A questo punto, torna opportuna, più che mai, quella preziosa osservazione del Bottari, per cui « la presenza di Pisanello (a Napoli, nel 1449) se lasciò insensibile Colantonio, dovette interessare il suo grande discepolo... Comunque, se non a Napoli, le ripercussioni del passaggio di Pisanello si possono cogliere in Sicilia, in una delle più grandi e misteriose imprese di quel momento: il Trionfo della Morte... »<sup>27</sup>.

Quei due volti di maniera — del monarca in abiti orientali e del giurista bocconi — al centro della catasta dei morti, ci riportano a modelli del grande veronese, sia pure di derivazione gentiliana (la Paolini fa opportuno riferimento ai disegni nn. 2616 r. e 2617, del Codice Vallardi, al Louvre). Specialmente quelle chiostre dentarie scardinate dall'estremo rantolo, in quelle bocche contratte e slabbrate, da maschera, in quei volti ossuti e quasi biansati (eccezionale è lo scollo di entrambe le orecchie ribaltate sul piano!), nulla hanno — salvo il modellato — dello squadro, deliberatamente sciolto da vincoli di maniera, degli altri personaggi tipicamente antonelleschi. Potrebbero dirsi dei riporti manieristici del Maestro (almeno nella clausola grafica lo sono) ibridati dal fare plastico del giovane, che meglio utilizza, per suo conto, i sapori più schiettamente pisanelliani; sapori, del resto, stупendamente assimilati nella politezza del modellato del bracconiere e nel macabro naturalismo della Morte e dell'ippoterio medesimo, che, se non fossero per tutto già antonelleschi (nel risalto di ogni dettaglio inteso con « acrimoniosa prospettiva »), parrebbero veramente di impronta pisanelliana.

Senza ricorrere ad un improprio intervento personale del Pisanello nel 'Trionfo', se ne può dunque leggere, con assestati criteri diacritici, il riporto immediato, nella particolarissima versione che Antonello — com'è ben credibile — vi introdusse, insieme a quegli altri prelievi, da Piero e da Colantonio, ormai lieviti nella sua complessa ed assorbente utilizzazione metabolica. Tutti questi elementi puntualizzano, in modo così pertinente, quel sintomatico condensarsi di fatti nella pronuncia del giovane cooperatore del 'Trionfo', da farla coincidere con quello che si può presumere sia stato il diagramma antonelliano ai primordi della sua incandescente esperienza.

Non certo casualmente, tutti quegli additivi sono presenti nell'enigmatico dipinto siciliano, la cui problematicità si riversa nel profluvio complesso della formazione artistica del grande messinese, che non so spiegarmi perché sia stata finora sempre scissa da tanto esempio!

\* \* \*

Non ultimo viene il caso di quei due ritratti, in cima al gruppo di sinistra, dalla cui presenza non si può assolutamente prescindere.

tavola 23 c

Autorevole e pettoruto, in atto d'imbracciare regalmente la stecca e d'impugnare il pennello (impassibile, sopra quei « molti vecchi, annosi, curvi, stropicati ed infermi, quasi da quella inesorabil fuggitiva scordati », ma con una punta di scongiuro apotropaico), il Maestro vi si autoritrasse e, quasi a prendersi una rivincita sul suo intraprendente coadiutore, lo atteggiò in posizione caudataria, come « el servo che li porge i vasi de' colori ». Questo è l'unico dato obbiettivo. Inutile, del resto, cercare di riconoscere dal tipo etnico — che ha finora provocato vari sbandamenti d'interpretazione — se l'uno o l'altro sia un siciliano o un nordico.

Se però, come credo, può tornare conveniente l'avvio anagrafico del Messinese, posto verso il 1430, sulla base dei « quarantanove anni » indicati dal Vasari, come estrema data (né si può discutere sull'anno della morte, sicuramente accertata, nel febbraio 1479), forse neppure ventenne doveva essere Antonello, in quegli anni, sulla metà del '400; proprio come quel ragazzotto, dall'aria così seria e solerte, dagli occhi a seme d'arancia (perspicacissimi, pure se torbidi ed arrossati), dalla tonda faccia ancor glabra, che guarda fuori del dipinto, affacciandosi da dietro le spalle del Maestro e quasi ammiccando.

tavola 24 b

Fatto singolarissimo: quel giovanetto si può rispecchiare, con impressionante medesimezza, nel sorridente, argutissimo 'Ignoto' di Cefalù (Fondazione Mandralisca), uno dei più acuti e forse il più suggestivo dei ritratti dipinti da Antonello<sup>28</sup>.

Se l'identità personale dei due soggetti può essere condivisa, il sapido 'Ignoto' Mandralisca non sarebbe che un 'Autoritratto' dell'artista, che, nel 'Trionfo' (con un anticipo di alcuni lustri) ci appare nel suo aspetto ventenne, per mano dell'anonimo Maestro.

Identici trovo, soprattutto, nei due ritratti, e quello sguardo perspicace ed ammiccante e quegli occhi assolutamente analoghi nel taglio e quella medesima torbidezza corneale e quella tipica rarezza di ciglia ai bordi delle palpebre linfatiche.

tavola 24 a

Uguale è il volume squadrato del viso, dagli zigomi forti e dalla mandibola volitiva (più pesante nell'adulto ed ancora tirata sul mento del giovane, peraltro, in parte ridotto dalla spalla del prestante Maestro). Analogo in entrambi il modellato della fronte, delimitata nell'uno dalla frangetta e dal copricapo a calotta nell'altro. Eguali, sia la zazzaretta dietro l'orecchia sia l'attacco laterale dei capelli. Identiche le narici tese; il naso egualmente retto, con un leggero arrotondamento in punta. Da notare che, nel ritratto palermitano, una crepa dell'intonaco — che a prima vista fa pensare ad un bozzo — àltera sensibilmente il carattere del naso del giovane; ma, a ben guardare, il crinale (contrassegnato da lievi effetti luministici, ora assai sbiaditi) si ritrova netto, esente da improprie protuberanze! Non si può dir nulla della bocca che, nel volto dell'Aiuto, è purtroppo sfatta. Perfettamente simile è però in entrambi il disegno dell'orecchia, dal lobo morbidamente arrotondato.

