



La mostra che Messina ha voluto dedicare ad Antonello nel quinto centenario della morte, pur essendo per forza di cose largamente incompleta, ha tuttavia indubbi meriti didattici



Quel pittore non è umano

di GIULIANO BRIGANTI

MESSINA — Le opere certe di Antonello non superano la quarantina, anzi penso che se si vuole essere prudenti siano un poco al di sotto di quella cifra. Tante ce ne restano, e sono davvero poche, pur volendo tener conto della vita non lunga dell'artista che, con ogni probabilità, quando morì nel febbraio del 1479 aveva appena superato, o stava per superare, la soglia dei cinquant'anni. Sono poche, ma son certo che a nessuno degli organizzatori dell'attuale mostra messinese sia mai passato per la testa che fosse possibile ottenere da Londra o da Anversa, da Vienna o da Dresda, da Bucarest o da altri musei d'Europa e d'America (e nemmeno dall'Italia) qualcuno dei suoi capolavori più noti e quindi mettere insieme, unendole ai dipinti reperibili in Sicilia, quel numero di opere, di ogni suo periodo, appena sufficiente a fare una «vera» mostra, come se ne facevano ancora anni fa. E come, per giusta salvaguardia delle opere, in particolare delle tavole, non se ne fanno più. Fortunatamente; se non altro per non sommare i rischi del trasporto e del cambiamento di clima a quelli meno considerati in questo caso, ma ancor più insidiosi perché permanenti, dell'inquinamento atmosferico e di altri fattori negativi che raggiungono le tavole, le tele e tutto, anche nell'apparente sicurezza delle loro sedi, chiese o musei che siano.

Nemmeno parlarne, dunque, di una mostra come quella che la stessa Messina dedicò ad Antonello nel 1953, che pure era alquanto ridotta (vi erano tuttavia venti opere del maestro), nemmeno parlarne di una mostra che attraverso un confronto diretto delle opere potesse tornare a vantaggio degli studiosi aiutandoli a risolvere qualcuno dei problemi che ancora oscurano la già lacunosa vicenda di uno dei massimi artisti del Quattrocento europeo. Una mostra, tuttavia, in occasione del quinto centenario della morte, Messina aveva deciso di farla a tutti i costi e fra difficoltà infinite e con due anni di ritardo si è giunti al risultato che ogni visitatore può constatare: un risultato, considerando le limitate possibilità, indubbiamente positivo.

anche alcune opere dei seguaci immediati di Antonello in Sicilia che, per chi non lo sapesse, non sono mediocri soltanto quando sono pessimi. E con gli originali si finisce qui. Non è molto, ma basterebbero i dipinti siciliani di Antonello così riuniti per giustificare il viaggio.

L'opinione di Dos Passos

Il resto è didattica. Audiovisivi, pannelli ove è raccontata la storia di Antonello e i suoi rapporti con la cultura artistica contemporanea e nei quali è illustrata, con l'ausilio di riproduzioni fotografiche, l'intricata vicenda italiana, fiamminga, spagnola di quei decenni mentre tutte le opere superstiti dell'artista, a lui riferibili con una buona base di certezza, sono riprodotte da trasparenti a colori a grandezza naturale (salvo la grande tavola di Dresda, beninteso).

Le mostre didattiche, se sono ben fatte, hanno un indubbio merito: quello appunto di essere didattiche, cioè di insegnare, fornendo ai visitatori di non specifica cultura storico-artistica, agli studenti e in generale ad un vasto pubblico, i dati certi essenziali e i risultati delle attuali ricerche su di un artista o su di un periodo, insieme ad un'idea dei problemi generali che li concernono. Ma hanno anche un demerito: quello di abituare a contentarsi delle riproduzioni e a leggere notizie, dati e giudizi (che molto spesso si risolvono in un dannoso bagaglio di «idee ricevute») prima, o piuttosto invece di guardare, cioè in sostituzione del guardare. Ci abituanò, insomma, a perdere il contatto diretto con le opere e alimentano quel tipo di acculturamento, oggi diffusissimo, dove la riproduzione diviene gradualmente sostitutiva dell'originale, si identifica anzi nella mente con l'originale stesso; un tipo di acculturamento che ha avuto il suo primo decisivo impulso col diffondersi di pubblicazioni come «I maestri del colore» dei Fratelli Fabbri e simili.

