

A detailed portrait of Sofonisba Anguissola, a 16th-century Italian painter. She is shown from the chest up, wearing a dark, high-collared dress with a lace-trimmed collar. Her hair is styled in an elaborate, dark bun. She is looking slightly to her right with a neutral expression. Her left hand is resting on a dark surface, and her right hand is holding a paintbrush, positioned as if she is painting a still life. The lighting is dramatic, coming from the upper left, which casts deep shadows on the right side of her face and neck.

THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS
VOL. 10 NO. 2
2026

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI
SOFONISBA ANGUSSOLA E IL SUO TEMPO
PALERMO 15 NOVEMBRE 2025

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 10, No. 2

2026

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI
‘SOFONISBA ANGUSSOLA E IL SUO TEMPO’
PALERMO, 15 NOVEMBRE 2025

A CURA DI CARLA ROSSI

Copyright © 2025 Bibliothèque de l’OproM
60 rue Francois 1er, 75008 Paris 8^e

Versione digitale-ISSN : 2297-1874
Versione cartacea-ISSN : 2504-2238
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

In copertina: Sofonisba Anguissola (1532-1629), *Autoritratto al cavalletto*, 1556, Museo del Castello di Łańcut

COMITATO SCIENTIFICO DEL NUMERO

Carlo Chiurco, Università di Verona
Maria Grazia Bonanno, Università di Roma «Tor Vergata»
Romeo Bufalo, Università della Calabria
Philippe Guérin, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Lucia Lazzerini, Università degli Studi di Firenze
Leena Löfstedt, Universities of Jyväskylä & Helsinki
Raffaele Pinto, Universitat de Barcelona
Lucinia Speciale, Università del Salento

SOMMARIO

Nota della curatrice

4-6

Introduzione

ROSALBA PANVINI

7-9

1532-1629: le date di nascita e di morte di Sofonisba Anguissola, “pittora de natura et miraculata”, tra la peste di Palermo e il culto di Santa Rosalia

CARLA ROSSI

10-38

La peste, una santa, una pittora. L’ultima Rosalia e la seconda volta di Van Dyck a Palermo

GIUSEPPE ABBITA

39-55

Appunti sulla produzione pittorica di Sofonisba Anguissola

CECILIA GAMBERINI

56-76

Un antecedente del Cinquecento: Giovanni Paolo Fonduli, pittore cremonese in Sicilia

GAETANO BONGIOVANNI

77-92

Sofonisba Anguissola e la *Madonna dell’Itria*. Problemi attributivi e prospettive di catalogazione critica

ALFIO NICOTRA

93-102

Appendice

Edizione critica commentata dell’atto di donazione della tavola della *Madonna dell’Itria* da parte di Sofonisba Anguissola e proposta di identificazione dei mottetti raffigurati nella tavola

CARLA ROSSI

103-120

Nota della curatrice

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno *Sofonisba Anguissola e il suo tempo*, svoltosi a Palermo il 15 novembre 2025 su iniziativa di Alfio Nicotra, scaturito dall'esigenza condivisa di proporre un riesame complessivo, aggiornato e metodologicamente fondato della figura di Sofonisba Anguissola, protagonista pienamente integrata nelle dinamiche culturali, religiose e politiche del suo tempo.

La scelta di Palermo come sede dell'incontro ha avuto un preciso valore storico e documentario. La città rappresentò infatti l'ultimo orizzonte biografico di Sofonisba, il luogo in cui si concluse la sua lunga parabola umana e artistica e dove la sua memoria si intreccia con vicende di forte incidenza collettiva (la pestilenza del 1624, la trasformazione delle pratiche devozionali urbane, l'affermazione del culto di Santa Rosalia, l'arrivo di maestri forestieri di primo piano) che delineano l'intensa vitalità religiosa e culturale entro cui si collocano le sue ultime attestazioni archivistiche. In questo scenario assume un rilievo decisivo la presenza di Antoon van Dyck, la cui annotazione nel *Taccuino Italiano*, oggi correttamente riletta e datata al 1629, permette di determinare con maggiore precisione sia l'età della pittrice cremonese sia la cronologia della sua vita, correggendo un errore interpretativo sedimentatosi per oltre un secolo nella storiografia.

Uno dei meriti principali del convegno, e del volume che ne deriva, risiede proprio nell'aver spostato l'asse della discussione da una narrazione tradizionalmente celebrativa a un'indagine fondata su fonti verificabili: documenti notarili, inventari, registri, opere, contesti liturgici e materiali. Ne emerge una storiografia che procede per accertamenti puntuali, per controlli paleografici, per analisi linguistiche e iconografiche, piuttosto che per attribuzioni suggestive o costruzioni aneddotiche.