Coincidente in tutti i particolari è il rapporto delle proporzioni ed il ritaglio medesimo del profilo del lato sfuggente, tra la tempia e lo zigomo, che poi, sulla guancia è modificato, ovviamente, dall'espressione arguta del cefaludense.

Chiaramente diversi sono, tra i due ritratti, l'abilità di mano e il punto di stile; ma unico ed inequivocabilmente identico mi pare il soggetto. Intercede, tra i due esemplari, a mio avviso, esattamente la stessa distanza di modi che, nel 'Trionfo' distingue i fatti del Maestro da quelli del collaboratore, e viceversa.

D'altronde, quello che passa per il presunto 'Autoritratto' di Antonello, ora a Londra, deriva, com'è noto, tale indicazione da una scritta apocrifa, appostavi a tergo da uno degli ultimi proprietari privati (una furberia speculativa, evidentemente). Ma niente ne configura la benché minima credibilità: giacché la datazione, concordemente riferita agli anni 1473/'75, non giustifica l'aspetto tanto giovanile di quel personaggio<sup>29</sup>.

\* \* \*

Resta da dire che, a parte quell'ordito borgognone ed a parte gl'innesti catalani credibili della satura atmosfera meridionale e siciliana (con un riverbero non lontano, tuttavia, del misterioso "Maestro del 'San Pietro in Cattedra'" di Militello), non si trova in tutta la grande pagina murale di Palermo alcun elemento di specifica distillazione vaneyckiana, né nel colore di quella materia pastosa, né nella conduzione del modellato degli addendi, ancora preliminarmente, antonelliani.

Non c'è che da dedurre come le componenti fiamminghe, nello sviluppo costitutivo del siciliano (che ben a ragione può dirsi il più fiammingo degli italiani) siano da porre in fase ulteriore.

Non che sia da standardizzare, in un asservimento categoriale, il succedersi delle applicazioni dell'esperienza di Antonello — da un modulo all'altro, quasi in una verifica dei suoi stadi di sviluppo — con ipotetiche concatenazioni degli aspetti differenziali e degli accrescimenti della sua opera.

Ma è implicito, comunque, che — sul terreno di una cronologia schematica — possa avere un suo senso distintivo il dato tecnico che trovi la sua esplicita rispondenza nel fatto artistico. In tal senso è fondamentale, nella logica interna di tutta l'opera antonelliana, quella saldatura esemplare di tutte le fila del discorso contemporaneo, che appare già fin dai primi segni qualificante, appunto, nel 'Trionfo' di Palermo, costituendone la più intima essenza enigmatica.

In questa concatenazione di premesse, la presenza subalterna di Antonello, appare, quanto meno, chiarificatrice ed ineliminabile. E forse in quella collaborazione, di cui ignoriamo le motivazioni, può trovarsi la chiave dei futuri incontri del messinese attraverso l'intero arco della cultura europea ed, in particolare, con la pittura fiamminga.

Quell'austero Maestro, con ogni probabilità forestiero, che lo chiamò a dargli una mano nel cortile Sclàfani, avrà ben avuto le sue ragioni.

La coincidenza dei modi sintattici del 'Trionfo' con quelli degli arazzi potrebbe decisamente orientarci verso un artista di Fiandra. In tal caso, del tutto ovvia tornerebbe, con autentico fondamento, la voce popolare favoleggiante d'un fiammingo (che il Di Marzo ritenne invece di potere escludere, peraltro impropriamente orientandosi verso il Quartararo).

Ed a quella voce incontrollata si verrebbe a saldare anche quell'altra tradizione, relativa al nome (per chiare ragioni insostenibile) di Antonello Crescenzo Panormita, quale autore del 'Trionfo'; e si spiegherebbe, con una considerazione del tutto spicciola, come un caso dovuto semplicemente ad una banale sovrapposizione per omonimia, peraltro non ostacolata dalla ordinaria trascuratezza che i fatti dell'arte possono sempre incontrare, anche tra i cosiddetti intenditori, in ogni tempo. Quel nome, infatti, potrebbe avere assorbito, a distanza di qualche generazione, l'autentico ricordo di Antonello da Messina, nella più diretta nozione dell'omonimo concittadino.

Tanto, sempre Antonello era, panormita o messinese che fosse!...

<sup>1</sup> Delogu R.: *La Galleria Nazionale della Sicilia*, n. 105 della serie: Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia; Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1962, pp. 13-15.

<sup>2</sup> Paolini M. G.: *Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale*, Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte; Nuova serie, Anni XI e XII, "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 1963, p. 301 sgg.

<sup>3</sup> È noto come il Müntz ravvisasse, già all'imbocco del secolo, nel singolare caso siciliano, dei sapori eminentemente lombardi, di derivazione pisanelliana, ritenendo Leonardo da Bisucio immissario di quei modi nel napoletano (vale a dire, secondo l'opinione corrente, anche in Sicilia). Il Van Marle pensò piuttosto ad uno Zavattari, ma A. Venturi, L. Ozzola, il Von Loga ed A. L. Mayer tendevano ad una lettura catalana; altri chiamava in causa il napoletano Colantonio; il Valentiner proponeva, senza fortuna, Giacomo Jaquerio; si faceva il nome di Jaume Huguet; appariva il "Maestro del 'San Giorgio'" — il "possibile Martorell", secondo il Longhi —. Si era spinto avanti Marsal de Sax e s'era visto il Di Marzo credere a Riccardo Quartararo.

Decadute via via tutte quelle indicazioni diversive, ormai si è di nuovo, in definitiva, cercato un artista dell'orbita pisanelliana — il medesimo magari cui spetterebbero non pochi disegni del Codice Vallardi, dei quali si vorrebbe vedere un riverbero negli ingredienti di cifra del 'Trionfo' — talché, per successive rettifiche (Bottari ed Ainaud), quella sensibile indicazione del Müntz si è portata avanti, verso la più cattivante incombenza di quei riscontri, fino a reclutare, da ultimo, Antonio Pisanello, in persona prima.

