

L'altro Antonello: sui fondali ritrovati nelle terre del Valdemone

Sonia Mercurio

Abstract

Il contributo si concentra sull'analisi dei fondali paesaggistici nelle opere di Antonello de Saliba, un artista attivo tra il Quattrocento e il Cinquecento, evidenziando il ruolo innovativo di questi paesaggi nella sua ricerca spaziale. I fondali, lontani dal limitarsi a semplici elementi decorativi, fungono da autentici strumenti di esplorazione e definizione dello spazio pittorico, riflettendo la crescente attenzione alla prospettiva e alla rappresentazione della natura. Il lavoro indaga come de Saliba abbia impiegato il paesaggio di fondo non solo per arricchire la narrazione iconografica, ma come elemento identificativo, capace di fornire indizi sulla localizzazione geografica e culturale delle sue opere. Questa pratica rivela la crescente importanza del paesaggio nella pittura italiana del periodo, come un terreno fertile di sperimentazione, dove il pittore intreccia tradizione e innovazione, dando al paesaggio un valore quasi topografico, decisivo per l'inquadratura temporale e spaziale delle scene rappresentate.

Parole chiave

Fondali paesaggistici, ricerca spaziale, paesaggio narrante, arte rinascimentale.



Evidenza dei fondali nei tre dipinti (elaborazione dell'autore).

Introduzione

L'estetica della percezione che si rileva in maniera significativa nella pittura rinascimentale diviene un terreno privilegiato per l'esplorazione e la sperimentazione nel campo della ricerca spaziale, offrendosi come laboratorio concettuale per lo studio dell'architettura figurativa e per l'indagine sullo spazio abitativo nel Cinquecento italiano [Panofsky 1961, pp. 29-54]. Tuttavia, un aspetto meno esperito ma altrettanto significativo è il contesto paesaggistico che, anche se non sempre in primo piano, emerge dai dipinti, oltrepassando i confini dello spazio domestico. Il contesto inserisce la scena principale in un dato paesaggio che, lungi dall'essere mero sfondo, diviene una componente intrinseca e identitaria dell'opera stessa, determinando una precisa collocazione geografica che, intrecciandosi con la dimensione sacra, si configura come la tela di fondo per il mistero religioso rappresentato [Pinto 2019, p. 3]. In tal senso, l'interazione tra la rappresentazione paesaggistica e il tema religioso determina una stratificazione dei livelli di significato, arricchendo l'interpretazione dell'opera [Abbate 2001, pp. 198-204].

È necessario, altresì, considerare il ruolo preponderante giocato in queste composizioni, dall'evoluzione della rappresentazione prospettica, non solo nella definizione della spazialità pittorica, ma anche nella trasformazione della concezione artistica del Rinascimento [Gentili, Simonutti, Struppa 2022, pp. 2-7].

La prospettiva, in virtù della sua funzione di traduzione visiva di una 'realtà' tridimensionale sulla superficie bidimensionale, ha influenzato profondamente la maniera di concepire e strutturare lo spazio all'interno delle opere, permettendo in maniera determinante l'emergere di una nuova visione del mondo. Essa non solo ha affinato la sensibilità verso la percezione della profondità e della distanza, ma ha promosso, inoltre, un incontro dialettico tra il sacro e il profano, tra l'immaginario e reale.

Esiste anche un altro Antonello, più discreto e meno appariscente: il pittore dei paesaggi. Non si tratta di vedute romantiche della natura, un genere che nel Cinquecento – almeno in Italia – non esisteva come tale, ma di piccoli scorci che fanno da sfondo ai personaggi in primo piano. Case e colline che emergono tra il verde e l'azzurro, delicati e quasi trasparenti come acquerelli. Ciò che rende così affascinanti questi paesaggi è l'uso della prospettiva atmosferica, una tecnica sviluppata da Leonardo da Vinci [1]. Questa modalità di rappresentazione si basa sull'osservazione empirica che l'aria, proprio in quanto non del tutto trasparente, influisce sulla percezione della profondità degli spazi naturali.

Essa, infatti, nell'atto di separare l'osservatore dalle montagne lontane tende a modificare l'aspetto, facendo sì che queste appaiano sempre più chiare, sfumate e tendenti al blu man mano che aumenta la distanza. Questo fenomeno, che dà una sensazione di profondità e di tridimensionalità, diventa una caratteristica distintiva che permette un passaggio da 'prospettiva aerea', che applica lo sfumato in base alla distanza degli oggetti alla 'prospettiva del colore', che invece teorizza un cambiamento nel colore degli oggetti in relazione alla loro lontananza. Antonello de Saliba, fa sua questa tecnica creando paesaggi che sembrano sospesi, dove l'atmosfera diventa parte integrante della composizione, conferendo un senso di profondità e di spazio che affascina ancora oggi. Inoltre, mentre nel Quattrocento l'arte occidentale relegava la natura, di norma a mero sfondo, nel quale, solitamente, gli elementi naturali come fiori, alberi o animali, acquisivano un significato simbolico e un carattere allegorico, l'avvento del Rinascimento permette un ribaltamento del paradigma. Gli artisti, infatti, attribuiscono una priorità assoluta alla narrazione del 'vero' e sulla preponderanza della fedeltà del dato reale da trasmettere [Panofsky 1961, pp. 29-54].

In questo senso, la natura, pur permanendo secondaria nei dipinti sacri e nei ritratti, subisce una metamorfosi stilistica tale per cui tocca punte elevate di verosimiglianza e accuratezza nella resa.

Questa natura resta subordinata alla figura principale, senza mai raggiungere, in questo contesto storico, una completa autonomia narrativa.

Tale evoluzione segna una fase di transizione fondamentale nel passaggio dall'arte medievale al Rinascimento, in cui l'ambiente naturale, pur non diventando protagonista



Fig. 1. *Vergine in trono col Bambino*, 1497 (Castello Ursino di Catania).

assoluto dell'opera, assume un ruolo compositivo di rilievo, contribuendo a un'integrazione armoniosa tra il soggetto umano e il suo contesto.

La separazione tra un paesaggio simbolico e uno realistico, infatti, segna un passaggio epistemologico, in cui la natura viene percepita non più esclusivamente come un mero contesto allegorico, ma come un'entità che partecipa pienamente alla costruzione spaziale e narrativa dell'opera pittorica.

L'altro Antonello: un soggetto, tre opere

Sebbene non risulti menzionato nelle Vite di Susinno tra gli artisti di "quella pianta feconda d'uomini illustri che soleva egli promuovere col suo zelo e formare coi suoi insegnamenti" [Martinelli 1960, p.28] riferendosi all'entourage che gravitava intorno alla bottega di Antonello da Messina, Antonello de Saliba, considerato il più giovane tra i familiari di quest'ultimo, ha operato con una duratura e prolifica carriera in Sicilia, dal 1497 al 1535. La sua attività che, difatti, si protrae per quasi quattro decenni, ha lasciato un'impronta significativa nel panorama artistico dell'isola [Di Marzo 1862, pp. 145-149].

Fig. 2. A sinistra:
Antonello de Saliba,
Madonna della Ginestra
– *Madonna con Bambino*,
Antonello de Saliba, 1508
(MARCA – il Museo
delle Arti di Catanzaro);
a destra: *Madonna con
il Gelsomino*, 1508 ca.
(Museo Regionale di
Messina).