Le novità emerse sono numerose e incidono in modo concreto sul contesto degli studi. Sul piano cronologico, la corretta lettura delle fonti palermitane consente di ridefinire con maggiore sicurezza gli estremi biografici dell'artista. Sul piano documentario, il riesame di atti notarili e l'inventario *post mortem* dei beni del secondo marito della pittrice illumina aspetti finora trascurati della sua rete familiare e patrimoniale. Sul piano storico-artistico, nuove opere e confronti stilistici permettono di precisarne il catalogo,

distinguendo con maggiore rigore tra attribuzioni fondate e tradizioni consolidate ma debolmente documentate. Sul piano contestuale, l'attenzione agli ambienti ecclesiastici cremonesi e siciliani restituisce la complessità delle committenze religiose e delle dinamiche culturali in cui la pittrice operò.

Particolarmente significativo, in questa prospettiva, è l'allargamento dello sguardo oltre la sola produzione ritrattistica. I contributi dedicati alla Sicilia e ai rapporti con l'ambiente figurativo padano mostrano come la mobilità di artisti, modelli e oggetti tra Italia settentrionale e Mezzogiorno costituisca una chiave interpretativa imprescindibile per comprendere la diffusione di linguaggi e soluzioni formali. L'analisi di dipinti transitati sul mercato antiquario, l'individuazione di nuclei pittorici dispersi e la ricostruzione di complessi oggi smembrati testimoniano inoltre quanto la ricerca storico-artistica debba confrontarsi criticamente con la storia materiale delle opere e con le vicende della loro conservazione.

Un ulteriore elemento di novità metodologica è rappresentato dall'attenzione rivolta ai documenti scritti non soltanto come supporti informativi, ma come testi da interpretare filologicamente. L'edizione critica dell'atto di donazione della tavola della *Madonna dell'Itria* dimostra quanto letture imprecise, abbreviazioni sciolte con eccessiva disinvolta o presupposti interpretativi anacronistici possano generare fraintendimenti durevoli – nel caso specifico, l'erronea attribuzione di una dichiarazione di autorialità. La restituzione semidiplomatica del documento e il commento linguistico-giuridico riportano invece l'atto alla sua reale natura votiva e devozionale, ristabilendo il primato del dato documentario sull'ipotesi.

Allo stesso tempo, l'analisi dei due corali raffigurati nella tavola dell'Itria apre un campo di indagine finora trascurato: quello della cultura musicale come componente integrante dell'immagine sacra. L'identificazione della notazione mensurale polifonica, la distinzione dal canto piano e il riconoscimento di un repertorio mariano devozionale mostrano come la pittura non alluda genericamente alla musica, ma registri pratiche esecutive concrete e storicamente determinate. Anche questo aspetto contribuisce ad ampliare la comprensione del contesto culturale in cui Sofonisba operò, restituendo la compresenza di arti visive, liturgia e suono in un medesimo orizzonte esperienziale.

Ne risulta un contesto composito, in cui la biografia individuale dell’artista si intreccia costantemente con fenomeni collettivi: strategie familiari di promozione sociale, committenze religiose, tensioni confessionali, circolazione internazionale di modelli figurativi, reti intellettuali e nobiliari. Sofonisba non appare più soltanto come “miracolo di natura” isolato o come una curiosità muliebre del Rinascimento,¹ ma come figura pienamente inserita nei meccanismi culturali del suo tempo.

Questo volume intende dunque proporsi non solo come testimonianza della giornata di studi palermitana, ma come strumento di lavoro e punto di partenza per ulteriori ricerche. Se il convegno ha avuto il merito di riaprire dossier apparentemente consolidati e di introdurre nuovi dati verificabili, l’auspicio è che le pagine che seguono possano contribuire a una storia dell’arte sempre più fondata sui documenti, capace di integrare filologia, analisi materiale e interpretazione storica in un dialogo realmente interdisciplinare.

Carla Rossi

¹ Sul tema del “miracolo” o del “mostro di Natura” con cui, tra Medioevo ed età moderna, la cultura europea ha spesso percepito e descritto la figura della donna colta, intesa come eccezione rispetto all’ordine sociale e simbolico dominante, mi permetto di rinviare ad alcuni miei precedenti contributi, nei quali tale nodo concettuale è affrontato in prospettiva storico-letteraria e storico-artistica: *Le voci di Gaia. Il mito di una donzella saggia ed insegnata nella letteratura italiana delle origini*, «Romania. Revue trimestrielle consacrée à l’étude des langues et des littératures romanes», 126, 2–3 (2008); *Oltre i margini. Il linguaggio artistico delle miniatrici europee*, Libreria Universitaria Editrice, collana «Storie e Linguaggi», diretta da P. Trovato e F. Cardini, 2025.

