

Il Cristo in croce della Chiesa del Ponticello

La lezione di van Dyck a Palermo

La pala della Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie al Ponticello
Cristo in croce (tratto da Anton van Dyck) dopo il restauro
 olio su tela
 cm 200 x 150
 Foto E. Spata

Il metodo di ricerca scientifica applicato alle discipline così dette “umanistiche” impone di analizzare i reperti disponibili da cui ricavare elementi utili per potere risalire induttivamente agli “archetipi” non più esistenti. La filologia classica, distinguendo in “famiglie” le numerose copie medievali di testi antichi, riesce ad avanzare ipotesi su quelli che poterono essere gli originali classici non più esistenti. Ciò vale per tutti i campi quando ci si trova in presenza di “copie”. Queste ultime dunque, oltre ad avere spesso valore intrinseco, come nel caso del *Cristo in croce* del Ponticello, in quanto antiche e di buon livello artistico, sono ancor più significative poichè testimoniano dell’esistenza in un dato luogo, o del passaggio ivi, di un “archetipo”, cioè di un originale di cui si è persa traccia e spesso anche memoria.

Già presentata da chi scrive¹ – seppure allora in proibitive condizioni di leggibilità - come derivazione da modello vandyckiano, il *Cristo in croce* della chiesa del Ponticello ha confermato oggi, dopo il sapiente intervento conservativo, quei valori iconografici. Il restauro ha permesso inoltre di precisare meglio il riferimento ad una specifica “famiglia” di originali del Maestro, all’interno del cospicuo gruppo di varianti a lui ricondotte e oggi rintracciabili presso musei e collezioni fuori dalla Sicilia.

Sappiamo ormai, grazie alle fruttuose e non occasionali ricerche archivistiche di Giovanni Mendola, che il soggiorno palermitano del van Dyck non si limitò al breve periodo che si credeva, ma si protrasse bensì dal maggio 1624 al settembre 1625. In particolare in quell’anno, qualche mese prima di lasciare Palermo, il van Dyck, nel documento appellato “pictor fiamingus hic



panormi se reperiens”, riceveva un pagamento di 6 onze per un *Crocefisso* da lui eseguito per Clemente Pilo, esponente della nota famiglia di origine genovese trapiantata qui. Nello stesso documento viene citato un altro dipinto con lo stesso soggetto dal Maestro eseguito allo stesso prezzo, per Enrico Dyck, imprenditore fiammingo abitante a Palermo e presso il quale il pittore ebbe ospitalità². Il prezzo comunque contenuto per ciascuno dei due dipinti, anche qualora si fosse trattato di una quota parziale, farebbe pensare a opere di formato non grande e non particolarmente articolate dal punto di vista compositivo o del numero dei personaggi. In assenza di tali originali citati nei documenti, un’opera quale il *Cristo in croce* del Ponticello, insieme ad altre confrontabili, seppur da esso distinte, costituiscono la traccia per la ricerca induttiva degli “archetipi”, i fortunati modelli del Maestro, assurti a status symbol presso i collezionisti palermitani, da cui discendono come riprese non proprio tarde, ad opera magari di qualcuno dei numerosi altri fiamminghi “minori” stabilitisi a Palermo.

Tuttavia, proprio le ormai sempre più consistenti testimonianze sia documentali che di “dipinti di traduzione”, circa le opere eseguite dal van Dyck durante il soggiorno palermitano, fanno emergere con maggior risalto la lacunosa assenza degli originali del

1 - E. De Castro, *Una aggiunta alla fortuna di Anton van Dyck nella pittura del Seicento a Palermo*, in “Retablo. Periodico di beni culturali siciliani”, I, 1, 1999, pp. 1-2.

2 - G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo, in Porto di mare*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Electa Napoli 1999, p. 99.

Maestro: nulla pare essere rimasto a Palermo e in Sicilia. Il fenomeno di migrazione risulta avere seguito di poco le date siciliane dell'artista e fu percepito per tempo e con rammarico: nel 1671 il nobile collezionista messinese, don Antonio Ruffo della Scaletta, apprendeva che ben poco rimaneva a Palermo dei dipinti del Maestro³.