<sup>4</sup> Il vasto dipinto siciliano è esplicitamente proposto a guisa di arazzo e dotato perfino di una vera e propria bordura di contorno, di cui avanza tuttora il lembo inferiore. Non basta supporre che tale stesura possa essere stata "adottata" estrosamente: il rapporto con le tappezzerie è tanto immediato e verificabile, da confermare la pratica diretta, se non proprio la specializzazione in quel "genere" (come a me parrebbe), del Maestro che, tra i due che collaborarono, ne ideò l'impostazione generale. Si è portati a credere pertinentissima la sua collocazione tra specifiche ascendenze francesi-borgognone, come 'Le départ pour la chasse' (Saurmur, Eglise de Nôtre Dame de Nantilly), le 'Scènes de la Vie Seigneuriale' e l' 'Histoire de Saint Etienne' (Parigi, Musée de Cluny), la serie dei 'Sette Sacramenti' — in particolare, 'Il Battesimo' — e quel vistoso gruppo della 'Chasse à la Licorne' (New York, Metropolitan Museum of Art, the Cloister Collection), nonché l'organico insieme delle 'Chasses' già a Chatsworth House nel Derbyshire (Londra, Victoria and Albert Museum).

<sup>5</sup> Mayer A. L.: *Der Triumph des Todes in Palazzo Sclafani in Palermo*, Pantheon, 1932, gennaio, p. 33 sgg.; Kurth B.: *Blütezeit der Bildwvorkunst zu Tournai und der burgundische Hof*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Vienna, XXXIV, 1918, p. 53 sgg.; Guerry L.: *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture Italienne*, Parigi, 1950, p. 152 sgg.

<sup>6</sup> Si può credere che quella lettura della studiosa francese (che, in quanto tale, potrebbe essere determinante, sul terreno specialistico) denunciando implicite declinazioni estranee, nella

tavole 18 b  
17 b  
18 a

registrazione degli accenti borgognoni, da comprometterne la genuinità, abbia veramente colto nel punto più significativo del problema; tanto più che, già nella quinta edizione del 'Cicerone' del Burckhardt, arricchita dal Bode, si era giunti ad assimilare i costumi del 'Trionfo palermitano con quelli di Borgona, supponendo quei modi e quelle fogge più convenienti ad un presumibile fiammingo; il che, in effetti, non decifra a sufficienza i fattori in causa (tutt'al più, può rendere ovvio il depennare — come si è fatto, anche in accordo con lo Janitschek — quell'insostenibile nome di Antonello Crescenzo Panormita, prima corrente per tradizione). Nel 'Trionfo', sono infatti evidentissime delle immissioni italiane variamente circostanziate ed una pigmentazione che potrebbe essere iberica, ma non si può escludere derivi dal sottofondo, tanto composito, della tradizione meridionale, sia partenopea che siciliana.

<sup>7</sup> I contrappesi di tutto quel bagaglio esperienziale, ove s'infiltrano modi borgognoni leggibili in chiave catalana e valenziana, cadenze toscane che si tingono di pronuncia ferrarese, modulazioni alto-atesine e quasi boeme che paiono anche piemontesi, legature lombarde di derivazione veronese, da dirsi perfino pisanelliane, fiamminghismi da napoletano e fatti siciliani, addirittura del nitore del "Maestro del 'San Pietro in Cattedra'" a Militello in Val di Catania — presi a prestito ed immessi in quella rifluenza metabolica, quasi per "un acuto bisogno di tesaurizzare l'effimero, di collezionare e valorizzare il *transeunte*" (Dorfles), mentre, irresistibilmente, le singole caratterizzazioni idiomatiche, appena orecchiate, paiono sciogliersi in una costante metamorfosi — denuncierebbero, in quell'Anonimo, un manipolatore straordinario e quasi mostruoso, un funambolico, istrionesco sillogista, che sconfina, in pratica, da ciascuna delle categorie logiche della civiltà artistica quattrocentesca mediterranea.

<sup>8</sup> Non esito a credere che, se si spogli il maturo Maestro della parte che può esorbitare dall'inventario prevalentemente "tardogotico" delle sue carte — come amo supporre — la si possa convenientemente assegnare, in blocco, alla mano del giovane, cui può competere ogni enunciato eminentemente "rinascimentale". Gli indizi d'una collaborazione complementare ed indocile mi sembrano del resto tanti e tutti scoperti. Sostanzialmente, non si tratta di un lavoro consuetudinario, tra Maestro ed Allievo: tra i due non c'è subordinazione.

Si può solo riconoscere, tutt'al più, che entrambi gli artisti abbiano in comune delle sedimentazioni variamente stratificate e che, perciò, possano venire — a diversi livelli ed in tempi separati — dai medesimi incontri. Ma quel che veramente li salda è la reciproca compensazione, di cui si sostanzia, senza alcuna ridondanza, l'accrescimento dialettico del loro comune discorso.

Quella bilateralità promiscua, peraltro, lascia adito aperto alle complementari infiltrazioni; sicché, nel dipinto siciliano, come dalle opposte sponde di un unico bacino imbrifero a varia struttura geologica, defluisce, in un alveo comune, un ricco fiume nel quale si specchia tutto il paesaggio circostante.

<sup>9</sup> Non resta che superare con un gesto di rottura la ridda delle diagnosi individuali, tutto quel trovare ed escludere (incredibile, eppure giustificatissimo), tutto quel delineare ed articolare, per poi lasciar cadere (fino a un certo punto, anche divertente), che, certo testimonia la straordinaria complessità degli interessi presenti nel dipinto e le estensioni critiche possibili, intorno a quel solitario — incomparabile — capolavoro.

<sup>10</sup> Se niente assicura, *a priori*, l'assegnabilità delle parti, si deve supporre, in linea di principio, che la stesura complessiva non può che spettare al Maestro e che l' Aiuto vi abbia iniettato, senza impedimento, i suoi particolari umori; non potrebbe essere il contrario. E pur vero che le concatenazioni di quell'unità simbiotica organizzano i tratti individuali in una combinazione interdipendente, tale da includere gli ingredienti di autonoma pronuncia e le modalità distintive, come le concordanze e le promiscuità, in un amalgama di estrema aderenza e pastosità, senza che mai si avverta il minimo disagio qualitativo nell'insieme.

<sup>11</sup> Già diverse dicotomie furono tentate, senza risultati apprezzabili; infatti, si è sempre finito col rimescolare le due configurazioni o, per un equivoco sostanziale nella lettura delle componenti, l'ordito e la trama hanno finito sempre col confondersi.