Introduzione

Negli ultimi decenni gli studi su Sofonisba Anguissola hanno conosciuto un'espansione significativa, favorita sia dal rinnovato interesse per la presenza femminile nelle arti del Rinascimento sia dall'attenzione crescente alle dinamiche culturali e politiche delle corti europee entro cui la pittrice operò. Questa fortuna critica, tuttavia, non sempre è stata accompagnata da un equivalente approfondimento storico: la sua vicenda continua talvolta a essere interpretata attraverso formule celebrative che insistono sull'eccezionalità della "donna artista", con il rischio di presentarla come un caso isolato o anomalo, più vicino al mito che alla verifica documentaria, piuttosto che come il risultato di condizioni familiari, educative, sociali e istituzionali storicamente determinabili.

Il presente volume si colloca deliberatamente in una direzione diversa. I contributi qui raccolti privilegiano un lavoro fondato su fonti d'archivio, testimonianze materiali e analisi ravvicinate delle opere, integrando competenze storico-artistiche, filologiche, paleografiche e musicologiche. L'obiettivo non è ribadire l'immagine, ormai stereotipata, della "prima pittrice moderna", ma restituire Sofonisba alla trama concreta di relazioni che rese possibile la sua attività: strategie familiari, reti di committenza, ambienti ecclesiastici, mobilità geografica tra Italia settentrionale, Spagna e Sicilia, scambi figurativi e pratiche devozionali. Solo reinserita entro questa rete di condizioni storiche la sua figura può essere compresa nella sua reale portata, non come eccezione isolata, ma come soggetto pienamente partecipe delle strutture culturali del proprio tempo.

In questa prospettiva si colloca anzitutto il contributo di Carla Rossi, che riconsidera i dati cronologici fondamentali della biografia dell'artista attraverso un riesame integrato di fonti manoscritte e documentarie. La nuova lettura dell'annotazione palermitana nel *Taccuino italiano* di Antoon van Dyck, correttamente datata al 12 luglio 1629, consente di fissare con maggiore precisione l'anno di nascita di Sofonisba e di confermare l'incontro con il pittore fiammingo in età avanzatissima, come egli stesso registra. A questo primo dato si affianca la valorizzazione dell'atto notarile già a suo tempo segnalato da Giovanni Mendola, che documenta il nuovo matrimonio di Orazio Lomellini nel novembre 1630 e permette quindi di circoscrivere con rigore l'intervallo della morte della pittrice tra l'estate del 1629 e quella del 1630. L'indagine non si limita tuttavia alla ricostruzione cronologica, ma si estende alla dimensione patrimoniale e materiale: l'analisi dell'inventario post mortem dei beni del Lomellini, caratterizzato da un nucleo pittorico

insolitamente consistente, apre infatti nuove prospettive sulla consistenza e sulla destinazione delle opere legate all'ultima fase della vita di Sofonisba. La presenza di dipinti oggi riemersi sul mercato antiquario, tra cui un *San Carlo Borromeo*, e di manufatti riconducibili al suo ambiente consente di ipotizzare piste attributive finora trascurate e di interrogare concretamente il problema del lascito materiale dell'artista. In tal modo la cronologia biografica si salda a una storia delle opere e della loro circolazione, restituendo alla ricerca una base documentaria insieme più solida e più articolata.

Il saggio di Giuseppe Abbita dialoga direttamente con queste acquisizioni, riesaminando la *Santa Rosalia in gloria* del Metropolitan Museum e avanzando l'ipotesi di un secondo soggiorno palermitano di Van Dyck. L'analisi iconografica e stilistica dell'opera si intreccia con le trasformazioni della devozione urbana, mostrando come il linguaggio pittorico risponda a precise sollecitazioni spirituali e civiche.

La fase cremonese della formazione di Sofonisba è invece al centro dello studio di Cecilia Gamberini, che indaga la ritrattistica di ambito ecclesiastico come laboratorio delle prime sperimentazioni dell'artista. L'esame di opere recentemente riemerse e la verifica delle fonti documentarie mettono in luce il ruolo decisivo delle committenze canonicali e monastiche nella definizione di un linguaggio capace di coniugare introspezione psicologica e rappresentazione sociale.

Il discorso si amplia con il contributo di Gaetano Bongiovanni, che affronta la circolazione di modelli figurativi tra area padana e Sicilia attraverso l'analisi di un dipinto riferibile a Giovanni Paolo Fonduli. La presenza di maestri cremonesi nell'isola già nel primo Cinquecento testimonia l'esistenza di scambi artistici precoci e continuativi, entro i quali si inserirà, decenni più tardi, anche la vicenda di Sofonisba.

La complessa *Madonna dell'Itria* di Paternò, oggetto dello studio di Alfio Nicotra, introduce il tema delle attribuzioni e delle stratificazioni iconografiche, mostrando come una singola opera possa costituire un crocevia di percorsi stilistici e biografici differenti, riflettendo dinamiche collaborative e contaminazioni culturali.

