

Pierfrancesco Palazzotto
Mauro Sebastianelli

ANTON VAN DYCK E IL RESTAURO
DELLA CROCIFISSIONE VILLAFRANCA DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Pierfrancesco Palazzotto - Mauro Sebastianelli

ANTON VAN DYCK E IL RESTAURO DELLA CROCIFISSIONE VILLAFRANCA DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

Francesco Abbate, Maria Andaloro, Giuseppe Basile, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi, Rosario De Lisi, Maria Concetta Di Natale, Guido Meli, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, mons. Giancarlo Santi, Gianni Carlo Sciolla, Mauro Sebastianelli, mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.

Si ringraziano tutti gli enti e le istituzioni che hanno collaborato al restauro, alle ricerche e alla pubblicazione del volume. In particolare, per la cortese disponibilità: dott. Vincenzo Abbate, Fondazione Mandralisca, Cefalù; dott.ssa Ornella Agrillo, Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale di Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli; Guia Airoidi, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; prof.ssa Maria Letizia Amadori, DISBeF Università degli Studi "Carlo Bò", Urbino; dott.ssa Sara Barcelli, DISBeF Università degli Studi "Carlo Bò", Urbino; dott.ssa Geneviève Bresc Bautier, Museo del Louvre, Parigi; dott. Piero Boccardo, direttore dei Musei di Strada Nuova, Genova; dott.ssa Fernanda Capobianco, Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale di Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli; dott.ssa Giovanna Cassata, direttore Museo Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Laura Cattoni, Museo di Palazzo Reale, Genova; Angela Cerasuolo, Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale di Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli; dott.ssa Evelina De Castro, Museo Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Francesca Del Torre, Kunsthistorisches Museum, Vienna; Giovanni Di Carlo; prof.ssa Maria Concetta Di Natale, Università di Palermo; dott.ssa Maria Beatrice Failla, Università di Torino, dott. Simone Frangioni, Museo di Palazzo Reale, Genova; Salvatore Giuffrida; dott.ssa Philippa Hemsley, Dulwich Picture Gallery, Londra; dott.ssa Ilse Jung, Kunsthistorisches Museum, Vienna; dott.ssa Rachele Lucido; mons. Raffaele Mangano, già Rettore Seminario Arcivescovile, Palermo; dott.ssa Adele Mormino, già Soprintendente ai BB.CC.AA. di Palermo; Salvatore Pagano, Museo Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Maria Rosaria Paternò; mons. Giuseppe Randazzo, direttore Museo Diocesano di Palermo; dott.ssa Maria Reginella, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; arch. Gaetano Renda, responsabile ufficio BB.CC.EE., Arcidiocesi di Palermo; Giuseppe Realmonte; dott. Fulvio Rubesa, Picture Librarian, Dulwich Picture Gallery di Londra; dott. Xavier Salomon, Metropolitan Museum, New York; dott. Daniele Sanguineti, Università di Genova; dott.ssa Marina Santucci, Soprintendenza Speciale PSAE e per il Polo Museale di Napoli, Museo di Capodimonte, Napoli; don Silvio Sgrò, Rettore Seminario Arcivescovile, Palermo; dott. Giovanni Travagliato, Archivio Storico Diocesano, Palermo; Anna Tschinke, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; prof. Alessandro Viscogliosi, Università La Sapienza, Roma; dott. Maurizio Vitella, Università di Palermo.

Iniziativa direttamente promossa da



REGIONE SICILIANA
ASSESSORATO AI BENI CULTURALI E ALL'IDENTITÀ SICILIANA

Stampato in Italia

© 2012 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Palazzotto, Pierfrancesco <1969->

Anton Van Dyck e il restauro della Crocifissione Villafranca di Palermo / Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli. – Palermo : Congregazione Sant'Eligio, Museo diocesano di Palermo, 2012.

(Museo diocesano di Palermo ; 7)

ISBN 978-88-904238-7-1

1. Dyck, Anton : van . Crocifissione – Collezioni [di] Palazzo Villafranca <Palermo> - Restauri.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

759.4939 CDD-22 SBN Pal02

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



CROCIFISSIONE

Note e riflessioni a margine di un'opera riscoperta

Pierfrancesco Palazzotto

«Ritratto della Signora Sofonisba Anguissola pittrice, fatto dal viva in Palermo l'anno 1624 li 12 di Julio». Così scrive Anton van Dyck (Anversa 1599 – Londra 1641) giunto in città da qualche mese su invito del viceré Emanuele Filiberto di Savoia per realizzare la sua immagine ufficiale¹ (Fig. 1).

Come è notorio, fino ad una quindicina di anni fa si era sempre ritenuto che il pittore si fosse trattenuto a Palermo pochi mesi e fosse fuggito all'insorgere della devastante peste² che falciò gran parte della popolazione e, tra i primi, lo stesso viceré, nella *vulgata* uno dei principali responsabili della sua diffusione a Palermo, insieme al suo segretario, per semplice avidità. La nemesis avrebbe così colpito anche il potere costituito e reso giustizia al popolo martoriato, infine, salvato dalla sua fede con l'avvento di Santa Rosalia.

Le ricerche documentarie di Giovanni Mendola al termine del secolo scorso³ hanno restituito, invece, uno scenario ben diverso, ed attestato una lunga permanenza del fiammingo in quella che, alla fin fine, risulterebbe in Italia la sua città prediletta dopo Genova, eletta residenza e, in qualche modo, urbe d'adozione⁴. Così, dalla primavera del 1624 al settembre del 1625, per circa un anno e mezzo, Palermo avrebbe visto la presenza di uno dei maggiori pennelli europei della prima metà del Seicento, la cui fama, già in essere per la formazione, per il legame con Rubens e per le opere prodotte precedentemente⁵, nonostante l'ancora giovanissima età, sarebbe divenuta, anche per merito del soggiorno palermitano, sempre più ampia, fino all'assoluta consacrazione in terra inglese⁶.

Lo studio di Mendola, insieme agli interventi di Vincenzo Abbate, hanno così disvelato e ricostruito un contesto in quel tempo per molti versi inedito, in cui la capitale vicereale non era quella

città periferica e provinciale che molti ritenevano⁷. Inoltre, la mole di documenti legati al pittore ha mostrato quelle che dovevano essere le necessarie ragioni alla base della sua decisione di rimanere a Palermo un così lungo tempo, ovvero una vasta cerchia di personalità immigrate o legate alle madri patrie (Anversa e Genova) con cui intrattenere stretti rapporti continuamente alimentati. Le conseguenze non potevano che manifestarsi, anche per ovvie necessità economiche, in una produzione pittorica molto più ampia di quella che si era presunta, consentendo di rivedere il catalogo dell'artista alla luce di tutto ciò, e riportando al soggiorno siciliano molte delle immagini vagabonde nelle principali collezioni e musei non solo europei, in via ipotetica o con ragionevole certezza.



Fig. 1 – Anton van Dyck, *Emanuele Filiberto di Savoia*, 1624, Dulwich Picture Gallery, Londra.

Questa è la cornice in cui si colloca la presente pubblicazione, che ha lo scopo precipuo di rendere pubblico il repertorio di nuove informazioni acquisite dal restauro di un'opera pressoché sconosciuta (se non da pochi addetti ai lavori e mai in profondità), di cui da alcuni si diceva persino essere scomparsa, perché sottratta alla sede di provenienza e alla città⁸.

Una diffusa iconografia vandyckiana tra repliche e copie

Non sono molte le informazioni tuttora reperite su questa piccola tela di devozione privata (101 x 75 cm: 4 x 3 palmi siciliani) (Fig. 2) che, in futuro, con un maggiore approfondimento sul vastissimo archivio Alliata di Villafranca, potrà, forse, trovare una definitiva collocazione.

Il tema fu percorso sovente da Van Dyck, per la frequente richiesta e la personale velocità esecutiva che lo contraddistingueva. Nel mercato antiquario e in collezioni pubbliche e private è, infatti, manifesta una grandissima quantità di crocifissio-



Fig. 2 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.

ni somiglianti l'una con l'altra, con trascurabili varianti, alcune vicine ai modi del nostro, altre di davvero improbabile accostamento alla mano del pittore. Il genere da lui coniato, come evoluzione ed elaborazione personale della maniera di Rubens, riscosse fin dall'inizio un gran successo per quell'insieme di drammatica verosimiglianza che coglieva il Cristo nell'attimo esatto dello spirare, in un'atmosfera di solenne sconvolgimento atmosferico come descritto nei vangeli, con l'avanzare delle nubi e dell'oscurità lacerata dai bagliori dei lampi: «Era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio. Il velo del tempio si squarciò nel mezzo. Gesù, gridando a gran voce, disse: «Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito». Detto questo spirò» (Lc 23, 44-46). Il Cristo è colto proprio in quell'istante con lo sguardo rivolto verso i cieli, nel muto dialogo con il Padre suo: «Venuto mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio. Alle tre Gesù gridò con voce forte: *Eloì, Eloì, lemà sabactàni?*, che significa: *Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?*» (Mr 15, 33-34). L'efficace sintesi temporale del conflitto tra la natura umana e la consapevolezza dell'essersi fatto uomo per una missione più alta, è efficacemente resa dall'inarcarsi del busto come in un disperato sussulto prima della fine, ma nella nostra tela, soprattutto, dalle mani: la sinistra stretta ancora in un pugno, la destra colta nel momento dell'apertura e dell'abbandono alla volontà di Dio.

