

GIUSEPPE CONSOLI

RETTIFICHE ED ACQUISIZIONI PER ANTONELLO

---

*Estratto da:  
Archivio Storico Messinese  
III Serie - Vol. XXIX  
Messina 1978*

---

Poligrafica della Sicilia - Messina

## RETTIFICHE ED ACQUISIZIONI PER ANTONELLO

Alle soglie del nostro secolo, la vicenda storica di Antonello da Messina ha subito — caso unico e solo in tutta la storiografia dell'arte — uno stravolgimento affatto singolare.

Come si sa, la tradizione vasariana aveva riservato al sommo Messinese un prestigio esclusivo, a livello europeo, attribuendogli il merito di avere mutuato, tra Fiandre e Italia, innovazioni tecniche fondamentali, per le quali egli aveva poi rinnovato genialmente la pittura veneta. Ma, al giro di boa tra l'Otto e il Novecento (allorché le finzioni della storiografia umanistica si sottoponevano al rigore della metodologia filologica, attraverso il vaglio delle fonti e le ricerche d'archivio), l'intero racconto del Vasari su Antonello parve rivelarsi destituito da ogni fondamento, e subì un rigetto severo.

Da allora, è invalso un diverso schema biografico, che prescrive di Antonello, esclusivamente, il discepolato in Napoli e l'intera attività in Sicilia, a parte la trasferta veneziana del 1475/'76. E tale nuovo assetto, da un settantennio in qua, soddisfa ormai concordemente tutti gli specialisti.

Anch'io, inizialmente, avevo posto ogni fede nella storiografia corrente. Ma con l'emergere, nella letteratura artistica, di quesiti anomali, che mi sono parsi di volta in volta pilotati per salvaguardarne la specificità, si è sviluppata nella mia 'immaginazione storica' una sorta di resistenza, come una coscienza demistificante della essenza stessa dell'arte di Antonello. Cosciché, a seguito di un mio impreveduto rinvenimento a Palermo (che considero ormai di capitale importanza, e che era di fatto inattuabile dalle posizioni storico-critiche 'ufficiali'), ho verificato su quali basi si fosse fatto affidamento, per la situazione adottata. E ne ho individuati, ai diversi livelli, i grossolani travisamenti. Ho avuto modo di valutare anche la portata di una inderogabile testimonianza critica, finora malintesa. Mi sono visto, di conseguenza, spinto a riconoscere

decisamente, come gli studi abbiano mancato del tutto di intendere l'effettiva problematica antonelliana, mancando di scoprirne fino in fondo la genesi. Ho intravisto, in definitiva, come il censimento dell'opera del grande Messinese vada molto oltre il suo attuale catalogo.

Pertanto, in questo saggio, propongo una messa a punto delle interconnessioni tra le notizie tramandate dal Vasari e i documenti riemersi a Messina, che portano a precise rettifiche cronologiche; segnalo in prospettiva talune preliminari acquisizioni operative, che considero basilari per l'identificazione di aspetti misconosciuti della fenomenologia antonelliana; mi limito a porre le basi per una ipotesi di lavoro, in vista della virtualità storica di una trama alquanto più articolata dell'intera operazione pittorica di Antonello, che ne ripristini la posizione internazionale.

\* \* \*

Credo valga la pena di rimarcare anzitutto la singolare coincidenza di due fatti, di per sé ovviamente non correlabili ma oggettivamente alternativi. Nel 1897, Giovanni Battista Cavalcaselle passava di questa vita; e, quasi in contrapposto, in quel medesimo anno, vedeva la luce il saggio di Georg Gronau: *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina*<sup>1</sup>. Il Cavalcaselle, com'è risaputo, aveva posto ogni fede nel testo del Vasari; tant'è che, ancora nel 1876, aveva celebrato nell'arte di Antonello i legami intimi con tutta la cultura figurativa europea, e in particolare con la pittura fiamminga, ne aveva intuito le mature assimilazioni da Piero della Francesca e dal Mantegna, ed aveva proclamato determinante l'incidenza di Antonello nell'arte veneta, quasi pari a quella del Mantegna stesso nello sviluppo della civiltà figurativa dell'Italia superiore<sup>2</sup>. Il Gronau, all'opposto, pre-

<sup>1</sup> G. GRONAU, *Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1897, pp. 347-361.

<sup>2</sup> (Cfr. R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in «Paragone» n. 47, 1953, pp. 35-37). Vi si riporta la traduzione letterale del brano del Cavalcaselle sul *San Sebastiano* di Antonello, dato alle stampe nella edizione tedesca della sua *Storia della pittura in Italia* (1876), citata dal Borenius nelle postille alla seconda edizione della *History of Painting in North Italy* (1912, II, p. 431).

so in esame il testo del biografo aretino, ne contestava nel suo saggio punto dopo punto: accertato anagraficamente impossibile l'incontro di Antonello con Jan van Eyck, negava il viaggio del Messinese in Fiandra, non sorretto da registrazioni a Bruges né in altre sedi; mancando ogni riferimento della sepoltura di Antonello a Venezia, diffidava dell'epitafio celebrativo fornitone dal Vasari; e, in definitiva, spingeva il proprio dissenso fin nell'ambito del giudizio critico, ravvisando nelle opere di Antonello una cultura eminentemente italiana, stante che, ad esempio, il *San Sebastiano* di Dresda o le due *Crocifissioni* di Anversa e di Londra, «non rammentano per niente l'arte olandese, neanche il paesaggio stesso».

A parere del Gronau, Antonello poteva tutt'al più esser venuto a contatto solamente con prodotti di botteghe fiamminghe, circolanti in area mediterranea: «non in Fiandra, bensì nella sua terra d'origine». Anzi, egli credette di individuare la soluzione del problema, in un passo della ben nota lettera sullo stato delle arti in Napoli, che l'umanista partenopeo Pietro Summonte aveva inviato nel 1524 al suo collega padovano Marcantonio Michiel<sup>3</sup>: come si sa, il Summonte, celebrandovi tra l'altro il pittore napoletano Colantonio (che asseriva educato al colorire dei fiamminghi dal re Renato d'Angiò e divenuto poi un abilissimo contraffattore di tavole 'ponentine'), rilevava che «costui non arrivò, per colpa delli tempi, alla perfezione del disegno delle cose antiche, sì come ci arrivò lo suo discepolo Antonello di Messina...». Sicché, il Gronau credette di avere recuperato, per tal modo, la fonte storica che precisava in concreto, come la educazione 'fiamminga' di Antonello avesse avuto corso in Napoli, presso Colantonio. E non mancò di fare ammenda, per avere egli stesso già «accettato — come tutti i più recenti ricercatori — di ritenere tale Colantonio un artista inventato, che deve la sua esistenza alla vanagloria locale» (opinione, peraltro, esplicitamente enunciata dal Cavalcaselle e dal Morelli).

<sup>3</sup> (Cfr. F. NICOLINI, *L'Arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Summonte a M. A. Michiel*, Napoli, 1925, p. 160).

Si sa che, pochi anni più in là — precisamente, tra il 1903 e il 1905 —, il Di Marzo e il La Corte Cailler rendevano di pubblica ragione taluni contratti di Antonello, da loro testé rinvenuti negli antichi archivi notarili di Messina<sup>4</sup>. Ed è interessante notare come, corredandoli di un suo esteso commento, il La Corte Cailler non esitasse a prospettare, per suo conto, un assetto radicalmente 'addomesticato' dell'intera vicenda antonelliana. In realtà, egli, allorché accertava la presenza di Antonello in Messina in un dato giorno, ne desumeva la dimora permanente per l'intera annata relativa. E, per gli anni vuoti di documenti, presumeva ammanchi di intere raccolte notarili. Per tal modo, tutto preso dall'uzzolo di poter conferire gran lustro e vanto alla patria di Antonello, manipolava estensivamente di fatto ogni valore testimoniale dei singoli documenti ritrovati, senza darsi pensiero, che il suo attaccamento sentimentale alla memoria del glorioso maestro ne travisava la verità storica. C'è da dire, beninteso, che, tra quei documenti, assumeva spicco il rogito testamentario di Antonello. Esso faceva fede che l'artista si era spento in Messina nel febbraio 1479. E dunque smentiva categoricamente l'asserto del Vasari, che aveva indicato invece Venezia, quale luogo del decesso di Antonello. Anche in ciò, ovviamente, acquistava credito il Gronau, incredulo circa l'epitaffio coniato dal biografo aretino.

Ed ecco che, nel 1907, irrompeva in tale travaglio storiografico Lionello Venturi, allora appena ventenne, e non a caso neofita zelante dell'applicazione filologica in quel clima di rifondate certezze. Avvertito delle ultime novità al riguardo, nel suo privilegiato osservatorio familiare, egli accoglieva le tesi del Gronau, convinto che rendessero «liberi da tutto ciò che la tradizione ha tramandato di erroneo sopra Antonello»<sup>5</sup>, e faceva proprio anche il criterio del

<sup>4</sup> G. DI MARZO, *Di Antonello d'Antonio da Messina e dei suoi congiunti*, in «Documenti per servire alla Storia della Sicilia», Palermo, 1903, vol. IX S. IV, p. 36 sgg.; G. LA CORTE CAILLER, *Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti*, in «Archivio Storico Messinese», 1903, A. IV, Fasc. III-IV, pp. 3-112; G. DI MARZO, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina, con 23 documenti*, Messina, 1905.

<sup>5</sup> L. VENTURI, *Le origini della Pittura Veneziana*, Venezia, 1907, p. 220.