L'appendice conclusiva di Carla Rossi aggiunge infine una dimensione ulteriore, proponendo l'edizione critica dell'atto notarile di donazione e l'analisi tecnica dei corali raffigurati nella tavola. La pittura si rivela così anche documento materiale della prassi musicale, capace di restituire dati paleografici e liturgici verificabili: non soltanto immagine, ma testimonianza concreta di pratiche esecutive e devozionali.

Nel loro insieme, questi studi delineano un'immagine di Sofonisba pienamente integrata in reti culturali, religiose e artistiche.

Ogni volume di atti conserva la traccia di un dialogo, e anche queste pagine nascono da un confronto vivo tra studiosi che, pur muovendo da oggetti e problemi differenti, hanno condiviso un'esigenza comune: riportare l'indagine su Sofonisba a un terreno di riscontri concreti. Date controllate, inventari, atti notarili, committenze, pratiche devozionali, oggetti materiali: è in questa dimensione tangibile che la ricerca trova oggi i suoi strumenti più solidi.

L'opera d'arte emerge così non soltanto come immagine, ma come manufatto e documento, crocevia di dati storici, tecnici e culturali. La pluralità dei metodi qui adottati, storico-artistico, archivistico, paleografico, musicologico, dimostra come un approccio realmente interdisciplinare permetta di ampliare e rafforzare la conoscenza.

Il risultato non è un ritratto definitivo, ma l'apertura di nuove piste di lavoro: ulteriori indagini documentarie, verifiche attributive, studi sulla mobilità degli artisti, approfondimenti sul rapporto tra pittura, liturgia e cultura materiale. In questo senso, il volume non chiude una stagione di studi, ma ne inaugura una nuova, più attenta alle fonti e meno incline alle generalizzazioni.

Se il convegno palermitano ha avuto un merito, è stato proprio quello di mostrare che la comprensione di Sofonisba non passa attraverso il mito dell'eccezione, bensì attraverso la restituzione alla densità storica del suo tempo. È in questa trama di relazioni, pratiche e documenti che la sua figura acquista finalmente misura e chiarezza e, proprio per questo, una rilevanza ancora maggiore.

Rosalba Panvini

La peste, una santa, una pittora. L'ultima Rosalia e la seconda volta di Van Dyck a Palermo

GIUSEPPE ABBITA
Libera Università Tito Marrone-Trapani
Associazione Amici del Museo Pepoli

Abstract: La data di esecuzione della *Santa Rosalia in gloria che intercede per Palermo* di Antoon Van Dyck, del Metropolitan Museum di New York, viene riconsiderata alla luce di un'iconografia innovativa rispetto a quella tradizionale e del nuovo linguaggio coloristico in senso veneziano. Il pittore fiammingo sarebbe ritornato una seconda volta a Palermo, dopo quattro anni dalla sua partenza, e in quell'occasione avrebbe dipinto la Santa Rosalia del MET. L'ipotesi verrebbe confermata dalle illuminanti rivelazioni di Carla Rossi in merito alla corretta trascrizione della data dell'incontro tra Van Dyck e Sofonisba Anguissola, avvenuto a Palermo il 12 luglio 1629.

Il 3 settembre 1625 il Cardinale Doria, luogotenente generale del Regno, dispone che, essendo stata ottenuta per grazia di Santa Rosalia la liberazione dalla peste, venga ripristinata la libera circolazione di uomini e merci.

Van Dyck, dopo diciotto mesi di permanenza, può lasciare la Sicilia.

Nell'autunno del 1625, con in tasca la committenza per la grande pala della *Madonna del Rosario e santi*, Antoon Van Dyck, secondo la storiografia, lascia Palermo per non farvi più ritorno, ma rimarrà devoto a Santa Rosalia per il resto della sua vita.

L'arrivo in Sicilia

Nell'aprile 1624 Van Dyck giunge a Palermo per eseguire un ritratto di Emanuele Filiberto di Savoia, vicerè di Sicilia. A Palermo, il pittore trova un ambiente a lui familiare. Al suo arrivo l'artista prende contatto con la vivace comunità fiamminga e con la folta rappresentanza genovese.

Viene ospitato da Enrico Dich, forse un suo lontano parente, console della nazione alemanna e fiamminga, ricco mercante di sale, di zolfo ed altro ancora, agente di cambio, importatore di opere d'arte, nella sua casa sul Cassaro, “*cum prospettiva ex parte maris*”.

Ho motivo di ritenere che intermediario per la venuta di Van Dyck in Sicilia sia stato un altro fiammingo, il pittore Hyeronimus Gerards, Geronimo Gerardi, documentato a

Palermo a partire dal 1620 e in stretti rapporti di affari con i fratelli De Wael ospiti di Van Dyck durante il suo soggiorno a Genova. Geronimo Gerardi e Van Dyck si conoscevano bene, avendo frequentato insieme la bottega di Rubens ad Anversa e tra i due esisteva un rapporto di amicizia e di fiducia, tanto che Van Dyck, prima di lasciare Palermo, nominò il Gerardi suo procuratore per il recupero di alcuni dipinti trattenuti indebitamente dal suo creato.

