

Donatella Spagnolo

PER SALVO D'ANTONIO: LA SANTA LUCIA
“DELLA FAMIGLIA DEGLI ANTONJ MOLTO ANTICA”

Nel 1953, subito dopo la mostra messinese su Antonello, Roberto Longhi scrive in *Frammento siciliano* alcune notazioni su una tavola con una «turrita figura» di *Santa Lucia*, che crede perduta nel terremoto del 1908 e della quale pubblica una foto evidentemente risalente a qualche decennio prima (*fig. 2*). Suppone che, sotto «le ampie ridipinture», vi sia celato un originale di Antonello: addirittura un Antonello giovane, perché prima del 1460 poteva darsi per lui la «grande idea che soltanto Antonello poteva darci» ossia «l'invenzione difficile della mano irrigidita a sostenere in posizione strenuamente verticale ... lo stocco ad elsa cruciata». Immagina il fondo originale «verosimilmente estofado», mentre nella foto era in oro liscio uniforme, e nota nella figura, dalla «pianta solenne e rotante», «le orlature di gotico rettificato come in un giovane Laurana»¹.

Invece il dipinto non era perduto e si conservava, come tuttora, nel Museo Regionale di Messina (*fig. 1*), dove era arrivato dalla chiesa di Santa Lucia all'Ospedale dopo il terremoto del 1908²; anzi, ai tempi nei quali scriveva Longhi, erano già state riportate alla luce le scene laterali con le storie della vita della santa, scoperte nel corso del restauro effettuato nel 1920 da Gualtiero De Bacci Venuti, quando era attribuito ad Antonello Riccio³.

¹ R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in “Paragone”, a. IV, n. 47, 1953, p. 22.

² Recuperato dalla chiesa distrutta, viene ricoverato prima ai Magazzini Generali al Dazio (A. SALINAS – G. M. COLUMBA, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915, in “Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina” n. 8, a cura di F. Campagna Cicala e G. Molonia, 1998, p. 41) e poi, con il numero d'ordine 230, nella ex Filanda Barbera-Mellinghoff, gli antichi locali dell'attuale Museo Regionale, dove sarà esposto sin dal 1912. Negli anni successivi sarà inventariato con i numeri 138 e poi 1036. Il dipinto, su tavola, misura cm 165x110.

³ Archivio Museo Regionale Messina, *Faldone 8*, fasc. Restauro dipinti, Nota finale di restauro del 15 giugno 1920. Cfr. E. MAUCERI, *Restauri a dipinti del Museo Nazionale di Messina*, in “Bollettino d'arte”, a. I, 1921, p. 585, che cita una *Santa Lucia* attribuita ad Antonello Riccio, da identificare con la nostra tavola.

Poco tempo dopo le note di Longhi, certamente impressionata dall'alta valutazione fatta sul dipinto dal più grande storico dell'arte italiano del tempo, l'allora direttrice del Museo, Maria Accascina, dispone le procedure per un nuovo restauro dell'opera, eseguito però, a quanto risulta dalla scarsa documentazione rintracciata, solo nel 1959 o 1960⁴. Ma l'esito dell'intervento è una delusione: nel 1980 Giuseppe Consoli afferma infatti che il restauro aveva rivelato nel quadro «una fattura grossolana» e «artigianesca», certo non all'altezza di Antonello⁵. Saranno state forse queste considerazioni del Consoli, ma soprattutto le cattive condizioni di conservazione dell'opera, irrimediabilmente danneggiata, a provocare nella critica degli anni successivi una sorta di sospensione del giudizio sul dipinto: nel 1981 Maria Grazia Paolini, che considera il dipinto perduto sulla scorta del Longhi, afferma che «precedentemente il Cavalcaselle (lo) aveva assegnato a Salvo (d'Antonio)», senza specificare il riferimento e senza entrare in merito, ma collegando la posa della mano a quella del San Giovanni Evangelista della pala della *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Pietro e Giovanni Evangelista* del Museo Regionale di Messina, già attribuito a Salvo d'Antonio; Fiorella Sricchia Santoro, nella sua monografia su Antonello del 1986, ne sottolinea i guasti e insieme la «sicura derivazione da prototipi antonelliani»; mentre Francesca Campagna Cicala, pur percependovi, nonostante i danni, «una nuova coscienza reale ed umana», ne registra «il piegarsi ad un retaggio tradizionale» con «vistosi cenni» ad esemplari di Salvo d'Antonio⁶.

⁴ Nel programma di restauri relativo all'esercizio finanziario 1959-60, a firma dell'Accascina, è inserita anche la *Santa Lucia* (Archivio Museo Regionale Messina, Allegato alla lettera del 3 aprile 1959 a firma di Raffaello Delogu, Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte della Sicilia). Non sono state rintracciate testimonianze sull'avvenuto restauro, ma esiste un carteggio del 1955-1956 tra l'Accascina e Giorgio Vigni (allora Soprintendente di Palermo) sull'opportunità di eseguirlo, il restauratore cui affidare il lavoro e altri particolari organizzativi.