La Corte Cailler. Talché, rifiutata l'evenienza della tradizionale trasferta di Antonello in Fiandra, proclamava «ciarlatanesca» la fama dei viaggi del Messinese, stante che nel tardo '500 il Maurolico non mostrava di esserne a conoscenza. E, conseguentemente, posto in Napoli e nella bottega di Colantonio il garzonato di Antonello, non si peritava a sostenere che «le forme dell'arte Antonelliana dovettero sembrare straniere al Vasari toscano, per quanto oggi la critica le può bene spiegare con l'arte napoletana, che tanto influsso ricevette appunto dai pittori fiamminghi». Fondandosi quindi sui recenti reperti archivistici, il Venturi junior fissava in Sicilia, in modo stanziale, la carriera di Antonello, che scandiva in tre distinte fasi: 1<sup>a</sup>) un complessivo ventennio di assiduo impegno operativo nell'isola, da circa il 1455 al 1474, compresa qualche escursione nella vicina Calabria, peraltro documentata per il gennaio 1460; 2<sup>a</sup>) il breve soggiorno a Venezia e a Milano, ben corredato di attestati per il 1475 e il 1476; 3<sup>a</sup>) il ritiro definitivo a Messina, dal novembre 1476 sino alla morte.

Non solo. Con criterio del tutto soggettivo, l'impetuoso giovanotto si assumeva l'indebita iniziativa di spiegare l'assenza di contratti di Antonello a Messina, dal giugno 1465 al febbraio 1473, congetturando che, per tutti quegli anni, il grande pittore «girovagasse per la Sicilia» (sic!). E pretendeva di avvalorare tale asserto, del tutto infondato, su di un pagamento che Jacobello, il figlio di Antonello, ricevette nel 1479, dopo la morte del genitore: asseriva trattarsi di un saldo tardivo, riferibile a qualcuno dei tanti lavori, a suo avviso, compiuti da Antonello in quel suo peregrinare isolano prima del '73. Ciò, a suo dire, in quanto «il viaggio per vari luoghi dell'isola è improbabile dopo il '73, perché dal '73 fino alla morte conosciamo abbastanza bene la vita dell'artista passata a Messina o nel Continente». Anzi, convinto com'era che Antonello avesse dimorato permanentemente in Sicilia sin dagli anni Cinquanta, il Venturi figlio giungeva a negare persino che il grande Messinese avesse potuto trasmettere la tecnica olearia ai Veneziani, stante che

«non andò a Venezia prima del 1474, e Bartolomeo Vivarini dipingeva ad olio già nel 1473».

Ognuno può vedere da sé, come il collasso storiografico, che ha investito la dimensione tradizionalmente 'europea' dell'operazione pittorica di Antonello, ponendo in totale discredito l'attendibilità del Vasari, si sia determinato esclusivamente dal sommarsi di asserzioni affatto dispotiche e di infatuazioni pregiudiziose. E fa senso, invero, che gli storici dei primi decenni del nostro secolo abbiano potuto conferire legittimità ed autorevolezza ad un siffatto miscuglio di assiomatiche improvvisazioni, al punto da credere di tenere finalmente in pugno la verità storica, proprio mentre mutilavano l'impresa culturale di Antonello, riducendola ad un taglio 'provinciale' e periferico. Fa senso, il constatare come l'intransigenza metodologica, usata nei confronti del Vasari, si tramutasse invece nella più cedevole disponibilità verso il Summonte, i cui elementi di valutazione erano di per sé del tutto discutibili, giacché privi di qualsiasi oggettivo supporto autenticamente documentale.

Evidentemente, potendo finalmente fare scalo sulla riaffiorante piattaforma filologica dei documenti messinesi, quegli studiosi credettero di ravvisarvi (con euforica valutazione a prima vista) una compattezza cronologica, che è di fatto inesistente<sup>6</sup>.

Le registrazioni ritrovate a Messina sono ben poche, e separate per lo più da intervalli talora ampiamente pluriennali. Sicché, esse non comportano affatto l'assidua permanenza del pittore nell'isola. Ne precisano soltanto le periodiche presenze. Per cui, semmai, vien lecito stabilire che, tra i punti fondamentali della biografia di Antonello fissati dal Vasari e quei documenti, ci può essere una conveniente correlazione. I contratti di Antonello riemersi dal buio della storia

---

<sup>6</sup> I documenti pubblicati dal La Corte Cailler e riguardanti Antonello sono: del 5 marzo 1457 con apoche del 21 aprile; del 25 gennaio 1460; del 5 luglio 1461; del 28 giugno 1463; del 14 giugno 1464; del 21 luglio 1465; del 4 febbraio 1473; del 13 marzo 1473; del 22 aprile 1473; del 24 agosto 1474; del 17 settembre 1474; del 5 novembre 1478. A parte, il testamento del 14 febbraio 1479.

stabilizzano puntualmente sul calendario gli episodi siciliani che il Vasari ne tramandò senza specificazioni temporali. E non può non essere evidente, che i lunghi silenzi tra quelle carte contino assai più che le loro rare testimonianze. Ad esempio, quei vuoti, che si potraggono dal 1457 al 1460 e addirittura dal 1465 al 1473, non possono che segnare inequivocabilmente i tempi delle più determinanti operazioni di Antonello sul continente europeo, senza limitazioni di itinerario. E' questo, che si deve tenere per fermo.

Anche se non abbiamo notizia dei canali d'informazione di cui il Vasari potè disporre, non è lecito credere ch'egli lavorasse di fantasia. Al contrario, dobbiamo riconoscere che le notizie da lui trasmesseci erano ben fondate, in linea di massima. E una diagnosi realistica ci deve portare a utilizzare congiuntamente, tanto le sue informazioni quanto i documenti che di fatto le confermano.

Ad esempio, il Vasari scrisse che Antonello, compiuto un preliminare tirocinio in Roma, operò molto in Palermo e quindi in Messina. Ed il contratto del 1457 attesta inequivocabilmente la presenza del giovane maestro in Sicilia già da qualche tempo; anzi, ne conferma persino la notorietà anche in Calabria<sup>7</sup>. Altri attestati, del resto, ce ne danno, per quanto saltuari da un anno all'altro, i documenti fra il gennaio 1460 e il giugno 1465. E per quanto sia legittimo il dubbio, circa la permanenza dell'artista nell'isola, stante appunto tale saltuarietà, può essere di valido appiglio il constatare che nel 1461 Antonello assunse nella sua bottega il fratello Giordano con impegno biennale<sup>8</sup>. Può essere un indizio di impegni continuativi del maestro nell'isola.

Può darsi che il Vasari tuttavia abbia espresso sommariamente, in unitaria fase, due distinti periodi di effettiva attività siciliana di Antonello, che noi invece possiamo considerare isolatamente — il primo, sulla metà degli anni Cin-

<sup>7</sup> La commessa del 5 marzo 1457 veniva ad Antonello dalla Confraternita dei Gerbini di Reggio Calabria.

<sup>8</sup> L. PERRONI GRANDE, *Antonello da Messina*, Messina, 1923. Il contratto del 29 gennaio 1461 era corredato di una ratifica e di due apoche del 17 settembre successivo.

quanta; il secondo, tra il '60 e il '65 —, intervallandoli del triennio 1457/1460, vuoto di documenti. E' ovvio, che niente possa accreditare la presenza di Antonello in Sicilia, mancandone qualsiasi registrazione. E d'altronde, non è certo per caso, che, nel gennaio 1460 — dopo quei tre anni di silenzio delle sue carte —, Antonello si sarebbe imbarcato ad Amantea per fare ritorno a Messina con tutti i suoi famigliari e i servi, provenendovi non si sa da dove, sul continente.

A mio avviso, il quinquennio '60/'65 è da considerare il periodo della più consistente attività isolana di Antonello. Anzi, l'unico periodo che il maestro trascorse con presumibile continuità nell'isola: e, credibilmente, da autentico protagonista di tutti i fatti di maggiore risalto culturale. In difetto è propriamente la critica: poiché non ne ha riconosciuto, prima d'ora, l'incidenza nel contesto isolano, giusto nelle imprese del maggior prestigio che a quegli anni si pertengono; e non ne ha identificato le specialissime singolarità stilistiche, già ampiamente dotate di esperienze continentali: catalane provenzali e italice.

Non c'è motivo di ritenere che il Vasari abbia inventato quel viaggio di Antonello « per sue bisogne di Sicilia a Napoli », ove la tavola del Van Eyck lo avrebbe indotto a tralasciare « ogni altro negozio e pensiero » ed a recarsi in Fiandra. A parte ogni considerazione di dettaglio sulle effettive circostanze, quella escursione 'storica' di Antonello trova esatta e conveniente situazione, con ogni attendibilità, nella maggior lacuna dei contratti siciliani di Antonello, che si protrae appunto ininterrotta dal giugno 1465 al febbraio 1473. E non c'è dubbio, che la critica ha ommesso sinora, inspiegabilmente, di tenerne conto<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Antonello* cit., 1903, p. 89, e il Documento V; G. DI MARZO, *Nuovi studi* cit., 1905, p. 19, e il Documento V.

