

GIUSEPPE CONSOLI

ANTONELLO E SPICRE, 1462
NEL "TRIONFO DELLA MORTE" DI PALERMO

ESTRATTO DA « CRONACHE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE » - N. 6, 1967

ANTONELLO E SPICRE, 1462
NEL « TRIONFO DELLA MORTE » DI PALERMO

Pronunciando per la prima volta il nome di Antonello, quale comprimario nella stesura del « Trionfo della Morte » Sclàfani¹, ossia, ponendogli in mano il pennello in luogo della ciotola dei colori con cui appare raffigurato tra i personaggi del gran dipinto palermitano, sapevo bene di prospettare un problema nel problema, sia pure nei termini di una presunzione sintomatica verso il 'primo tempo' del Messinese (argomento di per sè tutto aperto).

Non avrei mai supposto che mi si potesse, per questo, ascrivere l'aria quasi di tornare sulle vecchie posizioni della critica locale, che si batteva per la nascita indigena del dipinto², come ha invece asserito il Parronchi.

Io ero giunto a quella ipotesi, o congettura che fosse, mi dispiace ripeterlo, esclusivamente attraverso un'autonoma distinzione degli apporti individuali dei due operatori nell'impresa; apporti sempre indeterminati ed ambigui nelle precedenti dicotomie³. Consideravo, cioè, prerogative esclusive del Maestro principale l'impaginazione secondo un imposto generale apro-

1) G. Consoli, « *El servo* » del 'Trionfo' Sclàfani (in *Arte antica e moderna*, n. 33, 1966, pp. 60, 63-67, 69, 71 e le note nn. 10, 11, 15, 19, 21, 25, 28).

2) A. Parronchi, *Probabile traccia per l'autore del Trionfo della Morte in Palermo* (in *Antichità viva*, VI, 1, 1967, p. 3 e sgg.).

3) M. G. Paolini, *Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale* (in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, XI-XII, 1963, p. 301 sgg). Questo saggio, di estrema puntualità e completezza, rimane fondamentale per l'esegesi del testo pittorico e per una rassegna delle controverse opinioni critiche, nonchè per la ricchezza delle citazioni bibliografiche sull'argomento.

spettico, certa stesura appiattita e quasi diafana e di modellato tenue nonchè le sterotipe clausole di un disegno sempre nitido e ritagliante: elementi tutti, a mio vedere, coerenti con il ribaltarsi della scena in un 'espace de tapisserie' (Guerry). Presumevo, viceversa, attinente all'insinuante *servo* ogni merito specifico della frequente ibridazione dell'opera, per la vistosa disponibilità dei plastici virtuosismi di un modellato fortemente chiaroscurale su cromie olivastre dell'incarnato, di cui si dà prova diffusamente nel dipinto e in particolari settori specialmente; modellato che libera volumi di perfetta tenuta prospettica, con un sentore di modi protoantonelliani, lievitando talora di incisivo naturalismo e volgendo al ritratto perfino talune delle stesse immagini cifrate del primario autore.

Non sussistendo, a mio giudizio, ragioni di ordine cronologico per credere seriamente che la nascita del dipinto anteceda gli anni attivi del sommo Messinese⁴, non ho avuto esitazioni per dichiarare il mio sospetto che l'Aiuto potesse chiamarsi Antonello.

La mia non era che un'intuizione, nè disponeva allora di basi salvo che intuitive.

Non mi aspettavo fulminei consensi, è ovvio; semmai, delle obiezioni argomentanti.

Il Parronchi, invece, pure ammettendo che tanti fatti maturi di Antonello peschino con salde radici nel « Trionfo », ne suppone una spiegazione strettamente 'culturale', ritenendo il dipinto degli anni 1443-1445, da me esclusi. Egli propone, di rimando, una sua ipotesi analogica, tra le valve di un trittico ora nei depositi della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa e taluni dettagli del « Trionfo », in traccia d'un pittore te-

4) Rinvio a quanto ebbi a precisare (v. G. Consoli, op. cit., p. 67), propendendo per una datazione posteriore di alcuni anni alla morte di Papa Eugenio IV (1447), presumibilmente effigiato nel dipinto, tra i morti. Del resto, le ragioni tecniche del dipinto ne allontanano la nascita dal tempo dei rifacimenti murari del Palazzo, come dimostra pure l'ancor più tardivo proseguimento delle decorazioni pittoriche sulle altre pareti del medesimo cortile, probabilmente a tempera, oggi perdute. Nessuna ragione può fissare la data del « Trionfo della Morte » agli anni 1443-1445.

desco. Quella connessione mi pare condensi veramente la sostanza problematica di taluni fattori essenziali del gran dipinto palermitano e, se altrimenti orientata, potrebbe assumere un suo rilevante senso; ma così com'è posta, mai potrà riguardare l'autore principale del « Trionfo ».

In realtà, il Parronchi inverte i connotati dei due artisti, supponendo perfino che il 'leggero ma netto divario' dei due 'autoritratti' rispecchi 'le due personalità distinte alle quali è dovuto l'insieme' (Tav. I.).

A mio avviso, basta un elementare scambio degli attributi ed il giuoco è fatto. Basta, nel caso particolare, che si pensi senza sforzo a dei *ritratti reciproci*. Logicamente: appiattito e dilatato nella marcatura grafica ritagliante (del lobo interno dell'orecchia, del flessuoso arcuarsi delle palpebre, del profilo lumezzato del naso, del contorno sinuoso della guancia e del taglio della mandibola) nonchè glabro e di cromie rossicce, il ritratto del giovane, opera del Maestro; al contrario, olivastro e fortemente risaltato di chiaroscuri, il ritratto del maturo pittore (la pronunciata mandibola, il labbro inferiore ed il naso energicamente prominenti sul chiuso volume del viso, l'imposto del tre-quarti al giusto angolo di rotazione sul collo cilindrico, saldo alla dispiolenza delle spalle) e vigorosamente scorciata a pugno la mano che tiene il pennello. Che vi manca, per credere, da siffatta tipologia, ad un puntuale preannuncio di Antonello?

