

BERNARDO BERENSON

UNA SANTA
DI ANTONELLO DA MESSINA
E LA PALA DI SAN CASSIANO

ESTRATTO DAL X° FASCICOLO - VI ANNO DI " *DEDALO* "

MARZO 1926

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

Bibliothèque Maison de l'Orient



130096

53m

RTP

RTP 53m



BERNARDO BERENSON

UNA SANTA
DI ANTONELLO DA MESSINA
E LA PALA DI SAN CASSIANO

ESTRATTO DAL X° FASCICOLO - VI ANNO DI " *DEDALO* "

MARZO 1926

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

UNA SANTA DI ANTONELLO DA MESSINA
E LA PALA DI SAN CASSIANO.

Da qualche tempo vengo preparando una nuova edizione degli elenchi posti in appendice ai miei libri sui pittori del Rinascimento italiano. Un giorno della scorsa primavera, scorrevo un pacco di fotografie appena giuntemi da Budapest per questo lavoro, quando la mia attenzione si fissò

sopra la fotografia d'una testa di giovane Santa esposta in quel Museo (*pag. 631*). Confusamente ricordavo che trenta o forse più anni fa io l'avevo attribuita al Catena, ma questa volta, a guardarla con occhi più esperti, fui colpito dal carattere nettamente antonellesco dei panneggi. Subito dopo,



ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA (PRIMA DELLA RIPULITURA) - BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.

m'avvedevo d'un altro particolare che altre volte m'era sfuggito: che cioè alla destra della Santa si scorgevano la spalla e il fianco d'un'altra figura e che perciò la tavola doveva essere il frammento d'una pala d'altare. Allora mi balenò l'idea che una testa antonellesca, frammento d'un'opera più grande, poteva venire dalla pala oggi smembrata, che una volta decorava la chiesa di San Cassiano a Venezia. I colleghi ricorderanno che è stata una mia buona ventura riconoscere la Madonna di questa celebre opera in una tavola della Galleria di Vienna. ⁽¹⁾

Nei dieci anni passati da quella scoperta,

sempre sono stato alla ricerca degli altri pezzi del dipinto. Poteva questo frammento di Budapest essere finalmente la ricompensa della mia tenace speranza?

Risolvetti senz'altro di recarmi a Budapest l'autunno seguente, e scrissi al dottor de Terey per dirgli lo scopo della mia visita e per esprimergli il desiderio che la tavola venisse ripulita sotto i miei occhi. Nel novembre scorso il mio desiderio fu soddisfatto, grazie al pronto aiuto del mio vecchio amico, e grazie anche all'aiuto del nuovo direttore signor Petrovic. Ad ogni tocco di spugna l'abile restauratore signor Beer portava



ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA (DOPO
LA RIPULITURA) - BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.



ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI SANTA
(PARTICOLARE, DOPO LA RIPULITURA)
BUDAPEST, MUSEO NAZIONALE.

via le opache vernici di molti decenni e gli amabili ritocchi con cui s'era cercato di adattare quel volto al gusto delle passate generazioni. Finalmente giungemmo alla superficie qui riprodotta (*pag. 632*), segnata da molte abrasioni e ferite, ma non gravemente danneggiata. Soprattutto aveva sofferto il volto, ma non tanto da deformare l'aspetto originale. In migliori condizioni erano i capelli e il collo. Dei panneggi e della tenda del fondo, si poteva anzi dire che erano in buono stato. Nella pittura così ripulita niente insomma restava, salvo i danni del tempo, che non fosse di mano del suo autore.

Questo frammento ci presenta dunque il busto d'una giovane di aperto sembiante, con uno sguardo franco e diritto, d'un carattere non aggressivo, ma risoluto. La fronte è larga, gli occhi a mandorla, molto distanti tra loro, il naso forte e un poco schiacciato ma con le narici nervose, le labbra sottili, il mento corto, ma non debole. La chioma castagna è spartita nel mezzo, e pende in riccioli a spirale sulle due gote. L'incarnato, benissimo conservato, del collo è d'un avorio rosato. Il mantello è d'un turchino che direi alla Vermeer, ricordando, ad esempio, la testa di ragazza che è all'Aja e che è tanto stranamente antonellesca. La sciarpa sotto il collo nudo è d'un giallo schietto, con righe di cupo turchino. La veste è di color di bronzo, mentre la palma portata dall'invisibile mano è d'un bruno olivastro. Questa mano ed il braccio sono nascosti da una superficie anch'essa di turchino scuro, rappresentante il mantello che copre la spalla e il fianco della figura vicina. Il fondo rosso reca alcune ombre che devono essere d'un cortinaggio. La tavola è di pioppo,

alta 43 centimetri e larga 33,4.