Questi fiamminghi erano legati tra di loro da una sorta di *fratellanza*, un intreccio di amicizie, parentele, conoscenze, interessi artistici e commerciali.

Legami che venivano resi più saldi e duraturi con rapporti di parentela acquisita: per esempio Enrico Dich era padrino di un figlio di Geronimo Gerardi e lo stesso Gerardi era padrino del figlio del nuovo arrivato dall’Olanda Matthias Stom, pittore che egli aveva introdotto in Sicilia.

Spesso il pittore fiammigo era anche un agente di commercio, un *mercante-pittore*.

Van Dyck trova una città in fermento, in piena trasformazione urbanistica.

I genovesi costruiscono palazzi nella strada del Cassaro e un intero quartiere è abitato da un nutrito gruppo stabile di oltre tremila genovesi. I genovesi vi tengono le loro istituzioni e rappresentanze mercantili, religiose, associative.

All’arrivo di Van Dyck a Palermo il console della Nazione genovese è Desiderio Segno,¹ affiancato dal massaro Orazio Lomellino.²

¹ Ricco mercante genovese, figlio di Agostino, Desiderio Segno fu console della nazione dei genovesi nel 1623/24. Dal 1627 governatore, *affittator et conductor* di Sala di Paruta (Salaparuta, città distrutta dal terremoto che colpì nel 1968 l’intera Valle del Belice, ospitò fino ai primi anni del ‘900, nell’abitazione di Monsignor Vincenzo Di Giovanni, un capolavoro assoluto della Storia dell’arte, l’Annunziata di Antonello da Messina, oggi nella Galleria di Palazzo Abatellis). In questa città Desiderio Segno possedeva un castello dove viveva con la moglie, i figli e il cognato. Morì nel dicembre 1630 a Salaparuta e fu sepolto in San Giorgio dei Genovesi. Molto vicino ai coniugi Lomellino, aveva spiccati interessi artistici. Nell’inventario *post mortem*, compilato dal notaio Pietro Lombardo di Salaparuta, figurano un suo *Ritratto* eseguito dal Van Dyck, una *Santa Rosalia in gloria* sempre del Van Dyck, e sempre dello stesso pittore una *Deposizione dalla croce* e un dipinto con una *Testa che sbadiglia*. Sempre nello stesso inventario figura un *Ritratto di Amilcare*, padre di Sofonisba Anguissola, eseguito dalla pittrice.

² Orazio Lomellino, secondo marito di Sofonisba Anguissola, figura emergente tra i genovesi di Palermo, fu console della Nazione dei genovesi nell’anno 1615, anno del trasferimento dei coniugi a Palermo, e poi ancora nel 1616, 1619, 1620, 1625, 1629, nel 1631. Nel 1615 il governo genovese gli ordinò di accertare se fosse opportuno vendere l’antica cappella di San Giorgio annessa alla loggia di Trapani, come era suggerito dal console di Trapani, o tentare di restaurarla, viste le condizioni di abbandono in cui versava.