Il tema iconografico del *Cristo in croce*, seppur nella variante con le tre figure dei dolenti ai piedi della croce, la Madonna, la Maddalena e san Giovanni, veniva affrontato con evidenti analogie da Geronimo Gerardi nella pala per la Cattedrale di San Lorenzo a Trapani⁴. Il Gerardi è emerso in questi ultimi anni come l'unico del quale conosciamo l'opera, seppur veramente tanti furono gli altri artisti fiamminghi naturalizzati suoi contemporanei, ma che assai sporadicamente riusciamo ad associare ad un catalogo di dipinti rintracciabili. Le analogie diventano più stringenti fra il Cristo della pala trapanese del Gerardi e il *Cristo in croce* di non grande formato della collezione di Palazzo Villafranca a Palermo. All'infuori di episodici brani di vita quotidiana che trapelano dagli archivi notarili del tempo⁵, nulla sappiamo ancora dell'identità artistica di altri artisti fiamminghi attivi a Palermo entro la metà del secolo: Daniel Seghers, Guglielmo Walsgart, Alessandro Hamerer, Giovanni Basquens, per citarne alcuni. Un Filippo De Vadder è oggi identificabile come autore della pala con la *Madonna della misericordia* del Museo Diocesano di Monreale, firmata e datata 1634⁶. Altra personalità, seppure ignota, assimilabile entro il comune bacino delle refluenze vandyckiane di ambito palermitano, è quella che si esprime nella pala con l'*Immacolata e Santi francescani*⁷, ora custodita al Museo Diocesano di Monreale.

Il *Cristo in croce* della chiesa del Ponticello si muove all'interno di questo cenacolo di artisti chiamati, ancora negli anni quaranta, a interpretare i fortunati modelli del maestro di Anversa, non trascurando di integrarne i caratteri con la componente luministica di impronta meridionale novellesca e con le varianti iconografiche che numerose scaturivano dalla assai ampia circolazione di incisioni da Rubens.

In particolare, l'ignoto maestro del Ponticello intercetta il Gerardi per le parti

più riuscite del suo dipinto, quali il corpo del Cristo con l'abbagliante e quasi serico perizoma, mentre tutta la parte superiore, dal volto del Cristo fino al braccio traverso della croce, rivela alcune debolezze, sia nella resa anatomica del volto e delle mani, che in quella coloristica, come del resto il legno e il cartiglio sulla sommità che appaiono estremamente semplificati. In questi ultimi modi più corsivi pare accostabile agli altri due artisti appena ricordati: il De Vadder e l'ignoto autore della pala con l'*Immacolata e santi francescani*.

L'intervento di restauro ha dunque recuperato al suo originario valore figurativo il *Cristo in Croce* della chiesa del Ponticello. L'opera propone una variante iconografica del tema di pregnante gusto barocco. La figura si staglia isolata sul fondo scuro. La leggera prospettiva da sotto in su, il luminismo diafano concentrato sul corpo in contrasto col colorismo affocato del volto, dall'espressione sofferente e protesa, sono le componenti formali e estetiche della cultura figurativa barocca, volta ad un coinvolgimento di tipo emozionale immediato. Tale forza comunicativa è stata restituita all'immagine dal restauro che, oltre a intervenire in modo efficace sul degrado fisico dell'opera, ha curato con sensibilità e rispetto anche il recupero dei suoi valori figurativi originari, alquanto alterati. Presumibilmente nel corso del XVIII secolo infatti il dipinto fu sottoposto ad adeguamenti suggeriti dal mutare del gusto e dalle esigenze determinate da una nuova collocazione dell'opera stessa. Ne sono indicative le posticce aggiunte iconografiche che con approssimate architetture a monocromo riempivano la parte bassa dell'opera, ai lati del piede della croce, sia modificandone il formato che assunse un andamento mistilineo nella parte superiore, nonché un allungamento in basso. È credibile dunque che nel tempo si sia deciso di adattare il dipinto alla tipologia longitudinale di una pala d'altare. L'odierno restauro, pur non cancellando la memoria di questo passaggio, tuttavia ha recuperato il dato dell'originario formato quadrangolare, più consono ad un'opera destinata al collezionismo che non ad un altare. L'ipotesi scaturisce dalla considerazione della storia dell'intero complesso del Ponticello che

3 - V. Ruffo, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, in "Bollettino d'Arte", X, I - XII, 1916, p. 294.

4 - V. Scuderi, *Caravaggeschi nordici e di "nazioni" italiane operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli*, in *Caravaggio in Sicilia il suo tempo il suo influsso*, catalogo della mostra, Palermo 1984, p. 191; T. Viscuso, scheda V. 4, in *Pietro Novelli...cit.*, pp. 462-463.

5 - G. Mendola, cit., p. 93.