John Dos Passos suggerì che là dove i libri sono relativamente rari, cioè dove meno si divulga, può avvenire che vi sia una cultura più elevata che dove essi abbondano. Credo che un tale paradosso contenga una profonda verità, e sono convinto che non siano né frutto né seme di una «cultura elevata», cioè di una vocazione profonda al conoscere e all'intendere, le idee che riempiono molti pannelli didattici ai quali da tempo ci siamo abituati, né le pubblicazioni di carattere analogo, né quanto solitamente si affida a mezzi meccanici di riproduzione e di comunicazione, oggi certo molto più efficienti di quanto non lo siano i mezzi intellettuali che se ne servono.

Il contesto della parte didattica di questa

mostra, però, è redatto indubbiamente in modo molto chiaro, preciso, discreto, cioè non divagante o ideologico, e quindi non potrà essere che utile. Qualche opera viva a confronto c'è, dopo tutto. Ma deve considerarsi un risultato positivo soprattutto il catalogo, concepito da Alessandro Marabottini e da Fiorella Sricchia Santoro come una vera e propria monografia con una rassegna di tutte le opere esistenti ragionevolmente attribuite ad Antonello e un preciso resoconto della loro vicenda critica, con una buona bibliografia generale e, infine, con l'esatta trascrizione di tutti i documenti che lo riguardano (sono 45) sin qui mai pubblicati insieme per esteso e con l'aggiunta di alcuni documenti inediti del 1471 e '72 riguardanti un'opera ora perduta che eseguì a Noto. Un lavoro molto utile, quindi, soprattutto se si pensa che l'ultima monografia su Antonello, quella di Stefano Bottari del 1953, era da tempo ampiamente superata in tutti i sensi.

C'era stato, è vero, sempre nel 1953, il prezioso «Frammento Siciliano» di Roberto Longhi, un saggio che prendeva lo spunto dalla mostra messinese di allora e che in venti pagine dedicate ad Antonello, venti pagine fra le più belle che Longhi abbia scritto, poneva le fondamenta agli studi successivi sull'artista e sulle quali si basa anche la mostra odierna, nonostante alcune divergenze inevitabili. Come, per esempio, la datazione al '75 e non al '65 del *Cristo Benedicente* di Londra (proposta giustamente dal Previtali) e l'ipotesi, ribadita e rafforzata, di un viaggio a Roma verso il '50, nel quale anch'io fermamente credo.

Antonello, «pittore non umano» come lo definiva il figlio Jacobello alludendo a quella grande fama che ben presto lo raggiunse, è forse uno degli artisti che hanno maggiormente subito gli insulti del tempo e della fortuna, soprattutto per quella parte della sua attività che era legata al destino della sua terra devastata da ripetuti disastri, fino al pauroso cataclisma del 1908, che hanno distrutto la maggior parte delle sue opere in patria. Sui primi venti anni della sua vita sappiamo così ben poco: voglio dire nessuna delle opere a lui attribuite e che sicuramente gli spettano prima degli anni Settanta è databile con certezza. I primi documenti superstiti, che lo dicono nel 1456 pittore già munito di allievi, si riferiscono, fino al 1465, solo ad opere oggi perdute: tacciono poi dal '65 al '71 per infittirsi negli anni seguenti, che fra l'altro sono i più ricchi di opere. Tanto che quasi i quattro quinti dei dipinti superstiti di Antonello si riferiscono alla sua attività più tarda. E' chiaro dunque che uno dei problemi maggiori che lo riguardano sia quello della sua giovinezza, della sua formazione e quindi dei rapporti con la cultura contemporanea. E naturalmente delle opere che al suo primo momento

possono attribuirsi.

E' certo che prima del 1450 nulla ancora si sapeva in Sicilia di quella moderna vicenda che, iniziata verso il 1440, si protrasse fin verso il '60 e si svolse fra la Francia, la Spagna e l'Italia (soprattutto Lombardia e Napoli) ma che si muoveva fra due poli estremi, le Fiandre e la Toscana. Una sorta di nuova «comunità artistica europea» (dalla quale è difficile escludere Petrus Christus, il più vicino ad Antonello dei grandi pittori di Bruges), rivolta certamente verso il Nord ma nella quale si era inserita autorevolmente la visione «formale» e prospettica italiana degli «uomini nuovi»; quella visione che dalla Toscana appunto si diffondeva a molte rive del Mediterraneo, raggiungendo a Settentrione la Loira e a Occidente e a Mezzogiorno gli Stati del re d'Aragona. Una vicenda dove l'intensità luminosa e la preziosa densità del colore dei fiamminghi e la loro attenzione al particolare si intreccia al lussuoso decorare dei catalani e alla forma spaziosa e alla sintesi astrattiva degli italiani e che ha, forse, il suo esponente maggiore in Jean Fouquet, che rinnovò nello spazio costruttivo e rigorosamente euclideo di Piero della Francesca la maestosa staticità delle grandi figure di pietra delle cattedrali del Medioevo.