<sup>10</sup> Tutti gli storici, generalmente, sono stati assertori convinti della permanenza di Antonello in Sicilia. Soltanto il Longhi ha ammesso che « gli spazi che intercedono fra i vari documenti siciliani non vietano di supporre parecchi viaggi di Antonello in quel "continente" ch'egli amava almeno quanto la sua Sicilia ». (R. LONGHI, *Frammento*, cit., 1953, p. 29). Il Bologna, inizialmente, teneva conto della lacuna dei contratti tra il 1457 e il '60 (F. BOLOGNA, *Una Madonna lombarda del Quattrocento*, in «Paragone», n. 93, 1957, p. 6). Da qualche anno, ammette che Antonello possa

Del resto, il Vasari riferì che Antonello fece ritorno dalle Fiandre dopo molti anni, «per rivedere la sua patria». E i documenti del 1473 ne confermano la ricomparsa a Messina, dopo circa otto anni. Il Vasari precisò che Antonello, «stato pochi mesi a Messina se ne tornò a Vinezia». E di fatto, dal settembre 1473, mancano di nuovo notizie di Antonello in Sicilia, sino all'agosto del 1474. E c'è di più. E' vero, che noi troviamo Antonello, nel '74, impegnato ad eseguire la pala dell'*Annunciazione* (ora a Siracusa, Museo di Palazzo Bello-mo), per la Chiesa di Palazzolo Acreide. Ma dobbiamo tener presente anche, che, in occasione di quella sua venuta in Sicilia, egli cedette al fratello Giordano — che risiedeva a Messina, e vi era attivo con propria bottega — ogni diritto ereditario di primogenitura, con un rogito che non può essere frainteso<sup>11</sup>. Questo ci aiuta realmente ad intendere, come Antonello avesse ormai deciso di stabilirsi a Venezia, ove era stato credibilmente anche prima. Le notizie di cui noi disponiamo ci assicurano che egli, nell'estate del 1475, era intento alla elaborazione della sua maggiore impresa veneziana: la *Pala di San Cassiano*. E possiamo ben valutare, come quella pala non fosse una commessa da assegnarsi ad un artista appena giunto dalla lontana Sicilia, quando a Venezia incontrastati dominavano i Bellini. Niente impedisce di credere che Antonello, già da tempo, avesse frequentato Venezia, durante la sua lunga assenza da Messina tra il '65 e il '73, nonché tra il '73 e il '74. Né può esserci dubbio che la sua rinomanza fuori dalla Sicilia si fosse radicata ormai presso le diverse Signorie della penisola, oltre che nella Repubblica veneta<sup>12</sup>.

---

essersi recato, tra il 1465 e il 1473, nell'Europa del nord (F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, 1977, p. 130). Non posso che compiacermene.

<sup>11</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Antonello* cit., 1903, pp. 52-53. e il Documento XIV, a p. 97.

<sup>12</sup> Sarebbe interessante, potere identificare, nel *Ritratto* di Berlino, datato del 1474, la «figura cavata dal naturale», che il duca di Bari, Sforza Maria Sforza, mostrò nel 1476 a suo fratello, Galeazzo Maria, duca di Milano. L'opera suscitò l'entusiasmo del signore lombardo, che sollecitò la venuta di Antonello a Milano, ansioso di farsi ritrarre dal «pictore ceciliano», allora impegnato a Venezia. Presso l'Archivio di Stato di Milano, si conservano entrambi i documenti relativi: sia la richiesta di

Si capisce, d'altronde, che la sceneggiatura vasariana si uniformava al gusto del suo tempo. Ed è da credere che, rievocando l'eccezionale impresa di Antonello in Fiandra, il biografo tendesse a darci del grande Messinese l'immagine più

---

Galeazzo, inviata a Messer Leonardo Botta, ambasciatore milanese a Venezia (Registro Missive, n. 125 bis, anni 1475-1476, f. 200), sia la risposta del nobile veneziano, Pietro Bon, committente della *Pala di San Cassiano* (Autografi - Pittori: Cart. 97, fasc. 6). La prima, fu pubblicata sul «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», nn. 1-2 (Genn.-Febbr.) 1884, A. VI, I<sup>o</sup>, p. 79, nella rubrica: 'Curiosità di Storia Italiana del Sec. XV, tratte dagli archivi milanesi', con il titolo: *Morte del pittore Zanetto*. Riportata anche in: F. MAGALUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, pp. 88-89. Riportata infine in: G. CONSOLI, *Ancora sull' "Antonello de Sicilia"*. *Precisazioni su alcuni documenti sforzeschi*. in «Arte Lombarda», A. XII. Primo semestre 1967, pp. 109-112, Documenti IV e V. Un riscontro fisionomico oggettivo dell'ignoto antonelliano di Filadelfia con il *Ritratto di Galeazzo Maria Sforza*, attribuito a Zanetto Bugatto, ora nella quadreria del Castello Sforzesco di Milano, ne consente l'identificazione. Come ho già proposto (Cfr.: G. CONSOLI, *L' "Ignoto" di Antonello a Filadelfia è il ritratto di Galeazzo Maria Sforza?*, in «Prospettive d'Arte», Milano, 1976, n. 5, pp. 16-17), quel ritratto, iniziato da Antonello nella primavera del 1476, fu verosimilmente interrotto sull'impianto della sola testa, e mai portato a termine, stante che il duca milanese fu trucidato dai congiurati, prima che Antonello tornasse a Milano. Infatti, sappiamo che Antonello soltanto temporaneamente sospese la finitura della pala, con il consenso di Pietro Bon, deferente verso Galeazzo. Ma tornò subito a Venezia, per portare a termine quella *Sacra conversazione*, che già si annunciava «de le più eccellente op(er)a de penelo ch(e) habia Ittalia e fuor d'Ittalia». Per tornare all'ipotesi iniziale, diciamo che una certa somiglianza, quale poteva realmente darsi tra due fratelli, si riscontra, appunto, fra il *Ritratto* di Filadelfia e l'altro di Berlino, entrambi riferibili rispettivamente ai due membri di casa Sforza.

Tutto induce a credere, inoltre, che, sul finire del 1474, Antonello abbia sostato a Urbino, incontrandovi Piero della Francesca, che allora stava portando a termine la *Pala Montefeltresca*, ora a Brera. La conoscenza delle opere urbinati di Piero, da parte di Antonello, è generalmente riconosciuta dalla critica, sia nel *San Sebastiano* di Dresda che nella *Pala di San Cassiano*, superstite parzialmente a Vienna. Ma anche il fatto che la *Crocifissione* di Anversa e la *Pietà Correr* inquadrino il paesaggio aperto «senza mediazione di tende o di finestre, di sporti o di davanzali» (Longhi), come nel *Dittico dei Duchi* ora agli Uffizi, è un indizio di immediate esperienze del Messinese, che si rivelano, non a caso, nel 1475.

Datato del 1475, è il cosiddetto *Condottiero*, ora al Louvre. Ed è da rilevare come una marchiana distrazione della critica, che non si sia ancora riconosciuto in quel ritratto, nelle fattezze inconfondibili e nella mirabile folgorazione del carattere prestigioso che ne promana, l'aspetto dell'allora venticinqueenne Lorenzo dei Medici. Il ritratto profilare del Magnifico, tra i personaggi della Cappella Sassetti in S. Trinita, ne conferma, a mano del Ghirlandaio, nel 1485, tutti i caratteri fisionomici, ancorché appesantiti nel trascorso decennio. Essi, del resto, si confermano puntualissimi nel calco funebre del volto di Lorenzo (Firenze, Museo Mediceo, Deposito della Società Colombaria), che, soltanto nelle labbra serrate dal gelo mortale, manca ovviamente di quella tipica deiscenza di «petalo ro-

consona al suo organico disegno: quella dell'artista sagace e intraprendente, che, operando per la propria crescita culturale, si proponeva il progresso di tutta l'Arte. Ma non può esserci dubbio, che il Vasari si fosse ben documentato, prima di assegnare ad Antonello un ruolo tanto emblematico.

seo» (Longhi), che invece il testo antonelliano ne ha fissato preziosamente. Non si dimentichi, che, nel gennaio 1475, il Magnifico bandì la famosa Giostra, in onore del fratello Giuliano. E niente ostacola l'ipotesi, che Antonello, da Urbino, si sia recato a Firenze, nel gennaio '75, prima di stabilirsi a Venezia, dov'era già nell'agosto successivo, secondo l'attestato di Pietro Bon.

Anche se finora non è stata mai prospettata l'iscrizione ad Antonello, del *Ritratto di Luca Pacioli* ora a Capodimonte, direi che, a parte la figura dell'elegantone, aggiunta verosimilmente nel 1495 da Jacopo de' Barbari, l'impianto centrico del personaggio del grande matematico, che nel 1475 insegnava a Venezia, si addice perfettamente ai modi antonelliani, allora protesi alla conquista della spazialità strutturata, di codice toscano, come vediamo nella *Madonna leggente* di Palermo, certo coeva. Sarebbe da accertare, a mio avviso, con prospezione radiografica, se, sotto la figura giovanile aggiunta, non si trovasse originariamente un qualche altro solido geometrico appeso, che bilanciasse compositivamente quel mirabile icosaedro di cristallo, sospeso nello spazio, che qualifica il Pacioli, ma che, ad evidenza, testimonia, con le sue impeccabili trasparenze, la presenza operante di Antonello, sottolineandone contemporaneamente il coordinamento teorico, che, da quell'intimo amico di Piero, egli poté allora autorevolmente trarre. Un sodalizio tra Antonello e il Pacioli, in realtà, chiarirebbe molte cose.

E' chiaro che, se si pensa alla limitata recintazione spaziale dello organismo compositivo del politico messinese del '73 o alle costrittive articolazioni della trama rappresentativa della pala siracusana del '74, e si pone mente alla grandiosa struttura della *Pala di San Sebastiano* del '76, non ci rimane che un'unica possibilità di interpretazione critica, di quello incredibile balzo ideativo di Antonello: ossia, che tale processo va associato a delle possibilità promozionali e didattiche, che il prodigioso Messinese poté recepire da specialisti, e quindi elaborare in proprio. Non andrebbe esclusa, in concreto, neppure un'ipotesi di rapporti tra Antonello e il giovanissimo Donato Bramante (Cfr. A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 133). Né, se le congetture verosimili non vanno tralasciate, si può fare a meno di immaginare che, dopo averne ammirata l'opera superba di Padova, Antonello, nella sua andata a Milano nel '76, presumibilmente per la via fluviale padana, si sia procurato un incontro con il più geniale dei maestri veneti: Andrea Mantegna. E' un'ipotesi lecita.