Ciò è palese perfino nella diagnosi della Paolini, la quale giunge a credere un fiammingo l'Aiuto, piuttosto che il Maestro, invertendo, per tal modo, la logica delle sue medesime premesse generali, per accreditargli, insieme, e le soluzioni plastiche ed il ritaglio grafico delle figure, escludendolo da ogni riverbero pisanelliano. Né si può capire come ciò sia da leggere in "una formazione che riecheggia motivi borgognoni e motivi spagnoli, ma fundamentalmente su stampo ferrarese e si direbbe cossesco", sulla base dell'indicazione del Bottari!

A mio avviso, non può essere che il contrario: se spetta al Maestro l'impostazione generale da arazzo, sono sue tutte le clausole grafiche ritagliate, nei tipi borgognoni e, di converso, spettano all'Aiuto, senza equivoche ambiguità, tutti gli attributi di ordine plastico, medio-italiani, già di squadra prospettico e naturalistico.

Altrimenti, non si esce da quel groviglio. Né temo che la mia interpretazione sia da credere disinvolta o schematica, per convenienza. Mi pare del tutto inutile il crogiolarsi in bizantinismi, quando la lettura del dipinto, nelle sue sostanziali caratterizzazioni, è ridicibile nitidamente ai due contrassegni stilistici dei due artisti, l'uno grafico quanto l'altro è plastico.

<sup>12</sup> Il caso notoriamente più suggestivo sembrerebbe, invero, quello di Gaspare da Pesaro, che forse non si può del tutto escludere, stanti le coincidenze non casuali rivelate dall'inventario dei suoi oggetti, alla sua morte: l'arpa e il liuto rotto, la roncola e la balista sono esattamente riconoscibili (come notò già il Valentiner ed ora anche la Paolini non manca di rilevare) nel 'Trionfo'. E torna conveniente anche quella lacuna di suoi documenti in Sicilia, dal '30 al '42, che può farlo pensare al seguito di re Renato, per il quale egli potrebbe aver ideato a Napoli, i cartoni degli arazzi realizzati poi nelle filanderie borgognone! Anche l'età di Gaspare corrisponderebbe a quella che, stando al ritratto, si potrebbe dare al maturo Maestro.

Ma non si dispone, purtroppo, di alcuna base analogica; e se suo può essere il 'Trittico' di Termini Imerese, l'ipotesi del Di Marzo, confermata dal Bottari, allontana Gaspare dal 'Trionfo'. Né tuttavia si può ignorare la realtà di quei documenti che provano, nel 1451, egli dipingesse una nutrita serie di quadri ad olio (forse un'iconostasi) per il Duomo di Cefalù! (Bottari S.: *L'Arte in Sicilia*, D'Anna, Messina/Firenze, 1962, p. 94, tavv. XC e XCI).

<sup>13</sup> È un fatto, che il solitario dipinto di Palermo venga d'ordinario considerato quasi un avanzo megalitico con ipotesi meteoritiche e perciò estraneabile in area continentale, anche se costituisce paradossalmente l'esemplare più alto di tutta la dialettica delle idee e delle esperienze isolate, a metà secolo XV.

Chi segue quest'ordine di problemi conosce quanto sterile ed inutilmente rotatorio sia stato finora ogni tentativo di confronto, nella assillante ricerca di analogie esterne, con sedi e personalità allogene e come la neutralizzazione irriducibile di tali ricerche abbia sempre ri-converso sul murale palermitano un ruolo d'importanza primaria, che tende, senza risultati apprezzabili, a riverberarsi nell'apparato delle interazioni culturali dell'isola.

Non si può, del resto, affermare *tout court* che la Sicilia avesse "da poco sostituito un'importazione artistica pisana (nella parte occidentale dell'isola) e bizantino-veneziana (nella orientale) con un flusso di opere e di artisti in prevalenza iberici, improntandone la propria cultura", se ciò serve solo ad affermare che "grande rilievo non hanno opere, come gli affreschi del *Trionfo della Morte* (già in Palazzo Sclafani e ora nel Museo di Palermo) che rientrano nel giro culturale internazionale, tra i modi borgognoni, catalani e lombardi, al pari di altre decorazioni di analoga ispirazione" (Mazzini F.: *Pittura in Europa*, Milano, 1960, II, pp. 166-167). Un giudizio così sbrigativo e sommario non può cogliere che lo sbarramento morenico esterno di quel fenomeno complesso ed impervio e tuttora "per larga parte da indagare" (Brugnoli M. V.: *Mostra di Antonello da Messina e la Pittura del '400 in Sicilia*, 'Boll. d'A.', 1953, p. 366), qual'è l'arte siciliana del Quattrocento. Si ignora pregiudizialmente la sostanza del nucleo ancepitico del grande testo palermitano, il quale, già da solo, merita ben più attento esame, innestandosi — per la sua stessa natura — nel vivo della problematica antonelliana, che non può esportarsi esclusivamente sul suolo partenopeo, come ordinariamente si fa.



<sup>14</sup> Una tesi di tal fatta si sostiene solo sul dato topografico, giacché manca il connettivo di una sua sostanziazione organicamente ed autenticamente locale, dato che tutte le altre opere superstiti in territorio isolano sembrerebbero, allo stato delle conoscenze, costituire niente altro che un accumulo (addizionale ma non contestato) di confluente dall'arcata paneuropea, ad un grado di provinciali adozioni e di trapianti acclimatati, con accenti di cosmopolitismo divulgativo e quasi di sinonimia, perfino, tra le derivazioni pur eterogenee. È evidente che, per questo sostanziale aspetto, tutto quel fenomeno d'insieme attende di venire decantato e disincagliato dalle secche di un arruolamento mercenario di opere e di operatori forestieri, che (anziché sopperire ad una inspiegabile assenza di leve locali, in un panorama di relitti alluvionali, vere *disiecta membra*) non può che finire davanti a quel "muro di incertezze, che lo stato attuale degli studi sulla pittura siciliana del Quattrocento, irta di problemi di datazione e di personalità sconosciute, non consente di risolvere" (Vigni G.: *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, 'La Giara', Anno I, Palermo, 1952, p. 25 sgg.).

