

Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / Scholarly Editors-in-Chief and owners: Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / Editorial Advisory Board: Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / Editorial Assistants: Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / Layout: Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Antonello e i suoi mondi, di ieri e di oggi. Una monografia esemplare e le mostre di cassetta

Review of: Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017.

Review of Fiorella Sricchia Santoro's sumptuosly illustrated monograph on Antonello da Messina, the most important Sicilian painter of Italian Quattrocento. Twenty years after the author's previous monograph on this painter (1986), the present volume features new important updates on Antonello's production, it explores his artistic background, as well as his many ties to northern European painting, and presents new findings and attributions. A large section is devoted to the works of Antonello's followers.

Era trascorso quasi mezzo secolo dal doloroso terremoto del 1908, quando Messina, dal 30 marzo al 30 giugno del 1953, allestì all'interno del Palazzo Comunale la mostra Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia. Con quell'esposizione la città rendeva omaggio al suo figlio più illustre nel campo della pittura. Quell'Antonello che seppe essere un artista chiave del Quattrocento italiano ed europeo, capace di amalgamare in maniera personalissima le novità della pittura fiamminga rivelate da Jan van Eyck, con il verbo prospettico che, per voce di Donatello e Piero della Francesca, si diffondeva allora da Firenze al resto d'Italia, elaborando un linguaggio inedito e personale, destinato a mutare le atmosfere della Venezia artistica di Giovanni Bellini. Curata dal soprintendente Giorgio Vigni e da Giovanni Carandente, la mostra del 1953 divenne memorabile anche grazie al sublime allestimento ideato da Carlo Scarpa e Roberto Calandra¹. Fu subito recensita sulla rivista Paragone da Roberto Longhi, che nel suo approfondito Frammento siciliano lodò la rinuncia a una monografica secca su Antonello, e la scelta di avere esposto un significativo nucleo di opere capaci di offrire una straordinaria occasione di studio sull'intero Quattrocento siciliano. Ciò nonostante, anche in quell'occasione era il pittore messinese a ergersi quale protagonista, manifestandosi in un'isola ancora intorpidita dai dorati riverberi del Gotico internazionale, come una sfolgorante e inaspettata epifania, con "una grandezza che spaura nell'ambiente siciliano"2.

L'Italia iniziava a riprendersi dalla tragedia della guerra e Longhi insegnava da pochi anni all'università di Firenze. Tra i suoi allievi c'era Fiorella Sricchia, che nel 1952 si laureava con una tesi sul Seicento fiorentino, e proprio su *Paragone*, nello

stesso 1953, da quella tesi aveva tratto un contributo dedicato a Giovanni Martinelli³. Fiorella Sricchia avrebbe incontrato Antonello molto tempo dopo: negli anni settanta, quando avviò la sua carriera accademica a Messina, nella facoltà di Magistero in cui aveva insegnato Giovanni Previtali. Fu un incontro dalle conseguenze decisive, perché tra il 22 ottobre 1981 e il 31 gennaio 1982, Messina dette vita a una serie di manifestazioni antonelliane che orbitarono intorno a una mostra di studio allestita nel Museo Regionale (e prorogata per il successo fino al 18 aprile), in cui il percorso, secondo un modello caro a Previtali, prevedeva poche opere, appena una decina, e l'esposizione di fotocolor a grandezza naturale (allora il digitale era lontano a venire). Insieme con Alessandro Marabottini, Fiorella Sricchia ebbe un ruolo fondamentale nella pianificazione e realizzazione di quell'esposizione, come si intende pure dai suoi molti scritti nel catalogo, corredato da contributi di studiosi agli esordi per i quali la mostra fu dunque una palestra preziosa⁴.

Passarono cinque anni e Fiorella Sricchia, che ormai si era trasferita all'università di Siena, dove era tornata a confrontarsi con argomenti toscani, dava alle stampe una monografia che, fin dal titolo, si proponeva di indagare gli estesi orizzonti nei quali il pittore svolse la sua carriera: *Antonello e l'Europa*⁵. Un titolo quanto mai evocativo, in un'Europa ancora divisa dalla cortina di ferro, e attraverso il quale l'autrice mirava ad ampliare le rotte mediterranee indagate da Ferdinando Bologna per Napoli⁶, dimostrando la capacità di Antonello di apprendere non solo i caratteri della più tipica pittura fiamminga, grazie alla frequentazione della bottega partenopea di Colantonio, ma anche di aggiornarsi sulla pittura tersa e polita del provenzale Enguerrand Quarton, e di scoprire quei paesaggi dominati dal limpido chiarore di vaste distese d'acqua, che il genio mitteleuropeo di Konrad Witz aveva elaborato sui freddi laghi alpini, e da lì dovevano essersi diffusi nelle più solari regioni mediterranee francesi.

A valle di tutto ciò - e di una carriera accademica proseguita a Napoli, con ulteriori approfondimenti sull'arte del Quattrocento in Italia meridionale⁷ - è giunto nel 2017 un volume fedele alle convinzioni maturate un trentennio fa, ma fondamentalmente rinnovato: *Antonello: i suoi mondi, il suo seguito* (fig. 1). Non si tratta di una semplice versione *reloaded* del precedente, ma di un'impresa assolutamente nuova, che si distingue per un ricchissimo corredo di immagini e una veste grafica di grande eleganza, dovuta al Centro Di di Firenze⁸. D'altronde nel corso degli ultimi tre decenni il catalogo del maestro si è ampliato con qualche nuova opera: la tavoletta opistografa con l'*Ecce Homo* e il *San Girolamo penitente* ex Wildenstein, riscoperta da Federico Zeri⁹; l'altra acquistata nel 2003 dal Museo Regionale di Messina con l'*Ecce Homo* e la *Madonna col Bambino e un devoto francescano* 10,