Già nel catalogo illustrato su *Van Dyck des meister gemalde*, a cura di Emil Schaeffer (1909), erano segnalate alcune crocifissioni riferite al pittore e con iconografie e dimensioni assimilabili alla nostra: nel palazzo Reale di Genova, nel Real Museo di Belle Arti di Anversa (104 x 72 cm) (Fig. 3), nell'Alte Pinakothek di Monaco (109 x 73 cm) (Fig. 4), nel Kunsthistorischen Museum di Vienna (134 x 101 cm), nell'Hens Museum di Anversa (115 x 82 cm)⁹ (Fig. 5); mentre, ad esempio, nella successiva mostra *100 opere di Van Dyck*, organizzata a Genova nel palazzo dell'Accademia quasi cinquanta anni dopo, anche in ragione di una stringente selezione, erano pubblicate solamente la



Fig. 3 – Anton van Dyck, *Crocifissione*, 1626-32 circa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa.



Fig. 4 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, inizio del quarto decennio del XVII secolo, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera.



Fig. 5 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, inizio del quarto decennio del XVII secolo, Hens Museum, Anversa.



Fig. 6 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, 1626-32 circa, già collezione Chaix d'Est-Ange, Parigi.



Fig. 7 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, prima metà del XVII secolo, già collezione R. Pugno.



Fig. 8 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, prima metà del XVII secolo, Courtauld Institute of Art, Londra.

Crocifissione del palazzo Reale di Genova (123 x 92 cm) e la Sartorio di Napoli (132 x 87 cm), pur aggiungendo che «ai vari esemplari unanimemente riconosciuti autografi (Genova, Vienna, Anversa, Monaco) erano da aggiungersi numerosissime copie di bottega e imitazioni»¹⁰.

Da una ricerca appositamente condotta presso il “Service d'étude et de documentation du

département des Peintures du Louvre” di Parigi¹¹, nei cui schedari sono affastellati riferimenti tematici saggiamente collezionati dai conservatori e funzionari succedutisi nel corso dei decenni, risultano segnalati esemplari (non tutti indubbiamente ascrivibili al pittore, per quanto in un lontano o prossimo passato a lui ricondotti) anche nella collezione Chaix d'Est-Ange (132 x 92 cm), la



Fig. 9 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, prima metà del XVII secolo, Musée d'art et d'histoire, Ginevra.



Fig. 10 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, prima metà del XVII secolo, già collezione Henri Auguste de Chalvet.



Fig. 11 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, 1621-25, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



Fig. 12 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, prima metà del XVII secolo, Sotheby's, New York.



Fig. 13 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, XVII secolo, chiesa di Notre-Dame, Bruges.

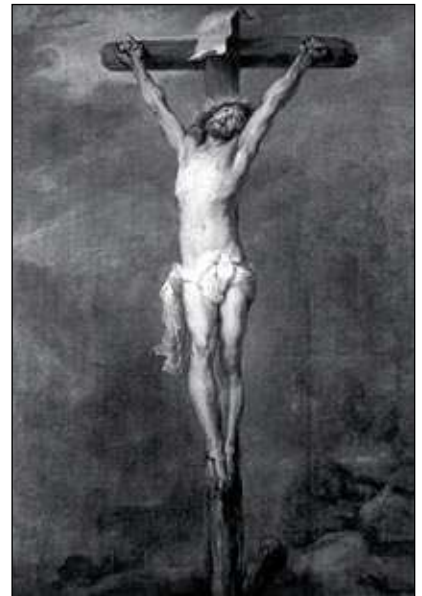


Fig. 14 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, XVII secolo, già collezione Bentinck Thyssen.

cui *Crocifissione* andò all'asta una prima volta alla Galleria Charpentier di Parigi nel 1934¹² (Fig. 6), nella collezione R. Pugno (104 x 73 cm) (Fig. 7), al Courtauld Institute of Art di Londra (Fig. 8), al Museo d'Arte e Storia di Ginevra (142 x 96 cm) (Fig. 9), già nella collezione d'Henri Auguste de Chalvet (148 x 98 cm)¹³ (Fig. 10), nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (98 x 66 cm) (Fig.

11), di collezione privata all'asta da Sotheby's a New York il 21 maggio 1998 (136 x 94 cm) (Fig. 12), al Museo di Belle Arti di Bruxelles (115 x 78), nel museo della chiesa di Notre Dame di Bruges (Fig. 13), già della collezione Bentinck Thyssen (104 x 73 cm) (Fig. 14), già nel Museo Filangeri di Napoli (Fig. 15) e già del Convento di Lourdes di Brighton (220 x 138 cm), andata all'asta da



Fig. 15 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, XVII secolo, già Museo Filangeri, Napoli.



Fig. 16 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, XVII secolo, già Convento di Lourdes, Brighton.



Fig. 17 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, 1626-32 circa, collezione Edoardo Dello Sisto, Roma.

Christie's a Londra il 7 luglio 1972 (Fig. 16)¹⁴. Ma se ne possono aggiungere ancora altri, sempre tra possibili ed improbabili autografie, come il grande *Cristo in croce* della chiesa di San Marcello al Corso, la *Crocifissione* della collezione Edoardo Dello Sisto (Fig. 17)¹⁵ o l'altra della Galleria Borghese, sempre a Roma.

In realtà, come è stato chiarito di recente, la crocifissione vandyckiana si fonda su due principali iconografie. La prima equivale al modello della *Crocifissione* del palazzo Reale a Genova (Fig. 18), in cui la croce è posta al centro della tela e leggermente scorciata, la luce scende dall'alto a sinistra (ma non può corrispondere con esattezza al sole che si va eclissando e che si dovrebbe trovare con una bassa declinazione dietro la croce stessa), il perizoma è molto generoso e, insieme al corpo perlaceo e al cartiglio, crea un netto contrasto con l'ambiente formato su una profonda prospettiva – utile a contraddistinguere la cima del monte Golgota – bruna e limacciosa, progressivamente immersa nell'oscurità descritta nei vangeli. La posizione della croce e del Cristo è pressoché identica a quella della tela con *Francesco Orero in adorazione del Crocifisso con i santi Francesco e Bernardo* (ante 1627) della chiesa San Michele di Pagano presso Rapallo, e l'una e

l'altra sono uniformemente ascritte al fiammingo e connesse cronologicamente fra loro¹⁶.

Il secondo schema, indubbiamente di più grande successo e diffusione anche nelle copie, risente in maggior misura di due prototipi rubensiani: il *Cristo spirante*, di Grenville nella Bob Jones University Gallery (1610-11) e quello del Koninklijk Museum di Anversa¹⁷. Difatti propone la netta posizione frontale e il primissimo piano, diversamente dalla tela genovese, cosa che in qualche modo si riscontra nella *Crocifissione* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Fig. 19), seppure questa sia posta su una leggera diagonale, ma in senso inverso a quella genovese. Il distacco dall'esempio di Rubens si consuma, però, in «quel processo di raffinamento di forme e contenuti emotivi nei confronti del maestro, sostituendo alla dimensione di epos tragico conferita da questi ai suoi Cristi eroici, un'elegiaca, talvolta straziante, pateticità»¹⁸. Anche nella versione austriaca (con la genovese le uniche due opere di questo soggetto nel periodo italiano ritenute sicuramente autografe)¹⁹, mentre il disco solare va spegnendosi con la sovrapposizione lunare, la fonte luminosa investe dall'alto a sinistra il corpo ignudo del Cristo affisso in croce sul monte, con lo sfondo di un paesag-



Fig. 18 – Anton van Dyck, *Crocifissione*, 1627 circa, Galleria di Palazzo Reale, Genova.

gio urbano appena accennato e inghiottito, come tutto, dalla coltre brumosa e oscura che si va infittendo.