E' documentato, che Antonello estinse il suo impegno per la dote della figliastra Caterinella, sul finire del '76 (Cfr.: G. LA CORTE CAILLER, *Antonello*, cit., 1903, p. 425; G. DI MARZO, *Nuovi studi* cit., 1905, p. 112). Egli, dunque, si portò a Messina. Ma non per lavoro. Si era trovato altrove, lungo tutto il '75 e il '76. E non c'è dubbio, che ritornò sul continente. Tutto lascia presumere, contro quanto asserì il La Corte, che Antonello, tra il '76 e il '77, fosse alle prese con la decorazione della Biblioteca e dello Studiolo del duca Federico da Montefeltro a Urbino. Nella lista degli artisti legati alla corte monfeltrina (Cfr.: G. SANTI, *Cronaca rimata*, Stoccarda, 1897, Ed. Holtzinger), è menzionato, tra gli altri, come si sa, «Antonel da Sicilia, huom così chiaro». Ed io non esito a formulare

Tutto sommato, troviamo perfettamente convincente, che Antonello potesse scegliere di stabilirsi a Venezia. La « Serenissima » Repubblica era dominante, a quegli anni, politicamente economicamente e culturalmente, tra tutti gli Stati italiani. Era divenuta ormai uno Stato a dimensione mediterranea, oltre che un emporio autenticamente internazionale. E Antonello si era ormai totalmente svincolato dai limiti della cultura tardogotica da cui proveniva. Aveva maturato la sua esperienza più avanzata sul continente, tra il 1465 e il 1473, nei centri europei più trainanti e a contatto con le persone artistiche di maggior prestigio. Sicché era (e lo sapeva bene) in grado di compiere il passo decisivo che lo avrebbe posto sulla prima schiera, tra i protagonisti più eminenti dell'arte italiana ed europea. Sapeva certamente, che non avrebbe potuto assurgere a tale rango, se avesse speso il resto della sua vita nel solitario vertice peloritano, in attesa di novità che non sarebbero potute mai giungergli in Sicilia, salvo che nella risacca di avvenimenti lontani.

Certo, rapportato all'aneddotica cinquecentesca e credi-

---

qui, in via preliminare, l'ipotesi che spettino ad Antonello, tra le sue più significative imprese degli anni estremi, « i quadri più importanti di Urbino, il 'Ritratto del Duca col figlio Guidobaldo', 'La conferenza' (Castello di Windsor) e le tavole delle 'Arti Liberali' (oggi ridotte a due, che si trovano alla National Gallery di Londra) », che Chastel propone per un 'terzo uomo', diverso da Giusto di Gand e da Pedro Berruguete, giustamente, e che sinora non è stato identificato (Cfr.: A. CHASTEL, *La grande officina*, Milano, 1966, pp. 283-284). Personalmente, mi fido più di Giovanni Santi, pittore, che non delle approssimazioni dell'«umile cartolaio fiorentino», Vespasiano da Bisticci, che, favoleggiando di un «maestro solenne», fatto venire appositamente dalle Fiandre, ne omette il nome (Cfr.: V. DA BISTICCI *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Firenze, 1859, p. 93, Ed. Bartoli). C'era, allora, in giro per la penisola, mirabilmente dotato di esperienze fiamminghe, Antonello Messinese. La critica, bisogna che ci ripensi.

Trovo d'altronde assurdo, che Antonello, solo per far piacere al La Corte Cailler, si ritirasse a Messina, allorché godeva del massimo prestigio e della rinomanza tra le corti italiane. Non è senza significato, che i documenti riportino la presenza di Antonello a Messina, soltanto nello ottobre '77 e poi ancora nel novembre '78. Che nel '77 fosse tornato in Sicilia sul finire dell'estate, potrebbe farcelo pensare il fatto che, in ottobre, egli ricevette il compenso per «benefici» eseguiti nel Duomo di Catania (Cfr.: *Atti dei Giurati di Catania*, vol. 23, f. 209, presso l'Archivio di Stato di Catania). Potrebbe il maestro essersi trovato in patria, forse del tutto casualmente, persino nel febbraio 1479, allorché lo colse prematuramente il malore mortale.

bilmente colorito 'di maniera', è persino particolarmente gustoso, che, a dire del Vasari, Antonello potesse prescegliere Venezia, «dove, per essere persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea, si risolvé abitar sempre e quivi finire la sua vita, dove aveva trovato un modo di vivere appunto secondo il suo gusto»<sup>13</sup>. Per la coerenza del 'personaggio', era inevitabile che il Vasari, poi, facesse morire Antonello a Venezia, e di quel misterioso «mal di punta», che vien fatto di supporre, ovviamente, di natura «venerea».

D'altra parte, talune incongruenze risaltano a prima vista, nel racconto vasariano. E' incontrastabile, ad esempio, che, se morto a 49 anni nel 1479, Antonello fosse un ragazzino, quando morì Jan van Eyck, nel 1441. Non avrebbe potuto aver luogo quel sodalizio. E neppure l'altro, fra Antonello e Domenico Veneziano, nella città lagunare, essendosi Domenico stabilito a Firenze da tempo, finché vi scomparve poi nel 1461. Ma sono incongruenze di natura esclusivamente cronologica: anagrafica, cioè. Di fatto, sostituendo gli attori, i personaggi e gli episodi rimangono. Molti altri incontri saranno stati possibili, per il geniale e ormai autorevole pittore Messinese, dopo il 1465, sul continente europeo, ai livelli del più alto magisterio. Certo non basta ipotizzarli. L'ideale, sarebbe il riscoprirne le prove documentali. Ma non si dimentichi che sinora nessuno ne ha cercate. Non si dimentichi che, da oltre un settantennio, in tutti i settori di ricerca, è prevalso il concetto che Antonello permanesse in Sicilia, fin dalla metà degli anni 50, inamovibilmente. Sappiamo bene che fu il giovane Lionello Venturi, come si è già detto, ad assegnare Antonello in quella sorta di «domicilio coatto», dopo che il Gronau respinse la tradizione vasariana e il La Corte Cailler espresse il suo commento ai contratti messinesi.

E' di fatto da allora, che la vicenda di Antonello ha assunto l'aria di una storia preminentemente siciliana, con radice a Napoli e con un suo apice eccezionale a Venezia. Tant'è che la Mostra del 1953, già nel titolo stesso (*Antonello da Messina*

<sup>13</sup> G. VASARI, *Vita di Antonello da Messina* in «Le Vite etc.» Ed. Milanese, Firenze, 1906, II, p. 572.

e la pittura del '400 in Sicilia) ne ha esplicitamente circoscritto il rapporto 'localizzato'. Praticamente, con quella Rassegna, la critica ha sancito, una volta per tutte, la giubilazione solenne di Antonello, nel ruolo di sommo esponente isolano della pittura del '400. E da allora, pur non potendosene ignorare l'apporto fondamentale nell'ambito della pittura veneta, se ne circoscrive l'impatto, nei limiti di un episodio quasi marginale: si lascia tassativamente al Giambellino (di cui è privilegiata ormai la fortuna storica) ogni merito autonomo dei rapporti tra l'arte veneta e lo statuto prospettico di Piero. Anzi, poiché manca, oltre tutto, ogni consenso, per altri trascorsi continentali di Antonello, che non siano inerenti l'esordio napoletano o quel breve soggiorno a Venezia, la critica ne demarca complessivamente l'operazione pittorica con specifico riferimento ai fenomeni figurativi del Meridione d'Italia.

Su questo punto, è bene fare, perciò, qualche osservazione particolare. Perché, si può comprendere, in linea di massima, che, ai livelli discrezionali della storiografia e della critica di fine '800 e degli albori del '900, stante la scarsa conoscenza dell'opera del portentoso Messinese a quegli anni, l'esigenza di assestare il problematico talento antonelliano in una unitaria definizione, ne abbia cooptato persino la sottovalutazione complessiva. Ma non si giustifica, ormai, in alcun modo, la sommarietà di quel bilancio; che perdura tuttora; e che prescinde, di fatto, da un ben più maturo concetto della globalità estremamente differenziata dell'arte di Antonello, malgrado la critica non si trovi più a dover agire per tempi brevi e con rigidità di procedure.

Ormai, dovrebbe esser chiaro che, a parte le rare tavole note da sempre, in quanto munite di segnatura, il processo ricognitivo dell'arte di Antonello è recente: infatti, l'attuale catalogo si è messo insieme a gran fatica, e non senza contrasti tuttora emergenti, in un arco di tempo che supera a malapena un secolo: dai giorni eroici del Cavalcaselle sino a noi<sup>14</sup>. E si dovrebbe soprattutto tener presente,

<sup>14</sup> Il riconoscimento del *San Sebastiano*, da parte del Cavalcaselle.

che gli studi condotti sinora hanno consentito una soddisfacente identificazione della persona poetica del massimo genio figurativo siciliano, soltanto nelle sue connotazioni progredite, senza però aver dato luogo ad alcun orientamento sistematico di ricerca del suo divenire complessivo, con criterio autenticamente diacronico, dalle iniziali esperienze agli sviluppi della fase conclusiva. Manca tuttora persino un concetto generico di periodizzazioni differenziate, nella gittata operativa di Antonello. E invece, è propriamente questo, l'aspetto essenziale di tutta la questione: se il linguaggio pittorico del Messinese sia da considerare — come di fatto si considera — cristallizzato su parametri costanti, per tutto l'arco dei suoi termini effettivi, oppure se non sia piuttosto da sciogliere nei segnali diffusi di una sua singolarissima e quasi strabiliante problematica evolutiva. Io non ho più alcun dubbio, che la risoluzione del caso passi per questa seconda via.