Nonostante la sua figura possa risultare meno nota rispetto ad altri membri della famiglia, la sua dedizione e la sua fertilità di esiti lo resero un punto di riferimento nel panorama cinquecentesco siciliano.

Alla tenera età di tredici anni, Antonello de Saliba iniziò la frequentazione della bottega del cugino Iacobello, figlio di Antonello da Messina, così come attestato da un documento datato 21 gennaio 1480 [La Corte Cailler 1903, p. 439]. Dopo la morte del padre nel 1479, Iacobello divenne titolare della bottega paterna e sotto la sua guida Antonello de Saliba, quindi, iniziò la sua carriera artistica, entrando a far parte di una tradizione artistica consolidata, che lo avrebbe visto impegnato per decenni, contribuendo a perpetuare l'eredità del grande maestro Antonello. L'apprendistato del giovane de Saliba si svolse, inoltre, attraverso esperienze comprovate in Veneto, suggerendo che egli possa aver intrapreso un viaggio al seguito del maestro prima del 1497 [Pinto 2019, pp. 2-4]. A partire da quell'anno, infatti, la sua produzione artistica è documentata con certezza in Sicilia, dove proseguì senza interruzioni fino al 1535.

Il contributo si concentra sull'analisi grafica di tre opere significative e quasi esemplificative della produzione artistica del de Saliba, si tratta di variazioni dello stesso soggetto – la Madonna col Bambino – frequentemente declinato nella pittura dell'artista messinese.

La prima, tra le opere è la *Vergine in trono col Bambino* (fig. 1), realizzata nel 1497 e commissionata per essere collocata nella Chiesa di Santa Maria di Gesù a Catania. Questa pala, attualmente custodita presso il Castello Ursino di Catania, mostra la padronanza dell'artista nell'affrontare i temi religiosi tradizionali con una cura sensibile della composizione e della resa espressiva dei soggetti.

Realizzata nel 1508 è la *Madonna della Ginestra* – *Madonna col Bambino* (fig. 2, a sinistra), seconda tra le opere analizzate, commissionata per la Chiesa e il Convento di Santa Maria delle Grazie a Catanzaro in seguito conosciuta come Chiesa di Santa Maria dell'Osservanza. Quest'opera, oggi conservata al MARCA, Museo delle Arti di Catanzaro, segna una fase determinante nell'evoluzione stilistica dell'artista, commistionando le influenze rinascimentali con la tradizione locale, esprimendo la devozione e la *pietas* del periodo.

In ultimo, la *Madonna con il Gelsomino* (Fig. 2, a destra), presumibilmente databile al 1508 ca. e realizzata su commissione per la Chiesa di Santa Maria di Polimenon, oggi denominata Chiesa di San Sebastiano, nel comune di Pagliara (ME). Nonostante la datazione e l'origine di quest'opera siano dibattute, essa costituisce un ulteriore esempio dell'acume artistico del de Saliba, il quale, mediante l'iconografia della Madonna con il Bambino, manifesta la sua raffinatezza nel ritrarre con sensibilità tecnica e perizia realistica le figure sacre.

Queste opere, pur raffigurando lo stesso soggetto, differiscono nel racconto del contesto che diviene il protagonista principale dell'opera in quanto esalta e inserisce il soggetto in un ambito peculiare e sempre distinto.

Le tavole presentano come soggetto principale la Madonna, raffigurata seduta su un trono nella prima opera, su una panca nelle altre due. In tutti e tre i casi, la Madonna è rivestita con un tessuto damascato e porge un ramoscello al Bambino, che appare nudo e in piedi su un suo ginocchio. Sebbene nel primo caso il tipo di ramo non sia facilmente riconoscibile, nel secondo è identificabile come un ramoscello di ginestra, mentre nel terzo caso si tratta di un rametto di gelsomino [2].

La Madonna cinta da un manto blu ultramarino, posto sulla tunica sottostante, conferisce un'aura magnificente e solenne alla figura di Madre. Alle sue spalle, in ciascuna delle tre opere, si offre all'osservatore un fondale paesaggistico che arricchisce la scena con un contesto piuttosto naturale. In due delle opere, l'espedito del filare di alberi, sistemati in modo regolare, che si profila contro il cielo permette di scorgere edifici religiosi e strutture difensive, segni di una civiltà umana che si relaziona con l'ambiente sacro e naturale. L'inserimento di elementi antropici, come edifici religiosi e fortificazioni, indica un forte rapporto tra la sfera spirituale e quella materiale, in una fusione armoniosa tra natura, architettura e sacralità.

La tavola catanzarese, datata al 1508, è stata opportunamente messa in relazione con quella oggi conservata presso il museo catanese di Castel Ursino, datata 1497, proveniente dalla locale chiesa di Santa Maria del Gesù, che dovette costituire un fortunato prototipo per tutta una serie di commissioni, tra cui quella di Santa Maria del Gesù di Castoreale (1503-1505) e quella non datata della chiesa di San Sebastiano di Pagliara, oggi al museo Regionale di Messina. Le stringenti analogie con quest'ultima, rilevabili tanto nell'aggraziata figura della Vergine dal volto velato di una soffusa malinconia che rimanda a prototipi belliniani, quanto nella dolcezza atmosferica del paesaggio retrostante, hanno fatto supporre al Consoli [3] [Consoli 1980] una derivazione della tavola siciliana da quella catanzarese. Tale ipotesi non mostra di essere condivisa dalla Pugliatti che, attesa la migliore qualità del dipinto messinese, considera questo "un archetipo sul quale venne eseguito con intervento di bottega il dipinto di Catanzaro" [Pugliatti 1993, pp. 15-27].

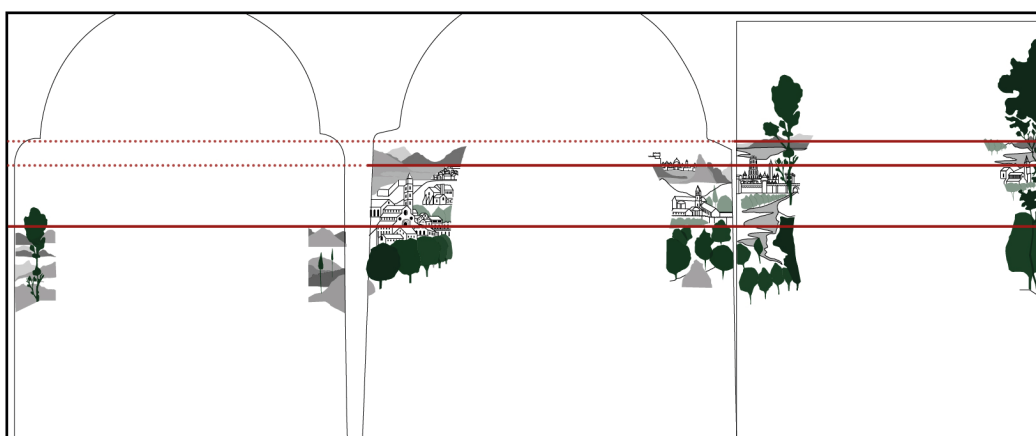
Nello studio dei fondali nei tre dipinti di Antonello de Saliba è stata adottata una metodologia che attraverso gli strumenti del ridisegno digitale, ha permesso un'indagine morfologica e semiotica del paesaggio raffigurato. L'analisi grafica, applicata alle opere oggetto di studio, ha consentito di discretizzare in modo selettivo alcuni elementi compositivi, sia di ordine naturale che antropico, al fine di individuarne la disposizione spaziale nell'economia del dipinto oltre che eventuali riferimenti geografici o urbani, ove presenti. Questo processo intende interpretare, dunque, il paesaggio di fondo non come mero sfondo ornamentale alla scena sacra, ma conferendogli il ruolo essenziale che detiene come parte integrante della narrazione pittorica. Il ridisegno digitale, proprio nella qualità di strumento analitico, permette di isolare indicatori geografici, elementi topografici e tipologie architettoniche, in grado di suggerire un'ambientazione specifica dell'opera in un contesto coerente con il periodo storico. È stato possibile distinguere due sistemi nella strutturazione del fondale: da un lato l'ambiente antropizzato, articolato in ambiente domestico (il trono, la seduta) e le architetture di sfondo (torri, chiese, elementi difensivi); dall'altro l'ambiente naturale, fatto di rilievi montuosi, i corsi d'acqua e la vegetazione (fig. 3).