Il divario dei due ritratti conferma le palesi disparità esecutive degli altri episodi. Nè mi pare sia il caso di insistere oltre, nella estrazione dei singoli brani; salvo che non si abbia ad isolare, per più definitive individuazioni, i fatti dell'uno da quelli dell'altro pittore. Il che mi riservo di svolgere in sede specifica.

Espongo qui per la prima volta dei nuovi elementi di mio recentissimo reperimento, i quali mi sembrano consentire un decisivo progresso. Presumo infatti, per essi, di poter fissare la cronologia del « Trionfo » di Palermo ad una data finora non usuale: il 1462; di poter toccare con buona probabilità il recupero della firma del primario autore (un nome mai finora so-

spettato e che credo di cogliere, insieme alla data, in taluni avanzzi di scrittura, ormai a mala pena ricostruibili); e di trovare infine conferma alla mia congettura per Antonello da Messina, giusto nella sua segnatura, che mi pare di leggere anch'essa sul dipinto, sia pure in ormai larvali e rarefatti resti di lettere alfabetiche, certamente non casuali nella loro obiettiva sequenza.

Se le mie ricognizioni portano a verità (e per mio conto non ne dubito, tanto da affidare alla verifica i dati documentabili nella loro grave usura), giustissimo si rivelerebbe il rapporto fra il « Trionfo » di Palermo e taluni cicli di arazzerie borgognone, istituito già dalla Kurth⁵ e di recente confermato anche dalla Paolini e da me condiviso. E ciò, muovendo dalla sostanziale dicotomia che ebbi a proporre e che qui convalido.

Aggiustando il tiro, per così dire, sulla visione personale del Maestro più maturo, probabile autore di cartoni per arazzi, mi son trovato a considerare che, stanti le laminari diafanità di certe figure nella intavolazione 'a lastra' del « Trionfo della Morte », conveniva scendere sul terreno delle abitudini operative di un autentico 'peintre-verrier'. M'è parso ovvio ammettere una relazione indissociabile ed immediata del solitario esemplare palermitano, oltrecchè con le 'tapisseries' dei cicli ordinariamente citati dalla Kurth, dalla Paolini e da me, in precedenza, anche con il noto frammento dello « Chevalier au Cygne », ora a Vienna, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, ove son raffigurate le dame e la fantesca intente ad accogliere la cucciolata della cagna Beatrice. E m'è venuto a mente anche il noto resto di vetrata, ora nel Victoria and Albert Museum di Londra, proveniente dalla Sainte Chapelle di Dijon, raffigurante un orante genuflesso, limpidamente definito in 'grisaglia unita a giallo argenteo' (Beer)⁶. Nel « Trionfo », infatti, il biondo elegantone trafitto al collo, nell'estremo settore destro in basso,

5) B. Kurth, *Blütezeit der Bildwerkunst zu Tournai und der burgundische Hof* (in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, XXXIV, 1918, p. 53 sgg.); e M. G. Paolini, op. cit. pp. 307-316; e G. Consoli, op. cit. p. 59.

6) E. J. Beer. *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert*, Basel 1956, pp. 208-210, Abb. 46 a.

è privo di qualsiasi deiscenza plastica del piano, ove si ritaglia come su d'una lastra. Per i contorni, duttilissimi ma cifrati, e specialmente per il modellato delle mani 'anodine' e del volto scorciato — modellato, suggerito appena da tenuissimi riverberi di superficie — quel personaggio non solo mi pare strettamente vicino, ma direi s'immedesima, proprio nei modi della 'verriere', con la nitida essenza grafica del diafano orante su vetro, per il quale, come nota la Beer, si rinuncia quasi interamente alle ombreggiature.

Sottili rispondenze tipologiche ricorrono ad evidenza tra le incorporee figure in primo piano a destra nel « Trionfo » e gli assorti, elegantissimi personaggi degli arazzi, nonchè il genuflesso cavaliere in preghiera della vetrata. Sono tutti ritagliati in un unico, comune modulo stereotipo di tre-quarti, costante, ad alternanza speculare; la sfarzosa damascatura delle vesti si disegna a tarsia sulla superficie cromatica senza ombre, tanto nel « Trionfo » di Palermo che negli arazzi e financo nel nitore grafico del frammento vitreo, a parte le ovvie forzature della grisaglia tra il decorso dei plumbei legamenti.

Suppongo, quindi, un intrinseco rapporto di reciprocità complementare di tali opere, che, a mio parere, non possono genericamente alienarsi tra le correnti trascrizioni artigianesche, di scala internazionale, bensì chiaramente individuarsi nell'unità personale di un artista, che se ne qualifichi in proprio cumulativamente e se ne evidenzi, fino a saltar fuori, in veste da protagonista, tra le inestricate vicende adespote dell'arte di Borgogna⁷.

Trovo perciò legittimo isolare nel « Trionfo » Sclàfani il parametro autografico di quelle stereotipate formulazioni anonime, che finora era lecito supporre ci fossero pervenute unicamente attraverso le trasposizioni artigianesche della 'haute lisse' e delle fornaci vetrarie; giacchè tale parametro si dichiara, nel gran dipinto siciliano, personale prerogativa del prestigioso autore anziano, nella limpida cristallizzazione del suo ci-

7) E. Schlumberger, *Justice pour la Bourgogne gothique* (in *Connaissance des arts*, n. 194, aprile 1968, p. 69 sgg.)

frato frasario 'cortese', che impronta fondamentalmente tutta l'opera.

So bene che queste mie conclusioni possono apparire corrive a chi ami esclusivamente procedere sul solido (e comodo) terreno dei documenti. Ma io credo nella lettura diretta dell'opera, come documento di se medesima, ove manchi ogni terraferma filologica di corredo. Per cui, non esito a tentare il guado insidioso, sia pure con uno scandaglio di tipo morelliano.