Soggiorno romano

E' a Napoli, dove si erano installati da poco gli aragonesi, che Antonello, nello studio di Colantonio, venne in contatto con questa cultura, probabilmente ancor prima del '50. Ma, come suggerisce anche la Sricchia, è legittimo supporre che fu a Roma, dove il Fouquet soggiornò certamente e dove passò forse anche l'altro grande francese Enguerrand Quarton, che Antonello trovò il modo di compiere quel passo decisivo che dall'ambito delle sue giovanili esperienze catalane, alla Jacomar Baço, e dallo studio di Colantonio, lo portò, ma senza distoglierlo del tutto dal suo dipingere «alla fiamminga», a quella spazialità più italiana, o se vogliamo equidistante fra Petrus Christus, Fouquet e Piero, che si rivela nella più avanzata delle opere universalmente attribuite ad un suo momento ancor giovanile. Intendo la straordinaria Crocefissione di Sibiu ora a Bucarest (purtroppo presente alla mostra solo in fotocolor) così nordica nel primo piano e così italiana nel paesaggio, nella quale, fra l'altro, uno dei due ladroni è una palese derivazione (già notata) dalla antica scultura del Marsia e che denuncia un clima di classicità che difficilmente si poteva respirare fuori di Roma.

Né vale pensare che se a Roma, fra il '48 e il

'50, Angelico, uno degli «uomini nuovi» fiorentini, dipingeva per Niccolò V la ben nota cappella in Vaticano, la semplice visione di quegli affreschi sarebbe stata sufficiente a far sparire quella sedimentazione fiamminga che invece durò ancora nella pittura di Antonello per più di un decennio. Ma vedere il percorso di Antonello soltanto come un graduale passaggio dalla visione fiamminga alla visione italiana può, in qualche modo, essere anche deviante. E' solo a Venezia, cioè dopo il '74, che Antonello si allontanò più decisamente, ma non proprio del tutto, da quella cultura nordico-mediterranea che aveva assorbito giovanissimo a Napoli subendone, e determinandone, le progressive trasformazioni. Vedere quel passaggio solo come una sorta di «ammodernamento» può forse distorglierci dall'intendere che Antonello si diparte e appartiene a quel mondo cui apparteneva anche Fouquet, a quella particolare vicenda della cultura artistica dell'Occidente che a Roma, forse, non era meno «moderna» delle grandi novità fiorentine portate dall'Angelico: tanto che, quando Fouquet vi giunse, poco prima del '50, fu subito accolto come un grande maestro e gli fu commesso il ritratto del papa.

Certo, Antonello era di circa quindici anni più giovane di Fouquet e la sua grande intelligenza, quella sua forza espressiva che non si può misurare, non lo facevano rimaner fermo ai dati di una cultura acquisita, per quanto essa alta fosse. Ma era come se nel cuore stesso della sua straordinaria natura di pittore affluisse, insieme al sangue di Piero, quello di Petrus Christus e di Fouquet; così che ancora nel politico di Messina del 1473 (esposto alla mostra) sedimentazioni di cultura fiamminga e mediterranea permangono, pur entro l'ampio respiro dello spazio rigorosamente prospettico, comune ai cinque elementi che lo compongono. Poi le cose ancora si evolvono e si sa cosa significhi la presenza di Antonello a Venezia in quella vicenda che collega a Piero della Francesca lo sviluppo della pittura tardo quattrocentesca veneziana.

Ma se a Venezia Antonello dipinse una delle sue opere più belle (che altra parola usare? immortale? sublime?) e, in assoluto, fra le più belle (o immortali, o sublimi) di tutta l'arte del Rinascimento, il *San Sebastiano* ora a Dresda, se a Venezia e non in Sicilia o altrove vanno ricercati i suoi veri seguaci e se, in tal modo, egli si pone nel cuore stesso della cultura artistica italiana, si deve anche aver bene in mente che per aver raggiunto, in modo inimmaginabile, la sintesi fra le due più alte e diverse culture del Quattrocento, Antonello, il più europeo forse di tutti gli artisti italiani, appare oggi come una delle figure maggiori dell'arte dell'Occidente.