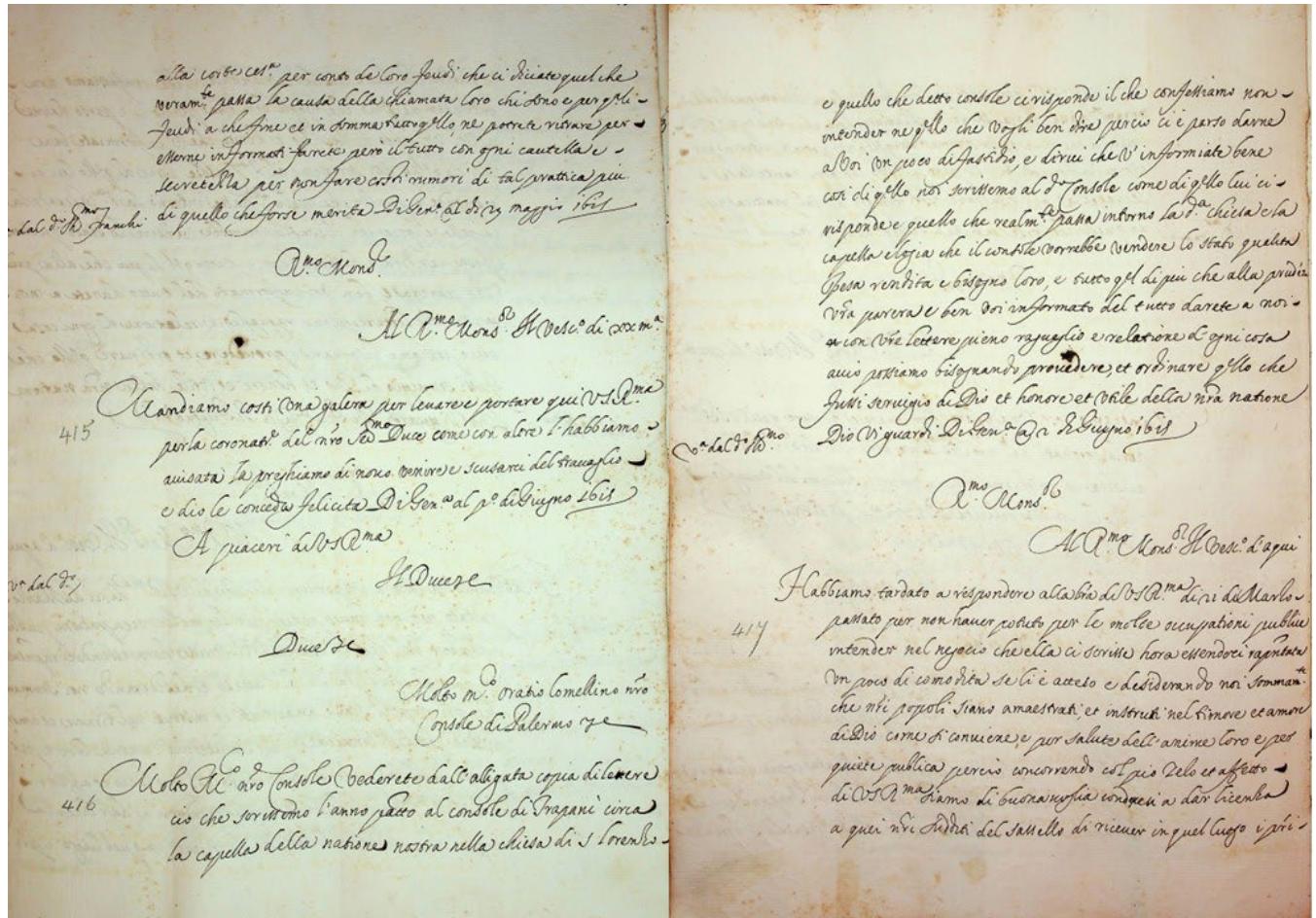


Fig. 1. Archivio segreto di Genova, 1882, doc. 416 (vedi nota 1)

Arcivescovo di Palermo è il genovese Giannettino Doria. I lavori della chiesa di San Giorgio, nuovo luogo di culto della nazione genovese, iniziati nel 1576, sono in pieno svolgimento.

La Sicilia si presentò al fiammingo con i suoi paesaggi straordinari, i giardini di aranci, la dolce Conca d'oro. Cresciuto nell'atmosfera stagnante e tra le brume delle Fiandre, Palermo dovette essere per lui una piacevole ed affascinante sorpresa.

Il Lomellino fu perciò incaricato di valutare lo stato delle costruzioni e calcolare le eventuali spese per la riparazione, per decidere cosa fare per «servizio di Dio et honore et utile della nostra natione»-Archivio segreto di Genova, 1882, doc. 416 (Fig.1)

Nel 1625, dopo la cessazione della peste, si prodigò con la Nazione genovese e con in testa il cardinale Doria per organizzare grandiosi festeggiamenti in onore di Santa Rosalia, salvatrice di Palermo. Lo ritroviamo consolone della Nazione genovese nell'estate del 1629 quando Van Dyck giunge per la seconda volta in città.

e quello che detto consolone risponde il che confidiamo non s'incorderà ne' pelle che vogli ben dire perciò a i perso d'esse a l'oro con poco disfatto, e lorui che v'informate bene voi di quello noi scriviamo al d' consolone come di quello lui vi rispondere quello che realmen^{te} passa intorno la d' curia che capella eleggia che il consolone vorrebbe rendere lo stato quelche spesa vendita e bottega loro, e succogli di più che alla prima via potrete ben voi informato del tutto darete a noi e con vise latere pueno raguglio e relazione d'ogni cosa a cui potranno bisognare provvedere et ordinare quello che tutti servigio di Dio et honore et utile della nostra natione Dio Vignari d'Ortona 28 Giugno 1625

A^{mo} Mons^o

A^{mo} Mons^o 28 Giugno d'agosto

Habbiams tardato a respondere alla bula d'Ortona d'agosto d'anno del Marzo passato per non haver potuto per le molte occupazioni pubbliche intendo nel regno che quella ci somme hora offendere regnava in reo di comodità de' li i accolto e decidendo noi sommamente che nli popoli Sians ammestrati et instruti nel timore et ammirazione di Dio come si conviene per salute dell'anime loro e per quiete publica perciò concorrendo col pio voto e affetto d'Ortona mandiamo li buonuomini consigli a dar inciema a qui nli studi del consolone di ricever in quel luogo i p

Nella prima pagina del suo *Taccuino italiano*, quel prezioso quaderno del suo viaggio in Italia, è tracciato uno schizzo, molto essenziale, del Golfo di Palermo con il profilo del Monte Pellegrino.