<sup>15</sup> Le accentuazioni di repertorio pisanelliano ne sono invero parte integrante, ma solo in una componente sussidiaria e saltuaria, che qualifica evidentemente gli apporti presumibili dell' Aiuto, il quale non può certo essere il Pisanello! D'altronde, quello "scoperto ed incisivo ritrattismo", di cui fa bene caso il Delogu, dimostra tutt'altra matrice, che non è pertinente alla ragione formalistica di cui s'impronta il vasto insieme; esso vi si configura sporadicamente ed in episodi del tutto aggiuntivi, materializzandosi al di fuori delle procedure di cifra del Maestro arazziere.

Proprio nei singoli esempi di ritratto, il coadiutore guadagna la propria indipendenza di modi. Attirato entro i distretti di una riserva non sua, ne aggredisce e viola la misura, senza tuttavia alterarne i limiti formali. Quella ibridazione traligna, è vero, le demarcazioni rispettive dei due artisti; ma grave sarebbe stato lo squilibrio, nell'opera, se il Maestro non avesse consentito al giovane quegli innesti di lievito plastico anche in taluni suoi personaggi di maniera.

<sup>16</sup> Ipotizzare, del tutto arbitrariamente, una involuzione degli interessi della coordinazione compositiva del Pisanello, nel codice schematico dell'arazzeria d'oltralpe, *non licet*. Bisognerebbe, inoltre, supporre che il suo trapianto a Napoli, oltre che una fuga del Nord, potesse anche significare il rifiuto di ogni dolcezza tipica della pittura cara ai gusti viscontei e gonzaigheschi ed estensi, di cui egli stesso era stato, per almeno un ventennio, il codificatore e l'*arbitrarius elegantiarum*, per eccellenza. Si dovrebbe, in definitiva, ammettere (per assurdo) che tutta la sua esperienza plastica del coniar medaglie — che a Napoli, per quel che ne sappiamo, lo vide impegnato nella elaborazione dell'arco trionfale di Alfonso, se non a gettar colubrine — gli fosse venuta a noia, tanto da rilanciare, nei suoi interessi, esclusivamente un supremo valore del segno, forzato ad eliminare, nel colore, ogni effetto d'ombra o per lo meno a sciogliere, in più terse campiture (mai prima adottate e peraltro antitetiche al suo costante modellarsi delle forme nella luce) ogni intendimento di volume. Tutto ciò non è ammissibile neppure in linea di ipotesi, implicando, oltre tutto, un caso quasi traumatico, le cui ragioni ci sfuggono in blocco.

<sup>17</sup> Consoli G.: *I 'Giocchi' Borromeo ed il Pisanello*, Il Milione, Milano, 1966. p. 48. Non disponendo, ancora, per le remore editoriali, né di obiezioni né di conferme alla mia recente proposta, volta ad includere la sala milanese negli indici del Pisanello, mi astengo dal farne ulteriore ragione di contesa, per quanto non dubiti personalmente che i 'Giocchi' possano darci il parametro, più vicino nel tempo, degli sviluppi dell'arte dell'insigne pittore, successivi alla 'Visione' londinese. Nella estesa proiezione paesistica delle mirabili scene Borromeo è infatti proposta « una tale spaziosa gravità da percorrere, senza pur renderne ragion d'arte a sufficienza, alcuni modi degli affreschi di Arezzo » (Longhi R.: *Piero della Francesca*, 1927). Vi permangono, inoltre, e quel raccontare ad un livello di atarassia totale e quella fissità fascinosa della gesticolazione mimata, quasi pretestuosa, e quel bilanciamento assoluto di autonome forme, tutti contrassegni inalienabili del soliloquio pisanelliano, che, nel 'Trionfo', non mi riesce, invece, di ritrovare se non in una accezione di riporto, in un infuso di altri sapori che li snaturano.

<sup>18</sup> Questi due procedimenti, sostanzialmente antitetici, sono talora giustapposti, ma, per lo più, strettamente interpolati o addirittura fusi; stabilmente, però, entrambi costituiscono gli estremi della interfocalità ambivalente di cui s'impasta il dipinto, per cui, quel fondamentale documento siciliano costituisce il luogo storico di un incontro frontale di generazioni artistiche opposte, equilibrantisi solo nella statura dei due protagonisti.

<sup>19</sup> Non possono che essere del Maestro e quell'impianto e quell'ottemperanza stilistica, tanto coerenti da costituire il diretto filiarsi del murale da quel "genere" prototipico, a cui l'artista mostra di tenere, con tutta l'aria di conferirsene una qualificazione, giacché il maggiore impegno ch'egli dispiega nel componimento è di poterne fare, a suo modo, un "arazzo" *in loco*, ove approfondire il proprio repertorio personale.

E sua deve ritenersi, ovviamente, la scelta di quella materia omogeneizzata, pastosa, quasi filamentosa e come connaturata al rigonfio filigranato delle arazzerie, che ha, anch'essa, tanto sapore di esibizione tecnica e che tanto, veramente, allontana dai comuni procedimenti della fluida pittura dei frescanti e dalle condensazioni medesime del guazzo, nonché dalle finezze dei miniatori, i due artisti di Palermo.

A tal proposito, del resto, non saprei proprio come accogliere quelle « toppe di giornata » indicate dalla Paolini, giacché, mi dispiace smentirla, non è certamente da affresco quel « colore denso e cagliato » (Delogu), bensì, quasi sicuramente, da emulsione di resine ed oli, forse anche a base d'uovo (il Burckhardt ed il Bode dissero di « olio su muro »); il che, è da chiarire per analisi di campioni.

<sup>20</sup> Longhi R.: *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, 'L'Arte', 1914, p. 198 sgg. e p. 241 sgg. Queste citazioni e le seguenti, che amo spigolare dal lontano ma tuttora ineguagliabile testo del Longhi, mi agevolano (assai meglio di quanto non sia nelle mie stesse facoltà di lettura) la distinzione dei modi del secondo Maestro del 'Trionfo', che mi pare rispondano in ogni dettaglio ai termini di quella che ci è giunta come la visione di Antonello, che conosciamo solo dagli esempi autonomi e maturi. Merita gran conto, mi pare, quella fresca, stereometrica coscienza, che s'innesta nella ribaltata stesura dell'arazzo integrandone l'andamento generale e fermentandolo di enzimi tutti antonelliani.