Per molto tempo gran parte della critica ha individuato la *Crocifissione* Sartorio, oggi a Capodimonte (Fig. 20), quale modello per l'infinita serie di tele riferite in vario modo al maestro d'Anversa, in cui lo sfondo quasi scompare, se non per allusioni alla profondità della valle sottostante, e il Cristo, in controluce ma inondato sempre da sinistra dal chiarore superstito che ne rileva le carni, è l'unico ed essenziale protagonista in un misto di *pathos* ed eroismo. Egli è ancora colto nell'atto dello spirare, mentre il rosso del sangue, testimonianza fisica del sacrificio e del martirio, scorre lungo le membra muscolari tese nello spasmo e sul candido ed esuberante perizoma. Ebbene, quella tela non sarebbe più riconosciuta al pittore, ma essa stessa copia da altro originale ancora da individuare²⁰. Tuttavia, è questa l'iconografia dominante nelle pitture succitate e che informa anche la tela



Fig. 19 – Anton van Dyck, *Crocifissione*, 1626-32 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Villafranca – pur in mancanza, nella napoletana, dell'evidente eclissi evangelica –, cui si aggiungono ancora altre versioni di autori incogniti nella collezione d'Arco a Mantova, nella chiesa di San Zaccaria a Venezia, a Palazzo Bianco, nell'Accademia Ligustica di Belle Arti e nel convento delle Brignoline, tutte e tre a Genova, nel palazzo Rocca a Chiavari ed in due collezioni private. L'intero gruppo sarebbe ipoteticamente derivabile, secondo Sanguineti, dallo scomparso o meglio, non ancora individuato, «Crocifisso sopra una tela di quattro palmi con la testa elevata e spirante», ricordato dal Bellori come commissionato al Van Dyck dal cardinale Guido Bentivoglio, da lui ritratto a Roma nel 1623²¹. Sarebbero, inoltre, ancora dispersi altri due quadri genovesi pure apparentemente di devozione privata e, dunque, di piccolo formato, almeno secondo ciò che è riportato dalle fonti: uno di Gerolamo Balbi (*ante* 1627) e un altro di Tomaso Spinola²². Dunque, in Italia almeno tre tele – che non è detto includano quella di palazzo Reale di



Fig. 20 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione*, 1626-32 circa, già collezione Sartorio, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.



Fig. 21 – Anton van Dyck, *Madonna del Rosario e Santi* (part.), 1625-27 circa, oratorio del SS. Rosario in San Domenico, Palermo.

Genova – in teoria avrebbero avuto dipinto il nostro soggetto per mano di Van Dyck. Ma è francamente ragionevole che fossero molte di più, per il successo dei prototipi, per la relativa facilità di esecuzione delle stesse, per il conseguente probabile costo non eccessivo; ed è pure probabile che una produzione in tal senso, anche semplicemente finalizzata alla facile remunerazione, potesse impegnare il pittore ancor più di frequente agli esordi della carriera che non in momenti successivi²³. Per altro nella prima fase è più plausibile un suo maggiore intervento diretto e senza collaboratori per pitture di veloce realizzazione e piccolo formato, nonostante fosse usuale ricorrere ad aiuti di bottega nella tradizione nordica, come ricorda Susan Barnes che ritiene, però, ciò manifesto nelle opere dell'ultimo anno genovese²⁴. Mi riferisco in particolar modo all'avventuroso e fortunato periodo palermitano, ricco di commesse e conclusosi con il più importante incarico "pubblico" ricevuto fino ad allora in Italia: la *Madonna del Rosario* per l'oratorio della compagnia del Rosario in San Domenico (1625-27)²⁵ (Fig. 21).

Il soggiorno palermitano di Van Dyck e la diaspora delle pitture

Le citate ricerche documentarie²⁶ hanno rivelato, certo parzialmente ma esaurientemente, il mondo che gravitava intorno al Van Dyck "palermitano", non solo, dunque, le streghe, i giocolieri e gli attori di strada ritratti nel famoso *Taccuino*, ma amici, colleghi e colti committenti²⁷. Come è stato notato, le sue tele dovettero essere non poche e la cosa si può desumere da fonti primarie, cioè i documenti in cui l'artista è presente, come anche dagli inventari ereditari, con il limite, in quest'ultimo caso, delle attribuzioni elencate, volte generalmente a valorizzare la raccolta stessa. Per la prima circostanza Mendola ha segnalato un documento del 6 aprile 1625 – in cui figura l'allusione a varie pitture realizzate dal fiammingo per il suo ospite e conterraneo Enrico Dich – e un altro del 7 maggio 1625, con cui Clemente Pilo paga prima in luogo di Enrico Dich, «per manifattura d'un quattro con figura dello crocifisso»,



Fig. 22 – Anton van Dyck, *Compianto di Cristo morto*, 1625-27 circa, già collezione Airoidi di Cruyllas, Palermo.

e poi 6 onze «pro manufactura unius quatri cum Immagine Crucifixi».

A seguire è la famosa commissione del 22 agosto 1625 per la *Madonna del Rosario* dell'omonima compagnia e, infine, il 3 settembre 1625 sono menzionati vari studi di teste, tra cui un disegno. A queste sarebbero sicuramente da aggiungere²⁸ le tre tele presenti nel 1630 nell'inventario ereditario di Desiderio Segno (*Santa Rosalia in gloria*, «Deposizione in croce», «Testa che sbadiglia») e il suo ritratto; le cinque tele della quadreria di Tommaso Ioppolo nel 1639 (una *Maddalena*, una *Madonna* «con pottino con sua corona in mano», una *Madonna del Rosario* con «diversi figurini», una *Madonna col Bambino* e un *Compianto di Cristo morto con San Giovanni e la Maddalena* – quest'ultima forse, più che la tela di Palazzo Abatellis, la *Deposizione* Cruyllas di recente ritrovata)²⁹ (Fig. 22); le cinque opere della collezione messinese di Antonio Ruffo principe della Scaletta (*Santa Rosalia* «con undici angioletti che la tirano in cielo», un «dotto- re scoperto con un libro in mano» di 4 per 5 palmi siciliani, una *testa* di tre palmi, un quadro con *due teste* di un palmo e mezzo e *una testa di satiro* su carta); ed ancora, le due tele della collezione del principe Antonio Lucchesi Campo di Campofran-

co (1651: una «Madonna col puttino» e «un quatro di Nostra Signora della Pietà»); la *Santa Rosalia* di Marco Gezio registrata nel 1658 (5 x 4 palmi); le due tele di Cristoforo Papè (1666: un *Ecce Homo* e una *Madonna entro ghirlanda di rose*); alcuni bozzetti su carta lucida tenuti dal pittore Filippo Fini nel 1666; una *Lapidazione di Santo Stefano* (9 x 7 palmi) di Fabrizio Valguarnera, tenuta per garanzia da Desiderio Segno il 22 aprile 1626 (con quattro pseudo-Tiziano); e, infine, le cinque pitture registrate in seguito al testamento Simone Sita- iolo nel 1632 («un quatro di un Satiro, un quatro grande di San Giovanni», una *Santa Rosalia*, un *Compianto di Cristo morto con Santa Rosalia e San Giovanni*, e il ritratto del collezionista).

Fermo restando che talune di queste opere potrebbero essere le medesime in tempi diversi cedute, acquistate e passate di mano, il conto presto fatto supera i venti quadri, un numero davvero rag- guardevole, che potrebbe aumentare ancora com- pulsando altri inventari, con la dovuta e ricordata prudenza, quale, per esempio, il corposo elenco red- duto nel 1742 dell'imponente quadreria del duca Calogero Gabriele Colonna Romano di Cesarò, marchese di Fiumedinisi e barone di Godrano, con circa 530 opere tra cui ben tredici Van Dyck³⁰. La-

sciano egualmente perplessi, per andare più avanti nel tempo, anche il «bel dipinto di Wan-dick rappresentante al naturale il fondatore della Siciliana Monarchia» donato da Alessandro Filangeri, principe di Cutò, alla pinacoteca della Regia Università di Palermo nel 1840³¹ e il ritratto di un esponente degli Oneto di Sperlinga, originari di Genova, ritenuto dipinto dal pittore in quella città e presente nei primi anni del XX secolo nella galleria di palazzo Francavilla a Palermo³² (Fig. 23).

I quadri “palermitani”, almeno quelli riconosciuti come tali, risultano dispersi in varie parti del mondo e sono stati raccolti di recente nella mostra *Van Dyck in Sicily. 1624-1625 paintings and the plague*, svoltasi alla Dulwich Picture Gallery di Londra, tra i quali: innanzitutto i ritratti di *Emanuele Filiberto di Savoia* (1624, Dulwich Picture Gallery) e di *Desiderio Segno* (1624, Liechtenstein, The Princely Collection, Vienna); quindi la *Lapidazione di Santo Stefano* (1624 circa, The Egerton Col-



Fig. 23 – Anton van Dyck (?), *Ritratto di nobiluomo*, XVII secolo, già collezione Oneto di Sperlinga, Palermo.