Certo, finché lo si lascia depositato nella anodina consensualità dello schema ormai invalso, il 'caso Antonello' rimane bloccato nell'equivoco di una stabilità surrettizia, la cui validità scientifica è soltanto apparente. Ma se ci si dispone alla ricerca di un'area fenomenica individuale di Antonello, aperta alle più eterotrofiche e varie accessioni del suo orizzonte conoscitivo, ecco che se ne dilata il campo d'indagine, in una espansione finora affatto inusitata. Si capisce, che, a tutta prima, una siffatta apertura possa persino apparire tendenziosa e incongrua, forse. Specialmente, quando si ami la presunta terraferma delle cognizioni stabilizzate ormai nei decenni. Ma, allorché se ne può verificare convenientemente la straordinaria effettualità, riconoscendone i modelli oggettivi nel divenire delle coordinate storiche cronologicamente meglio conosciute, gli orientamenti travalicano

---

ebbe luogo a Vienna, nel 1872. (R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, pp. 31-37). Le ulteriori indentificazioni hanno avuto corso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nostro secolo. Praticamente, soltanto nel 1929, il Wilde identificò i tre ritagli superstiti della *Pala di San Cassiano*. E nel 1967, dal Museo del Prado, si diede ufficialità alla riscoperta della *Pietà con un Angelo* (X. de SALAS, *Un tableau d'Antonello de Messine au Musée du Prado*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1967, p. 125 e sgg.).

ogni confine e spingono verso àmbiti assolutamente sinora impraticabili alla comune convenzionalità dei parametri.

E' invalsa generalmente la convinzione, che Antonello abbia acquisito precocemente, in Napoli, prima del 1450, attitudini analitiche di percettività fiamminga, nonché sistematiche strutturazioni dello spazio, di codice toscano. O che sia pervenuto alle sperimentazioni prospettiche, in un secondo tempo, magari nel corso di una qualche escursione dalla Sicilia, fin nei luoghi di Piero della Francesca (Longhi): comunque, però, entro il 1465 — e ciò, in fede della data del *Salvator Mundi* (Londra, National Gallery), la quale è consensualmente intesa per il 1465 —. E si vuole, peraltro, che Antonello, insediatosi in Sicilia circa la metà degli anni 50, con un bagaglio già ben fornito di apprendimenti napoletani, abbia elaborato conseguentemente le sue geniali risoluzioni della problematica figurativa del suo tempo, a contatto con la cultura locale siciliana, nel suo solitario ritiro messinese (Bottari)<sup>15</sup>.

Di fatto, si fonda ogni comune cognizione dell'arte di Antonello, sul *Salvator Mundi*, e se ne chiude ogni orizzonte sulle opere veneziane. Sicché, è opinione corrente, che la critica disponga, a buon diritto, dello spazio operativo antonelliano, per circa gli undici anni che vanno dal 1465 al 1476. E poiché il codice linguistico di Antonello si rivela sostanzialmente unitario, tra il Cristo benedicente di Londra e le tavole veneziane ora a Dresda e a Vienna, si è portati a credere che l'artista si sia mantenuto esente da trapassi culturali significativi, non solo durante quegli undici anni, ma addirittura per tutto il suo percorso operativo, dal debutto alle estreme imprese (che, peraltro, si ignorano). Talché, presumendosene stabilizzata uniformemente la poetica, molti dei dipinti di Antonello, privi di data ma riconoscibili per i caratteri di stile, si assegnano indifferentemente a qualunque fase cronologica del suo itinerario pittorico, nella illusione che sia lecito colmarne diffusamente gli indici giovanili o i più tardivi, finora assolutamente deserti. Anzi, in tale

<sup>15</sup> BOTTARI, *Antonello da Messina*, Messina 1939, pp. 19-20.

ordine di valutazioni, si ama considerare precocissimi (da taluni storici, addirittura fin dentro gli anni tra il '50 e il '57, o tra il '60 e il '62, ma del tutto ad arbitrio) i dipinti di Antonello non datati, nei quali il gusto per le micrografie si riveli più intenso: ad esempio, il *San Girolamo nello studio* (Londra, National Gallery) o la *Crocifissione* di Bucarest (Muzeul de Artă)<sup>16</sup>.

Ora però è giunto il momento di chiarire definitivamente, come tale giudizio sia erroneo. Non c'è ovviamente tra gli specialisti chi possa ignorare che la segnatura del *Salvator Mundi* rechi contestualmente anche il riferimento dell'VIII Indizione; e che tale riferimento designi inequivocabilmente l'anno 1475. Di norma, è l'Indizione, che assicura il controllo di una data<sup>17</sup>. Ma la prima parte della scritta, per concorde accezione, viene letta per il 1465. E ad arbitrio si preferisce tale data più alta. Eppure è evidente che, nel caso della segnatura di Londra, il riferimento indizionale si rivela decisamente correttivo di quell'anomalo *sexstagesimo*, che, per essere improprio nella terminologia latina, non può avere alcun valore di per sé. E, del resto, non ha senso il presumere che il dipinto esibisca una datazione duplice e ambigua. Non ha senso il presumere del 1465 un dipinto che reca nella segnatura l'Indizione del 1475, e che è stilisticamente omologo alle opere veneziane di Antonello del '75 e '76.

C'è da rilevare che il *Salvator Mundi* è il più misterioso, tra i dipinti di Antonello: vi si sovrappongono due stesure pittoriche, e vi si insediano due distinte fasi operative del

<sup>16</sup> J. LAUTS, *Antonello da Messina*, Wien, 1940; G. VIGNI, *Antonello da Messina* Milano, 1952; R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, p. 27.

<sup>17</sup> L'Indizione, come si sa, era un sistema di computo cronologico per cicli quindicennali, a numerazione progressiva da 1 a 15. Di origine antichissima, era in uso, dopo l'anno 313 dell'Era Cristiana, nel calendario ecclesiastico, presso le Cancellerie dei vari Stati europei, nei documenti regi, ducali, comunali e persino privati. Semplicissimo è il calcolo dell'Indizione corrispondente a una annata qualsiasi. (Cfr.: *Il grande Dizionario Enciclopedico Utet*, Torino, 1958, Vol. VII, pp. 103-104). Disponiamo inoltre di tavole cronologico-sincrone. (Cfr.: A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo*, Milano, Hoepli, 1969, pp. 6-7, 272). L'Indizione rende praticamente impossibile una attribuzione cronologica errata. Stupisce, che, ancora, esimi storici persistano nell'equivoco. Cfr.: F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte cit.*, Napoli, 1977, pp. 111 n. 33, 115 e n. 38.

Maestro. La più interna è in parte riconoscibile, per via di una lieve trasparenza degli impasti del rifacimento. E vi si intravede, infatti, un impianto della mano benedicente, analogo a modelli fiamminghi, di cui la tavoletta antonelliana potrebbe addirittura rivelarsi una copia<sup>18</sup>.

Ma bisogna sia assolutamente chiaro che, nella sua stesura definitiva, con il rifacimento della mano e dello scollo della tunica, il *Salvator Mundi* si situa stilisticamente nel momento veneziano di Antonello. Quella costruzione della mano a dita irradiate, prospettata di punta e vista da sottinsù, sdoppia l'angolo di veduta: il volto del Cristo è inquadrato frontalmente, ma le mani sono viste da sotto il piano del parapetto. Vi si attua, insomma, la più matura delle concezioni proiettive di Antonello: quella ad orizzonte ribassato, che imbrocca la *Crocifissione* di Anversa, il *San Sebastiano di Dresda* e la *Pala di San Cassiano*. E' giusto, riscontrare l'evidente coerenza del codice stilistico, tra la tavoletta londinese e le opere pubblicate a Venezia. Essa dimostra l'organica omogeneità culturale, assolutamente ovvia, in opere sostanzialmente coeve, del '75 e '76. Non già una costante poetica dei modi di Antonello, dal '65 al '76.

Si viene, per tal modo, a capo di una verità sconcertante: ossia si fa chiaro che ogni nostra conoscenza delle tipologie antonelliane si deve fondare, non già nel *Salvator Mundi* (che va reintegrato tra le opere del 1475), bensì piuttosto nel *Polittico di San Gregorio* (Messina, Museo Regionale), che è, per certezza di data, il più antico dipinto di Antonello a noi noto, firmato e datato e ben documentato per il 1473.

E poiché si dà il caso, che anche tutte le altre opere datate di Antonello appartengono di fatto al solo periodo 1473-1476 se ne trae la constatazione, che l'area legittima delle nostre conoscenze dell'arte antonelliana si riduce esclusivamente a quell'unico triennio.

Stabilita la questione in tali termini, e supposto che l'in-

---

<sup>18</sup> Una coincidenza strabiliante se ne ritrova, ad esempio, nel *Cristo benedicente* della Collezione John Coolidge, a Cambridge (Massachusetts), di Hans Memling.

tera gittata operativa di Antonello abbia coperto almeno un trentennio, dalla metà del secolo al fatale 1479, è evidente che noi ne pratichiamo in tutto tre anni. Ed è chiaro, che il rimanente ci è occulto: per almeno un quarto di secolo prima del 1473, e per circa altri tre anni dal '76 alle soglie del '79.

Orbene. Se è legittimo l'ammettere che, in massima parte, la produzione di Antonello sia ormai perduta, non è comunque inverosimile il sospetto che non ne sopravvivano esclusivamente le opere del solo triennio 1473-1476. Anzi, direi che, semmai, si rovescia il punto di vista del problema: nel senso, che siamo in grado di riconoscere con sufficiente certezza le opere di quel triennio, mentre invece ci sfugge ogni altra opera precoce o terminale di Antonello, che, per sue prerogative specifiche, si differenzi, più o meno notevolmente, dai parametri che ne abbiamo finora acquisiti.

A tale riguardo, mi sembra di fondamentale importanza il referto critico del Cavalcaselle, sul retablo del *San Nicola in Moestà tra otto Storie della sua Vita* (purtroppo perduto in frantumi nel terremoto che distrusse Messina nel 1908). Quel grande 'conoscitore' esitò a identificarlo di mano antonelliana, perché, a suo avviso, Antonello non si era mai mostrato «così timido nel rilievo per ombreggiature» e di «così libera manualità e spicciativa fattura». Egli chiari, peraltro, che non conosceva alcun allievo o seguace di Antonello, che fosse in grado di trattare i soggetti come erano svolti in quel retablo: con «così oscura potenza nel tono ed una così ingegnosa baldanza in disegno e composizione»<sup>19</sup>. E lasciò pertanto in sospeso ogni attribuzione.