<sup>21</sup> Quello scorcio si ripete, nella identica impronta dello squadro, ma risolto alla maniera piatta e incisa del Maestro, nel gentiluomo ginocchioni, in angolo a destra in basso, infilato al collo dallo strale ed inutilmente soccorso dall'amico. Quale enorme differenza di fattura, di colorito, di modellato! Né tra i due credo ci sia di mezzo il Borrassà, come intende la Paolini (pp. 320/21).

Questi fatti, a mio avviso, potrebbero confermare che un preliminare incontro del ragazzo messinese con il grande Piero possa essere di già avvenuto; né, in questa, che potrebbe essere l'"opera prima" di Antonello oggi disponibile, sono da pretendere i suoi pensieri maturi, qui chiaramente enunciati nelle premesse degli orientamenti costitutivi della sua particolare puntualizzazione prospettica "sull'uomo", che solo in seguito egli avrà modo di sviluppare compiutamente, "applicandosi quasi essenzialmente all'attuazione della monumentalità prospettica della forma umana che si traduce per lui a una astrazione esasperata di volumi ideali, che ci danno in scala umana il senso delle grandi costruzioni impersonali di Piero" (Longhi).

Nel 'Trionfo' Sclàfani, non ci può essere che il prologo di quello che sarà « il dramma di Antonello dal realismo allo stile prospettico » (Longhi), il primo anello di tutta la concatenazione idealistica del suo coerentissimo travaglio.

<sup>22</sup> Brunelli E.: *Un quadro di Antonello da Messina nella Pinacoteca di Palermo*, 'L'Arte', 1907, p. 13 sgg. Ciascuno di questi personaggi è costruito, a mio avviso, nei termini "di un rigore tutto antonellesco", infallibilmente. Né ci si lasci impigliare dall'abitudine alle forme "cilindrate" (Venturi, A.), di ragione geometrica, che il "non umano" artista ci diede nello stupendo 'San Sebastiano' ora a Dresda!

<sup>23</sup> Di Pietro F.: *Svelato il mistero del Trionfo della Morte?*, 'Illustrazione Siciliana', Anno II, nov. 1949, p. 24 sgg.

<sup>24</sup> Vespasiano da Bisticci: *Vite degli Uomini Illustri del sec. XV*, L. Frati, Bologna, 1892, I p. 20.

<sup>25</sup> Il lungo soggiorno romano di Antonello, in fase di apprendistato, come ci trasmise il Vasari, potrebbe confermarci ch'egli abbia addirittura avuto modo di conoscere di persona quel grande Papa, protettore di artisti. Stando, peraltro, ai termini storico-politici, nei quali può cadere quell'evento romano di Antonello, nel secondo quarto del secolo, dopo l'insediamento di Alfonso in Napoli, è di comune dominio come la città peloritana (gelosa della propria autonomia commerciale, minacciata dagli interessi iberici, nella cui orbita l'isola inevitabilmente gravitava, già quando il Magnanimo guardava a Napoli da Palermo), rimanesse estranea alla politica annessionistica dell'Aragonese: mentre era praticamente in dissidio con Catania (ove imperversava l'intrigante Cabrera) e con Siracusa (scalo preferito dei Catalani e sede della Camera Reginale).

Specialmente, poi, nel clima dell'anarchia interna del baronaggio terriero, Messina (città di commercio e di artigianato, borghese e non feudale), si teneva più che mai per mano con la Curia romana, sostenendone le vecchie rivendicazioni patrimoniali sull'isola.

In tali circostanze, si può credere che il ragazzo messinese possa essersi recato, con qualche protezione, direttamente a Roma, meglio che a Napoli. Del resto, suo padre, Giovanni d'Antonio, marmorai o scultore che fosse, potrebbe averlo avviato, assai precocemente, nell'arte del disegno; forse, trasferendosi egli stesso con la famiglia in continente, addirittura a Roma (in quella fase ch'è credibilissimo supporre di "congiuntura negativa" per l'isola, verso il '40), può aver dato modo egli stesso ad Antonello, ancor ragazzetto, di entrare in rapporto con le fabbricerie e le botteghe dei pittori e degli scultori presso la Curia. Tanto è connaturale e sorgivo il mondo plastico del grande messinese, che non si può ignorare la sua diretta filiazione dalla pratica lapidea del genitore.

Roma, non meno che Napoli, disponeva di aperture amplissime, verso tutti i settori europei, in specie, pontificando Eugenio IV, illuminato protettore di talenti. Antonello poteva trovarvi, senza meno, quelle prese dirette, con ampia facoltà di orientamento autonomo e quelle stimolazioni escursionistiche, in territorio pontificio come in Toscana, in Alta Italia, verso Urbino, Rimini, Ferrara, in quell'orbita di interessi pierfranceschiani, che costituiscono i sedimenti impliciti di quella cultura italiana policentrica e integrata, le cui estensioni sono intimamente connesse nelle costanti dell'opera antonelliana e le cui radici sono già armoniosamente ramificanti e tutte conciliate in una sintesi di valori ormai conquistati, nel 'Trionfo', sia pure ad un grado di precoce avviamento. Non sappiamo chi possa essere il Maestro, un autentico borgognone o un siciliano naturalizzato, né come sia giunto e da dove a Palermo. Ma possiamo credere che, tanto lui, quanto l'Aiuto, abbiano già percorso molte regioni europee e tratto, da ogni sede, sostanziali arricchimenti.

« Dobbiamo tener presente che gli artisti viaggiavano allora, anche oltre i confini nazionali, con una facilità che può far meraviglia alla nostra odierna pigrizia di uomini motorizzati » (Vigni, 1952).

Ed è più che legittimo credere nella itinerante esperienza di Antonello, fin dalle sue origini artistiche.