Se questa testa fosse stata esposta come un semplice ritratto, quale la vediamo nella nostra tavola fuori testo, e non come l'effigie d'una Santa, certo avrebbe da lungo tempo trovato il suo posto tra gli altri ritratti di mano d'Antonello, perché essa ha la loro frontalità, la loro serenità, la loro franca accettazione della vita e di tutto quello che la vita può dare. Più guardo la fotografia che ho qui sulla mia tavola, e più m'è difficile spiegarmi come mai nessuno di noi si fosse ancora accorto che soltanto Antonello poteva avere creato un tipo e un carattere come questo. Forse ciò dipende dal fatto che gli uomini della mia generazione sono cresciuti con pregiudizi romantici, cercando cioè qualcosa di eccitante, di estatico, di esaltato in tutti i personaggi ideali dipinti dai grandi artisti. Questa aspettazione sentimentale è stata come una vetriata a colori che, posta tra l'oggetto e i nostri occhi, ce l'ha deformato in una macchia confusa. Ma non è questo il luogo per scrivere la storia estetica, psicologica e cronologica della guerra contro questo ed altri simili preconcetti, la quale storia è sotto altri nomi la storia dell'eterna lotta tra l'inerzia e la novità. Restando dentro il nostro piccolo recinto, può darsi che, proprio perché domandavamo qualche cosa di sublime alla figura centrale della più rinomata opera d'Antonello, della pala cioè di San Cassiano, fino a dieci anni fa non si sia riusciti a riconoscerla nella semplice e non leggiadra donna che Antonello vi aveva vestita e dipinta da Madonna (*pag. 637*); e per le stesse ragioni non abbiamo potuto distinguere il suo genio in questa Santa, tanto simile al ritratto d'una donna reale e tanto poco trasfigurata dalla gloria celeste.

Anche altri malanni poterono contribuire alla nostra cecità. Noi, ad esempio, non abbiamo, si può dire, alcun ritratto femminile d'Antonello, e perciò mancavamo d'un prototipo cui confrontare e accomodare questa testa. Così la pettinatura e il vestito, elementi sempre tanto caratteristici nei ritratti d'ogni tempo, poterono sembrarci di una data più tarda solo perchè essi durarono ancora un decennio e più dopo Antonello. In ogni modo è certo che ancora nel 1846 nella collezione Pyrker questo dipinto era catalogato come del Basaiti. Il Frizzoni lo attribuì al Marziale; il Venturi alla scuola di Cremona, volendo indicare così i contemporanei di Boccaccio Boccaccino e di Altobello Meloni; il Berenson al Catena: tutti pittori operanti dopo il 1500. Eppure niente nella pettinatura, niente nell'aspetto della testa e della faccia esce dal tempo del notissimo ritratto femminile attribuito al Verrocchio o a Leonardo (*pag. 638*) ed esposto nella Galleria Lichtenstein. V'è la medesima regolare divisione dei capelli nel mezzo, gli stessi riccioli a spirale sui due lati, lo stesso lembo di cappuccio proprio dietro la testa; e da questo insieme la testa prende un che di sferico e la faccia assume una larghezza che non t'aspettresti dalle fattezze prese una ad una. La rassomiglianza è accentuata dal collo scoperto e dalle linee verticali che chiudono le spalle. Se il ritratto della Galleria Lichtenstein deve essere stato dipinto tra il 1470 e il 1480, perchè dovremmo dare alla nostra Santa una data più tarda?

Niente, infatti, in questa figura riesco a trovare che soltanto accenni a una data posteriore al 1479, nel quale anno Antonello da Messina morì. Anzi vado più oltre ed

affermo che niente qui è incompatibile con quello che noi sappiamo essere stata la maniera d'operare di Antonello. Per cominciare da ciò che in questo frammento senza paesaggi e senza fabbriche è la cosa più ovvia, guardiamo i panneggi. Essi sono uguali, in modo stupefacente, a quelli di Antonello: e questa impressione, appena vidi la fotografia, mi condusse senz'altri dubbi a chiedermi se il dipinto non potesse difatti essere suo. Guardiamo all'ondulazione delle linee, alle pieghe e alle ombre nell'Annunciazione adesso a Siracusa (*pag. 639*), e nelle Madonne di Messina (*pag. 642*), di Vienna e della collezione Benson (*pag. 641*), anzi in qualunque altro dipinto suo dove si vedano panneggi anche più sciolti e più mossi; e guardiamo poi alle pieghe del mantello nella nostra figura. È impossibile dubitare che esse sono dovute a un identico modo di concepire e d'eseguire, cioè a una stessa personalità artistica. Tanto le pieghe a zigzag quanto le lunghe pieghe parallele della sciarpa gialla subito ci fanno pensare alle pieghe della sciarpa di San Gregorio nel polittico di Messina (*pag. 643*), cioè ad Antonello⁽³⁾.

Naturalmente pieghe simili a queste s'incontrano anche nei dipinti dei seguaci siciliani di Antonello, ma, almeno pei miei occhi, la loro linea manca del taglio e della cadenza che hanno solo quelle del Maestro. In altre parole la linea di lui è viva, e la linea di quelli altri non lo è.

La chioma è, quanto i panneggi, un elemento nettamente caratteristico. Da un paragone di questa Santa con la Vergine nell'Annunciazione di Siracusa e con la Madonna del Polittico messinese (*pag. 642*) facilmente si deduce che lo stesso artista può



ANTONELLO DA MESSINA: MADONNA E BAMBINO, DALLA
PALA DI SAN CASSIANO - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.



VERROCCHIO O LEONARDO: RITRATTO DI GINEVRA DE' BENCI - VIENNA, GALLERIA LICHTENSTEIN.

averle dipinte tutte e tre. La pittura è così consumata che i riccioli hanno perduto un poco della loro crespezza, ma anche così niente vi si scorge di diverso da quelli che sono sulla testa del Bambino nella Madonna di Vienna (*pag. 640*), o sulla testa dell'Angelo dell'Annunciazione di Siracusa (*pag. 639*) o sulla testa del ritratto Altmann (*pag. 645*).

