

## La ciotola dei colori di Antonello

Giuseppe Consoli Guardo

Il cosiddetto *Trionfo della Morte* di Palermo - un vasto affresco nato sulla parete meridionale del cortile porticato del trecentesco Palazzo Sclafani (divenuto l'Ospedale Grande della Sicilia, quando Alfonso I il Magnanimo preparava la sua conquista di Napoli) e che, rimosso dalla sede originaria, dopo i danneggiamenti bellici del 1943, è ora esposto nella Galleria Regionale della Sicilia, in Palazzo Abatellis -, ha suscitato dal Seicento in qua un interesse precipuo tra gli studiosi, essendo un capolavoro della pittura tardogotica internazionale celebre ma impervio. In seguito ad un recente intervento restaurativo integrale (cfr.: AA. VV. *Il Trionfo della Morte a Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palermo 1989), offre ora innumerevoli spunti per una rilettura iconologica che ne rimuove radicalmente il macabro concetto tradizionale.

Non per niente, Onofrio Mangananti (*Sacro Teatro Palermitano*, Ms. aut., prima metà sec. XVII, Biblioteca Comunale di Palermo, Qq D, 13, ff. 948-949) lasciò scritto: "...i vecchi che hanno dimorato nel medesimo ospedale, mi dicono aver inteso per fama da' più antichi che detta

morte dell'ospedale fosse stata fatta da un fiammingo quale venne sconosciuto ammalato in detto ospedale e per che ricevette la benserivita da esso volse fare questa opera in segno di gratitudine a sua memoria...".

C'è sempre un fondo di verità, nelle tradizioni orali. Anche se di analoghi racconti non è esente l'aneddotica artistica, l'eccezionalità del contesto pittorico di quest'opera suscita un particolare interesse per la sua suggestiva vicenda interna. La configurazione s'incardina nel contrasto metaforico tra l'immagine della Morte sul cavallo, che irrompe trasversalmente nella zona centrale, e la figura del giovane dai due cani al guinzaglio, che, come ha intuito Gèneviève Bresc Bautier (*Artistes, Patriciens et Confréries, etc.* Roma 1979, p. 89) rappresenta S. Vito, "*dont les attributs en Sicile sont précisément deux chiens*". Il Santo e la Morte sono antagonisti, nell'allegoria. All'accorrere del Santo, la Morte balza via con il suo gigantesco cavallo spolpato, sorvola la catasta dei potenti della Terra sterminati, ignorando i meschini, in cima ai quali si espone vistosamente il pittore, protetto dal Santo garante, che, non a caso, proviene

dalla Fonte di Vita e procede verso di lui.

Le variopinte cromie riemerse dal restauro rimuovono la perentorietà del *memento mori*, nell'allegoria. Ne emana un'euforica visionarietà che esalta l'immanenza conflittuale dei valori imperituri e dei poteri caduchi, secondo l'aforisma: *vivitur ingenio, cetera Mortis erunt*.

Nel mio saggio, *El servo del Trionfo Sclafani* (Arte Antica e Moderna, 33, 1966, pp. 58-77), supponendo il dipinto databile verso il 1450, avevo ipotizzato che, a lato del misterioso maestro borgognone, ideatore di quella singolarissima allegoria, il giovane con in mano la ciotolina dei colori fosse Antonello da Messina. Ebbi modo, poi, di isolare, tra i maestri della Borgogna, il digionese Guillaume Spicre, *peintre-verrier du duc*. Agostino Gallo (*Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830, p. 26, n. 13) aveva letto nel polsino del pittore la sillaba CRE, ed aveva assegnato l'opera al palermitano Antonello Crescenzo. Ma Janitschek (*Zur charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance-Zeit. I, Antonello Crescenzo und seine Schule*, Repertorium fur Kunstwissenschaft, Stuttgart 1876, T. I, P. 4, pp. 357-366)

l'aveva espulso dal dipinto con precise ragioni storiche. Aveva trascritto tuttavia ACRE, "*diese kleinen zierlichen runden (nicht gothischen!) Lettern*", ossia quelle letterine graziose rotonde (non gotiche!), supponendole addirittura un falso monogramma del Crescenzo, un'impostura del *Localpatriotismus*. A mio avviso, benché non riferibili al Crescenzo, gli avanzi di quella scritta non potevano che radicare nel dipinto, almeno in parte, il nome segreto dell'autore che Janitschek aveva ommesso di indagare. Il Di Marzo (1899) aveva dichiarato che oramai nel dipinto non si rinvenisse più *alcun vestigio di lettere*. E nessuno ne aveva più fatto ricerca. Io ho rintracciato, con infinita fatica, gli avanzi sbriciolati di quelle letterine nel polsino del pittore e sono riuscito a decrittare l'intera scritta: SPICRE 1462. Intorno al polso della mano del giovane dalla ciotolina ho decifrato inoltre la scritta, in parte svanita e mai vista prima da alcuno: Antonello Messanensis. (cfr.: G. Consoli, *Un episodio sconosciuto di Antonello da Messina*, Rotary Club, Messina, Gennaio 1969, n. 3, pp. 1-3). Successivamente ne ho dato conto, con le documentazioni fotografi-

che dell'operatore tecnico dal Museo allora Nazionale di Messina, Umberto Pedicini, e con le mie ricostruzioni trascritte dei resti: (G. Consoli, *Antonello e Spicre, una ipotesi sul Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani*, Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte, Università di Catania, 5, 1966, pp. 134-149). Quell'organo universitario usciva nel 1969, ma retrodatato. Raggiunta l'identità dei due autori e la data dell'opera, credo sia legittimo riferire che l'analisi stilistica del testo pittorico consenta di distinguere i modi individuali di Spicre, essenzialmente *grafici*, e di Antonello già *plastici*, ma ancora ligi a dei criteri tardogotici. Beninteso, questi modi di Antonello fanno escludere che egli avesse iniziato la sua formazione a Napoli, imitando i fiamminghi (cfr. G. Consoli Guardo, *La bufala del Summonte*, Edizioni Quasar, Roma 1966). Del resto, in tutti i miei contributi precedenti avevo sempre considerato con sospetto quel discepolato, di fatto anacronistico. Intanto, nell'affresco di Palermo restaurato, la rimozione delle ridipinture ha riscoperto l'aspetto originario del volto di Antonello, un volto da ragazzo, diciottenne o ventenne, che per

essere tale nel 1462, non poteva che essere nato oltre il 1440, non dieci anni prima. Quel volto rivela inoltre dei modi incisivi e levigati di una terza mano, che vanno distinti, nel resto del dipinto, sia dai contorni capillari e dagli incarnati alabastrini del codice formale di Spicre, sia dal disegno sinuoso e dal soffuso ombreggiare antonelliano del 1462. Nasce quindi l'esigenza di un quadro teorico che permetta di collocare i risultati dell'indagine in un contesto storico inoppugnabile. Ed ora che si è individuato questo punto intermedio del profilo evolutivo di Antonello, a sei anni dall'oscuro debutto, occorrerà individuarne, con razionalità induttiva, la coordinazione diacronica dei dati indiziari, discernere di volta in volta tra tante opere finora travisate, perché anomale e di modi transeunti, e riconnetterle le mutevoli cifre di stile ai parametri sicuri della piena maturità. Occorrerà inoltrarci, sia chiaro, in un campo d'indagine dai confini occulti, che i bradisismi della storia hanno sconnesso e sommerso dilagando il Lete delle facili convenzioni teoriche. Si tratterà, bene inteso, di connettere con una catena di sillogismi, il puzzle degli enigmi.