Con ciò, ovviamente, non si vuol fare alcun torto a Bartolomeo Facio, per quel ch'egli scrisse del fervidissimo ambiente partenopeo, a metà Quattrocento, né si vuole radicalizzare una qualche inattendibilità del Summonte, privando il Colantonio del privilegio di vantarsi "maestro" di Antonello. Del resto, non altro mi pare volesse l'erudito napoletano, nel fornire al Michiel quella referenza sul pittore suo concittadino, che sostenerlo sulla notorietà di quel grande "discepolo" in ambiente veneto. Nicolini F.: *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, 1925, pp. 162 sgg. e 233 sgg).

<sup>26</sup> Non c'è corrispondenza di mano, evidentemente; ma il ricordo è nudo, specchiato, senza intermediari. Se si chiede una prova dell'attestato del Summonte, eccola qui; addirittura, con un certo riferimento cronologico, verso la metà del secolo. Ma già qui, Antonello prova di essere ormai oltre Colantonio, tanto da potersene veramente sciogliere e fare da sé.

Il Vasari, è vero, parla di un viaggio di Antonello « per sue bisogne di Sicilia a Napoli ». E Napoli sarebbe, dunque, il quarto luogo vasariano. In tal senso, la pratica presso il Colantonio sarebbe da intendersi in un tempo ritardato; cosa che, allo stato delle notizie, non si può dimostrare né smentire. Né può toccare a noi una tale impresa, dato che torna lecito presumere che, dopo la morte di Papa Eugenio IV (probabile suo protettore), da Roma, Antonello sia passato a Napoli, magari nello stesso anno 1447. Pressoché diciassettene, il messinese poteva bene alloggiarsi presso il Colantonio. Ponendo quell'alunnato avanti il '50, si spiegherebbe senza esitazione quell'immediato riporto dal maestro napoletano, innestato nel 'Trionfo'; né la data potrebbe essere più confacente.

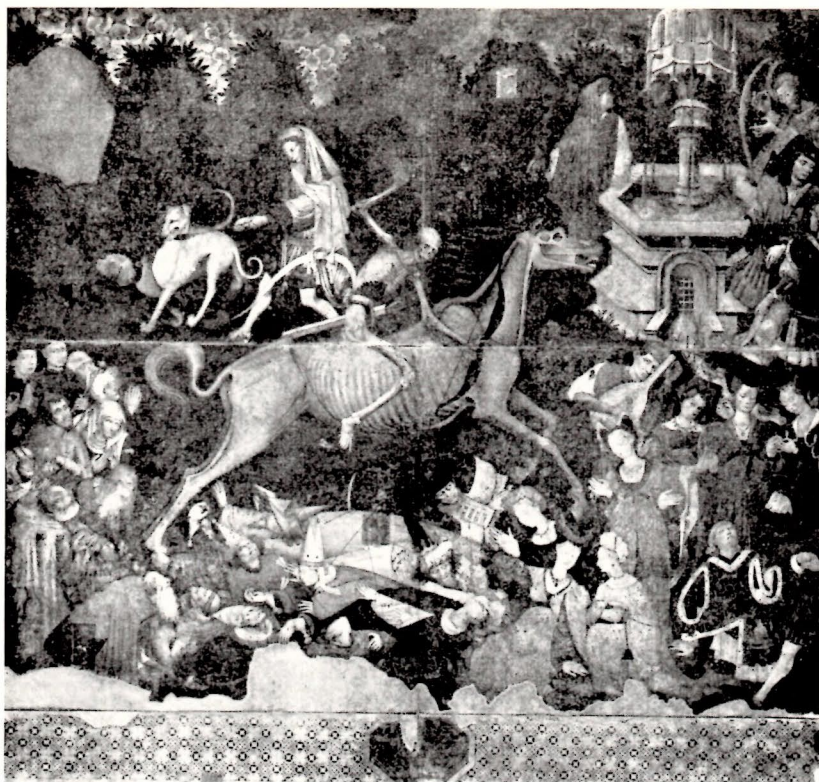
Anche verso la metà del secolo pose il Lavagnino (Bollettino d'Arte, 1927, pp. 404-420) gli affreschi, ora perduti, nella Cappelletta La Grua Talamanca, in Santa Maria di Gesù, a pochi chilometri da Palermo. A suo dire, e come aveva riscontrato già il Di Marzo, essi presentavano notevoli affinità con il 'Trionfo' Sclafani; il che condivise anche il Valentiner ed ammette ora la Paolini. E pur vero che la perdita quasi totale di quegli esemplari mortifica qualsiasi legittimità d'ipotesi; ma quel che resta consente di escludere (come mi ha confermato il prof. Bottari, in una comunicazione orale) che tra quelle opere ci fosse un passaggio, che introducesse a dei fatti contigui e non sporadici, la cui persistenza avrebbe potuto conferire al 'Trionfo' un preciso ancoraggio in territorio palermitano, (v. Paolini M. G.: *art. cit.* p. 351).

<sup>27</sup> Si direbbe che l'eminente storico siciliano — pure mancando di cogliere l'estensione di quell'incontro e la sua diretta eco nel cortile palermitano, per mano del giovanissimo Antonello — ne abbia avvertito la sotterraneità, o per dir meglio, l'incombenza.

<sup>28</sup> Mi pare una stravaganza bella e buona che vi si debba riconoscere addirittura « un mercante ladro o un padrone astuto » (Bernardi M.: *Antonello in Sicilia*, Torino 1957, nota alla tav. I).

Il grande Adolfo Venturi (che pure impropriamente qualificò di "vecchietto" quel personaggio salace e confidenziale, bonariamente faunesco e maturamente saputo) non mancò di rilevarne "il solo esempio di costume studiato dal vero nell'arte di Antonello; non la solita sopravveste a piegoni cilindrici, bensì un corsetto coi risvolti federati di bianco, aperti sul davanti". Ebbene, non è assolutamente analogo, anche in questo, il costume del giovanetto pittore di Palermo? Manifestamente, quell'abito, nel primo caso, attesta di un documento privato, personale; ma specialmente per quell'aria cordiale, familiare, tra tutti i ritratti di Antonello, quell' 'Ignoto' mi pare tanto acutamente soggettivato ed autocompiaciuto, da meritare l'ipotesi che possa raffigurare l'artista medesimo. Ipotesi, che io sappia, mai prima d'ora avanzata.