Diamo adesso uno sguardo alle singole

fattezze, cominciando dagli occhi. Hanno essi un segno così singolare che, se non m'inganno, scoprendolo su un altro volto dovremmo subito domandarci se non sia della stessa mano. Questo segno è l'intervallo tra la palpebra superiore e la palpebra inferiore. Lo ritroviamo tale e quale nell'occhio sinistro del San Sebastiano d'Antonello a Dresda, e nell'occhio destro della Vergine nell'Annunciazione di Monaco, sebbene un



ANTONELLO DA MESSINA: PARTICOLARE DELL'ANNUNCIAZIONE
- SIRACUSA, R. MUSEO. (fot. Alinari).



ANTONELLO DA MESSINA: PARTICOLARE DELLA MADONNA E BAMBINO, DALLA PALA DI SAN CASSIANO - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.



ANTONELLO DA MESSINA: MADONNA E BAMBINO - LONDRA, COLLEZIONE BENSON.



ANTONELLO DA MESSINA: LA MADONNA DEL POLITTICO
DI SAN GREGORIO - MESSINA, R. MUSEO. (fot. Alinari).

poco nascosto dalle velature che invece sono state perdute dal nostro dipinto. In una forma lievemente diversa, con quest'intervallo cioè chiuso come da un piccolo cappio, questa singolarità si ritrova più e più volte in Antonello: ad esempio, nella testa di Cristo a Piacenza, e nel ritratto della Borghese (pag. 644).

Così la narice in forma di virgola è quasi

uguale a quella del suddetto ritratto della Borghese, e a quella della dama in miniatura nella Galleria Lichtenstein (pag. 650).

La bocca, con le labbra sottili, non chiuse né amare nell'espressione ma anzi leggermente sorridenti negli angoli lunghi ed aguzzi, ritorna, con le modificazioni richieste dai soggetti diversi, nella testa che è a Milano incoronata d'edera (pag. 646), nel



ANTONELLO DA MESSINA: SAN GREGORIO DAL POLITTICO
DETTO DI SAN GREGORIO - MESSINA, R. MUSEO.

ritratto d'uomo che è a Napoli (*pag. 647*), nel ritratto d'ignoto che è a Pavia (*pag. 649*), e ancora nella miniatura Lichtenstein.

Il colore della carnagione deve essere stato d'un avorio appena rosato, come si vede nei punti meno logori e specialmente nel collo proprio sopra la sciarpa. In questi punti l'impasto del colore ricorda uno dei capolavori d'Antonello meglio conservato, il Cristo alla colonna nella raccolta Cook di Richmond.

Per finire, guardiamo le screpolature. Le screpolature sulla superficie di un dipinto rivelano, prima di tutto, le prove patite da esso, per la dilatazione del legno, o per la composizione dell'imprimatura, o per le reazioni chimiche delle varie sostanze organiche e inorganiche che compongono i colori. Ma rivelano anche le abitudini tecniche e le destrezze di mano del pittore, così bene da offrirci una prova d'identità tanto sicura



ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO -
ROMA, GALLERIA BORGHESI. (fot. Alinari).

quanto le impronte digitali. Purtroppo la lettura delle impronte digitali e la lettura delle screpolature d'un quadro sono tutt'altro che facili. Quando i critici vi si provano, cadono in errore tanto spesso quanto per le impronte la polizia: errori, per fortuna, che qui non comportano tragiche conseguenze. Conoscendo ormai queste difficoltà, i magistrati, dicesi, hanno cominciato ad usare la prova delle impronte digitali soltanto come

conclusione delle loro investigazioni e conferma di altre scoperte, ma da sola non la considerano più sufficiente. Così dovremmo procedere anche noi, servendoci di questa osservazione delle screpolature solo per indicare una via di scoperta o per ribadire un argomento.

Ora avviene che le più sottili screpolature di questo pannello di Budapest, vicine come sono e parallele e tendenti all'orizzon-



ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI GIOVANE - NUOVA YORK
METROPOLITAN MUSEUM, COLLEZIONE ALTMANN.



ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UN POETA -
MILANO, CASTELLO SFORZESCO. (fot. Alinari).

tale, sono identiche a quelle della Madonna di Vienna nei punti dove questo tanto tormentato frammento della pala di San Cassiano ha meno sofferto, ad esempio nelle gambe del Bambino (pag. 651). Questo è purtroppo il solo dipinto originale d'Antonello che ho avuto agio di vedere dopo la mia visita a Budapest; ma le stesse fotografie delle opere d'Antonello posteriori al dipinto di San Cassiano rivelano sempre un

sistema di screpolature assolutamente identico a questo, meglio leggibile nella grande fotografia a carbone di Hanfstaengl del San Sebastiano di Dresda, ma visibile anche in qualunque buona riproduzione del Condottiero del Louvre.

Queste affermazioni giovano a un doppio scopo. Prima di tutto provano che niente v'è nella figura di Budapest, come tipo, fat-



ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO - NAPOLI,
PINACOTECA DEL MUSEO NAZIONALE. (fot. Anderson).

tezze, costume, acconciatura, disegno, tecnica, che non possa essere opera d'Antonello da Messina. In secondo luogo hanno il subdolo scopo di concentrare l'attenzione dello studioso su questa figura tanto tempo quanto occorre per fargli perdere il gusto di qualunque altra attribuzione e per abituarlo al pensiero che questa testa, sebbene poco corrisponda alla romantica aspettazione di quel che dovrebbe essere una testa di Santa, pure ha il preciso carattere di tutte le altre effigi lasciateci da Antonello. Noi insomma la potremo di sicuro attribuire a lui purché riusciamo a provare che essa è degna di lui.