Se può esser valido il riscontro che solo ora propongo con i dati di stile del frammento vitreo di Londra, mi pare assai significativo il fatto che quel frammento la Beer attribuisca — istituendone un nesso stretto con le vetrerie del ciclo mariano di Romont, ora a Friburgo, sia pure nell'ordine di una 'Vater-Sohn-Verhältnis' — alla cerchia delle maestranze borgognone, facenti capo a Guillaume Spicre da Dijon.

Questo, a dire il vero, è un nome poco frequentato dagli specialisti, in generale, e mai d'altronde supposto prima d'ora per il sibillino capolavoro palermitano⁸.

Sappiamo, per documenti, che Guillaume Spicre, 'peintre-verrier' e giudice dell'arte della vetreria, nonchè probabile ideatore — come più tardi il figlio Pierre⁹ — di 'patrons' per le filande dell'alta Borgogna, svolse un ruolo eminente, per circa un quarto di secolo, al servizio di Filippo il Buono e fin dentro gli esordi di Carlo il Temerario, tra il 1450 ed 1476, anno della sua morte. Le sistematiche registrazioni a suo nome provano

8) Su GUILLAUME o GUILLEMIN SPICRE, v.:

Thieme - Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXXI, p. 368, a. v.; E. Bénézit. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs Dessinateurs et Graveurs*, T. 8, p. 53, s. v.; F. Claudon, *Deux artistes bourguignons du XVe siècle* (in *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, T. XX, 1933; pp. 25-26; E. Fyot, *ibidem*, pp. 35-36; J. Bacri, *Pierre Spicre, peintre bourguignon du XVe siècle* (in *Gazette des Beaux Arts*, 1935, aprile, pp. 217-218; E. J. Beer, *Die Glasmalereien*, cit., p. 209, n. 558; P. Quareé, *Exposition: La Sainte Chapelle de Dijon, siège de l'Ordre de la Toison d'Or*, Dijon 1962, p. 9.

9) J. Bacri, *Pierre Spicre*, cit., pp. 220-221.

i molti incarichi che questo artista portò avanti in tanti anni¹⁰; ma purtroppo la sua opera è pressochè interamente perduta.

Guillaume Spicre fu, tra l'altro, insieme ad Adam du Mont, nel 1460, l'autore dei 'panneaux armoriés des Chevaliers nouveaux promus' dell'Ordine del Toson d'Oro, nel coro della Sainte-Chapelle di Dijon¹¹, da cui proviene, per l'appunto, quel pregevole frammento vitreo ora a Londra.

Del resto, un non trascurabile appiglio a favore di Guillaume Spicre, quale presumibile autore primario del « Trionfo » Sclàfani, potrebbe forse venire da quella fantomatica, ed ormai perenta sillaba *CRE* (elemento indubitabile di antica segnatura, piuttosto che banale falsificazione, come si credette), rinvenuta, nel 1821, sul dipinto; un indizio, a mio vedere, improvvedutamente dilapidato, per difetto d'informazione, nel secolo scorso e mai più ripreso in considerazione prima d'ora.

'Nel 1821, volendo io far lucidare le teste dei due personaggi con distintivi pittorici, che ivi si veggono, e guardando da vicino attentamente, vi osservai scritto nella manica dell'abito di uno di essi: CRE..... e le lettere seguenti corrose e indecifra-

10) Altre menzioni particolari dei lavori eseguiti da Guillaume Spicre sono reperibili nei 'comptes du bailliage de Dijon', e precisamente in:

B 4504, fol. 76 v° — Pour confection de quatre fenêtres en verre blanc et nettoyage de plusieurs verrières dans les bâtiments de la Chambre des Comptes au mois de janvier 1455 (n.s.): 5 F 10 gros;

B 4506, fol. 75 v° - 76 r° — Pour réfection d'un panneau de verrière bordé à la devise du duc dans l'hôtel de celui-ci à Dijon et de menues réparations dans le même bâtiment en 1458: 2 F 10 gros 1/2;

B 4509, fol. 62 r° — Pour complément des travaux effectués à la Chambre des Comptes en 1455, en 1461: 2 F 1/2;

B 4509, fol. 75 r° et v° — Pour diverse réparations dans l'hôtel ducal en mai 1461: 2 F 1/2.

Devo tali trascrizioni alla particolare cortesia di M.lle Françoise Vignier, Le Conservateur Adjoint au Directeur des Archives Générales du Département de la Côte-d'Or et de l'ancienne Province de Bourgogne, a Dijon, che mi trasmise dei dati preziosi, in una lettera del 27 gennaio 1967.

11) P. Quarré, *Exposition: La Sainte Chapelle*, cit., p. 9.

*bili; non esitai allora un momento a credere quell'opera del Crescenzo!*¹²

Così, nel 1830, Agostino Gallo dava notizia del rinvenimento della firma dell'autore del « Trionfo della Morte », da lui personalmente controllata, nel corso della prima pulitura del dipinto, per mano del pittore Giuseppe Velasquez.

Nè c'era motivo di dubitare della buona fede del Gallo, peraltro alieno da più puntuali nozioni cronologiche sul conto del Crescenzo e stante che il gruppo CRE poteva apparire la ovvia sillaba iniziale di quel nome, allora insistentemente proferto dalla tradizione locale (sia pure oscura e controversa); la quale, giusto da quella scritta, pareva assumere incontestabile consistenza. Egli, del resto, si preoccupò solo di esplorare le *'lettere seguenti corrose e indecifrabili'*, non sospettando neppure che altre potessero reperirvisene, antecedenti. Da ciò, com'è noto, ebbe corso, per alcuni decenni, l'iscrizione del « Trionfo » al Crescenzo, accolta anche dal giovane Di Marzo e dal Narbone¹³.

Le conoscenze progredite, durante mezzo secolo, avevano poi consentito allo Janitschek di rilevare il patente divario tra la nascita del dipinto e gli anni operosi del Crescenzo, e di farne quindi la necessaria separazione. Egli inoltre credette di poter identificare, sul polsino dell'effigie del pittore, anche una A, non vista dal Gallo, davanti alle tre note letterine. Ma, anzichè scioglierne — come sarebbe stato legittimo — un'autonoma indicazione, verso più pertinenti ipotesi sul nome misterioso, lo Janitschek trascrisse accuratamente quell'ACRE (fig. 1) — *'diese kleinen zierlichen runden (nicht gothischen) Lettern'* —

12) A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830, p. 26, n.