e il trittico con la Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Evangelista e Benedetto, ricomposto nel 2015 agli Uffizi¹¹. Gli studi inoltre si sono accumulati, i restauri hanno migliorato la leggibilità di alcune opere¹², e l'attenzione su Antonello è stata rilanciata attraverso mostre importanti: da quella curata da Mauro Lucco nelle Scuderie del Quirinale nel 2006 (veramente memorabile per l'eccezionale numero di pezzi raccolti, ma con una ricostruzione della carriera del maestro non condivisa da molti, tra i quali chi scrive)¹³, a quella recentissima di Palazzo Reale a Milano, di cui si dirà oltre. In mezzo l'esposizione che, nell'imprevedibile sede del Mart di Rovereto (2013), ha voluto raccontare il pittore messinese dall'angolazione di Ferdinando Bologna, con un modello di catalogo sostanzialmente agli antipodi di quello della mostra del 1981. Un catalogo che nasceva dalla volontà meritoria di raccogliere la testimonianza su questi temi di un grande studioso dei nostri tempi – peraltro in tempo limite rispetto alla successiva scomparsa (2019) -, attraverso una lunga intervista di Federico De Melis, assemblando il godibile carattere narrativo della chiacchierata, resa assai agevole attraverso un corredo di illustrazioni ben scelte, con apparati bibliografici preziosi e ineccepibili¹⁴. Un catalogo acutamente sperimentale, che di questi tempi si presta, tuttavia, a essere un prototipo assai pericoloso, immaginando che le schegge più dozzinali (e ahimè numerose) del mercato delle mostre possano trarne ispirazione per progetti di livello assai più basso, giocati banalmente sul narcisismo di qualche intellettuale prestato per l'occasione alla storia dell'arte. Ed è quello che è accaduto nella recentissima mostra antonelliana di Palazzo Reale a Milano, accompagnata da un catalogo in cui la scelta di affidare cinque saggi a cinque scrittori che nulla sanno di storia dell'arte risulta fallimentare ai fini della comprensione delle opere¹⁵. Sono Iontani i tempi in cui Leonardo Sciascia scriveva una lucida presentazione al volume antonelliano dei Classici dell'arte Rizzoli, dedicando tra l'altro un brano arcinoto e irripetibile al Ritratto di Cefalù (fig. 2), a emblema del fatto che "i ritratti di Antonello 'somigliano'; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza": "A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca? Al mafioso della campagna e a quello dei quartieri alti, al deputato che siede sui banchi della destra e a quello che siede sui banchi della sinistra, al contadino e al principe del foro; somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto); e certamente assomiglia ad Antonello. E provatevi a stabilire la condizione sociale e la particolare umanità del personaggio. Impossibile. È un nobile o un plebeo? Un notaro o un contadino? Un pittore, un poeta, un sicario? Somiglia, ecco tutto"16.

Torniamo però alla monografia di Fiorella Sricchia e ai molti mondi di Antonello: la natia Messina e la Napoli aragonese, la terra di Sicilia e quella di Calabria, la lontana Provenza e l'umida laguna di Venezia. Un enorme bagaglio di avventure,

per una vita intensa e neppure troppo lunga, dato che il pittore dovette nascere verso il 1430 e morì nel 1479, nella Messina in cui era venuto alla luce. Fiorella Sricchia descrive gli eterogenei panorami di questi mondi in tutta la loro dilatata completezza, enucleandone al tempo stesso i dettagli più minuti e significativi: par di cogliere un procedimento analogo a quello adottato dal medesimo Antonello, quando impagina la veduta dello Stretto di Messina, alle spalle della celeberrima Crocifissione di Sibiu (fig. 3). Così il racconto della carriera del pittore - assai povera di opere documentate, prima degli anni settanta - offre l'occasione per gettare squardi estesi e attenti su alcuni dei maggiori momenti dell'arte europea del Quattrocento, a partire dalla stagione che vide Napoli passare dalle mani di Renato d'Angiò a quelle di Alfonso il Magnanimo, tra il 1442 e il 1443. Una stagione cruciale, durante la quale il raffinato linguaggio lombardo dispiegato sulle pareti della cappella di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara da Leonardo da Besozzo (figlio di Michelino, ovvero del maggiore pittore della Milano viscontea), fu repentinamente messo in ombra dall'affermarsi della nuova pittura fiamminga e delle sue diverse interpretazioni. Nella Napoli aragonese si poteva meditare al contempo su alcune opere di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden raccolte dal Magnanimo, su quanto lasciato in città dal nordico Barthélemy d'Eyck nel breve regno di Renato d'Angiò, e poi, verso il 1443-1444, dal pittore valenzano Jacomart. Di questa miscela esplosiva - che Fiorella Sricchia indaga a largo raggio fece tesoro Colantonio, un pittore napoletano che dipingeva come un fiammingo e uno spagnolo: dalla celeberrima lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, del 1524, sappiamo che il giovanissimo Antonello fu suo apprendista, tanto da poter credere che possa avere lavorato ad alcune figure di beati francescani che corredavano i pilastri laterali di una grande pala destinata da Colantonio, verso il 1450, alla chiesa di San Lorenzo Maggiore, e oggi nel museo di Capodimonte. Nel nodo, assai difficile da districare, del tirocinio napoletano rientrano la Vergine della Pinacoteca di Como e quella donata da Luciana Forti, nel 2019, al Museo Poldi Pezzoli di Milano, oltre alla bellissima e problematica Crocifissione del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, che Fiorella Sricchia ribadisce al giovane Antonello¹⁷. Per guesta tavola, quanto mai discussa, si è fatto anche il nome di Colantonio, e in alternativa si è pensato al lavoro di un pittore valenzano, anche se in Spagna non risulta esserci stato nessuno capace di rielaborare in maniera così perspicace e innovativa i linguaggi di Jan van Eyck e Barthélemy d'Eyck; per guel poco che si conosce, neppure quel Loedewijk Allyncbrood che nel 1439, dalle Fiandre, si era insediato a Valenza, e cui Fiorella Sricchia dedica una corposa nota, da cui dovranno ripartire gli studi futuri su di lui¹⁸. Tengo a evocare il nome di Barthélemy d'Eyck per la tavola Thyssen, perché l'elegante atteggiarsi di due astanti della Crocifissione, che Fiorella Sricchia ha interpretato come significativi precedenti di un paio di figure del fondo del *San Sebastiano* di Dresda (figg. 7, 9)¹⁹, mi pare riecheggi nel passo di danza mosso da uno dei protagonisti di una delle scene più celebri tra quelle miniate da Barthélemy per il *Livre du cœur d'Amour épris* destinato a Renato d'Angiò, che oggi si conserva nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (fig. 8), nell'ambito di un ennesimo esempio di circolazione mediterranea di gusti. Eppure, in questa comunanza di movenze, le comparse della *Crocifissione* Thyssen si distinguono dai damerini di Barthélemy d'Eyck per il carattere quanto mai tridimensionale di certi passaggi: dalla salda disposizione dei piedi allo studio dell'elmo rotondo; è da questo carattere assolutamente prospettico e italiano che nasce la convinzione di una attribuzione al giovane messinese.