Fig. 24 – Anton van Dyck, *Santa Rosalia in gloria intercede per Palermo*, 1625, The Metropolitan Museum of Art, New York.

lection, Tatton Park), forse replica o proprio quella di Fabrizio Valguarnera; il *San Giovanni Battista* (1624-25, Houston Baptist University, Houston), probabilmente un tempo di Simone Sitaiolo; la *Santa Rosalia intercede per Palermo* (1624-25 circa, Museo de Arte de Ponce, Ponce, Porto Rico), chissà se in origine posseduta dal Sitaiolo (e legata alla copia dell’Infermeria dei Sacerdoti); la *Santa Rosalia incoronata di rose intercede per Palermo* (1625 circa, The Wellington Collection, Londra), magari identificabile con la medesima immagine del canonico Gezio; forse la *Santa Rosalia incoronata di rose intercede per Palermo* (1625 circa, The Menil Collection, Houston), quasi identica alla precedente e a cui è connesso l’esemplare di Palazzo Abatellis; una *Santa Rosalia nella grotta* (1625 circa, Museo del Prado, Madrid), da cui un’altra copia pure a Palazzo Abatellis; e, infine, la *Santa Rosalia in gloria intercede per Palermo* (1625 circa, The Metropolitan Museum of Art, New York), che sarebbe stata in origine proprietà ancora di Segno³³ (Fig. 24).

Una proposta per il catalogo di Van Dyck

Ma cosa sarebbe avanzato a Palermo di tale passaggio? Mendola pubblica un *Ecce Homo* riferito all'anversese in collezione privata siciliana³⁴, ed Abbate la *Lapidazione* replica della Tatton, già a Palermo ed oggi in luogo ignoto³⁵. Le altre tele note sono state estrapolate dal catalogo del pittore e ricondotte a copisti, pur in taluni casi di qualità, o tuttora dibattute. Così è accaduto al *Compianto di Cristo morto*, già dato alla bottega del maestro³⁶ (Fig. 25), alla *Santa Rosalia che intercede per Palermo* (che ripropone la pittura di Houston) (Fig. 26)³⁷, entrambe a Palazzo Abatellis³⁸, all'altra *Santa Rosalia che intercede per Palermo* della cappella dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, sempre di Palermo (che riprende la tela di Ponce)³⁹ (Fig. 27) e alla *Madonna col Bambino* di Palazzo Abatellis che rimane dubbia e attribuita al maestro⁴⁰ (Fig. 28). Per quanto oggi noto, rimarrebbe da proporre al dibattito solamente la *Crocifissione* Villafranca, unica opera sopravvissuta nella sede originaria oltre alla *Madonna del Rosario* dell'oratorio in San Domenico (dipinta però a Genova dopo la partenza del maestro), il cui restauro offre materiale per una presente e futura riflessione⁴¹.

La pittura è storicamente attribuita al pittore, anche per tradizione familiare, e costantemente conservata presso la medesima raccolta. Ciò indubbiamente non è sufficiente per ricondurla con certezza alla mano del fiammingo, ma le osservazioni effettuate durante il restauro sulla tecnica, sugli aspetti formali, sulla qualità dell'esecuzione, pur in presenza di debolezze causate dalla costante opera di manutenzione e conservazione operate nel corso del tempo, ulteriore dimostrazione del gran conto in cui si teneva la pittura, conducono verso una possibile autografia dell'artista piuttosto che ad una copista.

Il quadro venne per la prima volta pubblicamente reso noto come presente nella casa del duca di Salaparuta (forse Alessandro Alliata Valguarnera o il fratello Eduardo)⁴² dallo studioso Giuseppe Meli nel 1878⁴³, e si è certi che non mancherà di essere segnalato anche negli inventari familiari, che in questa sede, a fronte di cogenti esigenze editoriali, non si ha modo di verificare. D'altronde, la copia redatta intorno alla fine del XIX secolo dal principe Giuseppe Alliata Lo Faso ed ancora conservata nel palazzo⁴⁴ (Fig. 29) dimostra la particolare attenzione che la famiglia aveva per la pittura



Fig. 25 – Bottega o copia da Anton van Dyck, *Compianto di Cristo morto*, prima metà del XVII secolo, Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 26 – Anton van Dyck (da), *Santa Rosalia che intercede per Palermo*, prima metà del XVII secolo, Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 27 – Anton van Dyck (da), *Santa Rosalia che intercede per Palermo*, XVII secolo, cappella dei Santi Pietro e Paolo nell'Infermeria dei Sacerdoti, Palermo.



Fig. 28 – Anton van Dyck (attr.), *Madonna col Bambino*, prima metà del XVII secolo, Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 29 – Giuseppe Alliata e Lo Faso di Villafranca, *Crocifissione*, fine del XIX – inizi del XX secolo, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.

(occultata da una tenda), cosa per altro confermata dagli interventi “conservativi” subiti nel corso del tempo ed anche dal probabile utilizzo a fini devozionali della stessa⁴⁵, nonostante una messa non indifferente di altri capolavori acquisiti o commissionati direttamente dai vari illustri esponenti succedutisi, tra i primi i due Pietro d’Asaro dell’inizio del XVII secolo e, soprattutto, le due magnifiche grandi tele di Matthias Stom⁴⁶.

Gli Alliata erano una delle principali casate siciliane, di origine pisana e giunta nell’isola nel XIV secolo; in particolare un Raniero Alliata ebbe la cittadinanza di Palermo nel 1413⁴⁷. Tra gli antenati più antichi nell’Italia continentale vi erano alcuni persino innalzati agli onori degli altari, come San Dazio, Arcivescovo di Milano (530-†552), San Leone comandante vittorioso dell’esercito di Michele VIII Paleologo, la beata Celia, monaca pisana del XIII secolo, e il beato Signoretto martire, anch’esso pisano e nato nel 1269⁴⁸. Nel corso dei secoli la famiglia in Sicilia aveva raccolto cariche, titoli e prebende tali da consentire al padre di Fabrizio Alliata e Colonna – Giuseppe Letterio principe di Buccheri, primogenito di Domenico principe di Villafranca e di Vittoria de Giovanni e Zapata de Taxis duchessa di Saponara – di impalmare donna Maria Felice, figlia del principe di Paliano Fabrizio Colonna e Pamphili, Gran Conestabile del Regno di Napoli, e di Caterina Zefirina Salviati e Rospigliosi⁴⁹. D’altronde, il Domenico Alliata e de Giovanni nel 1775 avrebbe avuto «conferma da Carlo III del Grandato di Spagna di 1° classe, privilegio estensibile ai suoi eredi» nonché il riconoscimento del titolo di Principe del Sacro Romano Impero per sé ed i suoi discendenti⁵⁰. Ma già prima di allora la famiglia si era segnalata per un’inarrestabile ascesa, in particolare il ramo dei baroni di Villafranca, dei quali fu emblematica l’allocazione della principale dimora nel luogo ove ora si trova⁵¹.

Chi potrebbe essere stato fra gli illustri personaggi della famiglia il committente del dipinto? Sostanzialmente per ragioni cronologiche e per il prestigio assunto all’epoca è stato già ipotizzato da chi scrive⁵² che possa riconoscerci in Francesco

Alliata e Paruta, «di alto intelletto, [...] nell’Accademia degli Accesi, amante e protettore dei Virtuosi», che segnò il successo della stirpe tramite i servizi prestati alla corona, divenendo per questo primo principe di Villafranca (1610) e primo duca di Salaparuta (1615)⁵³. La “memorialista” di famiglia, Felicita Alliata e Bazan, sorella del principe Gabriele, confermerebbe la cosa scrivendo nel 1949 che si trovava «nella attuale galleria, che appartiene a mio nipote Giuseppe Alliata e San Martino, Principe di Villafranca, un Cristo del Van Dyc, eseguito per ordine del Principe di Villafranca di quel tempo, quando il grande artista dimorò in Sicilia»⁵⁴. Di contro, in assenza di dati certi e dell’obbligazione che pure gli eredi dicono essere stata presente nell’archivio di famiglia, e che, dunque, potrebbe prima o poi emergere⁵⁵, si può solo congetturare che, partendo dal presupposto di un’autografia vandyckiana, se la commissione non è stata diretta, nulla esclude l’acquisto all’incanto da altre raccolte, anche tra quelle sopra citate. Una delle più famose fu l’asta dei beni del defunto viceré Emanuele Filiberto di Savoia a partire dall’11 giugno 1625 (ma il principe era mancato il 3 agosto 1624), dove però non vi è alcuna menzione di opere di tal fatta o ad essa accostabili, cosa che potrebbe essere dovuta all’approssimazione del veloce elenco, redatto in quei caotici frangenti, tant’è che non vi si nomina neppure il ritratto del principe della Dulwich, che si è immaginato potesse essere stato acquistato in un lotto di ritratti familiari da Orazio Giancardo, lontano parente degli Spinola⁵⁶. Il principe Francesco I Alliata e Paruta, d’altro canto, è menzionato tra quegli acquirenti, ma solo per alcuni importanti pezzi d’argento⁵⁷.