13) G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia, dal sorgere del sec. XV alla fine del XVIII*, Palermo 1862, III, p. 113; A. Narbone, *Istoria della letteratura siciliana*, Palermo, 1863, T XI, p. 100: "...in 'cotal contingenza gli venne scoperto il lungamente ricercato autore, il quale avea tra gli altri dipinto se stesso, e nel suo braccio in letterine gotiche notato il proprio nome, Antonio Crescenzo palermitano..." (Ringrazio l'amico Leonardo Sciascia della cortese segnalazione di questo passo); Giudici, (in *Gazette des Beaux Arts*, 1861, p. 212); E. Mauceri (in *L'Arte*, 1901, p. 144).



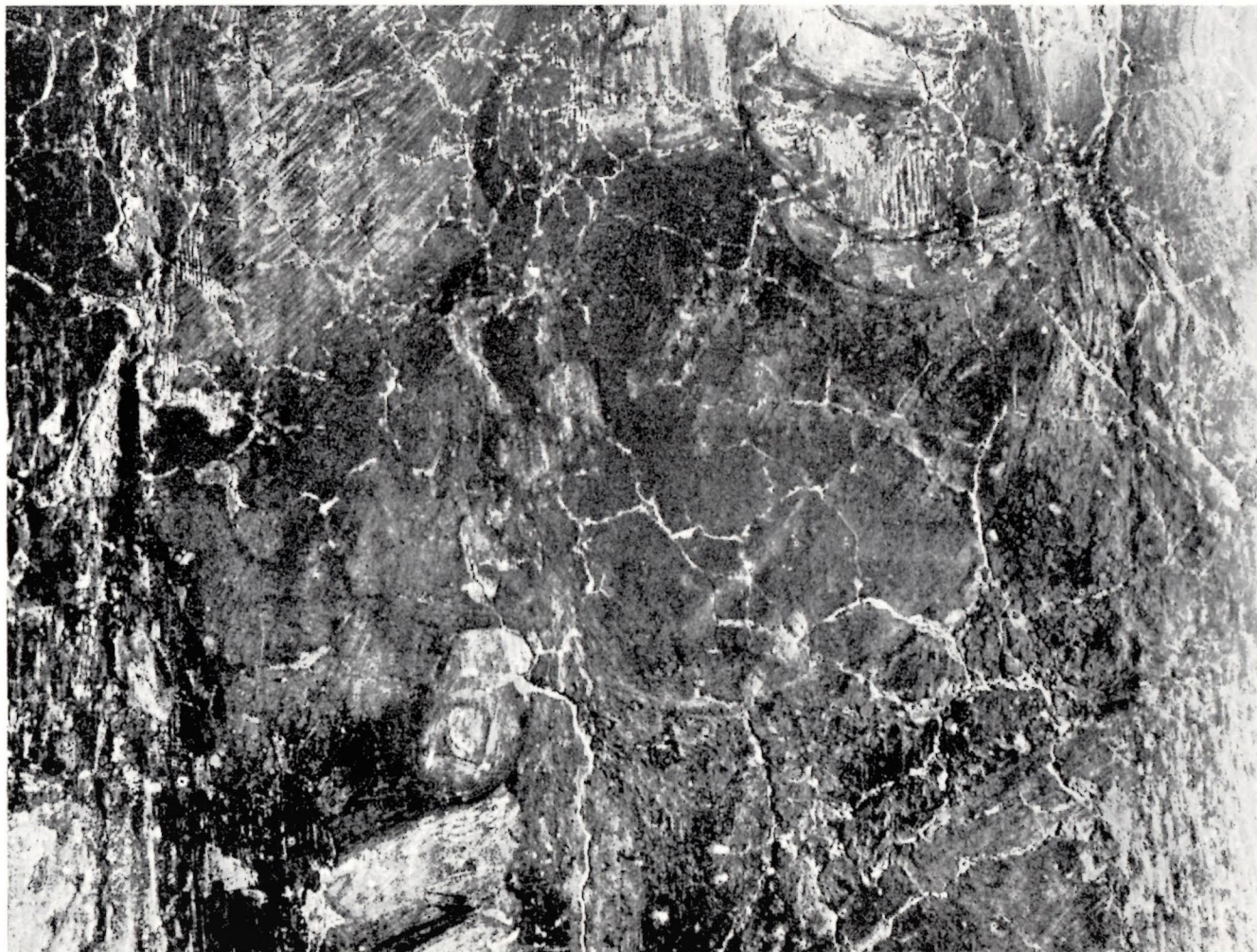
Palermo, Gall. Naz. Trionfo della Morte (dettaglio): i ritratti dei due pittori.



Palermo, Gall. Naz. Trionfo della Morte (dettaglio); il polsino del Maestro.



Interpretazione della segnatura: SPICRE, 1462 (*Consoli, 1969*).



Palermo, Gall. Naz. Trionfo della Morte (dettaglio): i due polsini con le scritte.



Ipotesi ricostruttiva delle due segnature (Consoli, 1969).



Fig. 1 - La trascrizione diretta dello Janitschek.

esibendolo addirittura come un'ingenua sigla abbreviativa di Antonello Crescenzo; ossia, come un'impostura, secondo lui, perpetrata al tempo del restauro del dipinto, per aiutare la tradizione attributiva, sorretta dal 'Localpatriotismus'¹⁴.

Il Di Marzo, a vent'anni di distanza, ormai pronto a fare ammenda dei propri giovanili errori, raccoglieva alla lettera la sommaria severità eversiva di quel giudizio. Fidandosi, per giunta, dell'asserzione di un tale Luigi Pizzillo, restauratore, che *'adibito a spolverare il dipinto medesimo, non trovò più in quel dato luogo alcun vestigio di lettere'*¹⁵, egli proclamava, sullo scadere del secolo, la totale irreperibilità di quella sigla ACRE sul dipinto, e ne riproponeva la trascrizione dallo Janitschek, in modo tuttavia difforme (fig. 2). In conclusione, toglieva ogni fede al Gallo, da cui era provenuto inizialmente quel supposto espediente.