Da questa indagine è emerso come la densità degli elementi architettonici varino sensibilmente tra un'opera e l'altra, oltre che la distribuzione di questi nella composizione

Fig. 3. Analisi comparativa del sistema naturale e antropizzato nelle tre opere (elaborazione dell'autore).



Fig. 4. Analisi comparativa della linea d'orizzonte nella prospettiva aerea (elaborazione dell'autore).



delle opere. L'artista nella prima opera si sofferma con maggiore cura del dettaglio sul piano dell'ambiente domestico, rappresentando un fondale architettonico ridotto. Al contrario, le altre due opere analizzate espandono il fondo con elementi paesaggistici articolati e una narrazione attenta della complessità urbana, soprattutto nella tavola catanzarese.

Infine, partendo dall'analisi delle prospettive aeree (fig. 4) nelle tre opere, è stato possibile ipotizzare come l'orizzonte urbano sia stato gestito con crescente attenzione alla profondità e alla caratterizzazione geografica. Questo potrebbe indicare una maturazione stilistica del de Saliba oltre che un crescente interesse nell'intento narrativo legato alla riconoscibilità dei luoghi.

Lettura dei fondali di Antonello de Saliba: un'analisi comparativa

Antonello de Saliba applica magistralmente lo stile fiammingo ai paesaggi della sua amata Sicilia, reinterpretandone la tecnica pittorica, caratterizzata per una straordinaria attenzione ai dettagli e per una resa iperealistica della scena, adattandola con sensibilità emozionale al contesto mediterraneo. I paesaggi siciliani, resi nei loro più minuziosi dettagli, si svelano all'osservatore come se ogni elemento dell'opera fosse stato catturato da vicino dall'occhio dell'artista, con una precisione che li rende tanto familiari quanto suggestivi. Questa commistione tra stile fiammingo e paesaggio siciliano dona alle opere di de Saliba una qualità distintiva tale per cui l'accuratezza della visione paesaggistica diventa non solo un mezzo per rappresentare l'ambiente circostante, ma anche un



Fig. 5. Analisi grafica degli spazi domestici e sistema antropizzato nell'opera *Vergine in trono col Bambino* (elaborazione dell'autore).



Fig. 6. Analisi grafica del sistema naturale nell'opera *Vergine in trono col Bambino* (elaborazione dell'autore).

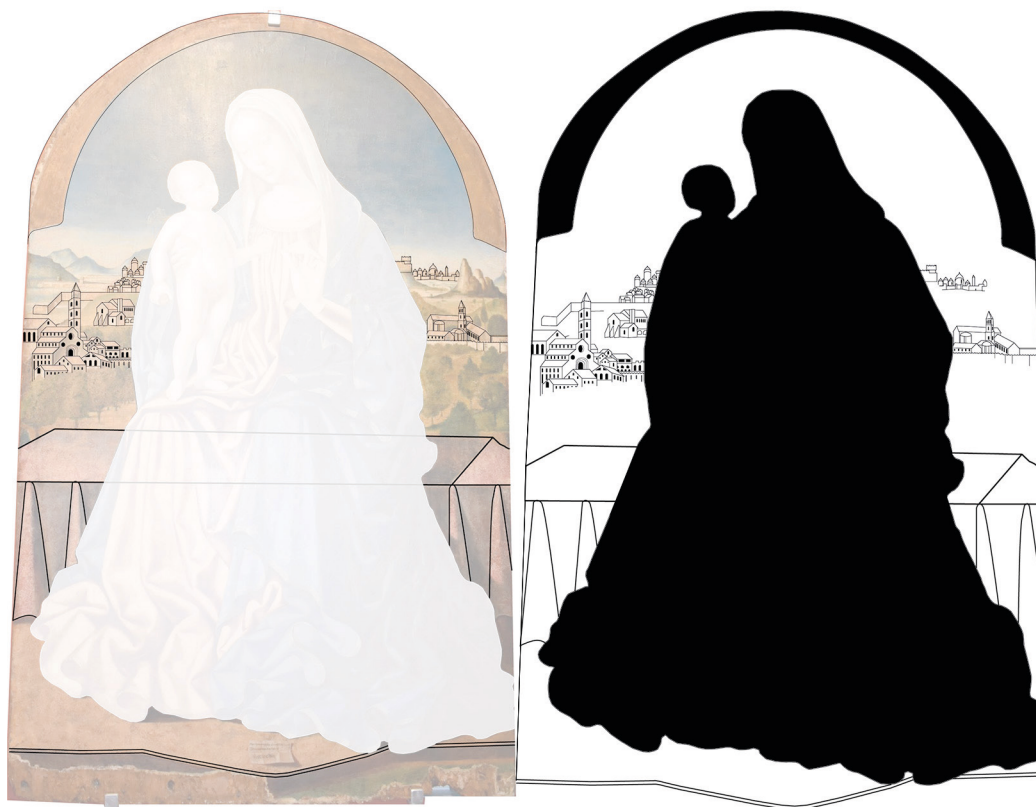


Fig. 7. Analisi grafica degli spazi domestici e sistema antropizzato nell'opera *Madonna della Ginestra – Madonna col Bambino* (elaborazione dell'autore.)



Fig. 8. Analisi grafica del sistema naturale nell'opera *Madonna della Ginestra – Madonna col Bambino* (elaborazione dell'autore.)



Fig. 9. Analisi grafica degli spazi domestici e sistema antropizzato nell'opera *Madonna con il Gelsomino* (elaborazione dell'autore).



Fig. 10. Analisi grafica del sistema naturale nell'opera *Madonna con il Gelsomino* (elaborazione dell'autore).

momento di riflessione sulla connessione tra l'uomo, la sua cultura e il territorio [Borsellino 2006, p. 47].

Nel primo caso, diversi oggetti contribuiscono a conferire all'immagine un tono intimamente domestico. Il trono, finemente intarsiato (fig. 5), richiama un'atmosfera di raffinatezza e accoglienza.

La disposizione piramidale delle figure sacre che ritroviamo in tutte e tre le opere, inoltre, permette di trapiantare attraverso una finestra spaziale che si apre verso un paesaggio a tratti silvestre e prevalentemente montuoso, dando l'impressione di un mondo naturale che si estende oltre i confini del dipinto (fig. 6). La dicotomia tra l'ambientazione sacra e la rappresentazione del paesaggio suggerisce un legame tra il divino e la natura, pur mantenendo un aspetto domestico e familiare, quasi a voler restituire una narrazione del sacro come profondamente immerso in un contesto quotidiano e terrestre.