Sappiamo bene che, dell'autografia antonelliana di quell'ancona, ha fatto fede il documento del 28 giugno 1463. E sappiamo anche che, pubblicandolo<sup>20</sup>, il La Corte Cailler non ritenne di correlare in solido quel documento al *San Nicola*, che egli riteneva, ad arbitrio, posteriore al 1476. Ma, dalla diagnosi del Cavalcaselle, vien fatto di desumere, nel

<sup>19</sup> G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *A History of Painting in North Italy*, London, II, p. 87.

<sup>20</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Antonello* cit., pp. 29-30 e 61; G. DI MARZO, *Marx's studi* cit., p. 17.

modo più netto, che il linguaggio stilistico di Antonello, in quel retablo, e dunque alla data del 1463, non era ancora né dotato di fiamminga lenticolarità, né aduso ai geometrici risalti dei volumi, né ligio ai rigorosi tracciati del codice prospettico. La discrepanza tra il punto di stile che improntava quell'ancona messinese e il paradigma impeccabile del linguaggio antonelliano, nel quale il Cavalcaselle faceva assegnamento, doveva essere verosimilmente assai rimarchevole. Lo conferma il fatto che il Cavalcaselle, mentre lasciò in sospeso, come si diceva, il suo giudizio sul *San Nicola*, non ebbe invece alcuna esitazione, un paio d'anni più tardi, a Vienna, nell'identificare il talento di Antonello nel *San Sebastiano* ora a Dresda, che fin nel 1872 era ancora apocrifo.

Va detto chiaramente, che la critica non ha ancora recepito l'effettiva diversità dei due fatti, né i due contrastanti giudizi del Cavalcaselle. E mancò di coglierli, in particolare, nell'occasione della Mostra messinese del 1953: quando si ritenne persino di potere assumere, alla stregua di un ricordo immediato del perduto *San Nicola* antonelliano, la pala di analogo soggetto, di mano del Giuffrè, nella Matrice di Milazzo<sup>21</sup>. Ad ogni buon conto, quella pala, pubblicata sugli inizi del Cinquecento, appartiene ad una ben diversa stagione culturale, e non rispecchia per niente gli arcaismi, dei quali verosimilmente si caratterizzava il punto di stile di Antonello nell'ancona del 1463. Nei suoi limiti individuali, il Giuffrè vi si avvale, ad evidenza, dei risultati più evoluti di Antonello, pure ignorandone il rigore dei procedimenti. E del resto, anche tutti gli altri seguaci postumi di Antonello (il Saliba e Giovannello da Itàla, in particolare), tutti «quasi sempre mediocri, e peggio» (a dire del Longhi), se ne dimostrano ignari.

Certo, il Cavalcaselle — essendo premorto al rinvenimento dei contratti messinesi di Antonello — non poté darsi conto, che le anomalie, da lui ravvisate nel *San Nicola e Sto-*

<sup>21</sup> S. BOTTARI, *Contributi ad Antonello*, in «Arte Veneta», 1951, A. V, pp. 39-45; S. BOTTARI, *Antonello*, Messina, 1953, p. 15 e pp. 82-86; R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, p. 26; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte cit.*, 1977, p. 95.

rie, avessero contrassegnato in realtà il punto di stile di Antonello alla data del 1463. Ma va da sé, che le sue esplicite elevazioni, ancorché a livello puramente verbale (poiché ce ne manca il riscontro sul dipinto), aprono non di meno la via al postularsi di un processo di mutazioni profonde, che e da supporre sia intercorso nella cultura figurativa del Messinese, per attingimenti successivi a quella data. E la critica dovrà risarcire, di tali mutazioni, il percorso storico dell'ala cre Maestro; sia ammettendo di non poterne più considerare preconstituita, sin dal '50, ogni prerogativa culturale, sia facendo finalmente il migliore uso possibile dei silenzi delle sue carte in patria, a far tempo dal 1465 e fin verso il 1473.

La verità è che il punto cruciale di tutta la questione antonelliana riposa nella possibilità di una valutazione realistica dei trascorsi isolani di Antonello. E una valutazione realistica non può prescindere — vuoi in fede del Vasari, vuoi sulle date dei singoli documenti — dal puntualizzarne in Sicilia un'intensa attività, suddivisa in almeno due distinti periodi: intervallati dalla prima lunga pausa delle registrazioni, che si estende dal 1457 al 1460. Manchiamo del resto addirittura della possibilità di stabilire le sedi effettive del costituirsi eclettico della cultura di Antonello (una volta che se ne scarta l'indicazione del Summonte), in considerazione dei dati stessi che il Cavalcaselle riscontrò nel perduto retablo messinese del *San Nicola*. Né ci è dato di riconoscerne, su basi certe, la sequenza degli aspetti preliminari, per valutarne quindi gli sviluppi. Tanto che, a questo punto, verrebbe fatto di credere che, allo stato delle notizie, non si possa che rassegnarsi alla rinuncia di ogni autentica restituzione storica dei fatti precoci di Antonello, nell'impossibilità di verifiche oggettive; sicché ciascuno torni ad arroccarsi sulle proprie posizioni, nel rifugio delle formulazioni convenzionali.

Tuttavia, la verità si accentua di per sé, nella considerazione stessa che i modi depositati da Antonello nel *San Nicola* non possono che avere caratterizzato coerentemente tutta l'area fenomenica della sua produzione, ancorché con aspetti evolutivi, negli anni tra il '60 e il '65 documentati in

Sicilia. Ed è un fatto, che gli esiti critici della Mostra di Messina mancarono di identificare appunto tale area fenomenica. Mancarono di identificarla, non già in quanto quell'area non esistesse, bensì per il travisamento dei termini effettivi della problematica antonelliana; travisamento, che tanto peso ebbe allora (e continua tuttora ad avere) sugli indirizzi generali della critica, impegnata nella ortodossa osservanza del tracciato biografico e operativo di Antonello, fisso alla presunta educazione sui modelli eyckiani disponibili nella Napoli alfonsina<sup>22</sup>.

Non si spiegherebbe, invero — senza avere identificato tale travisamento —, il fatto che nessuna attenzione la critica rivolse allora (né ha rivolto successivamente), alla lettura che il Vigni aveva proposto<sup>23</sup> di quella sorta di «spina dorsale della pittura» nella Sicilia del '400, che, a suo dire, era costituita: dal *Trionfo della Morte* già nel portico Sclàfani, dalla *Croce* di Piazza Armerina, dal retablo del *San Pietro e Storie* di Militello Val di Catania e dagli affreschi, già allora quasi perduti, della Cappella La Grua-Talamanca, in S. Maria di Gesù a Palermo. Il Vigni era intento a identificare i «caratteri europei nella formazione di Antonello». Ed aveva indicato, appunto in quella sorta di «spina dorsale», la radice di quegli apporti culturali europei, a suo avviso intrusivi nell'area siciliana, nella ricerca di un punto di contatto, tra l'arte di Antonello e l'ambiente, in cui quell'arte era — a parere unanime — emersa. Del resto, il Vigni non era stato in grado di distinguere la duplice manualità esecutiva del *Trionfo*. In effetti, egli aveva isolato, in quella «spina dorsale della pittura quattrocentesca» in Sicilia, due prevalenti Maestri: l'uno, a suo avviso, «francese», autore del grande murale palermitano, attivo nella prima metà del secolo; l'altro, operoso nell'entroterra isolano, tra il '60 e il '70. Li aveva ritenuti entrambi, in qualche modo, legati da

<sup>22</sup> B. FACIO, *De viris illustribus* (1456 c.). Ed. L. Mehus, Colonia, 1745, riportato da S. BOTTARI, *Antonello* cit., 1939, pp. 11-13.

<sup>23</sup> G. VIGNI, *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina* in «La Giara», Palermo, 1952, p. 33.

rapporti di comune cultura internazionale, attraverso il sud della Francia; e si era chiesto, se il secondo tra i due non fosse, per caso, «un siciliano che aveva viaggiato e conosciuto la Catalogna e la Provenza». Aveva rimarcato come pure Antonello era stato un'artista dai molti viaggi. Ma non aveva manifestato alcuna propensione esplicita, verso una sua possibile identificazione nel singolare Maestro di Militello e di Piazza Armerina. Di fatto, il Vigni non si era reso conto, che quei due artisti avessero operato simultaneamente, e gomito a gomito, nel *Trionfo*. E possiamo spiegarci in tal senso, perché mai, pur rilevandone le affinità culturali, egli non si avvide, che i modi del più giovane (che ibridano di fatto il vasto dipinto del *Trionfo*) si sono depositati, splendidamente e isolatamente, in quei mirabili testi pittorici di Piazza Armerina e di Militello, nonché negli affreschi La Grua.

Altri e ben avvertiti osservatori avevano del resto isolato, tra tutto quel panorama pittorico confluito nella Mostra di Messina, la *Croce* di Piazza Armerina e il *San Pietro e Storie* di Militello, ascrivendo entrambi quei pezzi ad un grandissimo Maestro ignoto, di cultura «provenzale»<sup>24</sup>. Ma non essendo presente nella Mostra, salvo che per documentazione fotografica, il *Trionfo della Morte*, allora in restauro a Palermo, mancò l'occasione di ogni riscontro fisico, dei modi "interni" di quel gran dipinto, con i connotati di cifra del *San Pietro* e della *Croce*.

Non solo. Contro l'orientamento generale, propenso alla esaltazione del «Maestro della Croce di Piazza Armerina», si pronunciò il Longhi. Il quale assegnò all'ignoto maestro il nome storico di Pietro Ruzzolone<sup>25</sup>, così come gradì che si restituisse all'altro pittore palermitano, Tommaso de Vigilia, il sublime *Battesimo* di Casa Santocanale, che, nella prima redazione del Catalogo della Mostra, era stato assegnato, quale

<sup>24</sup> F. ZERI, *An exhibition of Mediterranean Primitives*, in «The Burlington Magazine», Londra, 1952, p. 322; M. DAVIES, *The Antonello exhibition at Messina*, in «The Burlington Magazine», Londra, 1953, p. 208; J. LAUTS, *Zur Ausstellung "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia"*, in «Kunstchronik», Nürnberg, 1953, VI J., 6 H, pp. 161-162.