Rientrato a Messina, entro il 1457 Antonello seppe certamente organizzare una bottega che, approfittando della felice posizione strategica di una città pronta ad aprirsi alla cultura umanistica, fu in grado di conquistarsi commissioni in Sicilia e in Calabria (lo testimonia il San Zosimo della Cattedrale di Siracusa, mentre mi rimane più difficile comprendere come opera del giovane Antonello il curioso Ritratto del Museum of Art di Cleveland). Il mare, tuttavia, offriva sempre spunti per nuove occasioni. Il 15 gennaio 1460 il padre di Antonello, Giovanni, affittò un brigantino, per andare da Messina ad Amantea, dove avrebbe dovuto attendere otto giorni o più l'arrivo di Antonello, per ricondurlo in patria, insieme con un largo seguito di familiari e di cose²⁰. Evidentemente il pittore aveva trasferito la sua attività per qualche tempo e ora tornava a casa. Fiorella Sricchia riafferma con forza, e con buone ragioni, la sua tesi che Antonello rientrasse da un viaggio in Provenza. Là avrebbe potuto conoscere le opere di Enguerrand Quarton e le forme tornite delle sue figure, scoprendo inoltre, attraverso di lui, quella pittura di paesaggio che l'enorme talento di Konrad Witz aveva elaborato tra le acuminate montagne della Svizzera, rinunciando ai lenticolari microdettagli eyckiani per una visione dilatata nella serenità di orizzonti lontani, saturi d'acqua e di riflessi (figg. 4-6). Solo attraverso simili esperienze si possono spiegare la Vergine che legge di Baltimora (forse da identificare con la tavola commissionata nel gennaio 1461 dal messinese Giovanni Mirulla)²¹ e il nitido fondale della *Crocifissione* di Sibiu (fig. 3): dipinti antonelliani dal carattere più europeo che italiano, a conferma della levatura cosmopolita del loro autore. E poi rimane la questione del sintomatico corto circuito tra l'Abramo e i tre angeli della Pinacoteca Civica di Reggio Calabria di Antonello, la versione più tarda e più grande dipinta dal provenzale Josse Lieferinxe (Denver, Art Museum) e l'indiscutibile somiglianza tra il patriarca di guest'ultimo e il San Giovanni Battista del Maestro della Madonna Cagnola (alias Zanetto Bugatto?): un nodo emerso nella monografia del 1986²², e che resta ancora da districare

definitivamente, per comprendere come possano essere rimbalzate così lontano, certe soluzioni che hanno all'origine un modello comune. Su chi potesse essere l'autore di tale prototipo si discute: Antonello stesso per Fiorella Sricchia²³, oppure un fiammingo come Jan van Eyck o Petrus Christus per Dominique Thiébaut, cui va peraltro il merito di avere riconosciuto a Lieferinxe la tela con *Cristo presentato al popolo da Pilato* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano²⁴. Questa tela dipende a sua volta da un'incisione di Martin Schongauer, come si è accorta la stessa Sricchia, la quale - insieme con Giovanni Romano - pensa che il francese possa avere svolto "un tirocinio lombardo introduttivo al luminoso integrarsi prospettico di geometrizzanti figure, di spazi aperti e di nitide architetture rinascimentali o antiche" delle disperse *Storie di San Sebastiano* commissionate a Lieferinxe nel 1497 per la chiesa di Notre-Dame-des-Accoules di Marsiglia²⁵.

Con gli anni settanta, la nebbia su Antonello si dirada e scopre una pittura che adatta i valori nordici a una dimensione più italiana. È il tempo non solo dei primi ritratti alla fiamminga, con i volti di tre quarti su fondo scuro (come quello del Museo Mandralisca di Cefalù, tra i più antichi del maestro), ma anche delle poche pale d'altare siciliane giunte fino a noi: il polittico ricostruito agli Uffizi, il polittico di San Gregorio del museo di Messina (1473) e l'Annunciazione di Palazzolo Acreide ora a Siracusa (1474)²⁶. Opere in cui il lume di Fiandra accarezza la solida tridimensionalità delle figure e definisce uno spazio ormai rigoroso e concreto. Resta veramente da capire quale possa essere stato il motore di tale crescita; se, come e dove Antonello sia entrato in contatto con la pittura di Piero. E quanto alla soluzione di un trittico gotico ancora col fondo oro, ma con lo spazio unificato da un piedistallo prospettico (come quello di San Gregorio), mi pare assai probabile che Antonello, viaggiando su e giù per il Tirreno, possa avere toccato Pisa e, sbarcando, abbia potuto riflettere sul geniale polittico che Masaccio aveva lasciato fin dal 1426 nella chiesa del Carmine, avendo a mente come lo immaginava John Shearman, col registro principale studiato con ardita convinzione prospettica (figg. 10-11)²⁷.

Intanto la fama del pittore cresceva di giorno in giorno, e presto Antonello si imbarcò di nuovo. La destinazione fu Venezia, dove arrivò probabilmente sul finire del 1474 e restò almeno fino al marzo del 1476. In laguna dipinse opere straordinarie: molti ritratti (compreso il 'Condottiero' del Louvre, datato 1475, che forse effigia Giorgio Corner, fratello di Caterina, regina di Cipro)²⁸, un paio di commoventi Crocifissioni (quella datata 1475 ad Anversa e l'altra finita a Londra, che risale a tempi non lontani, probabilmente entro lo stesso anno), il famosissimo San Girolamo nello studio (già nella collezione veneziana di Antonio Pasqualino e oggi pure nella National Gallery di Londra), la pala commissionata da Pietro Bon per la chiesa di San Cassiano, di cui resta solo il mutilo lacerto centrale nel Kunsthi-