Nel secondo caso, ai piedi delle montagne, tra il corso dei due torrenti, emergono delle strutture difensive che delimitano il paesaggio (fig. 7). Sullo sfondo, da un lato, si stagliano maestose le montagne, mentre dall'altro si profila l'orizzonte urbano di una città, caratterizzata dalla presenza di edifici che presentano cupole dal chiaro richiamo orientale. Questo contrasto tra la solidità delle montagne e l'organizzazione della città con le sue strutture architettoniche tipiche suggerisce una fusione tra elementi naturali e antropici, evocando una scena che non solo rappresenta un paesaggio, ma che allude anche a un incontro di culture e influenze architettoniche.

Dal punto di vista tipologico, la presenza di cupole orientalizzanti accanto a una composizione paesaggistica montuosa nella seconda pala d'altare, indica, con molta probabilità, l'influenza di modelli architettonici esotici che arricchiscono la percezione del luogo e che la caratterizzano in maniera inequivocabile (fig. 8).

Nel caso della terza opera, la determinazione di un contesto geografico preciso risulta complessa a causa della genericità delle indicazioni architettoniche presenti sullo sfondo (fig. 9). Tuttavia, si può ipotizzare che, alle spalle del soggetto, siano raffigurati due tipi di edifici: da un lato un edificio sacro, mentre dall'altro si intravede un complesso fortificato.

Provando a confrontare queste ultime due, il paesaggio della *Madonna col Gelsomino* appare parco di architetture se confrontato con la tavola Catanzarese, suggerendo la possibilità che l'artista abbia voluto narrare un contesto paesaggistico evidentemente più rurale e meno urbanizzato (fig. 10).

Il ricorso ad uno scenario meno ricco di architetture potrebbe infatti avvalorare l'ipotesi che l'intento fosse quello di rappresentare un ambiente meno influenzato dalla densità urbana, privilegiando una dimensione più agreste e naturale.

Ipotesi e conclusioni

Come suggerisce M.T. Sorrenti [2008], rispetto all'opera di Castel Ursino, le versioni calabrese e messinese mostrano un'evoluzione nel legame tra il gruppo centrale e il paesaggio circostante. Nella tavola catanzarese, il paesaggio non è una fantasia, ma una sintesi simbolica con elementi come strutture difensive e religiose, inseriti in un contesto naturale. L'architettura sacra e le fortificazioni lungo i torrenti Musofalo e Fiumarella sono visibili, con cupolette orientalizzanti che richiamano il 'Monacaru' [Zinzi 1983, p. 15].

L'opera messinese, invece, rimarca una serie di committenze artistiche importanti che, per tutto il Cinquecento, arriveranno a far dialogare la Sicilia con Napoli e più in generale con tutto il sud Italia. La pala di Antonello, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria Polimena (odierna San Sebastiano), nel Comune di Pagliara è, al momento, l'unica fonte iconografica che potrebbe raccontare i luoghi della costa ionica messinese, mettendo in mostra alcuni dei suoi monumenti più importanti che nel primo decennio del XVI secolo caratterizzavano il territorio (fig. 11). Si potrebbe ipotizzare, infatti, che la parte fortificata sulla sinistra possa rappresentare un castello all'epoca del dipinto al suo massimo splendore, forse il Castello di Pentefur, nel borgo di Savoca, che si ergeva allora

Fig. 11. Evidenza dei fondali nei tre dipinti con ridisegno digitale (elaborazione dell'autore).



maestosamente sulla collina omonima, sovrastante l'abitato. Il castello, residenza estiva dell'archimandrita di Messina, faceva parte di un sistema difensivo comprendente diverse torri costiere. Nel XII secolo, il borgo era protetto da una robusta cinta muraria con due porte d'accesso, di cui rimane visibile solo quella del quartiere di San Michele. L'ipotesi di una rappresentazione dell'area jonica è supportata dalla copiosa presenza di opere del de Saliba, in tutto il Valdemone, che suggerisce che l'artista conoscesse e fosse ispirato dai luoghi.

Note

[1] A tal proposito si vedano Bolelli 1952; Natali 2000.

[2] Come da indagine comparativa posta in essere da S. Pennisi, Antonello de Saliba risulta essere il primo pittore siciliano, le cui Madonne in trono sono spesso rappresentate nell'atto di porgere, con una grazia ed una delicatezza straordinaria, un fiore o un ramoscello fiorito al Bambino che tengono in braccio. Oltre a queste, tra le altre Madonne che porgono al Bambino un ramoscello fiorito o un fiore, opere tutte facilmente riconoscibili come sue per la ripetitività dei moduli iconografici, possiamo annoverare la Madonna del museo civico di Castoreale, quella della chiesa madre di Giampilieri Superiore, la *Madonna della Catena* della collezione Mallandrino a Palermo, quella del gonfalone di Gallodoro, del Polittico della chiesa Maria SS. Assunta di Castelbuono (attribuito), del Polittico della Cattedrale di Taormina e di quello di Monforte San Giorgio, e la Madonna della chiesa di Santa Maria di Gesù di Rabat a Malta.

[3] Consoli propone di datare la tavola messinese al primo decennio del Cinquecento, considerandola una replica, se non addirittura la prima versione della Madonna della Ginestra datata 1508. Entrambe le opere, secondo lui, si basano sull'impianto compositivo della tavola del 1497, firmata e datata (attualmente conservata al Museo del Castello Ursino di Catania), che è caratterizzata stilisticamente da moduli stereometrici e da una palette cromatica tipica di Antonello. Per ulteriori informazioni sulla tavola di Catania, si veda C. Ciolino, scheda n. 56 nel catalogo della mostra *Antonello da Messina*, Messina, 22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982.

Riferimenti bibliografici

- Abbate, F. (2001). *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Boielli, T. (1952). *Osservazioni linguistiche sul Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*. Firenze: Le lettere.
- Borsellino, N. (2006). *Antonello da Messina: I luoghi, la vita, le opere*. Palermo: Sellerio.
- Ciolino, C. (1981). Scheda n. 56. In *Antonello da Messina*, Catalogo della mostra, Messina, 22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982. Messina: Museo Regionale.
- Consoli, G. (Ed.). (1980). *Messina. Museo regionale*. Bologna: Calderini.
- Di Marzo, G. (1862). *Delle Belle Arti in Sicilia dal Rinascimento al Secolo XIX*. Palermo: Lauriel.
- Gentili, G., Simonutti, L., Struppa, D.C. (2022). *The Mathematics of Painting: the Birth of Projective Geometry in the Italian Renaissance*, pp. 2-7. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.13295>.
- La Corte Cailler, G. (1903). Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti. In *Archivio Storico Messinese*, IV, 3-4, pp. 332-441.
- Martinelli, M. (Ed.). (1960). *Le Vite dei Pittori Messinesi di Susinno*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Natali, A. (2000). *L'annunciazione di Leonardo: la montagna sul mare*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli [ed. orig.: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig-Berlin 1927].
- Pinto, V. (2019). *2 luglio 1497: una Madonna di Antonello de Saliba*. Catania: Università di Catania.
- Pugliatti, T. (1993). *Pittura del Cinquecento in Sicilia*. Napoli: Electa.
- Sorrenti, M.T. (2008). *La Madonna della Ginestra nel MARCA di Catanzaro*. Milano: Electa.
- Sorrenti, M.T. (1983). *La pittura fiamminga e Antonello da Messina nelle Vite di Francesco Susinno*. In *La pittura fiamminga in Sicilia*. Palermo: Flaccovio.
- Zinzi, E. (1983). *Immagini per un centro antico*. Catanzaro: Ente Provinciale per il turismo di Catanzaro.