A questa domanda bisogna rispondere affermando, non argomentando. Io, per me, posso dire che ho studiato Antonello da Messina per più di quarant'anni e che in questo tempo ho raggiunto un'intimità con la sua persona artistica che ho quasi l'illusione d'averlo conosciuto meglio di qualunque amico io abbia mai avuto. Riconosco per sua questa figura nello stesso modo in cui riconoscerei il passo, la voce, lo sguardo d'un compagno anche senza riflettervi. Potrei non aspettarmi d'incontrare il mio amico, o egli potrebbe avere la voce velata e rossa la faccia per un'infreddatura, o potrebbe avere indossato abiti che io non gli conosco. Il mio riconoscimento potrebbe così essere ritardato, ma, appena rimossi questi accidenti, sarebbe istantaneo.

Io propendo dunque a credere che questa Santa, la quale certo sarà accettata come opera della mano stessa d'Antonello, è anche un frammento della pala di San Cassiano la cui Madonna si trova a Vienna. Qui, lo so, manca l'evidenza, ma non mancano le prove. Prima di tutto niente in questo di-

pinto ci suggerisce una fase della carriera d'Antonello anteriore alla data della pala di San Cassiano, cioè al 1475-1476. Anzi è ragionevole affermare che questo frammento non può essere stato dipinto da lui in altro tempo, e che se fosse stato dipinto proprio allora, sarebbe naturalissimo connetterlo con quella pala, salvo precise notizie in contrario.

Che purtroppo le notizie su questo capolavoro siano poche, è stato detto, ridetto, discusso e ridiscusso, ed è inutile ricominciare. È sicuro che oltre la Madonna vi figuravano parecchi santi dei quali sappiamo solo il nome di San Michele. Tenendo questi fatti nella mente e davanti agli occhi la Madonna di Vienna, il professor Mather di Princeton ha tentato una ricostruzione del quadro dotta, ingegnosa e probabile (pag. 654) ⁽⁴⁾. Egli alla destra della Vergine fa posto a due sante; e la nostra figura e quella che appena si scopre alla sua destra, entrebbero in questi posti come se vi fossero sempre state, salvo un'obiezione. L'obiezione è che dietro le nostre figure si vede una cortina rossa e nella ricostruzione del Mather si vede invece il cielo. Ma non v'è ragione di proclamare il professor Mather infallibile in ogni particolare. Certo non lo è per quanto riguarda la cortina. Egli infatti appendendo contro il cielo il parato dietro la Madonna, s'affida alla sola autorità d'un'antica copia. Questa copia è interessante, ma fu fatta secondo la pratica dei copiatori di quel tempo, 1500 all'incirca, che trattarono liberamente, anzi decorativamente, i particolari dell'originale. Ora noi abbiamo dell'originale il frammento di Vienna, e di ciò non dubita il professor Mather sebbene il senatore Venturi gli abbia in privato sussurrato



ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO D'UOMO - PAVIA, MUSEO.



ANTONELLO DA MESSINA: RITRATTO DI UNA
DAMA - VIENNA, GALL. LICHTENSTEIN.

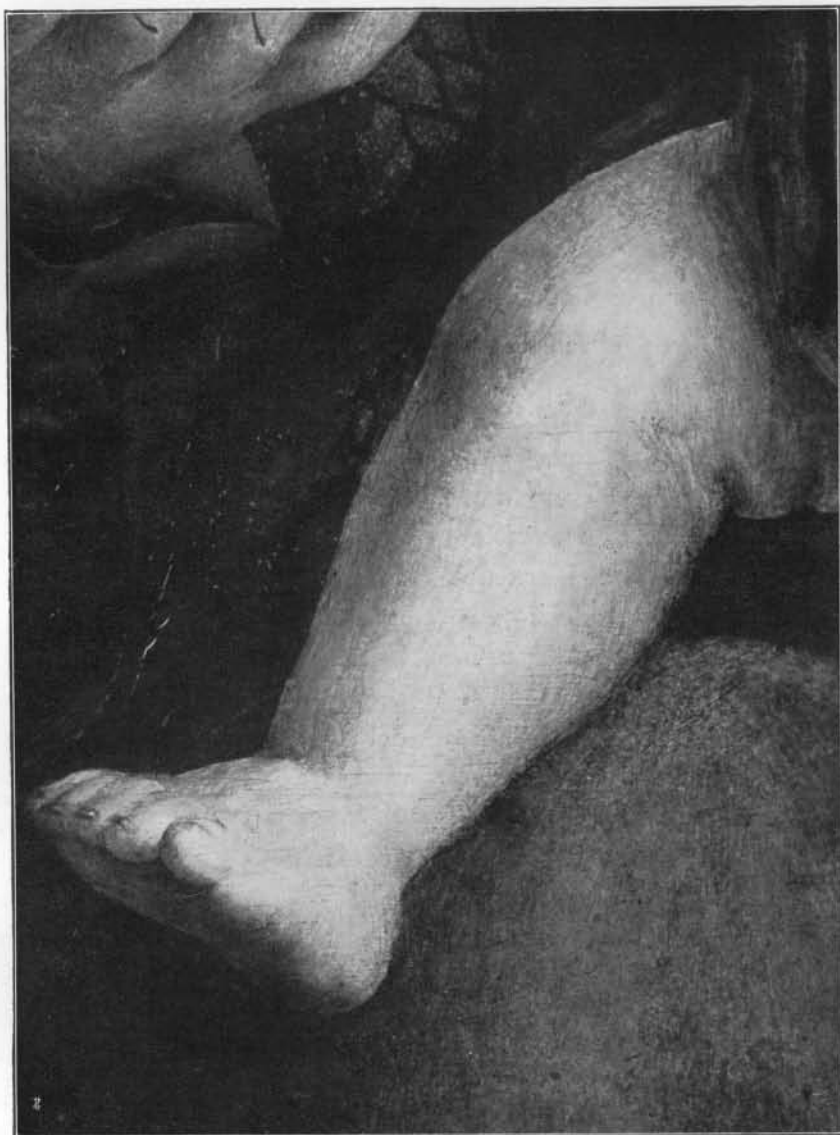
che quel frammento è soltanto una copia ⁽⁵⁾.