Nulla esclude che si possa identificare con uno dei due crocifissi registrati nell’atto del 7 maggio 1625, tanto più che il prezzo orientativo di 6 onze per il secondo (ammettendo una misura media da *cabinet* di 4 x 3 palmi, come la nostra) non sarebbe stata una cifra certo insormontabile per un Alliata di Villafranca, specialmente se l’acquisto fosse stato compiuto agli esordi e non in seguito alla crescente fama e naturale esosità del pittore e delle sue opere. Non erano poi le 26 onze spese tra il 1646



Fig. 30 – Anton van Dyck (da), *Compianto di Cristo morto*, XVII secolo, Museo Diocesano, Palermo.

e il 1649 dal principe Ruffo per la *Santa Rosalia in gloria* forse della collezione di Desiderio Segno, e neppure le 40 onze stimate nel 1666 per l'*Ecce Homo* di Cristoforo Papè, e neanche le consistenti 104 onze dell'obbligazione per la pala del Rosario in San Domenico nel 1625 (poi lievitate a 119, ma per una pittura molto grande e complessa: 15 x 10 palmi e tre quarti), tra l'altro ben poche in proporzione alle 67 onze pagate nel 1624 dal Senato di Palermo per la fin troppo costosa *Santa Rosalia intercede per Palermo* a Vincenzo La Barbera, oggi al Museo Diocesano di Palermo⁵⁸ – considerando che misura circa il doppio della nostra tela, 155 x 103 cm cioè circa 6 x 4 palmi. La cifra potenziale era invece piuttosto vicina alle 10 onze di valuta-

zione della *Madonna entro ghirlanda di rose* sempre del Papè⁵⁹, probabilmente di più modeste dimensioni rispetto ai precedenti. In fin dei conti, 6 onze nel 1628 equivalevano a circa tre quarti di botte di vino di Carini⁶⁰, plausibilmente accessibile a un principe, ma finanche a un semplice barone ben consigliato in cerca di affermazione sociale, che coltivasse gusto per l'arte e per ciò che rappresentava come riflesso per la propria immagine.

Se dovessimo rimanere nell'orbita del primo principe di Villafranca († 1636), teniamo pure presente che nel 1626 questi assume il ruolo di Pretore della città ma, soprattutto, che "arrendatario" (cioè affittuario) delle terre di Salaparuta, feudo del duca, era proprio quel Desiderio Segno



Fig. 31 – Anton van Dyck (da), *Crocifissione*, prima metà del XIX secolo?, oratorio del SS. Rosario in San Domenico, Palermo.

ritratto dall'anversese⁶¹, il quale vi morì nel 1630⁶². Troppe prossimità con il fiammingo, quantomeno indirette, per non far pensare almeno al desiderio di possederne un soggetto⁶³; e se non lui, magari i discendenti, tra cui il figlio Giuseppe I Alliata e Gravina († 1648), secondo principe di Villafranca e duca di Salaparuta, o il nipote e terzo principe, Francesco II Alliata e Lanza († 1697), che si occuparono di rendere sempre più fastosa la residenza palermitana a piazza Bologna⁶⁴.

Diversamente, però, non possiamo sottacere l'evidenza che a Palermo non mancano copie dal pittore giunte o realizzate anche in tempi diversi, come, per esempio, il seicentesco *Compianto di Cristo morto con angeli* (97 x 117 cm), specchiato dell'originale all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (o altrimenti coincidente all'esemplare del

Louvre)⁶⁵, oggi al Museo Diocesano di Palermo (Fig. 30) e originariamente giunto alla compagnia dei Santi Elena e Costantino quale dono dall'ancora principe ereditario Francesco I di Borbone entro il 1816⁶⁶. Un'altra è la *Crocifissione* nell'oratorio del Rosario in San Domenico (Fig. 31), elaborata vagamente sulla falsariga delle ripetute iconografie e certamente evocativa di quelle, che, però, potrebbe essere un'ulteriore riproduzione di un pittore inglese della prima metà del XIX secolo, magari Robert Fagan⁶⁷. Ed ancora, ad esempio, nella collezione ottocentesca di Corrado Ventimiglia di Geraci⁶⁸ erano citate una *Pietà* in rame «di scuola di Van Dych», una *Crocifissione* in tela di scuola fiamminga (2,3 x 3,3 palmi), una «Santa rosalia portata in celo dagli Angioli [...] Antonio Wandych» (2,5 x 2,5 palmi), e un «Crocifisso e le Marie [...] copia dall'originale di Antonio Van Dych» (4,2 x 2,1 palmi)⁶⁹, quest'ultimo ancora esistente in collezione privata ed equivalente all'immagine della *Crocifissione con le pie donne* della collezione d'Avalos di Napoli⁷⁰.

Copisti del fiammingo a Palermo non erano rari neppure nel Seicento, cosa che constatiamo tramite le tele succitate dell'Abatellis e della cap-



Fig. 32 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione* (part.), 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.

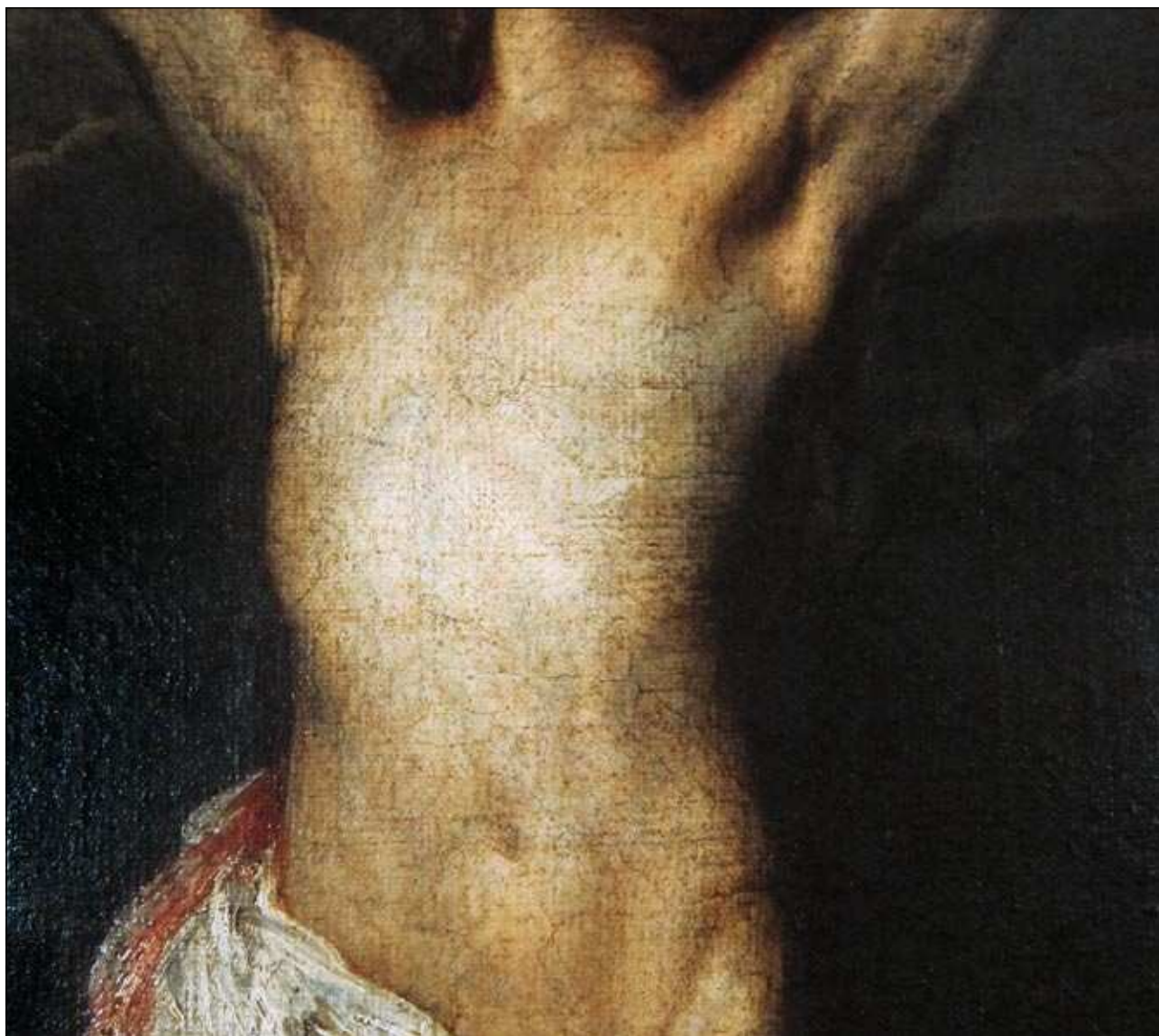


Fig. 33 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione* (part.), 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.

pella dei Sacerdoti, ma anche attraverso realtà documentarie quali, ad esempio, la vendita nel 1667 di un'*Annunziata* non finita e di una *Madonna con Santa Rosalia* vandyckiana al genovese Fabrizio Castelli (chissà se per la diffusione continentale), nonché per la presenza di una copia dichiarata di *Ecce Homo* nella collezione di Giovanni Gallego principe di Militello nel 1682 e per l'obbligo del pittore messinese Giovan Battista Grasso a dipingere una *Santa Rosalia in gloria con angeli* da Van Dyck già nel 1626⁷¹.