Autrice

Sonia Mercurio, Mediterranean University of Reggio Calabria, sonia.mercurio@unirc.it

Per citare questo capitolo: Sonia Mercurio (2025). L'altro Antonello: sui fondali ritrovati nelle terre del Valdemone. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 1567-1590. DOI: 10.3280/oa-1430-c836.

The Other Antonello: on the Background in the Lands of Valdemone

Sonia Mercurio

Abstract

The contribution focuses on the analysis of landscape backgrounds in the works of Antonello de Saliba, an artist active between the fifteenth and sixteenth centuries, highlighting the innovative role of these landscapes in his space research. The backgrounds are not only decorative elements but are also genuine tools for exploring and defining the pictorial space, reflecting the growing interest in perspective and nature representation. The investigation examines how de Saliba utilised the background landscape not only to enhance the iconographic narrative, but also as a identifying element that could reveal the geographical and cultural location of his works. This practice shows the increasing significance of landscape in Italian painting during this period, where the painter interweaves tradition and innovation, giving the landscape an almost topological value, which is crucial for the temporal and spatial framing of the scenes represented.

Parole chiave

Landscape backgrounds, space research, narrative landscape, Renaissance art.



Highlight of the
backgrounds in the
three paintings (author's
elaboration).

Introduction

The aesthetics of perception, which is significant in Renaissance painting, becomes a privileged ground for exploration and experimentation in the field of space research, offering itself as a conceptual laboratory for the study of figurative architecture and for the survey of living spaces in the Italian sixteenth century [Panofsky 1961, pp. 29-54]. Although not always in the foreground, the landscape context, which is a lesser-known but equally significant aspect, is evident in the paintings and transcends the boundaries of domestic space. The context places the main scene in a given landscape that, far from being merely background, becomes an intrinsic and identitarian component of the work itself. It determines a precise geographical location that, intertwined with the sacred dimension, represents the background to the religious mystery represented. In this sense, the interaction between landscape representation and religious themes determines a stratification of levels of meaning, enriching the interpretation of the work [Abbate 2001, pp. 198-204].

The evolution of perspective representation in these compositions plays a major role, not only in defining pictorial space, but also in altering the artistic conception of the Renaissance [Gentili, Simonutti, Struppa 2022, pp. 2-7].

The function of perspective, which visualizes a three-dimensional 'reality' on a two-dimensional surface, has profoundly influenced the way we conceive and structure the space in works, enabling a new vision of the world to emerge decisively.

the sensitivity to depth and distance has been sharpened, and a dialectical encounter between the sacred and the profane, between the imaginary and the real has been promoted.

There is another Antonello who is more subtle and invisible: the landscape painter. These are not traditional romantic views of nature, which were not present in Italy during the sixteenth century. Instead, they are small glimpses that provide background to the characters in the foreground. Between green and blue, houses and hills emerge, appearing delicate and almost transparent, just like watercolors. What makes these landscapes so fascinating is the use of atmospheric perspective, a technique developed by Leonardo da Vinci [1]. This mode of representation is based on the empirical observation that air, precisely because it is not completely transparent, affects the perception of the depth of natural spaces.

In fact, by separating the observer from distant mountains, it tends to change their appearance, causing them to appear more and more clear, shaded and tending to blue as the distance increases. This phenomenon, which gives a sense of depth and three-dimensionality, becomes a distinctive feature that allows a transition from 'aerial perspective', which applies a gradient based on the distance of objects, to the 'color perspective', which instead theorizes a change in the color of objects in relation to their remoteness. Antonello de Saliba creates landscapes that appear to be suspended, with the atmosphere becoming an integral part of the composition, giving a sense of depth and space that still fascinates today.

In addition, Western art in the fifteenth century confined nature to a mere background, where natural elements such as flowers, trees, or animals acquired symbolic and allegorical meaning, but the Renaissance led to a reversal of the paradigm. The artists attach an absolute priority to the narration of the 'true' and the predominance of the fidelity of the real data to be transmitted [Panofsky 1961, pp. 29-54].

In this sense, nature, while remaining secondary in sacred paintings and portraits, undergoes a stylistic metamorphosis such that touches high peaks of verisimilitude and accuracy in rendering.

Nature is always subordinate to the main character and never achieves complete narrative autonomy in this historical context.

The evolution of medieval art to the Renaissance marks a crucial transition phase where the natural environment, although not the absolute protagonist of the work, assumes a significant compositional role and contributes to the harmonious integration of the human subject and its context.



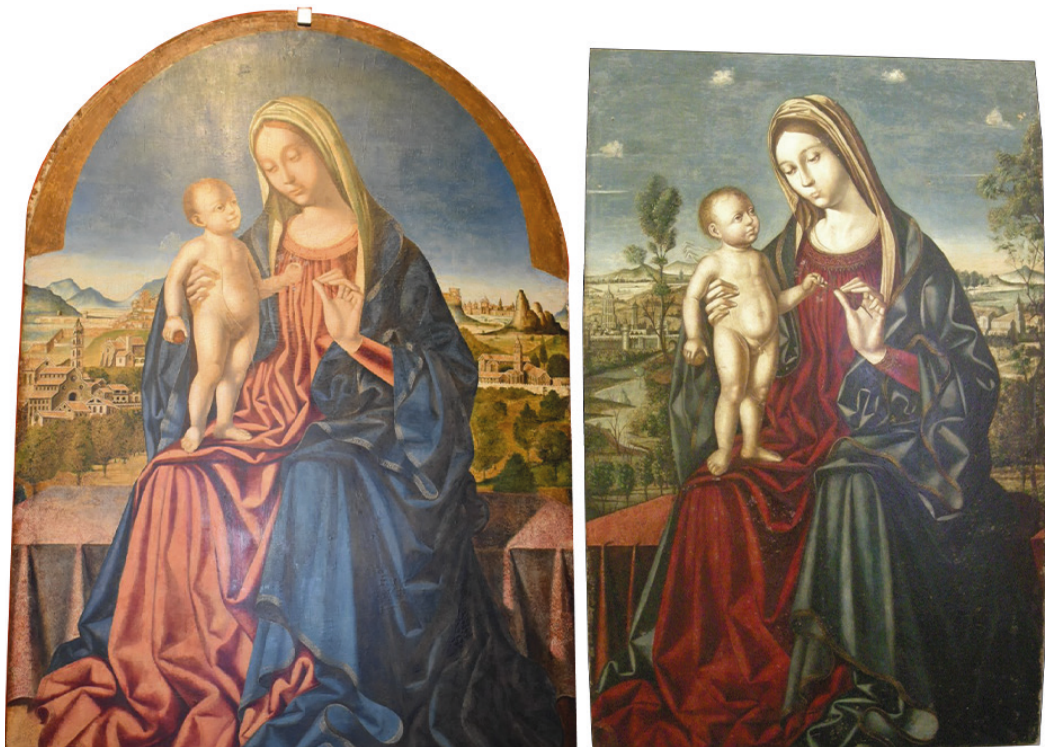
Fig. 1. Antonello de Saliba, *Vergine in trono col Bambino*, 1497 (Castello Ursino, Catania).