In quest'originale una tenda verde appare ai due lati del parato sul fondo del trono, né lascia spazio per la minima traccia di cielo. Noi siamo dunque liberi di pensare che nella pala di San Cassiano si vedeva dietro il parato del trono un largo tendaggio come, ad esempio, è nella pala del Bonconsiglio a San Rocco di Vicenza (*pag. 653*), o che una tenda era tesa proprio dietro il trono e attraverso l'intera composizione come si vede nella pala di Alvise Vivarini all'Accademia di Venezia (Venturi, *Storia*, VII, 4, *pag. 238*), nella quale pala le pieghe hanno anche una certa rassomiglianza con

quelle nel fondo della nostra tavola di Budapest. Anche si potrebbe immaginare che la tenda fosse accomodata per traverso, come nel famoso quadro di Giovanni Bellini che è in San Pietro Martire di Murano e dove un largo drappeggio pende dietro il sedile.

Qui, come in qualunque altra ricerca storica, noi dobbiamo trarre dai fatti una linea sicura e non imporla noi ai fatti. Fino ad oggi i fatti sono troppo pochi per permetterci una sicura ricostruzione della pala di San Cassiano anche se affermiamo che il frammento di Budapest insieme alla Madonna di Vienna ne facevano parte.

Alle ragioni già date, e tutte convergenti



ANTONELLO DA MESSINA: MADONNA E BAMBINO.
(PARTICOLARE) - VIENNA, MUSEO NAZIONALE.

nella conclusione che i due frammenti appartengono allo stesso dipinto, altre due sono da aggiungere, di natura puramente storica. Una è che il nostro frammento apparve per la prima volta, a quanto sappiamo, nella raccolta di Giovanni Ladislao Pyrker. Poiché questo prelado fu patriarca di Venezia dal 1821 al 1827 ⁽⁶⁾, pare probabile ch'egli

l'abbia acquistato in quei sei anni, specialmente se si pensa che egli attribuì o trovò attribuito il dipinto al Basaiti, a un nome cioè cui allora nessuno badava fuor di Venezia. L'altra ragione deriva dai più recenti tentativi di scoprire il pittore di questo frammento. Né il Venturi, né il Frizzoni, né il Berenson scrivono a vanvera. Essi si sono

dedicati da anni e anni allo studio dell'arte italiana, e presumibilmente non hanno avuto nessun desiderio d'abbandonarsi a quel gioco d'attribuzioni che oggi è in uso nei salotti e sui giornali. Perciò qualcosa doveva pure essere nel loro cervello quando l'uno, davanti a questa testa, pensava a un Cremonese, l'altro al Marziale, e il terzo al Catena. E questo qualcosa doveva essere appunto ciò che le opere di questi maestri hanno di somigliante. Infatti non si possono guardare le fotografie delle pitture del Boccaccino, dello Pseudo Boccaccino, di Altobello, cremonesi di nascita ma in arte veneziani di provincia, o le fotografie delle opere di Marco Marziale e di Vincenzo Catena, senza sentire che questi pittori avevano la nostra Santa nascosta nelle loro menti o nella loro coscienza, quasi dovesse servire da tema alle loro variazioni. Per dare un esempio, riproduciamo qui un'opera abbastanza tarda del Catena (*pag. 655*), dipinta quando l'influsso del Giorgione era ormai al colmo sui migliori suoi contemporanei. Questo esempio è la Maddalena di Berlino, e vi si può vedere subito che la chioma, i riccioli, gli occhi, il naso, il carattere e l'espressione sembrano appunto seguire il modello già fissato nella nostra Santa.

Se questi pittori ed altri che potremmo facilmente menzionare accanto a loro, quale Alvise Vivarini e Lorenzo Lotto, non hanno veduto la testa di questa Santa nella pala di San Cassiano, dove altro avrebbero potuto vederla poiché non s'ha memoria d'altre importanti opere d'Antonello nel settentrione d'Italia, né negli otto o nove mesi da lui passati a Venezia si può supporre che egli abbia trovato tempo per dipingere altro che questa grande pala?