storisches Museum di Vienna e sul cui aspetto si potrà in futuro provare a fare qualche nuova ipotesi di visualizzazione, aggiornando ai tempi di autocad e photoshop la pionieristica e fondamentale proposta ricostruttiva di Johannes Wilde²⁹. Il soggiorno in laguna fu breve, ma fervido di scambi e relazioni: mentre la luce di Antonello condizionava risolutamente Giovanni Bellini, il siciliano approfondiva lo studio delle regole della prospettiva, come insegna il monumentale San Sebastiano di Dresda. Un dipinto che ormai si vuole appartenuto a un trittico commissionato dalla confraternita di San Rocco, che fu istituita ufficialmente nella chiesa veneziana di San Giuliano tra marzo e giugno del 1478, quando Antonello era ormai rientrato in patria³⁰. Tuttavia si fa veramente fatica a immaginare che il San Sebastiano sia stato dipinto, poco prima della morte del pittore, in Sicilia: nell'assoluta e geometrica sicurezza prospettica dello spazio e delle cose, nel volume del protagonista e nel virtuosismo di certi scorci, il San Sebastiano sembra il frutto di qualche giornata passata da Antonello a misurarsi con gli affreschi di Mantegna nella Cappella Ovetari degli Eremitani di Padova, rinunciando a quel culto per l'antico in cui il pittore siciliano non ebbe mai fede, e rimeditando però tutto il resto. Era la Padova in cui, simultaneamente, l'umanista calabrese Matteo Colacio stava scrivendo la Laus perspectivae cori aede Sancti Antoni, che sarebbe stata stampata a Venezia nel 1486: un testo nato per elogiare le perdute tarsie del coro della Basilica di Sant'Antonio, eseguite tra il 1462 e il 1469 da Lorenzo e Cristoforo Canozi da Lendinara e Pierantonio degli Abbati, e aperto da una lettera introduttiva che elenca i nomi di artisti prospettici noti a Colacio, a partire proprio da Antonello, celebrato per la pala di San Cassiano, e menzionando quindi i Bellini, Mantegna, Pietro Lombardo e i figli, Antonio Rizzo e Bartolomeo Bellano³¹. Non a caso è in un corto circuito tra pittura, tarsia e prospettiva che Fiorella Sricchia trova il mezzo per rilanciare una datazione del San Sebastiano entro il soggiorno veneziano del 1475-1476. La questione è semplice: osservando le tarsie, commissionate nel 1474 e ultimate prima del marzo 1477 da Lorenzo da Lendinara e Pierantonio degli Abbati per l'armadio delle reliquie della sagrestia della Basilica del Santo, appare evidente che le immagini di San Francesco e di Sant'Antonio da Padova nei portelli centrali, rispetto al resto, sono definitivamente suggestionate, nella monumentalità delle figure disposte in uno scrupoloso spazio prospettico, dal San Sebastiano antonelliano, che così recupera la sua giusta datazione al tempo veneziano.

Resterà allora da spiegare bene il rapporto con la confraternita di San Rocco, anche in merito all'assetto originario del dipinto e alla relazione con la pala dell'altare della confraternita stessa in San Giuliano, registrata - come noto da

tempo - in un inventario del 1533 come la "pala sta sopra il nostro altar chon San Rocho, San Sebastiano e San Christofolo suso"32, e poi citata in un passo di Francesco Sansovino nel 1581: "Antonello da Messina, che fu il primo inventore della pittura a olio, fece il San Christoforo, e Pino da Messina il San Sebastiano, che sono da i lati del San Rocco fatto di rilievo"33. Contrariamente a quanto si dice sempre, a me pare impossibile che un pittore della perspicacia prospettica di Antonello abbia dipinto il San Sebastiano, con la sua inflessibile fuga centrale, per stare su di uno scomparto laterale; se così fosse stato, il presunto trittico di San Rocco - di cui in realtà non conosciamo con sicurezza l'ordine originale - non avrebbe avuto quello spazio unificato che Antonello prediligeva fin dai polittici a fondo oro siciliani. E ciò, ancor meglio che dalle parole, si intende se si gioca a mettere il San Sebastiano in mezzo alle due tarsie del Santo delle quali si è detto (figg. 12-14), che in ragione della funzione adottano un comune punto di fuga obliquo, proprio a rendere uno spazio unificato. Che il dipinto di Dresda sia nato per stare al centro di qualcosa lo suggerisce d'altronde anche il malridotto cartellino con la firma, riemerso dal restauro del 2005, che poco si adatta a uno scomparto laterale (nel polittico messinese di San Gregorio un'analoga didascalia sta infatti nella tavola centrale). Si può controbattere che un cartellino con la firma compare nel pannello laterale destro del così detto polittico Melzi d'Eril ora alla Pinacoteca Ambrosiana e già nella chiesa di San Giuliano ad Albino (Bergamo), attestandone l'esecuzione nel 1486 da parte di Bartolomeo Vivarini. Tuttavia, proprio in questo complesso si nota come, un pittore assai meno attento al rigore prospettico rispetto al messinese, abbia allestito nel registro principale un trittico in cui sono raffigurati - pur in un ordine verosimilmente diverso - i medesimi Santi Sebastiano, Cristoforo e Rocco che si dovevano vedere nella pala di San Giuliano, cercando chiaramente di disporli in uno spazio unificato, attraverso le linee di fuga oblique individuate alla meglio nel terreno roccioso delle tavole laterali (fig. 19)³⁴. Guardando poi alla fortuna del San Sebastiano - che sfugge dalla monografia di Fiorella Sricchia, ma si recupera brevemente da quella di Mauro Lucco³⁵ - si possono ricordare i casi di un paio di note immagini di San Sebastiano dipinte da Liberale dal Verona avendo in mente la composizione, ma non lo stile, di Antonello: quella della Pinacoteca di Brera (fig. 15), proveniente dalla chiesa di San Domenico ad Ancona, e l'altra andata perduta durante la Seconda Guerra Mondiale a Berlino (fig. 16), che nell'Ottocento apparteneva alla collezione veronese di Giovanni Albarelli, e forse è da identificare nel San Sebastiano dipinto da Liberale per il veronese Alessandro di Zenone Miniscalchi (o Merescalchis), cui accenna un passo del contratto stipulato dal pittore nel 1487, per dipingere la pala dell'altare maggiore della chiesa olivetana di Sant'Elena nella laguna di Venezia. Della prima si ignora la funzione, mentre la seconda non era elemento di un trittico o polittico, ma il centro di una pala agiografica, completata lateralmente da quattro storie del santo andate perdute, come attesta una nota incisione contenuta nel Gabinetto di quadri o raccolta di pezzi originali esistenti in Verona presso il signor Giovanni Albarelli disegnati da Paolino Caliari con illustrazioni (Verona 1815; fig. 17)³⁶. In breve queste considerazioni puntano a sottolineare che, al di là dei dati stile dai quali si evince chiaramente una datazione sul 1475-1476, resta ancora molto da capire della vicenda del San Sebastiano, della sua relazione con la confraternita di San Rocco in San Giuliano. e con la pala attestata nel 1533, del cui assetto originario ben poco sappiamo; avrebbe potuto aiutarci la carpenteria, se quest'ultima non fosse andata distrutta già prima dell'arrivo dell'opera a Dresda, nel 1873, quando il dipinto era già stato trasportato da tavola a tela. Dunque non ci sono elementi per escludere che il San Sebastiano di Antonello possa essere nato come centro di una pala agiografica o come semplice tavola da pilastro isolata, ed essere stata integrata soltanto in seguito – in virtù anche della fama – nella pala attestata prima nel 1533 e poi da Francesco Sansovino nel 1581.