The separation between a symbolic landscape and a realistic one, in fact, marks an epistemological passage, in which nature is no longer perceived exclusively as a mere allegorical context, but as an entity that participates fully in the spatial and narrative construction of the pictorial work.

The other Antonello: one subject, three works

Although it is not mentioned in the Susinno's Lives among the artists of "that fertile plant of illustrious men which he used to promote with his zeal and form with his teachings" [Martinelli 1960, p.28] referring to the entourage that gravitated around the craft school of Antonello da Messina, Antonello de Saliba, considered the youngest among his relatives, worked with a long and prolific career in Sicily, from 1497 to 1535. His activity, which has actually been ongoing for almost four decades, has left a significant mark on the artistic scene of the island [Di Marzo 1862, pp. 145-149]. Despite being less well-known than other members of the family, his commitment and fertility results made him a key figure in the sixteenth century Sicilian landscape.

Fig. 2. Left: Antonello de Saliba, *Madonna della Ginestra – Madonna col Bambino*, 1508 (MARCA – Museo delle Arti di Catanzaro); right: Antonello de Saliba, *Madonna con il Gelsomino*, c. 1508 (Museo Regionale di Messina).



Antonello de Saliba, who was thirteen when he began attending the workshop of his cousin Iacobello, son of Antonello da Messina, is a witness to this fact in a document from [La Corte Cailler 1903, p. 439]. After the death of his father in 1479, Iacobello became owner of the paternal workshop and under his guidance Antonello de Saliba, therefore, began his artistic career, becoming part of a consolidated artistic tradition, which would see him engaged for decades, Helping to perpetuate the legacy of the great master Antonello. The apprenticeship of the young de Saliba took place, moreover, through proven experiences in Venice, suggesting that he may have embarked on a journey to follow the master before 1497 [Pinto 2019, pp. 2-4]. His artistic production was recorded with certainty in Sicily from that year and continued without interruption until 1535.

The contribution focuses on the graphic analysis of three works, which are significant and almost illustrative of the artistic production of de Saliba. These are variations of the same subject –the *Madonna with Child*– which is frequently depicted in the paintings of the artist from Messina.

The first one, among the works is the *Vergine in trono col Bambino* (fig. 1), realized in 1497 and commissioned to be placed in the Church of Santa Maria di Gesù in Catania. This altarpiece, which is currently located at Castello Ursino in Catania, illustrates the artist's ability to handle traditional religious themes with sensitivity to composition and expressive rendering of the subjects.

The *Madonna della Ginestra* (fig. 2, left), which was realized in 1508, is the second work among the analyzed ones. was commissioned for the Church and Convent of Santa Maria delle Grazie in Catanzaro, later known as the Church of Santa Maria dell'Osservanza. This work, currently housed at the MARCA, Catanzaro Museum of Arts, is a significant moment in the artist's stylistic evolution, blending Renaissance influences with local tradition and expressing the devotion and pietas of the era.

The *Madonna con il Gelsomino* (fig. 2, right), is believed to be from 1508 and was commissioned for the Church of *Santa Maria di Polimenon*, which is currently known as the Church of San Sebastiano in Pagliara (Messina). Although the dating and origin of this work are debated, it is another example of the artistic acumen of de Saliba.

Through the iconography of the Madonna with the Child, he shows his refinement in portraying sacred figures with technical sensitivity and realistic skill.

Although the subject is depicted in both works, the narrative of the context differs, as it elevates and inserts the subject in a peculiar and always distinct way.

The main subject of the tables is the Madonna, who sits on a throne in the first work and on a bench in the other two. In each case, the Madonna is adorned with a damask cloth and hands a twig to the Child, who appears to be unclothed and standing on one of his knees. Although the branch is difficult to identify in the first instance, it can be identified as a broom branch in the second instance, and a jasmine branch in the third case [2]. The Madonna is surrounded by an ultramarine blue cloak, which is placed on top of the tunic below. This gives to the figure of the Mother a magnificent and solemn aura. Each of the three works has a landscape backdrop behind her, which enriches the scene with a rather natural context. Observing religious buildings and defensive structures in two works is possible due to the row of trees being arranged in a regular way that protrudes against the sky, which is a sign of human civilization that is connected to the sacred and natural environment. The inclusion of anthropogenic elements, such as religious buildings and fortifications, indicates a strong relationship between the spiritual and material spheres, in a harmonious fusion between nature, architecture, and spirituality.

The Catanzarese table, dated 1508, has been appropriately put in relation to that which is now kept at the Catanese museum of Castel Ursino, dated 1497, coming from the local church of Santa Maria del Gesù, which was a successful prototype for a whole series of commissions. Among all the commissions, the reference is to that of Santa Maria del Gesù di Castoreale (1503-1505), and the one that is not dated, kept in the church of San Sebastiano di Pagliara, which is now at the Regional Museum of Messina. The striking similarities with the latter, noticeable both in the graceful figure of the Virgin with a veiled face of a soft melancholy that refers to Bellini prototypes, and in the atmospheric sweetness of the landscape behind, have led Consoli to assume [3] [Consoli 1980] that the Sicilian painting was derived from the Catanzarese one. This hypothesis does not seem to be shared by Pugliatti [Pugliatti 1993, pp.15-27], who, expecting the best quality of the Messina painting, considers it an archetype on which the painting of Catanzaro was executed with workshop intervention.

A methodology was utilized in studying the backgrounds of Antonello de Saliba's three paintings, which involved using tools like digital redrawing to investigate the landscape depicted in terms of morphology and semiotics. The graphic analysis applied to the studied works has allowed us to selectively discretize some compositional elements, both of natural and anthropogenic order, in order to identify their spatial arrangement in the painting and any geographical or urban references, where present. The aim of this process is to interpret the background landscape as an integral part of the pictorial narrative instead of just an ornamental background. By using digital redrawing as an analytical tool, it is possible to isolate geographical indicators, topographic elements, and architectural typologies, which can suggest a specific setting for the work within a historical context.

It was possible to distinguish two systems in the structuring of the background: on one hand, the anthropogenic environment, articulated in domestic environments (the throne, sitting), and the background architectures (towers, churches, defensive elements); on the other hand, the natural environment: mountain terrain, water courses, and vegetation (fig. 3).

This survey showed that the density of architectural elements differs significantly between works, as well as their distribution in the composition of the works. In the first work, the artist pays greater attention to detail on the domestic environment, representing a reduced architectural background.

The other two works that were studied expand the background with articulated landscape elements and a detailed narrative of urban complexity, specifically in the table catanzarese. By analyzing the aerial perspectives (fig. 4) in the three works, it was possible to hypothesize how the urban horizon has been managed with an increased emphasis on

Fig. 3. Comparative analysis of natural and anthropized systems in the three works (author's elaboration).