Fig. 2 - La riproduzione, approssimativa, del Di Marzo.

14) H. Janitschek, *Zur charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance - Zeit. - I^o. Antonello Crescenzo und seine Schule* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1876, T. 1, P. 4, pp. 357-366). L'estratto grafico trovasi a p. 363.

15) G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, pp. 168-169.

Nè altri mai si è più curato di verificare l'obiettivo consistenza di eventuali indizi di firma superstiti sul dipinto, nè nel corso delle operazioni inerenti il distacco dalla sede originaria, condotto al tempo del Di Pietro¹⁶, nell'immediato dopoguerra, nè in occasione del restauro integrale, operato, sotto la direzione del Vigni, dal personale dell'Istituto Centrale del Restauro, durante il riordinamento della Galleria Nazionale in Palazzo Abbatellis¹⁷.

A me, quel sospetto d'impostura non è mai parso sufficientemente motivato. Dopo tutto, quella fantomatica sillaba *CRE* era emersa in circostanza adeguata; ed era, già nel 1821, di ben difficoltoso reperimento e, per la gran parte, corrosa e indecifrabile, a dire del Gallo, che non meritava un tal discredito, salvo la rettifica del suo inesatto orientamento. Del tutto attendibile non mi pareva poi l'asserzione del Pizzillo, anche ammettendo un deperimento accelerato di quei segni, per l'uso diretto di aspersioni liquide (come si usa, per ravvivare delle superfici spente) che ne avessero favorito l'ablazione.

A prima vista, il polsino della manica del Maestro anziano — per intenderci, quello della mano che impugna il pennello — stante la grave usura della superficie in quel settore, si presenta disseminato di macchioline molteplici, scagliose e sconnesse (Tav. II), anche se di apparenza non del tutto casuale, tanto da mostrarsi come un merletto traforato, attraverso cui traspaia il risvolto di cuoio che orna l'ampia manica verdognola. Sono tutte estremamente abrase ed erose quelle scaglie: di colore bruno-bituminoso, preminenti sul piano grigio-olivastro-scuro, che costituisce lo strato del polsino vero e proprio, anch'esso lacerato da vaste abrasioni, ma tuttora riconoscibile nel suo slabbrarsi in un breve lembo bilobato, disteso ad orlare il

16) F. Di Pietro, *Svelato il mistero del Trionfo della Morte?* (in *Illustrazione Siciliana*, A. II, novembre 1949, p. 24 sgg.).

17) G. Vigni, *La Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo* (in *Bollettino d'Arte*, A. XL - Serie IV, n. 11, aprile-giugno 1955, pp. 186-187).

polso, sul bruno-caldo del risvolto di cuoio; questo ormai si scopre, del resto, ovunque sia caduto lo strato grigio-olivastro.

Occorre, dunque, preliminarmente distinguere i singoli strati del colore, per isolarne, ai tre livelli, le rispettive superfici superstiti; reciprocamente, a prima vista, interferiscono per la loro stretta affinità i due toni del bruno (del risvolto di cuoio sottostante e dei minuscoli segni epiteliali) che il grigio-olivastro, assai spellato, malamente intercala. Le desquamazioni e lo sfaldamento profondo dei tre strati di quella grassa e 'cagliosa' pasta cromatica han ridotto la superficie erosa ad una anfrattuosità accidentata e tutta percorsa da minutissime crepe, che ostacolano seriamente, per i frequentissimi interstizi, il percorso unitario della ricognizione. Le pennellate aggettanti sul primo piano, hanno segnato però di vaghe impronte il fresco letto olivastro; per cui, ove per lo scrostarsi dei singoli caratteri, sia rimasto scoperto, questo ne conserva la traccia impressa come una cicatrice per il distaccarsi dell'escara. Nè è infrequente il caso che gli avanzi sbocconcellati e rarefatti di quei segni anneghino ormai nelle chiazze del fondo, scoperto per il disfacciamento dello strato intermedio.

Ne consegue che, al presente, i resti di primo piano risultino pressochè assolutamente illeggibili, spappolati come sono; al punto che anche un occhio esercitato alle specifiche tipologie diplomatiche non può che rinunciare a decifrarli, a prima vista.

Che siano però degli avanzi di scrittura non mi pare dubbio.

E del resto, quello è, ad ogni buon conto, il luogo già esplorato dal Gallo e poi dallo Janitschek.

Quelle scagliette bituminose non stanno lì a fingere, come potrebbe apparire a tutta prima, i trafori di un polsino di pizzo: esse sono presenti esclusivamente sul lobo sinistro e nel ponte tra i due lobi; il lobo destro ne è invece del tutto esente. Per la loro concentrazione evidente, non possono che confermare il luogo dell'antica segnatura, che ivi doveva trovarsi (già leggibile con difficoltà or sono circa centocinquant'anni!), quando, sia pure solo in parte, la decifrò il Gallo, a suo modo.

Mi sono impegnato, dunque, nell'esame pertinace e minuzioso di ogni frammento delle tre sovrapposte squamature, isolandone singolarmente i frammenti bituminosi preminenti. Stan-

te la dislocazione, discontinua ma talora particolarmente significativa, di talune scagliette, mi si è via via coordinata, in modo se non altro attendibile, una loro, per così dire, connessione, sulla traccia del monogramma *ACRE*, attestato dallo Janitschek un secolo fa.