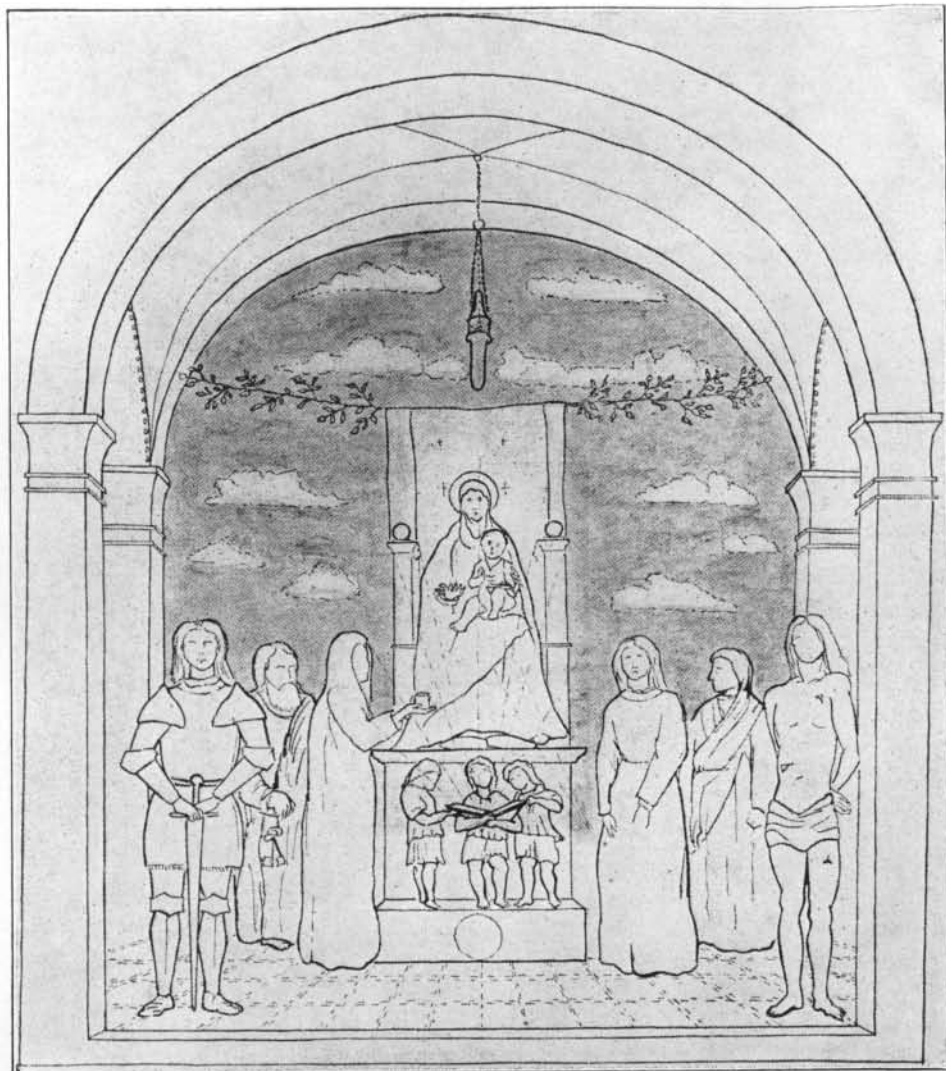
La nostra Santa intanto, se veramente faceva parte della sacra compagnia raccolta intorno alla Madonna di San Cassiano, può aver rappresentato Santa Cecilia. A questa Vergine martire la chiesa era in origine dedicata e, anche dopo aver ceduto il suo posto, ella non poteva facilmente essere negletta appena si trattasse di propiziarsi intercessori ai piedi del Trono.

Santa Cecilia cedette a San Cassiano il suo posto di primaria patrona della parrocchia. Anche questo Santo deve aver avuto il suo posto nella grande pala innalzata in una chiesa che era proprio sotto la sua invocazione. Come sarà stato rappresentato questo santo che fu maestro di scuola ad Imola e fu messo a morte dai suoi scolari pagani a colpi di penna e di stilo? Non dico del suo martirio, ma solo della sua figura di santo tra santi. D'una cosa possiamo essere quasi certi: che cioè, come patrono della parrocchia, egli avrà certamente portato sulla palma della mano un modello della sua chiesa, specie se egli per distinguersi non aveva altri attributi. Ora si conosce il frammento d'un Santo col modello d'una chiesa come suo solo attributo (*pag. 657*), e questa pittura l'ha per primo pubblicata il senatore Venturi dandola appunto ad Antonello da Messina (*L'Arte*, 1921, *pag. 71*). Io non mi proverò a competere con l'eloquente descrizione che di questa immagine egli ha scritta, e rimando il lettore alla colorita prosa di lui. Al mio scopo basta la sua autorità per collocarla nel « tempo in cui il maestro creava, modello a Venezia, la perduta pala di San Cassiano. »

Così stando le cose, come potrebbe Adolfo Venturi evitare almeno l'ipotesi che questa testa di Santo, visibilmente un frammen-



GIOVANNI BONCONSIGLIO: MADONNA IN TRONO - VICENZA, CHIESA DI SAN ROCCO.



RICOSTRUZIONE DELLA PALA DI SAN CASSIANO, SECONDO IL PROF. F. J. MATHER - DAGLI «ART STUDIES» 1924 - PINACOTECA, NUOVA YORK.

to, possa aver fatto parte del perduto capolavoro che è servito d'esempio ai più dotati pittori veneziani?