Venendo alla nostra opera, Mauro Sebastianelli, *infra*, ha messo in luce alcuni aspetti tecnici

che avvicinano il dipinto restaurato all'attività di Van Dyck. In particolar modo per la tela, la cui composizione e tessitura risulterebbero adeguate alle opere di piccolo formato del pittore; per l'imprimitura, assai simile come metodo di applicazione e composizione a quella visibile nella sua produzione giovanile, specificatamente per lo strato finale di grigio; per l'assenza di disegno preparatorio e per la scarna gamma cromatica utilizzata, anch'essa caratteristica dei primi dipinti.

Indubbiamente la qualità dell'opera è molto alta e segue un procedimento tipico del fiammingo quale è l'uso cromatico della preparazione



Fig. 34 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione* (part.), 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.



Fig. 35 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione* (part.), 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.

lasciata trasparire in maniera da costruirvi sopra la croce, la figura e il fondo, sfruttandone i chiaroscuri derivanti dall'applicazione di vari strati di leggere o corpose pennellate più chiare, nel caso del corpo, rinforzate sul perizoma e nel cartiglio. A queste sono sovrapposti colpi di luce, ombre portate (in talune parti, come nel busto, impoverite per possibili antiche spuliture che hanno forse sottratto qualche chiaroscuro) ed, infine, accenti cromatici come il giallo, che si irradia alla maniera tipicamente vandyckiana dietro il capo privo della corona di spine, e il rosso del sangue che irrorà in modo volutamente palese i punti del martirio e specialmente il perizoma, echeggiando

i passi evangelici: «[...] uno dei soldati gli colpì il fianco con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua» (Gv 19, 34).

La volontà del pittore, in questo genere d'iconografia più che in quella genovese, non è solo la descrizione pur estremamente efficace di un episodio storico-religioso di forte *pathos* e conseguenze, ma la redazione di un'immagine devozionale forse più intima e certamente più sintetica, cui contribuisce l'isolamento del pallido Cristo in croce (Fig. 33) che si staglia sul fondo scuro quasi omogeneo e indistinguibile, come se fosse una visione che il fedele ha nell'atto della preghiera. Questi soggetti «stand out their delicacy of coloring and dramatic featuring of a stormy sky, as opposed to the superhuman solitude of Our Savior depicted with grief and elegance in His sorrow»⁷². La maniera è proprio quella di Capodimonte (Chaix d'Est-Ange, Dello Siesto, etc.), anche nell'accavallamento della gamba destra sulla sinistra (Fig. 32) – cosa che a Genova, per esempio, è all'opposto – e nell'apertura delle braccia divaricate e stirate dalla tensione in quel tipico assetto a Y⁷³. Vi sono, inoltre, alcune piccole varianti come l'inclinazione della testa, a Napoli del tutto accasciata sulla spalla sinistra, qui piegata sullo stesso lato ma leggermente ruotata, come si nota dalla piega del collo. La posa della mano destra è quasi la specchiatura della mano sinistra del *Crocifisso* napoletano (come pure dei pezzi Chaix d'Est-Ange e Dello Siesto, analoghi a quello, ovvero della *Crocifissione con San Domenico e Santa Caterina da Siena* del Koninklijk Museum di Anversa), tranne che per il pollice qui steso (Fig. 34), ma la sinistra del nostro, come si è detto, è stretta in un pugno (Fig. 35), variabile presente al Kunsthistorisches di Vienna e al Museo di Belle Arti di Anversa, elemento che rafforza la drammaticità umana del momento.

Ma c'è una cosa che accomuna il *Crocifisso* palermitano forse solo al genovese, e che offriamo come nuovo elemento di suggestione e riflessione, non tanto la posizione della croce, un po' arretrata, quanto il teschio di Adamo posto alla sua base, rispettivamente a sinistra e a destra del quadro e nel nostro steso in pochi centimetri con veloci pen-



Fig. 36 – Vincenzo La Barbera, *Santa Rosalia intercede per Palermo* (part.), 1624, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 37 – Anton van Dyck (attr.), *Crocifissione* (part.), 1624-25 circa, collezione Alliata di Villafranca, Palermo.



Fig. 38 – Anton van Dyck, *Crocifissione* (part.), 1627 circa, Galleria di Palazzo Reale, Genova.



Fig. 39 – Anton van Dyck, *Santa Rosalia intercede per Palermo* (part.), 1624-25 circa, Museo de Arte de Ponce, Porto Rico.

nellate. Il dettaglio non è trascurabile; a Palermo, infatti, manca della mandibola (presente a Genova) e ha un punto di vista assai prossimo a quello della prima immagine di *Santa Rosalia* dipinta da Vincenzo La Barbera nell'agosto del 1624 (Figg. 36-38). Bene, è stata giustamente sottolineata la stringente influenza che quella pittura ebbe sulla definizione iconografica della Santa in Van Dyck, a partire dalla tela oggi esposta a Ponce⁷⁴ (che era appartenuta all' "arrendatario" Desiderio Segno), ove è proprio un teschio quasi nella medesima posizione (Fig. 39). Se anche la nostra, come pare, avesse subito quell'influsso, si scarterebbe innanzitutto l'ipotetica appartenenza alla collezione del viceré, per ragioni temporali, e si potrebbe riflettere ulteriormente sul ruolo di quel cranio, pure

presente, ma con un verso differente, nella *Madonna del Rosario* nell'oratorio di San Domenico a simboleggiare la peste. Esso, allora, nel nostro non sarebbe più solo il tradizionale simbolo del Gologota e della purificazione dal peccato originale, lavato via dalle ossa di Adamo con il sangue divino, ma un *memento mori*, quasi *ex voto* in ricordo del pericolo scampato, un'allusione alla transitorietà terrena con le sue vanità rispetto alla gloria eterna, come nella pittura di La Barbera⁷⁵.

Alla luce di queste considerazioni si può concludere che la nostra *Crocifissione* pone alcuni seri interrogativi positivi al fine di valutare, con ulteriori approfondimenti, l'inserimento nel catalogo di Van Dyck che, in definitiva, intendiamo qui proporre.