Sicchè, mi pare di poterne proporre ancora la reintegrazione grafica di ciascuna letterina, almeno come ipotesi di lavoro, fuori da ogni approssimazione aleatoria e con risultati presumibilmente persuasivi: la *C* è curva in avanti e peraltro ancora a sufficienza consistente, tanto da riconoscersi quasi subito ad occhio nudo; la *R* viceversa e la *E* sono estremamente compromesse e quasi del tutto scomparse. La prima di tali due letterine è proficuamente localizzabile, a mio avviso, soltanto se si tien conto della traccia datane dallo Janitschek, che la pose a mezz'altezza e come appesa al gancio inferiore della *C*: ne sarebbero, mi pare, superstiti appena delle scagliette in corrispondenza delle due gambine divaricate e dell'anello superiore. La *E*, che lo Janitschek trascrisse come proiettata in avanti a 45 gradi, ed appena più grande della stessa *C*, mi parrebbe vagamente rintracciabile forse in talune scagliette, presumibilmente superstiti delle originarie tra parallele, quasi al centro del lobo del polsino.

Nulla mi pare di poter cogliere della presunta *A*, che lo studioso tedesco intrecciò alla *C* e che, stante l'inclinazione dell'asta sinistra di quella lettera, nel grafico, parallela alle aste montanti sia della *R* che della *E*, si può supporre con più diritto fosse semplicemente una *I*, integrando un insieme di quattro letterine: *ICRE*, certo ben più spiegabile con Spicre che non con il Crescenzo, decisamente estraneo. I due sparutissimi frammentini, alle estremità della sottile cicatrice a tergo della *C*, mi parrebbero proprio confermare la perduta *I*, giacchè nessun altro segno vi avrebbe trovato posto. Nè l'intreccio indicato dallo Janitschek può essere servito ad altro che al discredito di una supposta impostura.

Il dato nuovo e insieme unicamente rilevante della mia recente indagine credo sia da cogliere nel fatto che, alla sinistra della *C* (e quindi del presumibile gruppo *ICRE*), dove nessuno aveva letto nulla (chè, si era cercato solo verso destra, pensan-

do al Crescenzo, ma non a sinistra; e lo stesso Janitschek non aveva cercato altro), mi pare di poter riscontrare un minuscolo segno anulare, che, ricordato ad una bifida scaglietta, al di là di una breve scrostatura intermedia, mi pare configuri propriamente un'originaria *P*; alla cui sinistra, scavalcato un sottile intervallo olivastro ad andamento serpentino, trovo le alterne inarcature di una *S*, sia pure estremamente sbriciolate e lacunose e rarefatte, ma tuttavia riconoscibili nel loro presumibile tracciato originario.

Il dato probante mi pare di trovarlo nel fatto che entrambe queste letterine corrano con andamento curvilineo, secondo il profilo del polso e nella grandezza giusta rispetto alla indubitabile *C* superstite; per cui, non mi pare si possano avere incertezze sulla convenienza di reintegrarvi la presumibile originaria segnatura di Guillaume Spicre da Dijon; beninteso, tutto ciò si deve fondare sulla traccia fissata dallo Janitschek e sia pure con un preliminare assestamento dell'occhio alla natura dei resti superstiti, quasi per un *test* psico-percettivo. Chè, se si crede di poter leggere agevolmente, a prima vista, si rischia di restar perplessi, davanti a delle minuscole macule informi.

Delle *'lettere seguenti corrose e indecifrabili'* segnalate dal Gallo, sopravvivono pure degli avanzi, nel mezzo esatto del polsino, sul ponte tra i due lobi.

Non mi pare si tratti di lettere, bensì di cifre.

Le prime due sono quasi del tutto sfatte e in parte annegate nel bruno del fondo, che riaffiora dalle abrasioni dello strato olivastro. La cifra di sinistra mi parrebbe una specie di *J* quasi del tutto cancellata. Abrasa e sconnessa segue la seconda cifra, che mi parrebbe un 4, a gassa, di cui si percepiscono i frammenti del dorso superiore e parti delle due terminazioni incrociate. La terza cifra appare chiaramente superstite in un tratto semilunato, a barchetta, che configurerebbe a mio avviso un avanzo della metà inferiore dell'occhiello di un 6, lacunoso nella parte superiore di cui si scopre l'impronta sul fondo dissestato. L'estrema cifra sulla destra è invece chiarissima: un 2, serpentino, svirgolato a punta di pennello; è il segno meglio conservato di tutta la scritta sul polsino.

Saremmo dunque davanti alla firma SP[I] C[RE] ed alla data [1] 4 6 2, mai lette prima?

Se tanto può essere attendibile, si istituirebbe nel « Trionfo » di Palermo il caposaldo paradigmatico per Guillaume Spicre, dal quale potrebbe ovviamente scaturire il tracciato d'una metodica identificazione operativa, su terreni non ancora disso-
dati.

A tale scopo mi piace qui citare alcune circostanze sporadiche, che credo singolarmente concordanti, almeno per la loro stretta convergenza cronologica, con l'impresa nel cortile Sclàfani.

Le menzioni di Guillaume Spicre, nei conti del 'bailliage de Dijon', ora presso l'Archivio dipartimentale della Côte-d'Or, incominciano con l'anno 1450, ma sono continuative particolarmente dal 1454 al febbraio 1469, salvo una lacuna nei conti¹⁸, che tocca giusto l'anno 1462, data, come io leggerei, del « Trionfo » di Palermo.

Nel 1455 e nel 1470, viene accordata a Guillaume Spicre, dal Conseil de la Ville de Dijon, una esenzione parziale d'imposte, con la seguente motivazione: *'Veu que au dict Dijon ne ailleurs il n'a rentes, revenus, ne heritages, et que de plus est, il est homme fort debilité de sa personne et passioné de goute et d'autres maladies et aussi est fort chargé de femme et d'enfants'*¹⁹. Il che, ben si potrebbe convenire alla tradizione del Maestro fiammingo, *'quale venne sconosciuto ammalato in detto Ospedale, e, perchè ricevette la benseruita da esso, volse fare questa opera in segno di gratitudine e sua memoria.....'*²⁰.

18) Nella citata lettera del 27 gennaio 1967 (v. nota 10), tra l'altro, M. I. Le Vignier così mi precisava: 'On retrouve un article identique tous les ans jusqu'en 1462, date à laquelle il y a une lacune dans les comptes (B 4505, fol. 42 r°; B 4506, fol. 51 r°; B 4507, fol. 36 r° v°; B 4508, fol. 45 r°; B 4509, fol. 47 v°)'.