Reclamato nel marzo del 1476 dal duca di Milano Galeazzo Maria Sforza, il messinese stava allora finendo la pala di San Cassiano, che il committente Pietro Bon annunciava come una delle opere di pennello più eccellenti d'Italia³⁷. Al richiamo della corte lombarda, dove non sappiamo se Antonello sia poi passato, il pittore preferì tuttavia la salmastra aria di casa, ed entro il 14 settembre del 1476 se ne tornò a Messina, dove avrebbe trascorso pochi ulteriori anni di frenetica attività, prima di morire, quasi improvvisamente nel 1479.

Il racconto di Fiorella Sricchia tuttavia non si ferma qui, perché contiene un denso epilogo dedicato alla prolungata e nebulosa scia che la meteora di Antonello lasciò nella pittura siciliana. Una scia emanata innanzi tutto dalla bottega familiare, proseguita dal fratello Giordano d'Antonio e dal figlio Jacobello, che lasciò la sua firma e la data 1480 in una *Madonna col Bambino* oggi nell'Accademia Carrara di Bergamo (e che non può essere la stessa persona del ritrattista affermatosi a Venezia col nome di Jacometto, contrariamente a quanto proposto da Mauro Lucco)³⁸. Entrambi erano già morti nel 1488, quindi non possono avere avuto a che fare con l'impresa della *Madonna del Rosario* destinata il 16 luglio 1489 alla chiesa messinese di San Benedetto, che oggi si conserva nel Museo Regionale e in ultimo ha avuto anche un'attribuzione a Paolo da San Leocadio, di cui mi resta davvero difficile comprendere le ragioni³⁹. Nell'accentuato verismo della moltitudine di ritratti che affiancano la Vergine, questo è il dipinto di più alta qualità del seguito di Antonello, che Fiorella Sricchia propone di ribadire a Salvo d'Antonio: figlio di Giordano e nipote d'Antonello, cui sarebbe spettato il compito di traghet-

tare la cultura antonelliana nel nuovo secolo, dipingendo nel 1510 un eccezionale Transito della Vergine per il Duomo di Messina, che conosciamo solo da vecchie fotografie in bianco e nero, perché il terremoto del 1908 l'ha distrutto. Quanto agli ulteriori epigoni, non mancano affondi su Antonello e Pietro de Saliba, nipoti di Antonello che, per un certo periodo della carriera, tentarono pure di fare fortuna a Venezia, approfittando di un canale aperto da Salvo d'Antonio, e proponendo un facile linguaggio che rendeva omaggio ai modelli non solo di Antonello, ma anche di Giovanni Bellini. Nessuna idea nuova da parte di costoro, ma una profonda fedeltà alla cultura antonelliana, come quella che permea la produzione della bottega dei Giuffré, sorta di succursale della più affermata officina degli "Antoni". Dunque, alla fine, anche il seguito di Antonello ci illustra un mondo: quello di una Messina pittorica solidamente arroccata sulle invenzioni del suo eroe quattrocentesco, che sarebbe stata scossa dalla maniera moderna solo in un momento ormai inoltrato del Cinquecento. Un mondo che - come quelli di Antonello - Fiorella Sricchia vuole farci conoscere, esplorandolo con esemplare accortezza di metodo e facendo trapelare un amore per la quotidiana ricerca incondizionato, esemplare, senza tempo.

Antonello, tuttavia, non è solo un argomento appassionante per gli studiosi fin dai tempi di Giovanni Battista Cavalcaselle, Gioacchino Di Marzo e Gaetano La Corte Cailler, ma risalta ormai come un vero e proprio emblema dell'arte della Sicilia, a scapito di tanti altri maestri che meriterebbero indagini approfondite e mostre di studio: il primo nome che viene in mente è quello dell'incredibile bottega familiare dei Gagini che, da Domenico in poi, dominò per quasi un secolo, in scultura, il mercato artistico dell'isola; e altri se ne potrebbero facilmente trovare. Così quando Palermo, nel 2018, è stata elevata a capitale italiana della cultura, si è subito pensato a concludere l'evento con una mostra su Antonello curata da Giovanni Carlo Federico Villa: una mostra di cui non si sentiva il bisogno, costruita in fretta e furia, nata non da un progetto serio, ma dalla forza del cosiddetto brand "Antonello", infischiandosene delle ragioni della tutela, "requisendo" coercitivamente tutte le opere del maestro in territorio siciliano e aggiungendo poco altro nella sede di Palazzo Abatellis, dove alla fine è rimasta aperta soltanto dal 13 dicembre 2018 al 10 febbraio 2019.

Il mero fine commerciale dell'operazione, d'altronde, non può essere sfuggito a chi ha visitato la mostra con un minimo di consapevolezza, come ha fatto Luca Mansueto⁴⁰. La speranza è che una simile esperienza sia stata utile almeno a fare riflettere sul carattere sostanzialmente effimero e affaristico dello scoraggiante fenomeno delle "capitali della cultura": buchi neri, alimentati da una gilda di presunti guru del marketing dei beni culturali, che di norma divorano denaro pub-

blico a scapito della vera ricerca, delle esigenze della conservazione e di una seria divulgazione, lasciando ben poco al territorio e al futuro. Oltre tutto la mostra palermitana ha prontamente figliato, rappresentando la testa di ponte per l'esposizione su Antonello allestita dal 21 febbraio al 2 giugno 2019 al Palazzo Reale di Milano, sulla quale non vale la pena spendere troppe parole: ne ha già scritto Federico Giannini, bollandola come "una mostra inutile, imbarazzante e agiografica" in una recensione dura e assolutamente condivisibile, che si distingue per valore critico, rispetto alle più consuete e condiscendenti recensioni che inondano la stampa e il web⁴¹. Dietro a tutto ciò, a Palermo e Milano, la regia di MondoMostre: l'ultima frontiera dei mondi di Antonello. Una frontiera in cui sono proprio i mondi di Antonello, quelli veri, a restare nell'ombra, per limitarsi a fare risaltare esclusivamente la qualità straordinaria delle opere del messinese. Solo bellezza, niente contenuti, niente contesti, nessuna vera comprensione del passato; un pubblico troppo spesso inconsapevole e ingenuamente felice di esserlo (lo si intende da certi miseri commenti che accompagnano sul web la recensione di Giannini). E invece, a più di mezzo millennio dalla morte, Antonello parla un linguaggio vivo e attuale. Molto più di certe prediche da salotto, noiose e politicamente corrette, la sua esperienza ci insegna quanto la nostra civiltà sia figlia di un coacervo di culture, e quanto il talento e l'intelligenza sapessero fare dialogare identità diverse in maniera veramente virtuosa, dando concretezza a un personalissimo linguaggio di carattere sovranazionale ed europeo, quando l'Italia e l'Europa erano divise tra signori e stati che si facevano la guerra un giorno sì e un giorno no. È un concetto che dovrebbe essere banale, ovvio a più, e al contrario non è passato in queste mostre di cassetta, perché tra i professionisti del marketing dei beni culturali corre la patologica convinzione che la vendita dei biglietti non possa andare d'accordo con il vecchio detto ciceroniano "historia magistra vitae", e che le mostre non debbano essere utili a fare maturare il pubblico, ma a creare una categoria di clienti affezionati, per niente esigenti e da guidare a comando, in lunghe code, tramite gli strumenti della comunicazione. Una buona ragione per leggere libri ben scritti ed essere contro le mostre, o meglio contro le mostre inutili e prive di senno⁴².