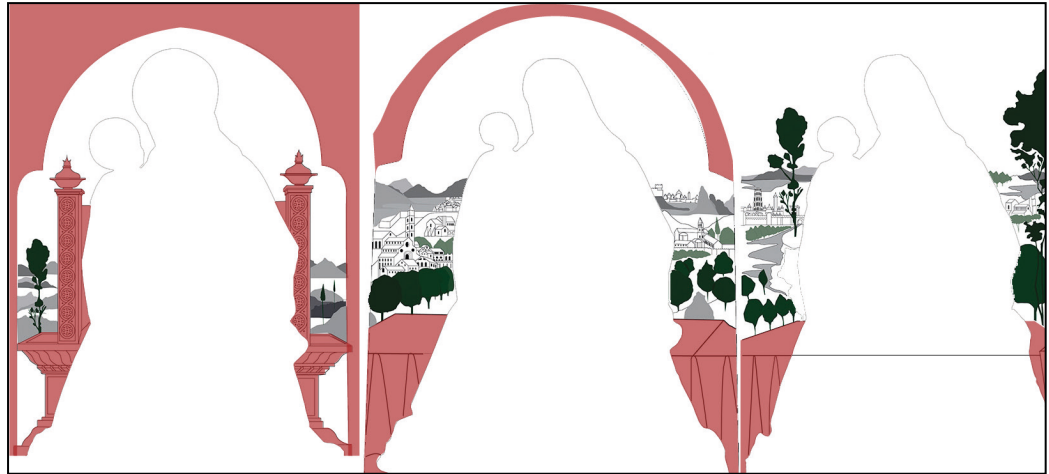
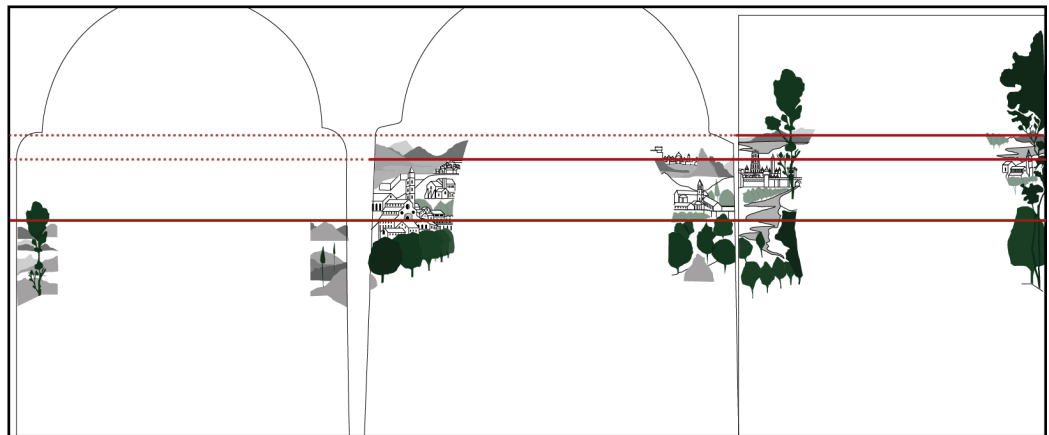


Fig. 4. Comparative analysis of the horizon line in aerial perspective (author's elaboration).



depth and geographical characterization. This could be a sign of de Saliba's stylistic maturation and a growing interest in the narrative intent connected to the recognition of places.

Reading the pictorial backgrounds of Antonello de Saliba: a comparative analysis.

Antonello de Saliba masterfully applies the Flemish style to the landscapes of his beloved Sicily, reinterpreting the pictorial technique, characterized by an extraordinary attention to detail and a hyper-realistic rendering of the scene, adapting it with emotional sensitivity to the Mediterranean context [Sorrenti 1983, p. 15]. The artist's meticulous rendering of the Sicilian landscapes makes it seem as if every element of the work has been captured up close with precision, making them both familiar and evocative. This mixture between Flemish style and Sicilian landscape gives the works of de Saliba a distinctive quality such that the accuracy of the landscape vision becomes not only a means to represent the surrounding environment, but also a moment of reflection on the connection between man, his culture and the territory [Borsellino 2006, p. 47].

In the first case, several objects contribute to give the image an intimately domestic tone. In the first case, several objects contribute to give the image an intimately domestic tone. The throne, finely inlaid (fig. 5), evokes an atmosphere of refinement and hospitality.

The pyramidal arrangement of the sacred figures that we find in all three works, also allows us to look through a spatial window that opens onto a landscape with parts of



Fig. 5. Graphic analysis of domestic spaces and anthropized system in *Vergine in trono col Bambino* (author's elaboration).



Fig. 6. Graphic analysis of the natural system in *Vergine in trono col Bambino* (author's elaboration).

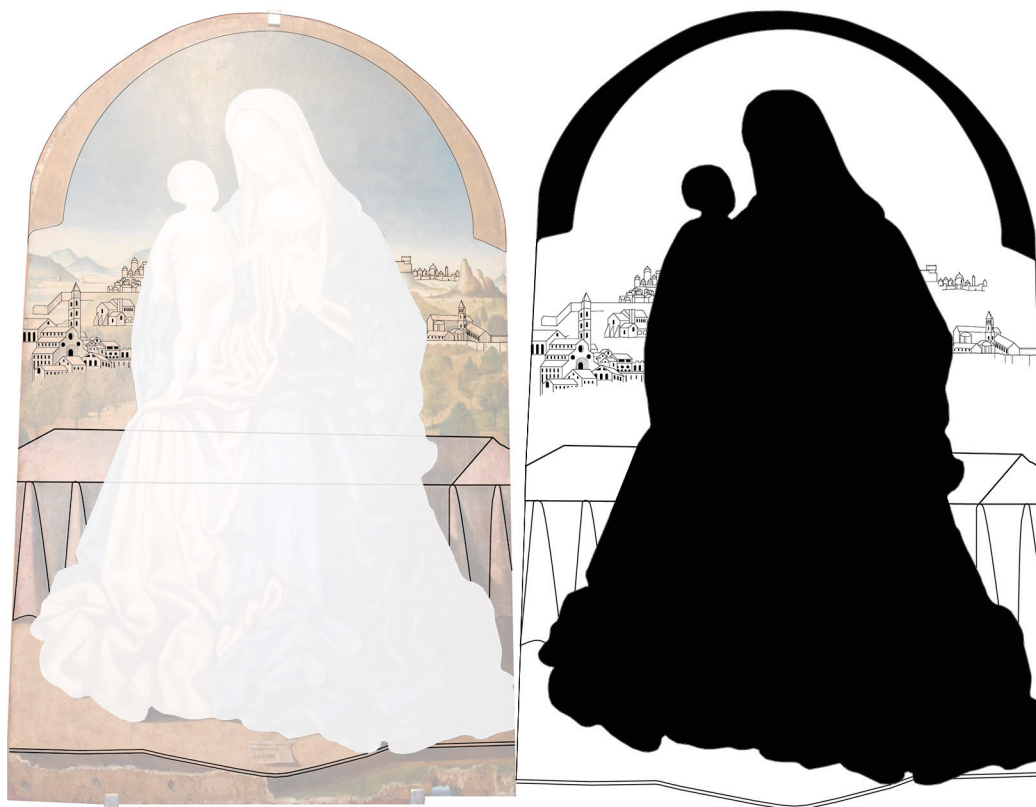


Fig. 7. Graphic analysis of domestic spaces and anthropized system in *Madonna della Ginestra* – *Madonna col Bambino* (author's elaboration).



Fig. 8. Graphic analysis of the natural system in *Madonna della Ginestra* – *Madonna col Bambino* (author's elaboration).