6 - M. I. Randazzo, Scheda I, 3, 8, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, catalogo della mostra a cura di G. Davì e G. Mendola, 2008, pp. 104 - 105.

7 - E. De Castro, Scheda I, 3, 15, in *Pompa Magna...cit.*, pp. 114 - 115.



Pala della Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie al Ponticello dopo il restauro particolare del volto del Cristo
Foto E. Spata

comprendeva la Chiesa di Santa Maria di tutte le Grazie e il sovrastante oratorio così detto “dei Musicisti”. Prima del restauro, il nostro dipinto, del tutto ignorato, versava in pessime condizioni all’interno di un ambiente di sgombero e dunque non propriamente dentro la chiesa del Ponticello. Né, scorrendo le fonti storiografiche se ne trova citazione alcuna fra gli arredi della chiesa stessa. Da qui il dubbio che potesse esservi pervenuto da altro sito. Il già ricordato oratorio dei musicisti ospitava sull’altare la pala della *Madonna delle Grazie con i Santi Rosalia e Giovanni Battista*, opera di Pietro Novelli del 1637 circa. Nel 1719 poi, seguendo le sorti dei principali oratori della città, al prestigioso arredo pittorico seicentesco si erano aggiunti gli stucchi di Giacomo Serpotta. Colpito dal terremoto del 1823, l’oratorio fu demolito e i suoi arredi furono smembrati: gli stucchi furono “venduti” al principe di Trabia Giuseppe Lanza⁸, mentre la pala d’altare di Pietro Novelli passò alla Pinacoteca della Regia Università⁹. In questo contesto culturale alto è ipotizzabile che il nostro dipinto, come dono di uno dei componenti della prestigiosa confraternita laicale titolare dell’oratorio, vi fosse pervenuto, per essere adattato, nel corso del XVIII ad un altare secondario, spesso presente nell’antioratorio.

Il nostro dipinto, apprezzabile come testimonianza del radicamento della cultura

figurativa vandyckiana a Palermo, costituisce dunque una ulteriore prova della grande e durevole fortuna goduta dall’opera del van Dyck e dei suoi interpreti presso i collezionisti e facoltosi committenti siciliani. Il non breve soggiorno palermitano del Maestro, carico dei riconoscimenti guadagnati presso diverse corti e capitali europee, determinò infatti un fenomeno di rapida fermentazione della pittura locale che ebbe fra gli altri esiti, anche quello di favorire l’affermazione di un filone culturale che, integrando le componenti del Maestro agli altri spunti, rubensiani e novelleschi, portò a lavorare a Palermo, numerosi artisti, molti dei quali fiamminghi naturalizzati. In tale contesto di derivazione da un prototipo vandyckiano si inquadra il *Cristo in croce* del Ponticello, lasciando aperto il campo alla osservazione che è una interpretazione dei modelli eseguiti dal Maestro negli anni venti del secolo XVII, durante o a ridosso del suo soggiorno in Italia, con riferimento principale all’esemplare oggi ad Anversa e alle varianti del Museo di Capodimonte, del Courtauld Institute di Londra e numerosi altri oggi noti: quello di Genova Palazzo Reale, di Venezia Gallerie dell’Accademia, di Palazzo d’Arco a Mantova, della pala di San Michele a Rapallo in cui il Cristo figura nella più ampia composizione della *Crocifissione* con figure di astanti. Anche in ambito palermitano, la presenza di un consistente numero di dipinti, consente di ipotizzare che degli originali del Maestro fossero note almeno due varianti, come peraltro riscontrato nei già citati documenti. Di queste due varianti una è testimoniata dalla tela del Ponticello, più vicina al già ricordato originale di Anversa. L’altra fa capo ai già citati dipinti in collezione Villafranca e della Cattedrale di Trapani, meglio confrontabili, seppur con interessanti contaminazioni con il *Cristo in croce* di Anversa, con l’esemplare, anch’esso già citato, del Museo di Capodimonte.

Al di fuori di tali raggruppamenti, con maggiore pertinenza alla casistica delle interpretazioni autonome coeve agli originali vandyckiani e di grande forza e qualità artistica si colloca infine il *Cristo in Croce* dell’Oratorio del Rosario in San Domenico, riferibile ad una marcata personalità artistica di ambito fiammingo meridionale saldamente ancorata alle matrici del luminismo realistico. ■

8 - G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1859, pp. 460 - 462.

9 - V. Abbate, Scheda II. 34, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, Palermo 1990, pp. 250 - 251.