¹ Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, catalogo della mostra (Messina 1953), a cura di G. Vigni e G. Carandente, Venezia 1953. Su questa mostra molto è stato ormai scritto, soprattutto e più volte da Gioacchino Barbera, a partire da Piccola cronaca di un grande evento: la mostra antonelliana del 1953, in Messina negli anni Quaranta e Cinquanta. Tra continuità e mutamento alla ricerca di una problematica identità, atti del convegno (Messina 1998), a cura di A. Baglio e S. Bottari, Messina 1999, pp. 665-689, fino ad Antonello in mostra, in Antonello da Messina, catalogo della mostra (Milano 2019), a cura di C. Cardona e G.C.F. Villa, Milano 2019, pp. 272-283 (cui rimando anche per ulteriore bibliografia).

- 2 Roberto Longhi, *Frammento siciliano*, in *Paragone*, IV, 1953, 47, pp. 3-44 (riedito in *Opere complete di Roberto Longhi*, VIII, 1, Firenze 1975, pp. 143-177), in part. p. 20 (per la citazione).
- 3 Fiorella Sricchia, Giovanni Martinelli, in Paragone, IV, 1953, 39, pp. 29-34.
- 4 Antonello da Messina, catalogo della mostra (Messina 1981-1982), a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, Roma 1981. La mostra rappresentò il vero e proprio fulcro intorno al quale orbitarono gli altri momenti delle manifestazioni antonelliane, che videro, oltre ad altre esposizioni, ben due convegni internazionali, dedicati rispettivamente al pittore e alla civiltà siciliana del Quattrocento: Antonello da Messina, atti del convegno (Messina 1981), Messina 1987. Ricordo in proposito: Gioacchino Barbera, Vent'anni dopo. La mostra antonelliana del 1981; antologia di recensioni, in "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", 12, 2002, pp. 102-126.
- 5 Fiorella Sricchia Santoro, Antonello e l'Europa, Milano 1986.
- 6 L'ovvio riferimento è a Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.
- 7 Ricordo in ultimo: Fiorella Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria: sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in "Prospettiva", 159-160, 2015, pp. 25-109.
- 8 Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello: i suoi mondi, il suo seguito*, Firenze 2017. A questo volume farò di norma riferimento per le varie notizie su Antonello e le sue opere.
- 9 La tavoletta fu presentata al convegno messinese del 1981 da Federico Zeri, che tuttavia non partecipò ai relativi atti, e sarebbe stata poi segnalata in Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, p. 74, entrando negli studi antonelliani.
- 10 Sul piccolo dipinto (che pone qualche problema in merito alla definitiva autografia antonelliana dell'*Ecce Homo*) segnalo un recente contributo di Caterina Di Giacomo (*La tavoletta bifronte del Museo Regionale di Messina. Osservazioni a margine di un'attribuzione condivisa*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia: testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina 2015-2016), Soveria Mannelli 2016, pp. 168-173).
- 11 È bene ricordare che la ricomposizione del trittico antonelliano agli Uffizi è conseguenza di un miracoloso accordo con la Regione Lombardia, che ha permesso un accorto scambio di depositi: la *Madonna col Bambino* e il *San Giovanni Evangelista* sono stati raggiunti nella galleria fiorentina dal *San Benedetto* della Pinacoteca del Castello Sforzesco, dove a sua volta gli Uffizi hanno depositato la *Madonna col Bambino e un angelo* del lombardo Vincenzo Foppa; *Rinascimento. Il Trittico di Antonello da Messina ricomposto*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Milano 2015.
- 12 Penso in particolare al *Ritratto* del Museum of Art di Philadelphia, che è tornato ad avere un fondo scuro: Carl Brandon Strehlke, Ken Sutherland, Mark Tucker, *The* Portrait of a Young Man *by Antonello da Messina in the Philadelphia Museum of Art*, in *Around Antonello da Messina*. *Reintegrating Quattrocento Culture*, atti del convegno (Firenze 2012), a cura di M.W. Kwakkelstein e B. Talvacchia, Firenze 2014, pp. 64-79. Il fin troppo eccessivo restauro del 2005 ha avuto almeno il merito di recuperare un frammentario cartellino con la firma di Antonello nel *San Sebastiano* di Dresda; *Antonello da Messina*. *Der heilige Sebastian*, catalogo della mostra (Dresda 2005-2006), a cura di A. Henning e G. Ohlhoff, Dresden 2005.
- 13 Antonello da Messina. L'opera completa, catalogo della mostra (Roma 2006), a cura di M. Lucco, Milano 2006. Come ribadito in una successiva monografia, Mauro Lucco (Antonello da Messina, Milano 2011, in particolare pp. 24-52), escludeva dal catalogo di Antonello le opere

che dovrebbero invece ragionevolmente testimoniare i suoi esordi, secondo una tradizione di studi longhiana raccolta da Fiorella Sricchia; anche per i tempi successivi le discordanze con la ricostruzione antonelliana di quest'ultima sono molteplici e sovente poco convincenti. Trovo comunque che Lucco (in *Antonello da Messina. L'opera completa*, p. 186) abbia ragione quando nota che, nel polittico di San Gregorio, "la evidente collocazione fuori centro della pedana del trono, del trono stesso e del drappo d'onore dietro le spalle della Vergine" possono essere giustificati, in un pittore dell'intelligenza di Antonello, solo dalla destinazione a un altare laterale, in cui la visione privilegiata dello spettatore non fosse quella frontale.