La peste

Il 7 maggio 1624 Palermo registra i primi casi di peste.

Un galeone appartenente all'ordine di Santa Maria della Redenzione dei Captivi proveniente da Tunisi, "patentato" dal consolato francese e dalla Deputazione di Salute di Trapani, città dove aveva fatto precedentemente tappa, attracca nel porto di Palermo, ricca di merci e di cristiani riscattati.

Ma il galeone era sicuro solo sulla carta. La prima patente, infatti, era stata falsificata e alcuni malati morti a bordo erano stati gettati in mare per evitare che la nave fosse bloccata a Trapani.

Il 24 giugno la città viene dichiarata infetta, il 15 luglio sul Monte Pellegrino vengono ritrovate ossa umane riferite a Rosalia, la santa eremita.

Il 3 di agosto muore, colpito dal contagio, il viceré Emanuele Filiberto.

Le opere siciliane

La peste obbliga Van Dyck a rivedere i suoi programmi.

Grazie alle ricerche di Giovanni Mendola sappiamo che quella che doveva essere una fugace presenza a Palermo si trasforma obbligatoriamente in un soggiorno più lungo.

Van Dyck si fermò a Palermo 18 mesi.

Le tele dipinte in questo periodo dovettero essere non poche e la cosa si può desumere da documenti in cui l'artista è presente, come anche dagli inventari ereditari.

Se prendiamo a riferimento la proverbiale prolificità del pittore, il quale eseguiva circa 50 opere all'anno, dobbiamo pensare che Van Dyck dipinse in Sicilia tra le 50 e le 70 opere.

Van Dyck, durante il suo soggiorno a Palermo, incontrò importanti personaggi: il console fiammingo Enrico Dich, il viceré Emanuele Filiberto, l'anziana pittrice Sofonisba Anguissola, lo spietato arcivescovo Giannettino Doria, una serie di altri artisti fiamminghi stabilitisi da tempo in Italia, il collezionista, mercante e ladro Fabrizio Valguarnera, Don Marco Gezio, Cappellano della Cattedrale di Palermo, Simone Sitaiolo, il mercante genovese Desiderio Segno, altri collezionisti ed altre personalità della città.

Possedere un quadro di Van Dyck era divenuto un vero e proprio status symbol.

A Palermo, Van Dyck, dipinse alcuni crocifissi, vari studi di teste, alcuni ritratti, una Deposizione dalla croce, una Maddalena, una Madonna col Bambino, un Compianto di Cristo morto con San Giovanni e la Maddalena, un Ecce Homo, una Lapidazione di Santo Stefano, un San Giovanni e diverse Santa Rosalia.

Rimettere insieme le tessere di questo mosaico ci racconta una storia a dir poco affascinante.

Nel 2012 si è tenuta a Londra, presso la Dulwich Picture Gallery, la mostra: *Van Dyck in Sicily-1624-1625 -Painting and the plague.*

La mostra riuniva per la prima volta tutte le opere documentate, o ritenute dipinte dal Van Dyck, tra il 1624 e il 1625, a Palermo, tra le quali cinque Santa Rosalia.

L'iconografia di Santa Rosalia

Nella mostra di Londra figurava anche un dipinto di Vincenzo La Barbera, il primo dipinto ufficiale raffigurante Santa Rosalia, eseguito tra il luglio e l'agosto 1624 su commissione del Senato, probabilmente quello portato in processione attraverso la città il 4 settembre 1624.

Santa Rosalia vi è raffigurata come una ragazza dalla carnagione bruna e con indosso un semplice saio marrone, mentre prega per la città devastata dalla peste con sullo sfondo il porto di Palermo e Monte Pellegrino.

A terra, accanto a lei, un libro, un teschio, e un giglio.

Quello del La Barbera era però un modesto dipinto devozionale, non in grado di accendere ed esaltare il sentimento e la dedizione popolare: in altre parole una santa Rosalia senza anima.

Van Dyck inaugura pertanto l'iconografia ufficiale della santa con un nucleo di dipinti di analogo soggetto, commissionatigli dalla nobiltà palermitana dell'epoca e oggi esposti nei musei e nelle collezioni di tutto il mondo.

Una santa locale viene dipinta, e con successo, da un artista fiammingo, per di più famoso soprattutto per i suoi ritratti di aristocratici e di uomini ricchi e potenti.

Rosalia non è più la ragazza dalla carnagione bruna, un po' bruttina, del La Barbera. La Rosalia di Van Dyck è una donna giovane e bella, dai lunghi capelli d'oro, e con lo sguardo rivolto al cielo.