⁵ G. CONSOLI (*Messina. Museo Regionale*, Bologna 1980, p. 18) attribuisce l'opera a ignoto antonellesco messinese e la data nel primo quarto del Cinquecento. Il riferimento all'ambito e la datazione saranno ripresi nella bibliografia successiva, per la quale, oltre ai testi citati nelle note precedenti e seguenti, si ricordano: *Messina e dintorni. Guida a cura del Municipio*, Messina 1902, p. 280; F. CAMPAGNA CICALA - G. MOLONIA, *Note al Salinas-Columba*, in *Terremoto di Messina*, cit., p. 137-138.

⁶ M. G. PAOLINI, *Antonello e la sua scuola*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli 1981, p. 324; F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986, p. 70, 79 nt. 18; F. CAMPAGNA CICALA, *La cultura pittorica nella Sicilia orientale*, in *Vincenzo degli Azani di Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, p. 136.

In effetti il dipinto, di recente sottoposto ad un nuovo restauro⁷, mostra, oltre a varie lesioni del legno di supporto, una grave abrasione della pelli-cola pittorica, che negli incarnati si presenta priva degli strati più superficiali e probabilmente di alcune ombreggiature. Inoltre in molte zone emergono brani del disegno sottostante, e addirittura, in trasparenza, la tinta azzurrata dello strato preparatorio (forse in un primo tempo era stato previsto il cielo come sfondo della parte superiore). Le storiette sono quasi del tutto scomparse; si leggono appena, ma non in tutte, la composizione generale e alcuni piccoli brani con lacerti di colore, tracce di disegno e pochissime figure intiere. Discretamente conservata è la stesura del manto rosso, per quanto privato di alcune ombre, della veste e della manica in damasco bianco resa con pennellate corpose. Il fondo della parte superiore, più volte in passato ridorato e, nel corso del restauro del '60, coperto da uno strato di colore uniforme, dopo il nuovo restauro ha rivelato tracce ormai sottili dell'aureola e della decorazione punzonata a volute, fiori stilizzati e fogliame. Le dorature passate hanno danneggiato tutto il profilo della figura. Il terreno in primo piano, con il paesaggio che probabilmente occupava il fondo della tavola fino a metà altezza, è quasi del tutto perduto. Naturalmente il dipinto aveva in origine una cornice in legno intagliato e dorato che riquadrava anche le scene laterali, anch'essa perduta.

L'elemento stilistico preponderante è l'impronta antonellesca con il suo portato culturale pregno di rimandi alle immagini femminili della produzione fiammingo-iberica e provenzale. Tipicamente antonelleschi sono l'aspetto colonnare della figura e la posa della mano sinistra inquadrata nella geometria sospesa della manica, che, con estrema delicatezza e altrettanta fermezza, stringe la lama del pugnale tra il pollice e l'indice, poggiandola leggermente nell'incavo tra le due dita come una penna: un'idea che, notava Longhi, porta lo stigma di Antonello. Tuttavia l'identità concettuale e di resa volumetrico-spaziale tra la mano sinistra di Santa Lucia e la mano con lo stilo del *San Giovanni Evangelista* dell'Apostolato della Cattedrale di Siracusa (fig. 6), già attribuito, anche se non unanimemente, a Salvo d'Antonio, insieme ad altre tracce e spunti pertinenti alla stessa *Santa Lucia*, finora passati quasi inosservati, suggeriscono, come vedremo, di considerare quest'ultimo come l'ideatore e autore del dipinto, anche se non si può escludere l'ispirazione da un'opera perduta di Antonello⁸.

⁷ Effettuato dalla ditta di Ernesto Geraci, che ringrazio per avermi aiutato nella difficile lettura dello stato conservativo.

⁸ Giovanni Salvo de Antonio (chiamato correntemente Salvo d'Antonio nelle firme delle

Nella parte bassa, la veste è scolpita da rivoli di luce cui si sovrappongono qua e là pennellate più libere e filamentose, ed è punteggiata da lumeggiature gialle a goccia o a tratti minuti accostati, finalizzate alla resa del luore della seta o del broccato in oro: una stesura che si apparenta alle raf-