- 14 Antonello da Messina, catalogo della mostra (Rovereto 2013), a cura di F. Bologna e F. De Melis, Milano 2013, con una ricostruzione del percorso antonelliano differente da quella di Fiorella Sricchia; Bologna, per esempio, non credeva che il Salvator Mundi della National Gallery di Londra risalisse al 1475 (come ebbe a precisare Giovanni Previtali, Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello. 1. La data del 'Cristo benedicente' della National Gallery di Londra, in "Prospettiva", 20, 1980, pp. 27-34), e tornava alla vecchia cronologia 1465.
- 15 Antonello da Messina, catalogo della mostra (Milano 2019). Accanto a schede ridotte all'osso e prive di bibliografia, le poche novità riguardano il nucleo di immagini che documentano una certa fortuna storica di Antonello nella pittura otto-novecentesca (e corredano il saggio di Giovanni C.F. Villa, "Uno pictore ceciliano". Antonello per Milano, pp. 24-39), l'approfondimento su Giovan Battista Cavalcaselle (Idem, Dal mito alla Storia. L'Antonello di Cavalcaselle, pp. 46-73) e l'avvio di indagini più approfondite quanto alla provenienza dell'Annunciata di Palermo (Evelina De Castro, "Da nobile casa palermitana". Sulle tracce dell'Annunciata a Palermo, pp. 234-236).
- 16 L'opera completa di Antonello da Messina, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano, 1967, p. 6.
- 17 Sricchia Santoro, Antonello: i suoi mondi, pp. 88, 90.
- 18 lvi, pp. 57, 70 nota 8.
- 19 lvi, p. 86 figg. 24-25.
- 20 Per il famosissimo documento: Gaetano La Corte Cailler, Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti, in "Archivio Storico Messinese", IV, 1903, pp. 332-441, in particolare p. 418 n. V; Gioacchino Di Marzo, Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina, con 25 documenti, Messina 1905, pp. 91-93 n. V.
- 21 Una identificazione in cui credeva già Stefano Bottari (*Il primo Antonello*, in "La critica d'arte", II, 1937, pp. 97-109, in particolare p. 108).
- 22 Sricchia Santoro, Antonello e l'Europa, p. 76. L'identificazione del Maestro della Madonna Cagnola con Zanetto Bugatto è stata rilanciata da Andrea De Marchi, in Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 292-293 n. IV.17.
- 23 Sricchia Santoro, Antonello: i suoi mondi, pp. 133, 135, 138-142, in particolare p. 138.
- 24 Dominique Thiébaut, Josse Lieferinxe et son influence en Provence. Quelques nouvelles propositions, in Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance, Milano-Parigi 1994, pp. 194-214. L'attribuzione a Lieferinxe, che a me pare incontestabile, è stata comunque messa in discussione, si veda in ultimo: Massimo Romeri, Ipotesi per un Ecce Homo all'Ambrosiana, in "Concorso. Arti e lettere", VIII, 2016, pp. 16-25.
- 25 Sricchia Santoro, *Antonello: i suoi mondi*, pp. 133, 135, 138-142 e le relative note a pp. 146-147 (per quanto detto su Lieferinxe, con ampia bibliografia, e in particolare p. 138 per la citazione).

- 26 Per l'Annunciazione di Siracusa ricordo le recenti riflessioni sulla questione della sua incorniciatura di Victor M. Schmidt (*Framing Antonellos's* Annunciation *in Siracusa*, in *Around Antonello da Messina*, pp. 138-151).
- 27 John Shearman, Masaccio's Pisa Altar-Piece: An Alternative Reconstruction, in "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 449-457. Ho scelto di fare riferimento a questa ipotesi di ricostruzione ormai storicizzata perché, rispetto a quelle più recenti (Dillian Gordon, The Fifteenth Century Italian Paintings, vol. 1, "National Gallery Catalogues", London 2003, pp. 201-223 in particolare p. 214 fig. 18; Linda Pisani, Recherches sur le polyptyque de Masaccio pour l'église du Carmine de Pise, in "Revue de l'art", 197, 2017, 3, pp. 17-27, in particolare p. 23 fig.11), Shearman enfatizzava al massimo, nel disegno del suo contributo, quel carattere prospettico del complesso masaccesco, da cui un pittore comeAntonello potrebbe essere stato più che meravigliato.
- 28 Sricchia Santoro, *Antonello: i suoi mondi*, p. 208, con riferimento ad Anne-Marie Eze, *Abbé Celotti and the Provenance of Antonello da Messina's 'The Condottiere' and Antonio de Solario's 'Virgin and Child with St. John'*, in "The Burlington Magazine", CLI, 2009, pp. 673-677.
- 29 Johannes Wilde, *Die "Pala di San Cassiano" von Antonello da Messina: ein Rekonstruktionsversuch*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", n.s., III, 1929, pp. 57-72.
- 30 Sulla datazione tarda del San Sebastiano, al 1478-1479, ha particolarmente insistito in ultimo Mauro Lucco (in Antonello da Messina. L'opera completa, pp. 274-276 n. 46; Idem, Antonello da Messina, pp. 226-234), cui rimando per comodità pure per le ragioni storiche di tale proposta cronologica (si veda pure Sricchia Santoro, Antonello, i suoi mondi, pp. 230-244).
- 31 Chiara Savettieri, *La* Laus perspectivae *di Matteo Colacio e la fortuna critica della tarsia in area veneta*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 64, 1998, p. 5-22, nonché Giovanni Agosti, *Su Mantegna. I*, Milano 2005, pp. 72, 85-86 nota 8 e Sricchia Santoro, *Antonello, i suoi mondi, ad indicem* (per la fortuna di Colacio negli studi antonelliani, compresi quelli della stessa autrice).
- 32 lvi, p. 231.
- 33 Francesco Sansovino, Venetia, città nobilissima et singolare, Venezia 1581, p. 49r.
- 34 Giorgio Fossaluzza, in *Pinacoteca Ambrosiana*. *I. -Dipinti dal medioevo alla metà del Cinque-cento*, Milano 2005, pp. 297-305 n. 119.
- 35 Lucco, Antonello da Messina, p. 234.
- 36 Mattia Vinco, Sulle tracce di Liberale a Venezia: il San Sebastiano per San Domenico ad Ancona, in Pittori ad Ancona nel Quattrocento, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 296-303 (ricordando anche la scheda di Andrea Bacchi, in Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990, pp. 344-349 n. 189), dove si cita pure la seconda versione non autografa, su tela, del San Sebastiano perduto di Berlino, già nel City Art Museum di Saint Louis (fig. 18), che Bernard Berenson elencava come di Liberale e in ultimo è passata in asta da Christie's a New York, il 5 giugno 1985 (lotto 59), a valle di una complicata vicenda collezionistica, sinteticamente ripercorsa nella scheda che accompagna le immagini del dipinto conservate nella Fototeca di Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pubblicate online: http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork680440/catalog.
- 37 Lo attestano un paio di lettere rese note da Luca Beltrami (*Antonello da Messina chiamato alla Corte di Galeazzo Maria Sforza (documenti inediti)*, in "Archivio Storico dell'Arte", VII, 1894, pp. 56-57), che sono tra i documenti antonelliani più celebri.
- 38 L'ipotesi di identificazione Jacometto-Jacobello è ribadita in Lucco, Antonello da Messina,