Note

- 1 X.F. SALOMON, scheda n. 5, in *Van Dyck in Sicily. 1624-1625 paintings and the plague*, catalogo della mostra (London, Dulwich Picture Gallery 15 febbraio – 27 maggio 2012), Milano 2012, p. 72. Sull'argomento e il contesto socio-culturale cfr. V. ABBATE, *La stagione del grande collezionismo*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999) a cura di V. ABBATE, Napoli 1999, pp. 109-111; X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, pp. 28-30.
- 2 Si riteneva generalmente che il pittore tra la fine del 1624 e il luglio del 1625 si fosse ricoverato a Genova; tra gli altri cfr. E. LARSEN, *The Paintings of Anthony Van Dyck*, vol. I, Freren 1988, p. 231; A.K. WHEELOCK JR., S.J. BARNES, J.S. HELD, *Van Dyck paintings*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 11 novembre 1990 – 24 febbraio 1991), Londra-Washington 1991, p. 76; S. BARNES, *Van Dyck a Genova*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo – 13 luglio 1997) a cura di S.J. BARNES, P. BOCCARDO, C. DI FABIO, L. TAGLIAFERRO, Milano 1997, p. 65.
- 3 G. MENDOLA, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in *Porto di mare...*, 1999, pp. 93-106.
- 4 S. BARNES, *Van Dyck...*, 1997, p. 65.
- 5 Sulla formazione di Van Dyck cfr. S.J. BARNES, *The Young Van Dyck and Rubens*, in A.K. WHEELOCK JR., S.J. BARNES, J.S. HELD, *Van Dyck paintings...*, 1991, pp. 17-25.
- 6 Su Van Dyck la bibliografia è sterminata e, dato lo specifico argomento, si preferisce ometterla rimandando esclusivamente, oltre ai testi citati più avanti, anche ai fondamentali volumi di E. LARSEN, *The Paintings...*, voll. 2, 1988, e S.J. BARNES, N. DE POORTER, O. MILLAR, H. VEY, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven-Londra 2004.
- 7 V. ABBATE, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare...*, 1999, pp. 38-43; G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, pp. 88-93.
- 8 Cfr. S. TROISI, *Il tesoro ritrovato. Palazzo Alliata svela un Van Dyck*, in "la Repubblica", 28 dicembre 2012, cronaca di Palermo, p. XI, che riporta la voce smentendola.
- 9 *Van Dyck des meister gemalde*, a cura di E. SCHAEFFER, Stuttgart e Leipzig 1909, pp. 84-86.
- 10 *100 opere di Van Dyck*, catalogo della mostra, Genova 1955, p. 26.
- 11 Le ricerche svolte nel novembre 2010 al dipartimento del Louvre e all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi si sono svolte nell'ambito del Cooperazione Internazionale (CORI), finanziato dall'Università degli Studi di Palermo (Azione B aprile 2008), dal titolo: "La cultura figurativa, decorativa ed architettonica siciliana nelle sue relazioni con il mondo euromediterraneo. Verso un partenariato di ricerca tra l'Università di Palermo e l'École du Louvre", coordinatore prof. Maria Concetta Di Natale.
- 12 Dalle note presenti nel "Service d'étude et de documentation du département des Peintures du Louvre", sembrerebbe che l'opera sia poi andata in vendita a palazzo d'Egmont di Bruxelles il 6 e 7 dicembre 1935, quindi al Palais d'Orsay nel 1977, ed ancora il 28 marzo 1979 con l'attribuzione alla bottega.
- 13 L'opera, che ricalca il *Crocifisso* conservato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è data ad un pittore italiano sensibile ai modi fiamminghi come Pietro Novelli; O. ZEDER, scheda n. 23, in *Les collectionneurs toulousains du XVIII siècle. L'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture*, Parigi 2001, p. 86.
- 14 Le crocifissioni vandyckiane, come si è visto, sono innumerevoli, Larsen nel 1980 prende in considerazione solo Genova, Napoli, Venezia e la Coultard Gallery; E. LARSEN, *L'opera completa di Van Dyck 1613-1626*, Rizzoli ed, Milano 1980, nn. 377-379, 381, pp. 112-113. Successivamente lo studioso si sofferma su Genova, Anversa, Napoli, Venezia, Vienna, Parigi (Bentinck), Londra (Coultard Institute Galleries) e Londra (Lee Collection, Coultard Institute Galleries); E. LARSEN, *The Paintings...*, vol. I, 1988, p. 255, vol. II, 1988, nn. 461-463, 465, 711, 714-716, pp. 185-187, 285-287. Nel fondo del "Service d'étude et de documentation du département des Peintures du Louvre", da cui provengono le immagini pubblicate, ne sono citate tante altre, che qui si omettono, tra cui quattro andate all'asta di recente: da Van Dyck, 80 x 59,2 cm, olio su tela, Christie's Londra, 7 febbraio 1991; maniera di Van Dyck, 101 x 71 cm, Sotheby's Sussex, 20 maggio 1991; seguace di Van Dyck, 73 x 60 cm, Christie's Londra, 21 novembre 1991; maniera di Van Dyck, 139,5 x 96,5 cm, Sotheby's Sussex, 20 maggio 1991. Sul tema della crocifissione cfr. anche J.R. MARTIN, G. FEIGENBAUM, *Van Dyck as religious artist*, Princeton 1979, pp. 148-161.
- 15 Cfr. A. PADRÓN MÉRIDA, scheda n. 60, in *Rubens e il suo secolo*, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, 5 novembre 1998 – 28 febbraio 1999; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 28 marzo – 27 gennaio 1999) a cura di M. DÍAZ PADRÓN, A. PADRÓN MÉRIDA, ed. it. Ferrara 1999, p. 172.

- 16 D. SANGUINETI, *I Cristi spiranti di Anton van Dyck: riscontri genovesi*, in *Van Dyck e il Cristo spirante*, a cura di L. LEONCINI e D. SANGUINETI, Genova 2012, pp. 9-10, 18. Sulla tela G. ALGERI, scheda n. 72, in *Van Dyck a Genova...*, 1997, pp. 330-333, con bibliografia precedente.
- 17 P. BOCCARDO e C. DI FABIO, scheda n. 66, in *Van Dyck a Genova...*, 1997, p. 318; D. SANGUINETI, *I Cristi spiranti...*, 2012, pp. 15, 18.
- 18 L. ARCANGELI, *La pittura religiosa di Van Dyck e la conoscenza dell'arte italiana*, in *Anton van Dyck. Riflessi italiani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 19 febbraio – 20 giugno 2004), a cura di M.G. BERNARDINI, Milano 2004, p. 37.
- 19 P. BOCCARDO e C. DI FABIO, scheda n. 66, in *Van Dyck a Genova...*, 1997, p. 318; L. ARCANGELI, *La pittura religiosa...*, 2004, p. 37; D. SANGUINETI, *I Cristi spiranti...*, 2012, pp. 23 e 40 nota 17.
- 20 D. SANGUINETI, *I Cristi spiranti...*, 2012, p. 24. La questione però rimane dibattuta a partire dalle considerazioni favorevoli all'autografia dell'artista di Larsen, anche nel 1988; cfr. A. PADRÓN MÉRIDA, scheda n. 61, in *Rubens...*, 1999, p. 173, con bibliografia precedente.
- 21 D. SANGUINETI, *I Cristi spiranti...*, 2012, pp. 21, 24.
- 22 *Idem*, pp. 21-22.
- 23 Un esauriente resoconto sulla remunerazione di Van Dyck per le sue opere è in *Van Dyck, 1599-1641*, catalogo della mostra (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa, 15 maggio - 15 agosto 1999; Royal Academy of Arts, Londra, 11 settembre - 10 dicembre 1999) a cura di C. BROWN, Parigi 1999, p. 71.
- 24 S. BARNES, *Van Dyck...*, 1997, p. 74.
- 25 Sulla pala del Rosario in San Domenico, tra i più recenti, cfr. S. BARNES, *Van Dyck...*, 1997, p. 80; P. PALAZZOTTO, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. PALAZZOTTO, C. SCORDATO, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 14-18; V. ABBATE, *Van Dyck a Palermo*, in *Anton van Dyck...*, 2004, pp. 77-81; L. ARCANGELI, *La pittura religiosa...*, 2004, pp. 35-36; P. PALAZZOTTO, *Sante e Patroni. Iconografia delle Sante Agata, Ninfa, Cristina e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 1 luglio - 4 settembre 2005), Palermo 2005, p. 40; W. PROHASKA, scheda 44, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*, catalogo della mostra (Catania, 29 gennaio – 4 marzo 2008), Milano 2008, p. 302 (che però non riesce a riconoscere correttamente le sante patroni della città e vi aggiunge un inesistente San Sebastiano).
- 26 G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, p. 99.
- 27 Cfr., tra i testi più recenti, V. ABBATE, *Van Dyck a Palermo...*, 2004, pp. 69-81; IDEM, *La grande stagione del collezionismo. Mecenate, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011, pp. 83-98. X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, pp. 19-23.
- 28 Cfr. G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, pp. 99-101.
- 29 Sulla tela (117 x 249 cm) e il tema affrontato altre volte dal pittore cfr. M.G. BERNARDINI, *Il Compianto di Cristo: l'arte della commozione*, in *Anton van Dyck...*, 2004, pp. 19-29.
- 30 Sulla collezione cfr. V. ABBATE, *La stagione del grande...*, 1999, pp. 127-129, 132-140; per l'elenco dettagliato dei soggetti vandyckiani cfr. pp. 139-140.
- 31 "La Cerere. Giornale Ufficiale di Palermo", n. 3, 9 gennaio 1840, p. 1; P. PALAZZOTTO, *L'architettura neogotica nella Sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, chiesa di San Giuliano, 16 dicembre 2006), a cura di M. VITELLA, Erice (Trapani) 2008, p. 99 (per una svista la donazione è riferita a Nicolò e non ad Alessandro di Cutò). Rammentiamo che "ritratti" del Conte Ruggero dei primi anni del XVII secolo, ripresi dal ritratto del Conte Ugo di Firenze di Cristofano Allori (1590, Galleria degli Uffizi), esistono ancora in Sicilia nelle chiese madri di Patti e di Troina; cfr. G. TRAVAGLIATO, *Le "vrai portrait" du Grand Comte Roger. De Florence à la Sicile: aux origines d'une équivoque*, in *Les Normands en Sicile XI^e – XXI^e siècle. Histoire et légendes*, catalogo della mostra a cura di A. BUTTITTA e J.Y. MARIN, (Ville de Caen, Musée de Normandie, 24 giugno - 15 ottobre 2006), Milano 2006, pp. 91-95.
- 32 L.M. MAJORCA MORTILLARO, *Un ritratto dipinto da Antonio Van Dyck esistente in Palermo nella Galleria Francavilla*, Palermo 1902.
- 33 Per la *Santa Rosalia* del MET cfr. V. ABBATE, *La stagione del grande...*, 1999, pp. 113, 124. Su queste opere e la bibliografia precedente cfr. X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, *passim* e pp. 58-60, 78, 82-106.
- 34 G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, pp. 100-101, fig. 12.
- 35 V. ABBATE, *La stagione del grande...*, 1999, p. 113.
- 36 T. VISCUSO, scheda n. 28, *Bottega di Van Dyck*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, 31 marzo – 28 ottobre 1990) a cura di V. Abbate, Palermo 1990, pp. 166-169.
- 37 X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, p. 98.
- 38 Ad ambito di Van Dyck è data anche una *Madonna col Bambino* della Casa Professa dei Gesuiti di Palermo; G. DAVÌ, scheda n. 27, in *Porto di mare...*, 1999, p. 222.