<sup>25</sup> R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, pp. 18-19.

pezzo eponimo, ad un ipotetico «Maestro del Battesimo Santocanale»<sup>26</sup>. In qualche modo legato a far da tramite tra la cultura di quei due artisti palermitani rimase il «fulgente, calmo, luminoso» *Polittico di Corleone* (Palermo, Galleria Regionale), già ritenuto di cultura nizzarda e controverso ma tuttora anonimo<sup>27</sup>. Talché, in definitiva, gli esiti critici della grandiosa rassegna pittorica messinese del 1953 sancirono, nella massima ufficialità, «la solitudine individuale del genio»<sup>28</sup> di Antonello, i cui «risultati» furono intesi come «troppo ardui per la cultura locale che avrebbe dovuto in qualche modo sorreggerli»; il che sembrò persino provato dal «quasi totale disinteresse per la sua poetica da parte della generazione artistica successiva»<sup>29</sup>.

In realtà, in tali esiti si rivelava, in modo lampante, il fallimento di una operazione già di per sé senza sbocco, che si era posta, non già il compito precipuo della ricerca, quanto un assunto celebrativo, e che quindi non poteva che tradursi — come di fatto si tradusse — nella giubilazione solenne dei soli modi riconosciuti di Antonello. Del resto, non è certamente senza significato, che la persona pittorica di Pietro Ruzzolone sia stata, ben presto, ridimensionata, mediante la decisa requisitoria svolta dalla Paolini<sup>30</sup>; anche se le pertinenti rettifiche, dalla insigne studiosa precisate, hanno determinato il ritorno nell'anonimato, di quei modi che il Longhi aveva elargito al pittore palermitano.

La critica, già nel corso del decennio immediatamente successivo alla Mostra di Messina, si è trovata a doversi

---

<sup>26</sup> G. VIGNI e G. CARANDENTE, *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Catalogo della Mostra, Venezia, 1953, scheda n. 42; R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, p. 44.

<sup>27</sup> E. BRUNELLI, *Un polittico di Giacomo Durandi nella Pinacoteca di Palermo*, in «Boll. d'Arte», 1922-23, pp. 415-419; M. G. PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in «Boll. d'Arte», Roma, A. XLIV, 1959, Serie IV, p. 128; R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, 1962, p. 30; R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, p. 16.

<sup>28</sup> G. FIOCCO, *Introduzione al Catalogo della Mostra*, Venezia, 1953, p. 12.

<sup>29</sup> R. LONGHI, *Frammento cit.*, 1953, p. 37.

<sup>30</sup> M. G. PAOLINI, *Note sulla pittura cit.*, 1959, p. 122 sgg.

dare conto di taluni antonellismi, persino di rilevantissima pertinenza, senza trovarne soluzioni del tutto persuasive. E' significativo, in particolare, che, in tali occasioni, si sia dato luogo, puntualmente, a delle analisi ben determinate, che ne hanno individuato con esattezza, caso per caso, le coordinate stilistiche e cronologiche. Ma, di volta in volta, è emerso che i suddetti antonellismi specifici si trovassero in lega con altri addendi di culture continentali, propri di aree particolari della penisola italiana o di settori transalpini, a parere degli addetti, non praticati da Antonello. E, sempre presumendo che il solerte Messinese dovesse trovarsi in Sicilia, si è escluso pregiudizialmente che egli potesse avvantaggiarsi, in proprio, della puntualità di quei nuovi soleggiamenti. Si è lasciato, in sostanza, che prendesse il sopravvento la coartazione concettuale, che ormai presiede tassativamente alla interdizione di ogni rapporto diretto di Antonello, con quei centri artistici medio-altoitaliani o con i corrispettivi ambiti europei. E — come abitualmente accade per i casi problematici, dei quali la soluzione sia incompatibile alla ermeneutica soggettiva dei ricercatori o alle convenzioni della cultura storica, consolidatesi ufficialmente nel tempo —, si è preferito il ricorso ad ipotesi alternative, intese a surrogare la definizione di quegli antonellismi in bilancio, caso per caso: sia avviando un processo ricognitivo preliminare, di persone storiche perente o finora mai identificate a livello operativo, sia attraverso il reclutamento di persone artistiche immaginarie. Ma sta di fatto che, in nessuno dei casi affrontati, si è giunti ad una risoluzione compiutamente appagante, escludendone Antonello<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Per un'ampia panoramica di tali vicende critiche, cfr.: F. BOLOGNA, *Un San Gerolamo lombardo del Quattrocento*, in «Paragone», n. 49, 1954, pp. 45-50; F. BOLOGNA, *Il polittico di San Severino, Apostolo del Norico*, in «Paragone», n. 61, gennaio 1955, pp. 3-17; F. ZERI, *Altri due pannelli del polittico di San Severino*, ivi, pp. 18-21; F. BOLOGNA, *Una Madonna lombarda cit.*, 1957, pp. 3-11; F. ZERI, *Una aggiunta al problema della Madonna Cagnola*, ivi, pp. 11-16; U. BALDINI e L. BERTI, *Catalogo della Mostra di affreschi staccati*, Firenze, 1957, pp. 68-70; IDEM, 1958, pp. 33-42; O. ALMEIDA, *Breves notas sobre a attribuição a um mestre português, dos frescos do Claustro degli Aranci, da Badia de Florença*, in «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Lisboa, IV, 1, 1959, pp. 33-42; M. G. PAOLINI, *Note sulla*

Permane pertanto inevaso, io credo, il problema della identificazione sistematica di quanto possa sopravvivere tuttora della produzione pittorica, sia giovanile, sia conclusiva, di Antonello, che, pur noto alla critica, gli venga sottratto, per i segnali di concentrazioni eclettiche mutative, le cui varianti ne caratterizzino, di volta in volta metamorficamente, la progressione evolutiva che ci è occulta.

Dall'attestato del Cavalcaselle sul *San Nicola* del 1463, ci giunge la certezza che il metodico Messinese 'divenne', quale lo conosciamo — mirabilmente analitico nell'impeccabile impianto prospettico dei volumi e degli spazi profondi —, soltanto dopo quella data: ossia, soltanto attraverso la sua più protratta assenza dalla Sicilia, che ci è tassativamente suggerita, torno a dirlo, dalla estesa lacuna dei contratti, tra l'estate 1465 e la primavera 1473.

Possiamo ritenere con buona ragione, che il maestro fu assente dalla Sicilia, dal '57 al '60, e per altri otto anni consecutivi, prima del '73. In tali anni, conviene ricercarne sul continente, per quel che è possibile, documenti, tracce e indizi. Per quanto schematica, tale suddivisione cronologica scinde l'unitario criterio di valutazione della poetica antonelliana. Consente infatti di intravederne degli stacchi evolutivi, nettamente intervallati nel tempo.

Presumo, d'altronde, che non siano sfuggite, ai colleghi ricercatori, le mie due segnalazioni riguardanti il *Trionfo della Morte* Sclàfani: la prima, in cui, a livello di analisi stilistica, vi ravvisavo dei possibili antefatti di Antonello

---

pittura cit., 1959, pp. 122 sgg.; U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Milano, 1961, pp. 65-66; M. CHIARINI, *Di un maestro 'elusivo' e di un contributo*, in «Arte Antica e Moderna», 1961, Vol. unico di Studi dedicati a R. Longhi; B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano, 1961, I, p. 28, II, pp. 279-280; M. CHIARINI, *Il Maestro del Chiostro degli Aranci, 'Giovanni di Consalvo portoghese'*, in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 1-24; 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, pp. 301 sgg.; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *I rapporti Italia-Fiandra*, in «Paragone», n. 201, 1966, pp. 42-69. Rimando, per ogni rilievo critico specifico, al mio testo monografico in corso di stesura. Limitatamente al caso del pittore Zanetto Bugatto, ricalzato dal Prof. Bologna, in *Napoli e le rotte* cit., ricordo la mia indicazione (Cfr.: G. CONSOLI, *Una nuova traccia per Zanetto Bugatti*, in «Arte Lombarda», 1967, I, pp. 150-151).

giovane; e la seconda, in cui davo comunicazione di avere rintracciato sul dipinto palermitano, delle scritte che ne attestano i dati fondamentali<sup>32</sup>.

So bene che tali miei interventi non hanno trovato alcun consenso. E che, anzi, si presunse che io volessi ricondurre ad «autore indigeno» quel solitario capolavoro<sup>33</sup>.

Mi sia consentito ribadire, che, associandomi alla diagnosi di altri studiosi che mi avevano preceduto, io trovavo l'impaginazione complessiva del *Trionfo* fundamentalmente dipendente della civiltà delle arazzerie borgognone sulla metà del sec. XV. Ne desumevo anzi, in modo esplicito, che quell'assetto non potesse che spettare ovviamente al Maestro principale: certamente, un Borgognone. Ne isolavo i connotati individuali, nelle clausole cifrate di natura grafica, corrispettive di quella intavolazione ribaltata e piatta. Per converso, distinguevo dei modi di più consistente modellato e di più incisivo ritrattismo; e li assegnavo decisamente alla contribuzione esecutiva del giovane Aiuto: specificavo, anzi, che l'estesa e rilevante partecipazione dell'Aiuto, ibridando l'intero dipinto in modo determinante, ne altera la genuina matrice 'cortese', complicandone ogni analisi.