- pp. 250-252. Su Jacometto segnalo in ultimo: Alessandro Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti: proposta per il 'Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro' del Museo di Capodimonte*, in "Prospettiva", 147-148, 2012, pp. 126-149; Antonio Mazzotta, *'Ritratti' veneziani per Jacometto, Marco Basaiti e Andrea Previtali*, in "Prospettiva", 147-148, 2012, pp. 150-158; Idem, *Altri 'ritratti' veneziani per Antonello, Jacometto e Andrea Previtali*, in "Prospettiva", 165-166, 2017, pp. 69-91.
- 39 Si veda: Donatella Spagnolo, *Sugli esordi di Salvo d'Antonio*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia*, pp. 276-304, in particolare pp. 291-299. Nonostante i molti argomenti antonelliani, il catalogo che contiene tale contributo non ha fatto in tempo a entrare nella bibliografia della monografia di Fiorella Sricchia, ma gli studi futuri dovranno tenerne conto, valutandone di volta in volta gli alti e bassi.
- 40 Luca Mansueto, *Antonello da Messina (pochi), a tutti i costi (troppi)*, in "Finestre sull'arte", 17 gennaio 2019: www.finestresullarte.info/1011n_antonello-da-messina-pochi-a-tutti-i-costi-troppi.php.
- 41 Federico Giannini, *Antonello da Messina a Milano: una mostra inutile, imbarazzante e agio-grafica*, in "Finestre sull'arte", 17 aprile 2019: www.finestresullarte.info/1058n_recensione-mostra-antonello-da-messina-milano-palazzo-reale.php.
- 42 L'allusione è ovviamente a: Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Torino 2017.

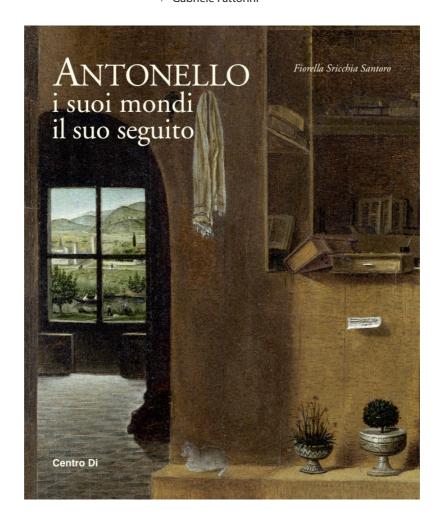


Fig. 1: Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, I suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017: copertina.



Fig. 2: Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*. Cefalù, Museo Mandralisca.

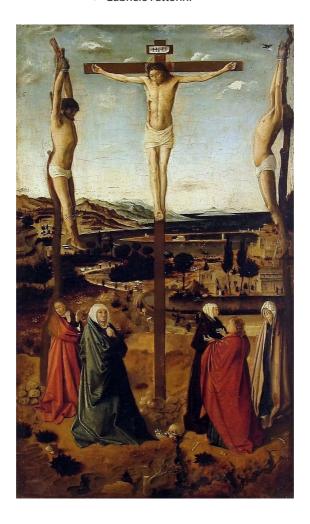


Fig. 3: Antonello da Messina, *Crocifissione*. Sibiu, Museo Nazionale Bruckental.







Fig. 4: Konrad Witz, San Cristoforo traghetta il piccolo Gesù (particolare). Basilea, Kunstmuseum.

Fig. 5. Konrad Witz, Crocifissione (particolare). Berlino, Gemäldegalerie.

Fig. 6. Konrad Witz, *Pesca miracolosa*. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.







Fig. 7: Antonello da Messina, Crocifissione (particolare). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 8: Barthélemy d'Eyck, *Amore dona il cuore del re malato a Desiderio* (particolare da una pagina del *Livre du cœur d'Amour épris*). Vienna, Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

Fig. 9: Antonello da Messina, San Sebastiano (particolare). Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.





Fig. 10: Antonello da Messina, *Madonna col Bambino e i Santi Gregorio e Benedetto* (particolare del registro principale del Polittico di San Gregorio). Messina, Museo Regionale.

Fig. 11: Il registro principale del polittico di Pisa di Masaccio (1426), in un'ipotesi di ricostruzione di John Sherman (1966).





Fig. 12: Lorenzo da Lendinara e Pierantonio degli Abbati, *San Francesco* (particolare dell'armadio delle reliquie). Padova, Basilica di Sant'Antonio, sagrestia.

Fig. 13: Antonello da Messina, San Sebastiano. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.





Fig. 14: Lorenzo da Lendinara e Pierantonio degli Abbati, *Sant'Antonio da Padova* (particolare dell'armadio delle reliquie). Padova, Basilica di Sant'Antonio, sagrestia.

Fig.15: Liberale da Verona, San Sebastiano. Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 16: Liberale da Verona, *San Sebastiano*. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

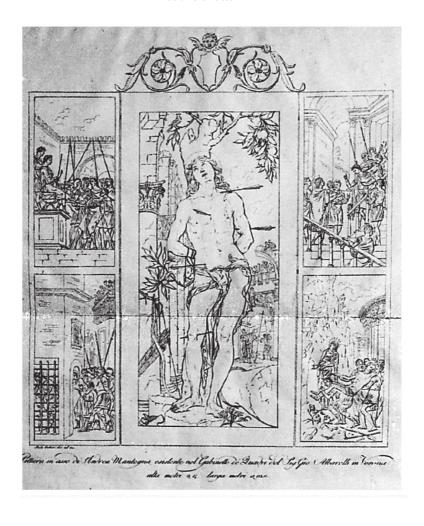


Fig. 17: Paolino Caliari, Incisione della Pala di San Sebastiano di Liberale da Verona nella collezione di Giovanni Albarelli (dal *Gabinetto di quadri o raccolta di pezzi originali esistenti in Verona presso il signor Giovanni Albarelli disegnati da Paolino Caliari con illustrazioni,* Verona 1815). Verona, Biblioteca Civica.



Fig. 18: Da Liberale da Verona, *San Sebastiano*. Ubicazione ignota (già Saint Louis, City Art Museum).







Fig. 19: Bartolomeo Vivarini, *Santi Sebastiano, Cristoforo e Rocco* (particolare del registro principale del Polittico Melzi d'Eril). Milano, Pinacoteca Ambrosiana.