Fig. 9. Graphic analysis of domestic spaces and anthropized system in *Madonna con il Gelsomino* (author's elaboration).



Fig. 10. Graphic analysis of the natural system in *Madonna con il Gelsomino* (author's elaboration).

wilderness and mostly mountainous, giving the impression of a natural world extending beyond the boundaries of the painting (fig. 6). The dichotomy between sacred setting and landscape representation suggests a link between the divine and nature, while maintaining a domestic and family aspect. It almost seems to want to return a narrative of the sacred as deeply immersed in a daily and earthly context.

In the second case, on the slopes of the mountains, between the course of the two torrents, defensive structures emerge that delimit the landscape (fig. 7). High mountains stand out in the background on one side, while buildings with domes that have an oriental appeal dominate the urban horizon of a city. The contrast between the mountains and the city's architectural structures suggests a fusion of natural and anthropogenic elements, creating an image that not only shows a landscape, but also suggests a meeting of cultures and architectural influences [Zinzi 1983, p. 15].

From a typological point of view, the presence of oriental domes next to a mountainous landscape composition in the second altarpiece indicates, with great probability, the influence of exotic architectural models which enrich the perception of the place and characterise it in an unequivocal way (fig. 8).

In the case of the third work, the determination of a precise geographical context is complex because of the generality of the architectural indications present in the background (fig. 9). However, it is possible to suppose that two types of buildings are depicted behind the subject: on one side a sacred building, while on the other there is a fortified complex.

Trying to compare the latter two, the landscape of *Madonna con il Gelsomino* appears poor in architecture when compared with the Catanzarese table, suggesting the possibility that the artist wanted to convey a landscape context that was evidently more rural and less urbanized (fig. 10).

By utilizing a scenario with less architecture, the intention could be to depict an environment that is less impacted by urban density, emphasizing a more rural and natural dimension.

Assumptions and conclusions

According to M.T. Sorrenti [2008], the Calabrian and Messinian versions demonstrate a change in the connection between the central group and the surrounding landscape, unlike Castello Ursino's work. In the Catanzarese table, the landscape is not the result of the author's imagination, but a symbolic synthesis with elements such as defensive and religious structures, inserted in a natural context. The sacred architecture and fortifications along the streams Musofalo and Fiumarella are visible, with small eastern domes that recall the '*Monacaru*' [Zinzi 1983, p.15].

Messina's work demonstrates the importance of important artistic commissions that have enabled a constant dialogue between Sicily, Naples, and southern Italy throughout



Fig. 11. Highlight of the backgrounds in the three paintings with digital redrawing (author's elaboration).

the sixteenth century. The altarpiece by Antonello, from the Church of Santa Maria Polimena (today's San Sebastiano), in the Municipality of Pagliara is, at present, the only iconographic source that could tell the places of the Ionian coast of Messina, displaying some of its most significant monuments that might have shaped the region during the first decade of the sixteenth century (fig. 11). It's possible that the fortified portion on the left could be a castle at its most magnificent at the time of the painting, perhaps the Castle of Pentefur in the village of Savoca, which stood majestically on the homonymous hill above the town. The castle, which served as the summer residence of the archimandrite of Messina, was a component of a defense system that included several coastal towers. The village was protected by a strong wall in the 12th century, with only one access door from the San Michele district remaining visible. The hypothesis of a representation of the Ionian area is supported by the copious presence of works by de Saliba, throughout Valdemone, which suggests that the artist knew and was inspired by places.

Notes

[1] On this subject, see Bolelli 1952; Natali 2000.

[2] As highlighted in the comparative study conducted by S. Pennisi, Antonello de Saliba appears to be the first Sicilian painter whose enthroned Madonnas are often depicted in the act of offering, with extraordinary grace and delicacy, a flower or a blossoming branch to the Child they hold in their arms. In addition to these, among other Madonnas presenting a blossoming branch or flower to the Child—works all easily recognizable as his due to the repetitiveness of their iconographic patterns—we can include the Madonna housed in the Civic Museum of Castoreale, the one in the Mother Church of Giampileri Superiore, the *Madonna della Catena* from the Mallandrino collection in Palermo, the one on the gonfalone of Gallodoro, the polyptych from the Church of Maria SS. Assunta in Castelbuono (attributed), the polyptych in the Cathedral of Taormina and the one in Monforte San Giorgio, as well as the Madonna from the Church of Santa Maria di Gesù in Rabat, Malta.

[3] Il Consoli proposes dating the Messina panel to the first decade of the sixteenth century, considering it a replica, if not even the first version of the Madonna della Ginestra dated 1508. According to him, both works are based on the compositional structure of the 1497 panel, signed and dated (currently held at the Museo del Castello Ursino in Catania), which is stylistically characterized by stereometric forms and a color palette typical of Antonello. For further information on the Catania panel, see C. Ciolino, entry no. 56 in the catalogue of the exhibition *Antonello da Messina*, Messina (October 22, 1981 - January 31, 1982).

Reference List

- Abbate, F. (2001). *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Boelli, T. (1952). *Osservazioni linguistiche sul Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*. Firenze: Le lettere.
- Borsellino, N. (2006). *Antonello da Messina: I luoghi, la vita, le opere*. Palermo: Sellerio.
- Ciolino, C. (1981). Scheda n. 56. In *Antonello da Messina*, exhibition catalogue, Messina, October 22, 1981 - January 31, 1982. Messina: Museo Regionale.
- Consoli, G. (Ed.). (1980). *Messina. Museo regionale*. Bologna: Calderini.
- Di Marzo, G. (1862). *Delle Belle Arti in Sicilia dal Rinascimento al Secolo XIX*. Palermo: Lauriel.
- Gentili, G., Simonutti, L., Struppa, D.C. (2022). *The Mathematics of Painting: the Birth of Projective Geometry in the Italian Renaissance*, pp. 2-7. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.13295>.
- La Corte Cailler, G. (1903). Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti. In *Archivio Storico Messinese*, IV, 3-4, pp. 332-441.
- Martinelli, M. (Ed.). (1960). *Le Vite dei Pittori Messinesi di Susinno*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Natali, A. (2000). *L'annunciazione di Leonardo: la montagna sul mare*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Panofsky, E. (1961). *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*. Milano: Feltrinelli [orig. ed.: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig-Berlin 1927].
- Pinto, V. (2019). *2 luglio 1497: una Madonna di Antonello de Saliba*. Catania: Università di Catania.
- Pugliatti, T. (1993). *Pittura del Cinquecento in Sicilia*. Napoli: Electa.
- Sorrenti, M.T. (2008). *La Madonna della Ginestra nel MARCA di Catanzaro*. Milano: Electa.
- Sorrenti, M.T. (1983). *La pittura fiamminga e Antonello da Messina nelle Vite di Francesco Susinno*. In *La pittura fiamminga in Sicilia*. Palermo: Flaccovio.
- Zinzi, E. (1983). *Immagini per un centro antico*. Catanzaro: Ente Provinciale per il turismo di Catanzaro.

Author

Sonia Mercurio, Mediterranean University of Reggio Calabria, sonia.mercurio@unirc.it

To cite this chapter: Sonia Mercurio (2025). The Other Antonello: on the Background in the Lands of Valdemone. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp.1567-1590. DOI: 10.3280/oa-1430-c836.