<sup>29</sup> Assai più propriamente si conviene, invece, l'arguto cefaludense nel maturo Antonello, che lo dipinse, con ogni probabilità, prima del '75, magari alla vigilia della sua partenza per Venezia, forse per lasciare ai suoi vecchi un suo ricordo. (Com'era, poi, finito nelle Eolie, quel dipinto? Era rimasto nella cerchia messinese, evidentemente).



17 a - 'Trionfo della Morte'.

17 b - 'La Mort de St. Etienne' (arazzo).

Palermo, Gall. Nazionale.  
Parigi, Museo di Cluny.



18 a - 'Il Battesimo' (arazzo; particolare).  
 18 b - 'Scene di caccia' (arazzo; frammento).

New York, Metropolitan Museum.  
 Saumur, Nôtre-Dame de Nantilly.



19 a, b - 'Trionfo della Morte' (particolari).

19 c - Antonello da Messina: 'Annunciazione' (part. del polittico di S. Gregorio).

Palermo, Gall. Nazionale.

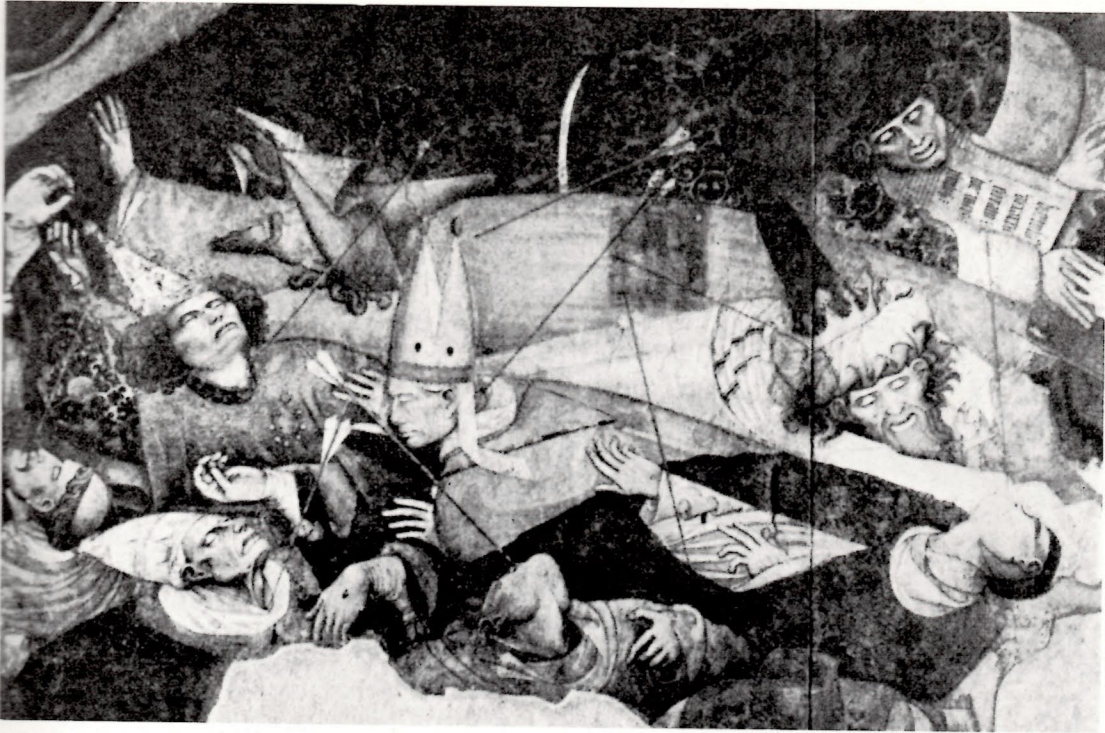
Messina, Museo Nazionale.



20 a, b, c - 'Trionfo della Morte'.

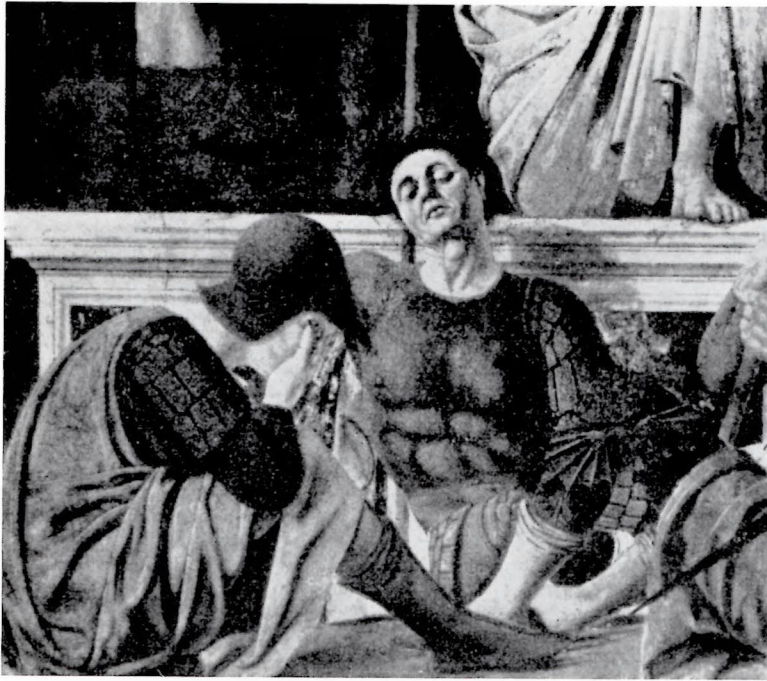
Palermo, Gall. Nazionale.





21 a, b - 'Trionfo della Morte'.

Palermo, Gall. Nazionale.



22 a - Piero della Francesca: 'Resurrezione' (particolare).  
22 b, c - 'Trionfo della Morte' (particolari).

Sansepolcro, Municipi  
Palermo, Gall. Nazional



23 a, c - 'Trionfo della Morte' (particolari).  
23 b - Colantonio: 'San Girolamo' (particolare).

Palermo, Gall. Nazionale.  
Napoli, Museo di Capodimonte.



24 a - 'Trionfo della Morte' (particolare).  
24 b - Antonello da Messina: 'Autoritratto' (?) (particolare).



Palermo, Gall. Nazionale.  
Cefalù, Fondazione Mandralisca.