opere e in alcuni documenti) era figlio di Giordano, fratello minore di Antonello, documentato come pittore e collaboratore, in qualche occasione, del fratello, ma le cui opere sono perdute o non ancora individuate. Salvo nasce verosimilmente poco dopo il 1461, data del matrimonio dei genitori, ed è già morto nel 1526. È documentato a Messina dal 1493 al 1522, con una interruzione dal 1505 al 1509, quando si pensa che abbia potuto spostarsi nel continente. La prima formazione dovette avvenire presso il padre Giordano e ovviamente presso lo zio, appena tornato da Venezia, e il cugino Jacobello. Del periodo giovanile di Salvo, e dei primi anni della sua carriera, non abbiamo alcuna documentazione, ma sappiamo con certezza che il pittore è a Messina dal 1493. I dipinti documentati o firmati sopravvissuti sono: la *Croce dipinta* del 1502 (Calatabiano, chiesa di san Filippo), la predella con *Cristo e gli apostoli* e la tavola con *San Pietro*, del 1510 (Malta, Mdina, Museo della Cattedrale). Altre due opere certe, una distrutta, l'altra dispersa, delle quali parleremo nel saggio, sono il *Transito della Vergine* del 1509-1510 (della quale esiste un frammento nel Museo Regionale di Messina) e una *Santa Lucia* già a Castellammare di Stabia. Per i particolari sulla biografia, i documenti e le attribuzioni, si vedano soprattutto, con la bibliografia precedente: J. A. CROWE-G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, edited by Tancred Borenius in three volumes illustrated, vol. II, London 1912, pp. 453-454; G. DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo 1903, pp. 87-107; *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, pp. 90-94; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, pp. 213-214 nt. 17 (che gli attribuisce per la prima volta il *San Giovanni Evangelista* di Siracusa); F. CAMPAGNA CICALA, *Opere d'arte restaurate del messinese*, Messina 1979, p. 37; G. PREVITALI, *Alcune opere di Salvo d'Antonio da ritrovare*, in "Prospettiva", n. 33-36, 1983-84, *Studi in onore di Luigi Grassi*, pp. 124-134; SRICCHIA SANTORO, *Antonello*, cit., pp. 143-150; EADEM, *De Antonio Salvo (Giovanni Salvo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma 1987, pp. 316-318; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993, pp. 27-32, 50-59; G. MOLONIA, *Salvo (Giovanni Salvo) de Antonio*, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel Siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Siracusa 1996, pp. 112-113; F. CAMPAGNA CICALA, *L'eredità di Antonello in Sicilia*, in *Antonello a Messina*, a cura di Giovanni Molonia, Messina 2006, pp. 121-127.

A proposito della posa della mano, vorrei far notare che, in corrispondenza della mano del *San Giovanni Evangelista* di Siracusa, si intravede la traccia di una o più versioni precedenti, con lo stilo leggermente inclinato, indizio di un processo creativo complesso e quindi dell'originalità di ideazione, che varrebbe la pena di esaminare in riflettografia. L'attribuzione del *San Giovanni Evangelista* a Salvo d'Antonio, oltre che da F. Bologna (si veda *supra*), è stata sostenuta da F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello*, cit., p. 145; e da F. CAMPAGNA CICALA, *La pittura in Sicilia nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. II, Milano 1987, p. 486; EADEM, *L'eredità di Antonello*, cit., in part. pp. 124-127. T. Pugliatti (*Pittura del Cinquecento*, cit., p. 59), ritiene invece che si debba a un pittore ancora ignoto.

finite e sottilissime lumeggiature di Antonello nei tessuti più preziosi, ma realizzata con pennello più grosso e fare semplificato. Sono inoltre visibili nel viso e nelle mani della figura le linee del disegno realizzato con pennello grigio scuro, simile nel colore al disegno sottostante del *Polittico di San Gregorio*, ma dal tratto più marcato e analitico. Al potente chiaroscuro di certa pittura padana e iberica paiono ispirarsi anche le pennellate evidenti di biacca (bianco di piombo) – che in origine dovevano però essere attutite da velature oggi scomparse – utilizzate a fini espressivi e per rendere le luminescenze e i brillii degli occhi.

I capelli sciolti della santa, percorsi da fili dorati e sospesi a velare la manica bianca, trovano un precedente formale nei capelli biondi e aerei che lambiscono il braccio della Maddalena nell'*Imbalsamazione di Cristo* della Pala di Pesaro di Giovanni Bellini (Musei Vaticani); un'opera che, per i rapporti palmari tra la figura del Cristo depresso e la *Pietà* del Prado di Antonello, è già stata ritenuta un punto fermo nel confronto tra Bellini e il maestro messinese, e che dunque potrebbe confermare un testo di studio importante anche per la sua scuola.

La *Santa Lucia e storie della sua vita*, secondo la ricostruzione di seguito presentata, ha una storia critica relativamente antica ed è stata fin dal Settecento collegata allo stile di Antonello.

Nell'*Apparato agli Annali*, Caio Domenico Gallo ricorda infatti, nella chiesa di S. Lucia dei Greci presso il Palazzo Reale messinese, una *Santa Lucia* «molto antica», da lui assegnata alla «Famiglia degli Antonj», cioè alla famiglia di Antonello da Messina, notizia riportata anche dall'Hackert-Grano⁹. Già nel 1644 una tavola con Santa Lucia, cioè la santa titolare, era stata citata dal Samperi come proveniente dalla stessa chiesa¹⁰, ma è il Gallo il

⁹ C. D. GALLO, *Apparato agli Annali della città di Messina*, Napoli 1755, p. 160; F. HACKERT-G. GRANO, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792, ed. con premessa e note di G. Molonia, Messina 2000 p. 40: nella nota al testo G. Molonia collega il dipinto citato dall'Hackert alla nostra tavola; cfr. L. HYERACE, G. MOLONIA, *Opere di Antonello a Messina*, in *Antonello a Messina*, cit. 2006, p. 166.

Secondo gli studi in corso di Cinzia Cigni, che ringrazio per la comunicazione, l'antica chiesa di Santa Lucia dei Greci già nel Seicento era distrutta - come conferma P. SAMPERI (*Iconologia della gloriosa Vergine...*, Messina 1644, libro IV, p. 471) secondo il quale il dipinto con la santa titolare (ma non sappiamo se si riferisce al nostro dipinto) era stato trasferito in un'altra chiesa costruita poco lontano, che assunse il titolo di Santa Maria delle Grazie -; sopravviveva invece l'oratorio, ed è a questo cui probabilmente si riferisce il Gallo.