19) J. Bacri, *Pierre Spicre*, cit. p. 218.

20) O. Manganante, *Sacro Teatro Palermitano, cioè Notizia delle chiese tanto dentro quanto fuori le porte della città... parti raccolti da diversi scrittori, e parti da me osservati* (Ms. nella Biblioteca Comunale di Palermo, Q D 13, Tomo III, pag. 948 e 949). E' riportato in G. Di Marzo, *La Pittura*, cit., pag. 163.

E c'è un altro dato perlomeno, alquanto suggestivo seppure esterno.

Inviando al '*Domino Duci Brogondie*' (come attesta la lettera del 26 dicembre 1460, ora presso l'Archivio di Stato di Milano²¹), l' '*adolecentem nomine Zanetum*', a perfezionarsi nell'arte della pittura, Bianca Maria Sforza specificava che il giovinetto si muovesse '*audita fama magistri Gulielmi..... qui artis illius prae ceteris optimam cognitionem habet predicatur*' (sic). Nessuna identificazione si è mai proposta di tanto Maestro. Ma niente esclude, comunque, possa trattarsi di Guillaume o Guillemain Spicre, la cui posizione tra gli artisti della corte di Filippo il Buono, era preminente, essendo egli incaricato '*par lettres patentes*' (fin dall'8 maggio 1454 ad Autun) di '*retenir et visiter en estat tant seulement de sa penne sense autre mission toutes verrières de ses hostelz audit Dijon de menus ouvraiges et cas-sures*'²². Oltretutto, se il maestro Guglielmo dal quale si recò da prima Zanetto Bugatto si potesse identificare con lo Spicre, si spiegherebbe, anche con l'assenza di quel sommo pittore dal territorio borgognone nel 1462, il passaggio di Zanetto agli insegnamenti di Rogier van der Weyden, giusto in quel tempo. In-

21) Archivio di Stato di Milano, Autografi, C. 102:

"D. Duci Brogondie

habomus ibi adulescentem nomine Zanetum et hic quidem presentium est ad Dominationem vestram exhibitor, singularis ingenii circa dipingendi artem in qua summe prevalet et adeo eidem arti deditus est ut audita fama magistri Guglielmi apud prefatam vestram Dominationem seu in partibus illis removantis qui artis illius prae ceteris optimam cognitionem habet predicatur obtenta a nobis licentia instituere illum adire dediscendi aliquid ab eo gratie. Ipsum Itaque Zanetum, quem sua pro virtute non mediocriter carum habemus iamdicte Dominationi vestre commendamus et rogamus si favori suo opus sibi erit ea in re contemplatione nostra tenere impatiatur ut vellit facere eum etcetera, nobis admodum gratum ipse Dominationi vestre omnibus beneplacitis nostris semper officiis. Ex Mediolano die XXVI decembris 1460.

In simili forma, mutatis mutandis, domino Delfino
domino Gruy"

22) Anche questo passo si trova nella citata lettera di M.lle Vignier (v. nota 10).

fatti come è noto, l'altra lettera della duchessa di Milano, in data 7 maggio 1463, per ringraziamento delle profuse istruzioni, è diretta al '*nobili viro dilecto Magistro Rogerio de Tornay pictori in Burseles*'²³ e non più all'anzidetto '*magistro Gulielmo*', di cui non si ha più traccia.

Altri segni in nero, assai fievoli ma indubitabili, si rinven-
gono pure sull'orlo della manica dell'Aiuto, a contorno del polso
della mano che porge la ciotola del colore. (Tav. IV).

Quivi, la superficie è di tutt'altra consistenza e si conserva
ancora relativamente omogenea e salda, a parte alcune crepe
dell'intonaco e qualche rinzaffatura di stucco di restauro. Il co-
lorito bruno della manica non vi ha la crostosità pastosa, soli-
tamente reperibile sul dipinto, bensì una consistenza alquanto
diluita e come acquosa, di velatura essiccata su letto assorben-
te. Anche i segni in nero, sopraggiunti, vi sopravvivono come
pennellature liquide, risucchiate dalla superficie porosa. Non
vi si riscontrano dunque cadute di colore per scrostamento, co-
m'è nell'altro polsino; piuttosto, si direbbe che quei segni siano
ormai stinti per depigmentazione, di natura chimica o abrasi-
va; infatti, non si può escludere che una qualche soluzione epi-
teliale vi abbia avuto luogo, in fase di pulitura (Tav. VI).

Le difficoltà percettive sono dunque di tutt'altro ordine
che nel primo caso ed, al confronto, indubbiamente minori.

I caratteri, di assai maggior dimensione, rispetto alle lette-
rine della firma del Maestro, sono in capitale maiuscola anche
essi, e, quel che più è sorprendente, mostrano di appartenere
a due distinte scritte, di cui l'una, in segni di minore grandez-
za, contornava il polso per la metà sinistra, sopra la bordura
laterale, concludendosi sulla manica; mentre l'altra, di caratte-
ri più grandi quasi del doppio, si svolgeva, a chiasmo con la pri-
ma ed a questa in parte sottoposta, a partire dalla bordura late-
rale, contornando il bordo destro del polso, con andamento
curvilineo ascendente; tanto almeno mi parrebbe. (Tav. VII).

23) Archivio di Stato di Milano, Autografi, C. 102.

La scritta soprastante la bordura che margina la scena come una cornice da arazzo è di difficoltosissima identificazione obiettiva, stante che la superficie mostrasi frantumata e riconnessa nella fase del trasporto, ed in qualche punto anche lacunosa. Per quanto riaggiustati a pari con molta cura, quei frammenti presentano sia pure lievi discontinuità d'inclinazione; ed una tal zollosità, aggiunta ai ritocchi filettati un po' ovunque profusi, riduce ad un'avventura quasi sconsigliabile la ricognizione sulla scritta, un tempo credibilmente lecita ma forse neppur sospettabile, giacchè qualsiasi segno in quel brano poteva facilmente imputarsi a decorazione della bordura medesima, peraltro assai compromessa.