A mio avviso, era troppo alta, nella prima metà del '400, la data che si assegnava al dipinto. Io lo ritenevo posteriore alla metà del secolo. E, poiché non potevo trascurare di Antonello l'iniziale operazione in Palermo riferita dal Vasari, trovavo non implausibile, in quegli anni peraltro documentati in Sicilia, la partecipazione del giovane Messinese, quale Aiuto, nel *Trionfo* Sclàfani. Ero dell'avviso, sin da allora, che il linguaggio di Antonello potesse essersi costituito già precocemente eclettico, e coincidente di fatto con talune tipologie specifiche del frasario poliglotta del *Trionfo*: all'interno di quel radunarvisi di citazioni e attingimenti, dai più

<sup>32</sup> G. CONSOLI, «*El servo*» del «*Trionfo*» Sclàfani, in «*Arte Antica e Moderna*», Bologna, 1966, n. 33, pp. 58-77; G. CONSOLI, *Antonello e Spicre: una ipotesi sul «Trionfo della Morte» di Palazzo Sclafani*, in «*Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte*», Catania, 1966, n. 5, pp. 134-149.

<sup>33</sup> A. PARRONCHI, *Probabile traccia per l'autore del Trionfo della Morte in Palermo*, in «*Antichità viva*», Milano, VI, 1967, n. 1, pp. 3-17.

disparati settori della cultura internazionale e italiana in specie. Questo, era stato il mio primo assunto.

Orbene. Sta di fatto che, un paio d'anni più tardi, mi toccò la singolare ventura di rintracciare, nel *Trionfo*, gli estremi avanzi di due antiche scritte, ormai irrimediabilmente quasi del tutto obliterate, che devono avere denotato, in origine, sui ritratti dei due pittori ivi effigiati, la loro rispettiva identità personale.

Com'è noto, di una di tali scritte — quella sul polsino del Maestro —, erano state segnalate parziali decifrazioni, già nell'Ottocento: da A. Gallo, da P.E. Giudici, dal Di Marzo e da A. Narbone. Anzi, ne aveva curata addirittura la trascrizione grafica H. Janitschek. Ma si era fatta una grave confusione, presumendo di leggervi: *ACRE*. Tanto che si era ritenuto che fosse un'impostura: per ascrivere il *Trionfo* al pittore palermitano Antonello Crescenzo, che non c'entra per niente. Sicché, Janitschek aveva destituito da ogni interesse quelle «graziose letterine rotonde, non gotiche». E non escluderei che, in seguito, esse siano state abrase persino intenzionalmente, in quanto inattendibili, stante che il Di Marzo, già nel 1899, ne attestava l'irreperibilità<sup>34</sup>.

Ammetto di essere pervenuto ad un risultato migliore, avendone potuto ricostruire integrativamente, malgrado l'estrema faticosa di quei resti, il nome storico indubbiamente pertinente di *SPICRE* e la data del 1462, mai individuata prima, nelle altre «letterine seguenti, corrose e indecifrabili», già inutilmente esplorate nell'Ottocento. Ho potuto accertare, infatti, che, tra i molti documenti dell'insigne *peintre-verrier* Guillaume Spicre, tuttora conservati negli archivi generali del Département de la Côte-d'Or et de l'ancienne Province de Bourgogne, a Dijon, si apre una lacuna per tutto il 1462. E vi si

<sup>34</sup> A. GALLO, *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo, 1830, p. 26; P. E. GIUDICI, *De l'Art en Sicile*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1861, p. 212; G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia, dal sorgere del secolo XV alla fine del XVIII*, Palermo, 1862, III, p. 113; A. NORBONE, *Istoria della letteratura siciliana*, Palermo, 1863, XI, p. 100; H. JANITSCHKEK, *Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance Zeit.: I. Antonello Crescenzo und seine Schule*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», I, 1876, pp. 357-366; G. DI MARZO, *La pittura cit.*, 1899, pp. 168-169.

riscontrano frequenti indicazioni, circa lo stato alquanto mandato dell'artista. Che ne spiega persino l'eventualità del ricovero nell'Ospedale Maggiore di Palermo, appunto in Palazzo Sclàfani, e la conseguente esecuzione di quel grande dipinto parietale, quale ringraziamento della «benservita ch'egli ebbe», come vuole la tradizione locale <sup>35</sup>.

Del tutto imprevedibilmente, invece, ho potuto inoltre decifrare (con grandissima fatica, integrandone idealmente le parti ormai demolite) un'altra scritta, mai da alcuno ravvisata prima. E che deve essere stata, in origine, alquanto più visibile dell'altra, poiché in lettere di capitale maiuscola ben grandi, certamente visibili da terra: disposte in duplice ansa, parzialmente a contornare da sinistra il polso dell'Aiuto, che tiene tra le dita la ciotolina dell'intingolo tecnico, quasi esibendola, a memoria di quell'evento eccezionale. Vi sta depositato un nome: A[.]TO[.]LVS[.]SSA[.]ÈS[.]S, che mi pare sia inequivocabile.

Segnalai tempestivamente quella mia scoperta. E la notizia passò nei servizi radio-televisivi nazionali, oltre che sulla stampa. Ne feci inoltre oggetto di conferenze. Ma mi resi conto, già sul momento, che mi era quasi impossibile darne una dimostrazione a livello storico-critico, stanti le remore convenzionali che dominano tuttora il giudizio sull'arte di Antonello, e stanti, oltre tutto, le difficoltà oggettive dell'avvistamento di entrambe quelle scritte sul *Trionfo*.

Sono trascorsi oltre dieci anni, ormai, da quel mio ritrovamento. Ho cercato, in questo tempo, di capire come si sono svolti i fatti della storiografia. Ed ho cercato di intendere, almeno sulle basi disponibili, come veramente devono essere andate le cose per Antonello.

Riconsiderando i risultati critici della Mostra di Messina, del tutto inadempienti nei riguardi dei complessi e intricati problemi del repertorio pittorico siciliano del '400, e meditando sui contributi notevolissimi di quegli studiosi che han-

<sup>35</sup> O. MANGANANTE, *Sacro Teatro Palermitano*, etc. Manoscritto Qq D 13, Tomo III, pp. 948-949, nella Biblioteca Comunale di Palermo. Riportato in: DI MARZO, *La pittura*, cit., 1899, p. 163.

no cercato una spiegazione degli antonellismi diffusi, a cui ho fatto allusione prima, ho individuato i travisamenti umani, attraverso i quali la sorte sembra avere infierito, in modo subdolo e quasi vessatorio, sul destino storico di Antonello presso i posteri; e ne ho tratto in definitiva gli stimoli aggiuntivi, e direi talora le sollecitazioni più determinanti, al mio dissenso dalla linea generale, alla quale — l'ho già dichiarato —, sugli inizi aderivo anch'io, senza sospetto.

I risultati delle mie riflessioni di questi anni costituiscono, in organica stesura, un saggio monografico sulla complessiva problematica antonelliana, che sarà dato alle stampe quanto prima, e del quale ho condensato nel presente articolo soltanto alcuni essenziali passaggi.

A mo' di conclusione di quanto sin qui precisato, mi par necessario aggiungere, che trovo logico riconoscere come, ritraendosi reciprocamente nel *Trionfo* e denominandosi esplicitamente, i due pittori abbiano depositato, ciascuno nelle fattezze dell'altro, i propri contrassegni di mano. Nettissima diviene pertanto la distinzione dei modi di Antonello, icastici e risaltati, da quelli di Guillaume Spicre, demarcati ma campiti, nella pur simbiotica contestualità che li associa nel vasto murale palermitano. Sicché, fuori da ogni spunto polemico, e malgrado ogni diversa impostazione problematica da altri privilegiata, vien fatto di individuare e di cogliere una sorta di cristallina unità, di quei modi più strutturati del *Trionfo*, nella *Croce* e nel *San Pietro*. La Paolini non li ha individuati nel «corpo del Cristo modulato da una sottilissima ombreggiatura», né in quei «volti su cui si appunta l'attenzione cubizzatrice del pittore» e in quelle «vesti quasi blindate a pieghe stereometriche». Ma, nella condizione ieratica del *San Pietro* di Militello, ella ha colto una misura che «difficilmente può prescindere dalle versioni del S. Nicola in trono dello stesso Antonello». Nel cui contesto ideativo e linguistico s'intrecciano «elementi ... di cultura centro italica, antonelleschi e soprattutto valenziani» ... «sino a farne un'opera ricca di fascino, ma difficilmente collocabile e disorientante»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> M. G. PAOLINI, *Note sulla pittura cit.*, 1959, pp. 129-131.

Non minore disorientamento, sappiamo che provò il Cavalcaselle, davanti al *San Nicola* di Messina. E pensiamo di non essere lontani dal vero, immaginando che egli scrutasse nel retablo sibillino del 1463 (ove Antonello gli appariva, come non mai, «timido nel rilievo per ombreggiature»), propriamente qualcosa di analogo a «quel tipo di modellazione a ombre lievissime, ma in zone ben delimitate e distinte rispetto ai piani in luce e che genera specie nei volti un curioso effetto di volume a sbalzo metallico o piuttosto di intarsio lignario», che nitidamente la Paolini ha individuato nelle croci di Piazza Armerina e di Agira, come nel retablo di Militello.

Il fatto stesso che la critica più avvertita non abbia mancato di cogliere in quelle due croci come nel *San Pietro* una cultura «provenzale», ma anche sapori veneto-adriatici e persino liguri-emiliani, credo confermi implicitamente l'ecclettica fusione, che, di tutti quegli addendi, così simbioticamente miscelati nel suo personalissimo crogiuolo, Antonello aveva avuto modo di costituire, già agli inizi degli anni Sessanta. Rimane da dipanare semmai il tracciato effettivo di quella che fu la trafila propedeutica preliminare dell'adolescente Messinese, entro la prima metà del secolo: la quale, per i caratteri sin qui riscontrati, è da escludere che riposi in area napoletana. Del resto, quale che possa essere stato il grado di veridicità delle informazioni di cui il Summonte disponeva nel 1524, niente impedisce di credere che Antonello possa avere frequentato, oltre Colantonio, anche ben altri maestri, e oltre Napoli, anche ben altre sedi. Tutto sta nel poterne recuperare più esatte rilevazioni storiche.

GIUSEPPE CONSOLI