¹⁰ Vedi *supra* nt. 9.

primo ad avanzare una ipotesi di attribuzione e collocazione cronologica, per quanto molto ampia – lo storico infatti comprendeva nella famiglia di Antonello anche il cosiddetto «avo», cioè il nonno, il padre, lo zio, oltre che i discendenti, praticamente attraversando oltre un secolo. L'identificazione con il dipinto citato dal Gallo è molto probabile - benché la collocazione originaria resti molto dubbia per gli stravolgimenti subiti dall'area (contrada di Terranova o delle Moselle) nel Cinquecento - perché le altre due opere con santa Lucia ricordate nelle chiese di Messina (una nella chiesa di Santa Lucia dei Confettieri, l'altra in quella di Santa Lucia di Porta Imperiale)¹¹, sono dette dallo storico di stile ed epoca greci, una definizione di solito adottata per i dipinti bizantini, che escluderebbe la nostra opera, mentre nelle guide successive, che pure le ricordano, sono indicate genericamente come antiche, senza alcuna specifica sullo stile.

Dopo il Gallo e l'Hackert-Grano, abbiamo un'ulteriore testimonianza sulla nostra tavola solo nel 1821, nelle *Memorie dei pittori messinesi* di Giuseppe Grosso Cacopardo che, a proposito delle opere di autore sconosciuto ma di stile antonelliano, la colloca nella chiesa di Santa Lucia all'Ospedale¹²: denominazione corrente, per la vicinanza al Grande Ospedale, della chiesa di Santa Lucia di Porta Imperiale, dove probabilmente la tavola sarà stata trasferita dopo che il terremoto del 1783 aveva danneggiato Santa Lucia dei Greci¹³, forse determinando nell'opera i guasti che hanno portato negli anni successivi alla pesante ridipintura che la coprirà fino al 1920 e oltre. Questa nuova collocazione è confermata, oltre che nelle *Guide* dello stesso Grosso Cacopardo, anche da Giuseppe La Farina nella sua *Guida* della città del 1840, che segnala una «S. Lucia [che] pare de' tempi del buon gusto»¹⁴, ossia, secondo gli ideali estetici ottocenteschi, di epoca quattro-cinquecentesca.

Ancora nella chiesa di Santa Lucia all'Ospedale la vede, vent'anni dopo, Giovan Battista Cavalcaselle, forse il maggiore conoscitore di pittura antonelliana dell'Ottocento, che fu in Sicilia tra il 1859 e il 1860 per ricercare e studiare le opere di Antonello e degli antonelliani nelle chiese e nelle case private. Per nostra fortuna, come usava fare quasi sempre per meglio memorizzare le opere e al contempo studiarle con maggiore attenzione, Caval-

¹¹ C. D. GALLO, *Apparato*, cit., p. 160-161.

¹² G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi*, Messina 1821, p. 5.

¹³ N. ARICÒ, E. BELLANTONI, G. MOLONIA, G. SALEMI, *Cartografia di un terremoto: Messina 1783. I quindici comparti*, "Storia della città", Milano 1988, p. 55.

¹⁴ G. LA FARINA, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840, p. 44.

caselle trae dal dipinto uno schizzo con annotazioni in margine. Il disegno (*fig. 3*) è stato pubblicato nel 1992 da Rosanna De Gennaro in un articolo di taglio storico-critico su Cavalcaselle e i suoi disegni in Sicilia; però il collegamento con il nostro dipinto non è evidenziato¹⁵.

Quando il Cavalcaselle la vede, l'opera ha le storiette coperte dalla doratura, come già sappiamo rivelate solo con il restauro del 1920, ed è in gran parte ridipinta. Il disegno è uno schizzo sommario con pochissime note descrittive. Più interessanti sono invece i commenti a fianco e sotto il disegno. In basso a destra si legge il luogo: «Chiesa di S. Lucia – Messina»; a fianco: «Si dice aveva i suoi fatti attorno in piccoli quadretti ora mancanti [...] (si dice restaurato dieci anni sono) così il cappellano»: dunque l'epoca del restauro che ha coperto le scene laterali è il 1850 circa¹⁶.

Sotto il disegno della figura Cavalcaselle aggiunge alcune importanti considerazioni sullo stile: «imbrattata tutta [...] tutta impiastrata di restauro / mostra però la stessa mano di quella a Castellammare del Generale mandato da Zir. / Carattere di testa all'Antonello». Oltre alla considerazione sul «carattere» della testa, nella quale Cavalcaselle vede una familiarità con Antonello, è fondamentale il riferimento ad un'altra *Santa Lucia*, allora posseduta da un certo Generale Pucci a Castellammare di Stabia, che Cavalcaselle aveva esaminato durante la tappa napoletana del suo viaggio e ripreso in un disegno molto particolareggiato (*fig. 5*)¹⁷. Tra le annotazioni a quest'ultimo disegno si legge: in alto, «Vedi Salvo d'Antonio Cattedrale Messina» – alludendo alla tavola del *Transito della Vergine* di Salvo d'Antonio allora conservato nel Duomo messinese - e, in basso, «Vedi Messina la figura di S. Lucia nella Chiesa di S. Lucia», cioè il nostro dipinto. Sui colori precisa che la veste della

¹⁵ R. DE GENNARO, *Cavalcaselle in Sicilia: alla ricerca di Antonello da Messina*, in "Prospettiva", n. 68, 1992, p. 73-86, in part. p. 78, fig. 14. Come riporta la studiosa, il disegno è conservato a Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV, 2032 [= 12273], fasc. I, fol. 190r. Nella didascalia del disegno pubblicato l'opera di riferimento è assegnata a ignoto pittore messinese del primo Cinquecento.