Al centro, sotto il polso, tanto ben conservata da distinguersi perfino a distanza, anche da terra, spicca chiaramente una A. Una breve sforacchiatura dell'intonaco ne riduce il vertice superiore, conferendole un assetto trapezoidale.

Sulla immediata sinistra di quell'A, si riconoscono, per quanto assai sbiadite, due S, di cui la prima è meglio percettibile nella testina e ben caratterizzata da una coda arricciolata a spirale, mentre la seconda è resa discontinua dalla medesima sbrecciatura che accorcia la A, ma è riconoscibile per lo meno nel suo decorso mediano.

Insieme, quelle tre lettere costituiscono, dunque, un gruppo SSA inequivocabile.

Alla destra dell'A si adombrano delle macuole, a prima vista non decifrabili, di lievissima pigmentazione nerastra. A ben guardare, però, in adeguata proporzione, si può distinguere un vago segno montante ed un altro inclinato da sinistra a destra: in una configurazione assai attinente alla parte sinistra di una N. Per cui, si avrebbe SSAN.

Subito a destra di quel larvale avanzo, sono sufficientemente leggibili ben quattro segmentini nerastri, fra striature dell'intonaco, in gruppo unitario tra loro e paralleli, inclinati a circa 45 gradi, seguendo l'impennarsi della curva del polso. I tre più in basso sono tra loro collegati da un segmento che si salda perpendicolare sulla loro estremità sinistra. Il segno soprastan-

e lievemente declive, un segno che ben potrebbe dirsi una *A*; che si configura, sia pure in modo più tozzo, nel tipo della grande *A* evidente della maggiore scritta, con le due convergenti vagamente incurvate e che si caratterizza in parte per il concatenarsi di minuscoli craterini di assorbimento, del tutto analoghi a quelli già indicati per la traccia della terminale *S*, specialmente in corrispondenza di quella che mi parrebbe la barra trasversale della lettera; barra, che, nel caso, appare quasi verticale, essendo la *A* riversa, con il suo lato destro in orizzontale.

Immediatamente sotto, al limite inferiore del medesimo pezzettino d'intonaco, mi pare di distinguere una modestissima traccia orizzontale; e, scavalcata l'interposta brecciatura, proprio in testa al maggior frammento pittorico (quello adiacente l'ipotenusa della maggior lacuna), troverei, ben più riconoscibile del precedente, un altro segnetto orizzontale, appena in risalto, quasi a nastro. Non saprei escludere che, se lo si connette mentalmente alla traccia precedente, possa con quella costituire la seconda lettera del nome: la *N*, di cui si sarebbe perso il legamento intermedio, sopravvivendone invece solo quelle due tracce laterali parallele.

Appena più sotto, mi pare di intravedere un altro frammentino orizzontale che parrebbe innestarsi normale ad una sottilissima cordonatura, verticale, sulla sua destra. Mi pare proprio faccia memoria della *T*, coricata. Tanto più che, subito al di sotto, e proprio al limite con il vertice superiore della breccia, all'attacco dell'ipotenusa, mi pare tutt'altro che trascurabile, un'orma arcuata, nerastra, che potrebbe proprio esser l'ultimo vestigio della *O*.

Indizi quasi inconsistenti, dunque, e per di più facilmente ascrivibili a residuati delle decorazioni che pur dovevano presumibilmente correre lungo la bordura. Non saprei affermare, pertanto, senza un vivo timore di urtare l'altrui suscettibilità, che l'antica segnatura sia ancora legittimamente presente, anche nel nome, oltrecchè nel toponimico, su cui non ho dubbio alcuno.

Eppure, in linea di principio, mi si consenta di non abbandonare del tutto l'idea che, la successione di quelle sparutissime vestigia, in una continuità di corrispondenze che francamente

non mi sarei aspettato di poter rintracciare con tanta obiettività, possa essere attinente all'originario decorso della scritta, stante che, l'iniziale *A* mi parrebbe convincente e nel luogo esatto. Se le connessioni seguenti possono effettivamente darci quel che ancora rimane delle originarie lettere, avremmo anche il nome: *ANTO[NE]LV S*, stante che la citata lacuna triangolare ci sottrae esclusivamente uno spazio strettamente idoneo a contenere tre letterine; dato che, peraltro, appena avanti la desinenza, si trova una macchiolina nera, nel luogo ove potrebbe essersi trovata la base della seconda *L*. Sicchè, in definitiva, la desinenza medesima sarebbe *LV S*.

Mi riservo di tornare, eventualmente, sull'argomento, con un corredo di più incisivi mezzi fotomeccanici e macrofotografici, possibilmente all'infrarosso, e radiografici, non escludendo che si possa migliorare l'estrazione dei singoli segni dagli assorbimenti epiteliali della preparazione a stucco del dipinto, pur troppo essendo scarsamente soddisfacente la documentazione con i normali mezzi fotografici, di cui finora ho potuto disporre.

Non mi resta, dunque, che presentare in due grafici (Tavv. III e V) il risultato delle mie assidue e logoranti verifiche sullo stato delle superfici. Stante la progressiva lettura, via via più organica, che mi è riuscito di precisare, dei resti presenti delle due segnature e della data (e in particolare del sicuro toponimico del Messinese), presumerei di non aver travisto per allucinosi e di avere anzi potuto fissare, sia pure con grandissimo sforzo, l'estremo barlume di una prova storica, che, per vanificarsi del tutto, mancava ormai di un soffio.

GIUSEPPE CONSOLI

Ringrazio vivamente Mlle Françoise VIGNIER, Direttrice degli Archives Générales du Département de la Côte-d'Or et de l'Ancienne Province de Bourgogne, in Dijon, per i dati cortesemente fornitimi, e il Sig. Umberto PEDICINI, del Museo Nazionale di Messina, che, con impareggiabile dedizione, superiore ad ogni elogio, mi ha collaborato nelle riprese fotografiche dei resti superstiti.