Forse l'ha distratto il vestito della figura. È l'abito di un monaco, anzi d'un Domenicano tonsurato, e bisogna concedere che vestire da monaco un protomartire cristiano, con lo scapolare nero sulla tunica bianca, è per lo meno inaspettato. Ma in arte si sono vedute meraviglie anche più strane, e in

questa circostanza un siffatto anacronismo può non essere improbabile. In ogni modo s'ha da pensare che un abito monacale non è un vestito ordinario e mutevole, ma vuole al contrario essere immutabile, cioè fuori del tempo, qualcosa come un vestito per l'eternità. Un santo doveva pur apparire in uniforme, e possono esservi state ragioni personali o parrocchiali per farlo apparire vestito così.



VINCENZO CATENA: LA MADDALENA
BERLINO, GALLERIA.

Non scoraggiato da questo inatteso costume, mi sono chiesto se non v'era modo di scoprire quale fosse esattamente la facciata della chiesa di San Cassiano al tempo d'Antonello. Infatti, se essa assomigliava al modello retto dal Santo monaco, il problema era risolto e, nonostante la sua tonsura e la sua tonaca, il Santo che portava sulla palma questa chiesa, non poteva essere che san Cassiano. Naturalmente mi sono volto subito alla famosa pianta e rappresentazione di Venezia attribuita a Jacopo de' Barberi ⁽⁷⁾, e facilmente vi ho trovato la chiesa di San Cassiano, riconoscibile dalla sua posizione topografica e dalla scritta che reca in fronte.

Ma sfortunatamente l'indicazione è troppo sommaria per darci un documento inconfutabile. Pure, anche per uno che come me ha la mania dell'identificazione, il documento, se non definitivo, sembra chiaramente favorevole. La chiesa nella carta e il modello retto dal Santo hanno infatti la medesima forma basilicale nel tetto e nella facciata e, a mio avviso, il minuto pittore e il compendioso cartografo hanno avuto la stessa fabbrica sotto i loro occhi.

Se di ciò non posso offrire una prova sicura, non è improbabile che essa esista. In qualche parte del mondo, e meglio a Venezia, deve esservi un disegno, un'indicazione



LA CHIESA DI SAN CASSIANO:



DALLA PIANTA DI JACOPO DE' BARBERI.

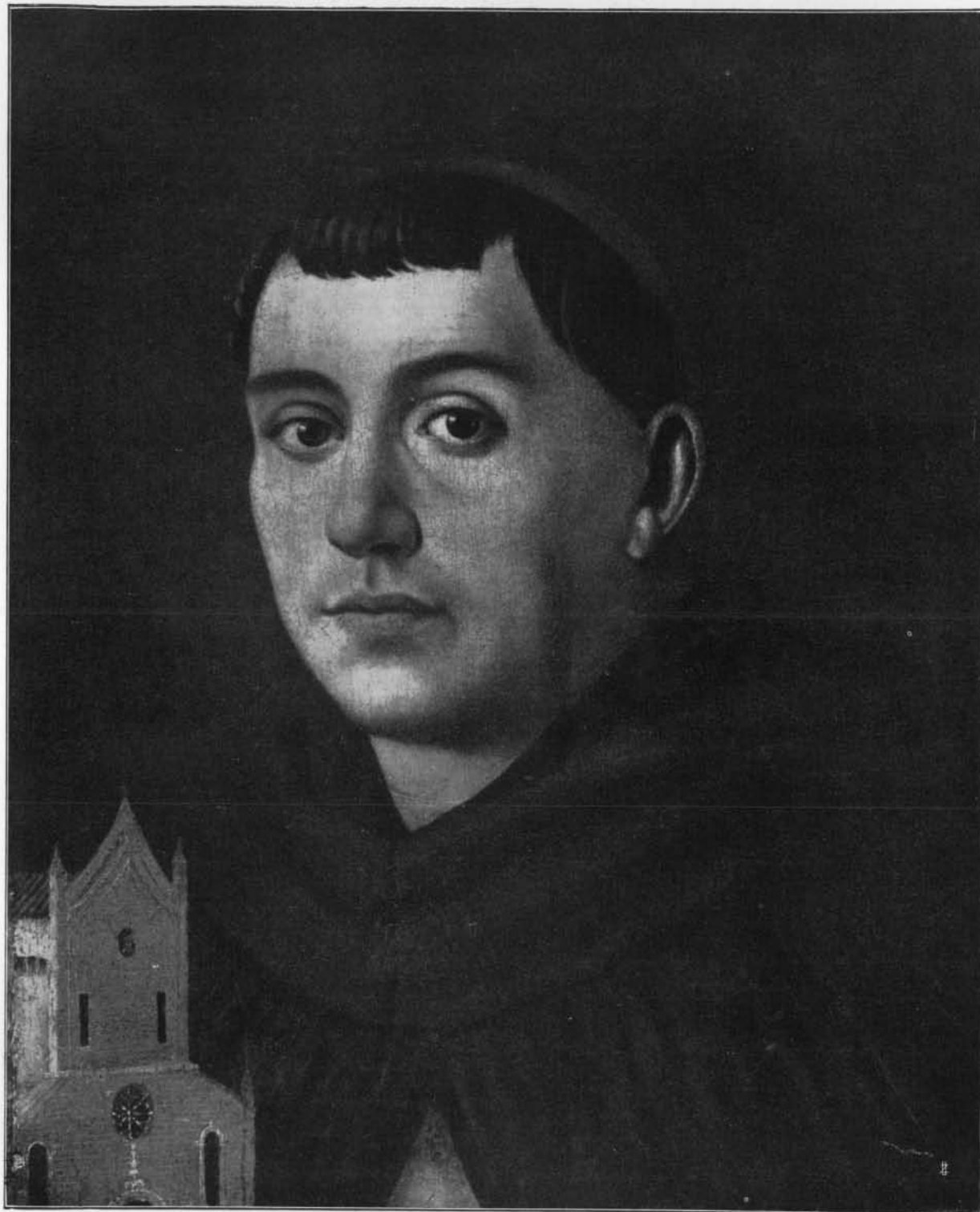
o una descrizione più particolareggiata di quella segnata nella suddetta carta del 1500. Quando i giovani cesseranno di giocare (e non sempre giocano bene) al remunerativo gioco di pazienza con le fotografie, chiamato il gioco del conoscitore, e si daranno finalmente allo studio della storia dell'arte, nessuna chiesa importante in una città come Venezia sarà lasciata senza una sua compiuta storia, sia come fabbrica, sia come opera d'arte, sia come deposito di tesori d'arte. Solo quando questa felice generazione verrà al mondo, solo allora la mia speranza potrà essere confermata o dissipata.