¹⁶ Nel dicembre del 1902 la tavola è ancora notata, sempre sull'altare maggiore della stessa chiesa, da Gaetano La Corte Cailler e da Gioacchino Di Marzo: anche a loro, come al Cavalcaselle quarant'anni prima, il rettore della chiesa del tempo racconta del restauro subito dal quadro, con la copertura delle storiette rovinata, "indorate" con tutto il fondo. (G. LA CORTE CAILLER, *Il mio diario*, a cura di G. Molonia, vol. I (1893-1903), Messina 1998, p. 327). Qualche giorno prima, lo stesso La Corte Cailler aveva segnalato nella chiesa di Santa Lucia all'Uccellatore un altro quadro con *Santa Lucia* "con le storiette attorno" detto dal Di Marzo "del 500 ma su gusto più antico" (Id., *op. cit.*, p. 326), probabilmente perduto.

¹⁷ Pubblicato in G. B. Cavalcaselle. *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra a cura di L. Moretti, Vicenza 1973, n. 54 p. 85.

santa è gialla e decorata, mentre le maniche sono verdi; il manto è rosso con l'interno «verdone». Il fondo è dorato nella parte superiore, con muro merlato e paesaggio in quella inferiore.

Cavalcaselle ripete dunque il collegamento già segnato nel disegno messinese, che sottintende un rapporto stilistico, o almeno di concezione compositiva, tra le due tavole con santa Lucia, anche se si indovinano, già dall'accurato disegno dello studioso, maggiori eleganza e ricercatezza nel quadro napoletano rispetto al nostro. Queste sono confermate, molti anni dopo, dalla foto in bianco e nero della *Santa Lucia* di Castellammare (fig. 4) scoperta da Giovanni Previtali nell'Archivio Berenson a "I Tatti" di Firenze¹⁸. Il dipinto era allora catalogato come di ubicazione ignota ed è tuttora disperso. Sulla base di diversi elementi di identità inequivocabili rispetto al *Transito della Vergine* di Salvo d'Antonio (fig. 7) – perduto nel 1908 ma del quale si conservano un'antica foto Brogi e un piccolo frammento, con la firma del pittore, nel Museo Regionale di Messina – Previtali conferma l'antica intuizione del Cavalcaselle, attribuendo la *Santa Lucia* di Castellammare allo stesso Salvo, attribuzione da allora accettata unanimemente.

Se confrontiamo le due sante Lucia, comprendiamo i rimandi di Cavalcaselle: oltre alla somiglianza nell'impianto generale della figura e dello sfondo e nella disposizione dei panneggi – ad esempio nelle pieghe intorno al ginocchio sporgente, particolare che trova rispondenze con altri modelli fatti risalire a Salvo sulla base di opere a lui riferite, come la figura di San Pietro stante¹⁹, o nelle sottili creste che affilano le piegature del manto rigido e serico del quadro napoletano, apparentate con quelle della parte bassa della veste della *Santa Lucia* messinese - balzano con evidenza la perfetta sovrapposibilità nella forma del viso, nell'attaccatura dei capelli, nella linea del collo, nel naso, nella ombreggiatura tra naso e occhi e nel disegno della bocca. Dalle note di Cavalcaselle in margine al disegno della

¹⁸ Pubblicata in PREVITALI, *Alcune opere*, cit., p. 131, fig. 15.

¹⁹ La figura di San Pietro leggente con le chiavi in mano di Salvo d'Antonio, ispirata nel viso a modelli belliniani e al San Nicola della *Pala di San Cassiano* di Antonello, è descritta dal Cavalcaselle nel disegno del *San Pietro* un tempo nella chiesa messinese di San Dionigi, perduto in seguito al terremoto del 1908. Il modello si ripete quasi identico nel *San Pietro* di Malta, dello stesso Salvo, e in quello della *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Pietro e Giovanni Evangelista* del Museo di Messina, attribuito in passato a Salvo ma più di recente riferito ad Antonino Giuffrè, Alfonso Franco, o Giovannello d'Itala (sulle varie attribuzioni del dipinto si vedano F. CAMPAGNA CICALA, F. ZERI, *Messina. Museo Regionale*, Palermo 1992, p. 74-75; PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 50). La fisionomia è ripresa anche nel San Pietro del *Transito della Vergine*.

Santa Lucia di Castellammare sappiamo anche che la veste degli angeli aveva dei "lumi gialli" su un fondo rosso, probabilmente da comparare alle lumeggiature già notate nella *Santa Lucia* messinese o a quelle del *San Giovanni Evangelista* siracusano.