- 39 X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, p. 92.
- 40 S.J. BARNES, scheda n. 73, in *Van Dyck a Genova...*, 1997, p. 334; G. DAVÌ, scheda n. 26, in *Porto di mare...*, 1999, p. 220.
- 41 Giuseppe Meli riteneva ancora esistenti a Palermo solo la *Crocifissione* Villafranca, la pala del Rosario in San Domenico e «una Madonna a mezze figura con Gesù bambino intero esistente nell'altare nel T. a manca nella chiesa dell'ex monastero di S. Caterina»; G. MELI, *Documento relativo al quadro dell'altar maggiore dell'oratorio della Compagnia del Rosario di San Domenico, dipinto dal celebre Van Dyck fiamingo*, in "Archivio Storico Siciliano", a. III, Palermo 1878, p. 208.
- 42 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La Storia dei Feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalle loro origini ai nostri giorni (1925)*, vol. VIII, Palermo 1933, p. 281.
- 43 Il Meli però cita esattamente il «Cristo in croce dell'altezza di circa 40 cent. che possiede il Duca di Salaparuta»; cfr. G. MELI, *Documento relativo...*, 1878, p. 208. Se dovessimo ritenere che le misure riportate fossero esatte allora non si tratterebbe della nostra tela, ma la cosa è poco probabile, tanto più che non avrebbe avuto senso per il principe Giuseppe Alliata Lo Faso riprodurre il nostro crocifisso con le misure originali.
- 44 G. TRAVAGLIATO, *Il palazzo dei principi Alliata di Villafranca a Palermo: per secoli monumento e documento di vita quotidiana*, in *Abitare l'Arte in Sicilia. Esperienze in Età Moderna e Contemporanea*, a cura di M.C. DI NATALE e P. PALAZZOTTO, Palermo 2012, p. 37.
- 45 Cfr. Mauro Sebastianelli, *infra*.
- 46 Cfr. A. ZALAPÌ, S. CARAMANNA, *Matthias Stom. Un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri, n. 4, Palermo 2010. Sulle collezioni ancora presenti cfr. G. TRAVAGLIATO, *Il palazzo dei principi...*, 2012, pp. 23-38.
- 47 Cfr. A. MANGO DI CASALGERARDO, *Il Nobiliario di Sicilia*, vol. I, Palermo 1912, p. 56.
- 48 G. TRAVAGLIATO, *Il palazzo dei principi...*, 2012, pp. 23-38.
- 49 *Idem*, pp. 24-25.
- 50 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La Storia dei Feudi...*, vol. VIII, 1933, p. 279. Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Il palazzo dei principi...*, 2012, pp. 29-30.
- 51 A. ZALAPÌ, *Matthias Stom.*, 2010, pp. 18-19. Sull'edificio cfr. D. LO DICO *Palazzo Alliata di Villafranca. La vicenda storica*, G. TRAVAGLIATO, *Le collezioni*, R. CEDRINI, *Quale futuro?*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. 19, n. 1, gennaio-marzo 2007, pp. 4-7, 8-12, 13-15.
- 52 P. PALAZZOTTO, *I "ricchi arredi"...*, 2002, p. 29.
- 53 F. SAN MARTINO DE SPUCCHES, *La Storia dei Feudi...*, vol. VIII, 1933, p. 277; F. ALLIATA DI VILLAGRANCA, *Cose che furono attraverso la storia di un'antica famiglia italiana*, Palermo 1949, pp. 152-153.
- 54 G. TRAVAGLIATO, *Il palazzo dei principi...*, 2012, p. 28.
- 55 *Ibidem*.
- 56 Cfr. V. ABBATE, *Quadrerie e collezionisti palermitani del Seicento*, in *Pittori del Seicento...*, 1990, pp. 42, 56 nota 80; M.B. FAILLA, *Il principe Emanuele Filiberto di Savoia. Collezioni e committenze tra ducato sabaudo, corte spagnola e vicereame di Sicilia*, in M.B. FAILLA, C. GORIA, *Committenti d'età barocca. Le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffoni d'Acceglio a Savignano*, Torino 2003, pp. 11-112.
- 57 V. ABBATE, *La stagione del grande...*, 1990, p. 42; A. ZALAPÌ, *Matthias Stom...*, 2010, p. 18.
- 58 Sulla tela restaurata di recente cfr. *Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del Museo Diocesano di Palermo dal XVII al XIX secolo*, catalogo della mostra (Cattedrale di Palermo 12 luglio - 4 settembre 2003) a cura di P. PALAZZOTTO, Palermo 2003, pp. 8-11; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 96-97; e X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, p. 90 (con bibliografia precedente).
- 59 G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, pp. 99, 101.
- 60 Il saldo per la tela, il 18 aprile 1628, prevedeva anche mezza botte di vino di Carini del valore di 4 onze e mezza; cfr. G. MELI, *Documento...*, 1878, p. 210; G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, p. 99. Su Giuseppe Meli, in relazione alle ricerche intraprese sull'oratorio del Rosario in San Domenico e sulla pala di Van Dyck, cfr. R. CINÀ, *Giuseppe Meli e la cultura dei conoscitori nell'Ottocento*, Tecla, temi di critica e letteratura artistica, I. coordinamento scientifico di S. La Barbera, Palermo 2010, p. 82, consultabile in http://www.unipa.it/tecla/collana_noreg/monogr_noreg_pdf/GiuseppeMeli_e_la_cultura_dei_conoscitori_nellottocento.pdf
- 61 Su Segno e il riconoscimento del ritratto oggi alla "Liechtenstein, The Princely Collection di Vienna" cfr. V. ABBATE, *La stagione del grande...*, 1999, pp. 113-115.
- 62 *Idem*, pp. 112, 115.
- 63 L'ipotesi che il quadro potesse essere stato posseduto a partire dal principe Francesco I, insieme alle tele del D'Asaro e al perduto *Ecce Homo* firmato da Antonello da Messina nel 1470, è proposta come campo di studio anche da Angheli Zalapì, per quanto nel suo testamento non sia citata nessuna di queste opere; cfr. A. ZALAPÌ, *Matthias Stom...*, 2010, pp. 19-20.
- 64 *Idem*, pp. 18-21.
- 65 Entrambe pubblicate in *Van Dyck des meister...*, 1909, pp. 97-98; *100 opere...*, 1955, tavv. 70-71.

- Dal disegno fu tratta l'incisione inversa ad opera di Lucas Vorsterman; J.S. HELD, scheda n. 98, in A.K. WHEELOCK JR., S.J. BARNES, J.S. HELD, *Van Dyck...*, 1991, p. 356.
- 66 P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, premessa di D. Garstang, Palermo 2004, p. 100.
- 67 P. PALAZZOTTO, *I "ricchi arredi"...*, 2002, pp. 26, 29.
- 68 Sulla collezione cfr. M.G. MAZZOLA, *Corrado Ventimiglia: un collezionista d'arte nella Sicilia dell'Ottocento*, in *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009) a cura di G. ANTISTA, Geraci Siculo (Palermo) 2009, pp. 201-207.
- 69 *Raccolta di quadri di S. E. il Sig. Duca D. Corrado Ventimiglia dei Marchesi di Geraci in Palermo*, Palermo 1838, ai nn. 25, 42, 85, 106.
- 70 L'opera misura 103 x 76 cm, dunque quasi corrisponde a quella palermitana; cfr. scheda n. 37, in *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, catalogo della mostra (Napoli, Castel S. Elmo, 22 ottobre 1994 – 22 maggio 1995), Napoli 1994.
- 71 G. MENDOLA, *Un approdo sicuro...*, 1999, p. 101.
- 72 E. LARSEN, *The paintings...*, 1988, p. 255.
- 73 L. ARCANGELI, *La pittura religiosa...*, 2004, p. 37.
- 74 X.F. SALOMON, *Van Dyck in Sicily...*, 2012, p. 92.
- 75 M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2006, p. 97.

Indice

S.E.R. CARD. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo Metropolita di Palermo</i>	5
BERNARDO TORTORICI DI RAFFADALI <i>Presidente Amici dei Musei Siciliani</i>	7
NOTE E RIFLESSIONI A MARGINE DI UN'OPERA RISCOPERTA <i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	II
<i>Una diffusa iconografia vandyckiana tra repliche e copie</i>	12
<i>Il soggiorno palermitano di Van Dyck e la diaspora delle pitture</i>	17
<i>Una proposta per il catalogo di Van Dyck</i>	20
STUDIO E RESTAURO DELLA CROCIFISSIONE ALLIATA DI VILLAFRANCA <i>Mauro Sebastianelli</i>	33
<i>Studio conoscitivo di un dipinto inedito</i>	33
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	36
<i>Stato di conservazione</i>	49
<i>Interventi precedenti</i>	54
<i>Intervento di restauro</i>	58

Finito di stampare nel mese di dicembre 2012
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)