Per ora sono costretto a continuare con argomenti logici. Ve n'è ancora uno o due. La forma della facciata col suo occhio nel centro, con le sue strette finestre, coi suoi pinnacoli, con la sua candelabra sopra la porta, è certamente propria dell'Italia settentrionale, anzi veneta, mentre il colore roseo, tanto simile al colore del palazzo Du-

cale e d'altri palazzi in laterizio sul Canal Grande, è schiettamente veneziano. Diventa così sempre più probabile che questa facciata veneziana sia la facciata di San Cassiano, tanto più perché essa non contraddice, anzi, per quanto è possibile vedere, si addice allo schizzo segnato nella carta di Jacopo de' Barberi.

Il risultato di questo studio si può riassumere così: nella Madonna di Vienna noi abbiamo la figura centrale della perduta pala di San Cassiano dipinta da Antonello da Messina nel 1475 e 1476. Nel frammento di Budapest noi abbiamo una Santa, probabilmente dalla stessa pala, e forse Santa Cecilia. Ed è verosimile che la testa del monaco il quale regge un modello di chiesa, pubblicata per la prima volta dal Venturi, sia la parte superiore della figura di San Cassiano per la stessa grande pittura.

Negli ultimi venticinque anni abbiamo scoperto tante opere dei più rinomati e im-



ANTONELLO DA MESSINA: TESTA DI MONACO - MILANO. COLLEZIONE PRIVATA.

portanti maestri del rinascimento, che è sperabile altri frammenti possano ancora e presto venire in luce ed essere riconosciuti o supposti come facenti parte della più celebrata tra le opere di Antonello. Per mio conto, invito gli studiosi a non dimenticare questa ricerca.

Prima di finire dirò una parola anche sulla contraria ipotesi: che né la Santa di Budapest né il Monaco abbiano mai fatto parte

del quadro di San Cassiano. Certo essi sono dei frammenti e in questo caso devono essere frammenti di altre opere. Si potrebbe allora sperare ché, trovando altri frammenti simili, noi si possa recuperare dipinti di Antonello della cui esistenza non abbiamo finora nessuna notizia. Così, sia giusta la mia ipotesi o non lo sia, noi saremo ugualmente contenti.

Settignano, 31 dicembre 1925. B. BERENSON.

(1) *Study and Criticism of Italian Art*, III, pag. 98, 123; *Eine Wiener Madonna und Antonello's Altarbild von S. Cassiano*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXXIV, Heft 2, 1917.

(2) Parlo di me stesso alla terza persona perché questo corrisponde al mio presente modo di sentire davanti alle conclusioni mie di trent'anni fa, e forse anche di quelle di ieri.

(3) Riproduco questa tavola nello stato in cui il più esperto, scrupoloso ed abile chirurgo di pitture dei tempi nostri, Luigi Cavenaghi, la trovò dopo averla ripulita. Questo è lo stato in cui le vecchie pitture dovrebbero sempre essere lasciate. Ancora il gusto non ce lo permette, così come fino a un secolo fa, e anche meno di un secolo fa il gusto non ci permetteva di esporre le statue antiche mutilate come erano uscite dallo scavo. Oso profetare che tra un altro secolo sapremo goderci i grandi capolavori dell'antica pittura nello stato frammentario, logoro e genuino che adesso ci sembra necessario per godere marmi e bronzi antichi; e l'aspetto

nuovo, lucido e liscio delle vecchie pitture ci dispiacerà tanto quanto oggi ci dispiacciono i frontoni di Egina restaurati da Torwaldsen.

(4) *Antonello da Messina's Venetian Altarpiece of 1476*; in « *Art Studies* », 1924.

(5) Come mai un copiatore si sarebbe preso l'incomodo di copiare, in basso, a sinistra, due mani che reggono un bicchiere e che appartengono a una figura che non è nel frammento? L'avrebbe fatto solo nel caso che avesse voluto darci una scrupolosissima versione dell'intera pala. Ma questo è mai probabile? Certo sarebbe stato contro l'uso di quel tempo.

(6) *Die Gemäldegalerie des Museum für Bildende Künste in Budapest*, von Gabriel von Téry, ed. Julius Bard, Berlino, 1916, pag. X.

(7) Riprodotta nella grandezza originale in « *Engravings and Woodcuts by Jacopo de' Barbari* » Chalcographical Society, 1896. San Cassiano si riconosce facilmente nell'angolo di destra, in basso, della tavola 33 A. (pag. 656).