Ma in fondo Cavalcaselle attraverso i suoi disegni aveva anche suggerito, di rimando, una correlazione ancora più interessante e complessa: tra la *Santa Lucia* di Messina e il dipinto più rinomato di Salvo d'Antonio, il *Transito della Vergine*. Questa correlazione indiretta – che tuttavia, occorre ribadire, non viene mai chiaramente proposta dal Cavalcaselle, neanche nel testo pubblicato insieme al Crowe nel 1912, dove la *Santa Lucia* di Messina non è menzionata, certo perché la sua corretta lettura era al tempo resa impossibile dalle ridipinture – diventa oggi, scoperta del tutto la pittura originale, benché compromessa, del nostro dipinto, una traccia importante dalla quale non si può prescindere, tanto più che il *Transito* era opera certa di Salvo, firmata e documentata al 1509.

Sia nel *Transito* che nella *Santa Lucia* di Messina riscontriamo corrispondenze con quelli che dovettero essere alcuni tra i caratteri stilistici principali del pittore: ad esempio la qualità "turrita" delle figure, derivata dalle matrici antonelliana e pierfranceschiana e spesso esaltata dalla visione dal basso; il carattere nobile e altero delle teste di eco bramantesca (nel *Transito* riscontrabile soprattutto negli apostoli sulla destra); la robustezza di parti anatomiche come le spalle e le mani, queste ultime sempre ben strutturate nella anatomia ossea²⁰, sottolineata dal chiaroscuro e dal disegno che ne evidenzia la sporgenza in corrispondenza delle nocche. A questo riguardo nella *Santa Lucia* di Messina notiamo anche uno spiccato senso realistico che porta il pittore a delineare le pieghe della pelle delle dita e l'anatomia dell'unghia.

Il panneggio in Salvo assume particolari metrica e consistenza, riconosciuta nel tempo dagli studiosi che se ne sono occupati: il Di Marzo parla di «maestosa e larga maniera di piegheggiare», la Sricchia Santoro di «squadro largo e sintetico», la Pugliatti di «larghe stesure gonfie d'aria e [...] profiture sottili e taglienti»²¹. Nel *Transito* riveste una funzione importante nell'accompagnare ed enfatizzare le pose con ampie anse e risvolti, come nel manto del giudeo sotto la bara o in quello dell'apostolo inginocchiato a destra – quest'ultimo di un colore definito «rosso sangue» dal Cavalcaselle,

²⁰ La Sricchia Santoro nota in Salvo l'"intelligenza della struttura delle mani, la più vicina al rigore formale dell'ultimo Antonello" (SRICCHIA SANTORO, *Antonello...* cit., p. 145).

²¹ DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, cit. p. 101; SRICCHIA SANTORO, *Antonello*, cit. p. 145; PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento*, cit. p. 58.

una tonalità che si potrebbe attagliare anche al manto della nostra *Santa Lucia*. Gli stessi caratteri si notano nel risvolto dal profilo ondulato sul fianco destro in quest'ultima, mentre il resto del manto presenta un'alternanza tra linee morbide con rigonfiamenti plastici e tagli retti o angolari a volte ripassati col colore nero per accentuare le ombre, secondo una modalità ereditata da Antonello.

Nella *Santa Lucia*, la figura appare appesantita dalla veste arcaizzante a canne d'organo in forte rilievo nella parte superiore, che mal si rapporta, nel confronto, con l'eleganza della *Santa Lucia* di Castellammare, in particolare della mano che regge leziosamente il pugnale, per la quale sono stati riscontrati confronti con Antoniazio Romano.

Per quanto riguarda le scenette laterali, rese con una notevole vivacità narrativa, quasi ovunque il disegno soggiacente si apprezza con maggiore facilità rispetto alle parti dipinte, più deperite. I modelli sono coerenti con la produzione del nostro pittore, soprattutto in alcuni lacerti di pittura con brani di pannello o mani; solo le figure maschili appaiono più rigide e legnose negli arti. Una esecuzione approssimativa si riscontra infine nel fogliame ai piedi della santa e nell'ornato a motivi vegetali della veste, che appare schiacciato sul pannello e privo di modulazioni, fattori che ci fanno supporre l'intervento come aiuto di una mano meno raffinata, circostanza più volte ipotizzata anche per altre opere firmate di Salvo d'Antonio.

Dal carattere arcaizzante della figura dovremmo dedurre una datazione anteriore rispetto alla *Santa Lucia* napoletana, della quale dunque il quadro messinese costituirebbe una prima versione successivamente aggiornata sulla base di nuovi impulsi ed esperienze artistiche maturate fuori dalla Sicilia, che porteranno anche alle scelte operate nel *Transito*.

Il riferimento ad una fase precoce di Salvo, che sappiamo documentato a Messina dal 1493 – cosa che non esclude, ovviamente, una attività in città anche precedente – rende imprescindibile anche il confronto con la *Madonna del Rosario tra due schiere di dignitari laici ed ecclesiastici* del Museo Regionale di Messina, uno dei dipinti più notevoli e dibattuti del tardo Quattrocento meridionale, che vanta pure un'autorevole attribuzione a Salvo d'Antonio giovane, anche se recentemente contestata a favore del veneto Antonio Solario e di una datazione anticipata al 1479²².

²² Sulla storia critica e le vicende attributive del dipinto, che mostra una complessa cultura riconosciuta tra la base antonellesca e veneta e tangenze con Melozzo, Berruguete e la

Premettendo che la cattiva conservazione dell'opera non permette oggi di avere una visione chiara della stesura²³, possiamo osservare molte analogie tra i due dipinti dal punto di vista dell'impostazione delle figure, della disposizione e consistenza del panneggio, del tratto del disegno; e ancora nelle fisionomie, nella predilezione per un chiaroscuro potente nei visi, con le pennellate di biacca in evidenza, e del bruno-nero nelle ombre e nelle profilature, soprattutto delle parti in oro. Tra le manifestazioni più caratterizzanti degli accenti realistici di Salvo è la consuetudine, che si può evincere anche dai disegni di Cavalcaselle, di aggiungere tocchi di rosso nell'angolo interno dell'occhio (in genere particolarmente accentuato) e nell'interno della palpebra inferiore: elemento riscontrabile in molti personaggi della pala del Rosario; meno evidente, ma non del tutto assente, negli occhi della *Santa Lucia*. Le coincidenze tra le due opere, insieme alle corrispondenze con la produzione di Salvo, pur non presentando una sovrapposibilità perfetta, tranne che per piccoli particolari – né forse potrebbero, anche a causa delle condizioni della pala del Rosario – sono tali da invitare ad un'ulteriore riflessione sul caso, che in questa sede non è possibile effettuare e che si rimanda ad altra occasione. Al momento l'ipotesi consequenziale più ragionevole è che la *Santa Lucia* costituisca un possibile anello di congiunzione tra la *Madonna del Rosario* e opere certamente più mature come la *Santa Lucia* di Castellammare o il *Transito*.

Quello che invece, al di là di ogni dubbio, da questi confronti emerge con sempre maggiore chiarezza, è l'esistenza di una scuola pittorica messinese o siculo-orientale tra Quattro e Cinquecento dalla fisionomia complessa e

cultura iberico-napoletana, si vedano soprattutto F. CAMPAGNA CICALA, scheda n. 35, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Messina, 1981-1982) a cura di A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, Roma 1981, p. 216; SRICCHIA SANTORO, *Antonello*, cit., pp. 143-144, con bibliografia precedente. Una collaborazione di Salvo alla realizzazione del dipinto è stata proposta da PAOLINI, *Antonello*, cit., p. 325, ma l'attribuzione più convinta è venuta da SRICCHIA SANTORO, *Antonello*, cit., pp. 143-144, sostenuta anche da CAMPAGNA CICALA, *L'eredità*, cit., p. 119-127. Per l'attribuzione ad Antonio Solario, già suggerita da G. Vigni, si veda D. DE JOANNON, *Per la Madonna del Rosario del Museo Regionale di Messina: una datazione e un'attribuzione ad Antonio Solario detto "Lo Zingaro"*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp. 26-31, secondo il quale, sulla base di motivazioni di natura storica, la datazione del quadro dovrebbe risalire al 1479, un decennio prima della data apposta in una lapide commemorativa che secondo le fonti accompagnava il dipinto nella sua collocazione nella chiesa di San Benedetto, e che finora era stata generalmente considerata come la data approssimativa dell'opera.

²³ Il dipinto, in tela su tavola, ha subito in passato pesanti restauri e ridipinture che hanno danneggiato molte parti e reso complessivamente meno leggibile il tratto pittorico perché la pellicola appare disomogenea.

con caratteri di riconoscibilità e coerenza per gruppi di opere – ritengo che sotto questo aspetto la *Santa Lucia* costituisca un tassello importante -, la cui qualità appare in grado di interagire con la più alta produzione di area mediterranea. Mancano però all'appello ancora molte opere di pittori conosciuti solo per nome, e non si sa se questa lacuna potrà mai essere colmata: primo fra tutti Giordano, fratello di Antonello e padre di Salvo, già morto nel 1488, che poté avere una impostazione stilistica vicina a quella del figlio e quindi essere confuso con quest'ultimo in opere con cronologie relativamente alte. In questo contesto, e allo stato degli studi, è dunque Salvo d'Antonio ad occupare una posizione di preminenza, da capofila e creatore di modelli, dietro ispirazione di Antonello o meno. La *Santa Lucia*, nello specifico, sembra aver costituito il modello locale di figura femminile stante con veste a canne d'organo e capelli lunghi sciolti sulle spalle - della quale, com'è noto, esistono simili archetipi flandro-iberici e provenzali²⁴ – ripresa più volte da Antonello de Saliba a partire, alle attuali conoscenze, dal 1501 con la *Santa Domenica* (Messina, Museo Regionale)²⁵. Inoltre si coglie un riflesso della *Santa Lucia* di Salvo d'Antonio nelle sante della *Madonna col Bambino e le sante Agata e Lucia* di Randazzo (chiesa di San Nicola)²⁶, e nella santa Lucia della *Madonna in gloria con i santi Lucia, Placido, Flavia e Agata* di Antonello Riccio, del 1591, un tempo nella chiesa di Santa Lucia all'Ospedale e perduta nel 1908.

Nonostante la forte impressione di arcaicità, che ha determinato il giudizio del Gallo, l'ipotesi di una datazione precoce della *Santa Lucia* non convince del tutto se confrontata con esempi della cerchia antonelliana come il *Sant'Agostino* (ubicazione ignota) – che dovrebbe risalire al 1490 ed è stato attribuito a una collaborazione tra Salvo e Antonello de Saliba²⁷ – soprattutto per l'ampio sviluppo delle anse del manto sul fianco destro, per i caratteri già protocinquecenteschi della decorazione del fondo oro punzonato e in parte per gli interventi della bottega che presuppongono un'attività ben avviata e fiorente.

²⁴ F. SRICCHIA SANTORO (*Antonello*, cit. 1986, p. 70) confronta la *Santa Lucia* alla *Santa Caterina* che faceva parte del trittico di Petrus Christus della collezione Santocanale di Palermo, perduta nel 1945.

²⁵ Si veda D. SPAGNOLO, *Antonello de Saliba: Santa Domenica*, in *Un Museo immaginario. Schede dedicate a Francesca Campagna Cicala*, a cura di G. Barbera, Messina 2009, pp. 43-45.

²⁶ Riferita da Bottari a un seguace di Antonio Solario in S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina-Firenze 1953, p. 56 e fig. 152.

²⁷ Si veda PREVITALI, *Alcune opere*, cit., p. 125, fig. 3. Il riferimento a Salvo sembra comunque molto pertinente e si riscontrano palmari coincidenze con la *Santa Lucia*.

Acquista allora un senso l'identificazione con la *Santa Lucia* "molto antica" ricordata dal Gallo e quindi l'ipotesi di una provenienza originaria da Santa Lucia dei Greci, chiesa di rito orientale soggetta al Protopapa, i cui rappresentanti potrebbero aver richiesto, forse nel corso avanzato dell'ultimo decennio del Quattrocento, un'opera su fondo oro decorato che in qualche modo riproponesse nella forma la ieraticità delle icone bizantine²⁸. È verosimile infatti che i committenti siano stati in qualche rapporto con l'erudito greco Costantino Lascaris, ben integrato nell'ambiente cittadino e sensibile alle esigenze delle chiese di rito greco messinesi²⁹: Lascaris conosceva certamente Salvo d'Antonio, perché questi è testimone alla stesura del suo testamento il 15 agosto del 1501³⁰, e dunque potrebbe aver caldeggiato un suo coinvolgimento per l'esecuzione del dipinto.

²⁸ Lo stesso Longhi vi rileva la "sbarrata stringatezza del soggetto jerocratico", molto più evidente quando le storie laterali erano coperte, che collega genericamente a certa committenza della Sicilia orientale (LONGHI, *Frammento siciliano*, cit. , p. 22).

²⁹ Lascaris si era fatto promotore di una raccolta di fondi a favore di un'altra chiesa messinese di rito greco, quella di Sant'Agata (si veda A. DE ROSALIA, *La vita di Costantino Lascaris*, in "Archivio Storico Siciliano", ser. III, a. IX, 1957-1958, pp. 41-42).

³⁰ DI MARZO, *Antonello*, cit., p. 92.



Fig. 1. Salvo d'Antonio (qui attr.), *Santa Lucia e storie della sua vita* (in corso di restauro). Messina, Museo Regionale.



Fig. 2. Salvo d'Antonio (qui attr.), Santa Lucia, foto Brogi.

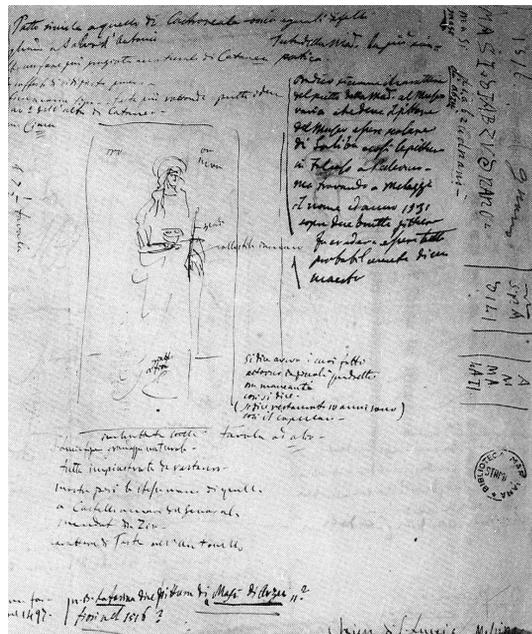


Fig. 3. Giovan Battista Cavalcaselle, *Disegno della Santa Lucia* (Messina, Chiesa di Santa Lucia all'Ospedale). Venezia, Biblioteca Marciana.

Fig. 4. Salvo d'Antonio, *Santa Lucia*. Ubicazione ignota (già a Castellammare di Stabia), foto Archivio Berenson a I Tatti, Firenze.



Fig. 5. Giovan Battista Cavalcaselle, *Disegno della Santa Lucia* (Castellammare di Stabia, collezione privata). Venezia, Biblioteca Marciana.



Fig. 6. Salvo d'Antonio (attr.), *San Giovanni Evangelista*. Siracusa, Cattedrale.



Fig. 7. Salvo d'Antonio, *Transito della Vergine* (già Cattedrale di Messina, distrutto nel 1908), foto Brogi.