Van Dyck dipinse almeno otto versioni di Santa Rosalia, probabilmente ne dipinse di più.

Cinque di queste, le uniche sopravvissute, riunite nella mostra di Londra del 2012, si trovano oggi a Porto Rico, a Londra, ad Houston, al Prado e al Metropolitan Museum di New York.

Le tele di Porto Rico, di Londra, di Houston e di Madrid si rassomigliano tutte.

L'iconografia si ripete uguale nei quattro dipinti con piccole differenze: Rosalia indossa un semplice saio grigio e ai suoi piedi si vedono un teschio e delle ossa, i suoi capelli castano ramato, sciolti sulle spalle, sono appena coperti da un velo trasparente o, in alternativa, da un drappo arancione. La santa sta intercedendo per la città: il gesto della mano destra indica, implorante, la città di Palermo. L'espressione del viso è sempre la stessa: la santa guarda il cielo, con gli occhi roteati verso l'alto, come se fosse in estasi. (Fig. 2)



Fig. 2. Santa Rosalia di Porto Rico, Londra, Houston

La quinta Rosalia, la Santa Rosalia del Metropolitan Museum, è il più piccolo dei dipinti di Santa Rosalia realizzati da Van Dyck, una tela di modeste dimensioni, quelle di un cavalletto. (Fig. 3)



Fig. 3. Santa Rosalia MET, New York

Il dipinto dovrebbe corrispondere alla Santa Rosalia con undici angioletti che la portano in cielo, di Van Dyck, presente nell'inventario post mortem di Desiderio Segno del 24 dicembre 1630, e dovrebbe trattarsi dell'ultima Santa Rosalia dipinta dal Van Dyck prima di lasciare Palermo.

Il dipinto del MET è un dipinto ingannevole. A uno sguardo veloce si potrebbe facilmente confondere con un'Assunzione della Vergine, e in effetti così veniva descritto quando il Metropolitan lo acquistò nel 1871.

Confusione comprensibile al di fuori della Sicilia dove questa santa e i suoi attributi non erano conosciuti.

Nel catalogo della mostra di Londra del 2012, al n°16, il dipinto viene descritto come *Saint Rosalia in Glory Interceding for Palermo*.

Ed ancora come *Santa Rosalia che intercede per Palermo* venne presentato, nel 2015, durante l'esposizione a Palazzo Abatellis, quando arrivò in prestito dal MET.

La radiografia mostra inoltre che Van Dyck dipinse Santa Rosalia su una tela già utilizzata, sulla quale aveva cominciato a dipingere un autoritratto.

Ad una fugace osservazione, la Rosalia del MET sembrerebbe una delle tante Rosalie dipinte dal Van Dyck durante il suo soggiorno a Palermo: anche qui la santa ha lunghi capelli biondi, guance arrossate, occhi roteati verso l'alto, spalancati nell'estasi. Ma, se osserviamo attentamente, ci accorgiamo che l'iconografia della santa è diversa, è totalmente cambiata.

La novità sta nel fatto che la santa sembra ascendere al cielo con l'aiuto di una dozzina di putti.

Alcuni putti le stanno porgendo una corona di rose rosa e bianche, nell'angolo in basso a sinistra un putto giocherella con un teschio umano, simbolo ed attributo della santa, divenuto ormai vago ricordo della peste, un altro si tappa il naso a causa della pestilenza, particolare ripreso nella Madonna del Rosario, un altro ancora si nasconde tra le pieghe del manto della Santa, quasi ad annunciare i putti giocherelloni del Serpotta.



Fig. 4. Santa Rosalia MET, New York, particolari

Santa Rosalia è trasportata in gloria. Tutto questo in un tripudio di forme e di colori che ci restituisce un'immagine trionfale della santa.

E', questa del Metropolitan, l'iconografia di una santa non più implorante, di una santa che sta intercedendo per la sua città, ma di una *santa trionfante*.

L'atmosfera che si respira non è quella lugubre delle altre Rosalie, ma è un'atmosfera festosa, per certi versi addirittura giocosa.

Anche i colori sono profondamente diversi rispetto alle altre quattro Rosalie. Gli accesi cromatismi, i colori luminosi ed il sapiente utilizzo del colore bianco ci riconducono alla Madonna del Rosario, la grande pala d'altare dell'omonimo Oratorio, dipinta a Genova e giunta a Palermo l'8 aprile 1628, tre anni dopo la fine della peste. (Fig.5)



Fig. 5. Madonna del Rosario, Palermo.

Dopo la partenza da Palermo Van Dyck ha avuto modo di mettere a frutto la straordinaria influenza dei suoi viaggi italiani, e di assimilare i colori dei maestri italiani, veneziani in particolar modo.

Maturazione artistica in senso veneziano evidente nell'*'Incoronazione di Santa Rosalia'* eseguita nel 1629 per i gesuiti di Anversa. (Fig.6)

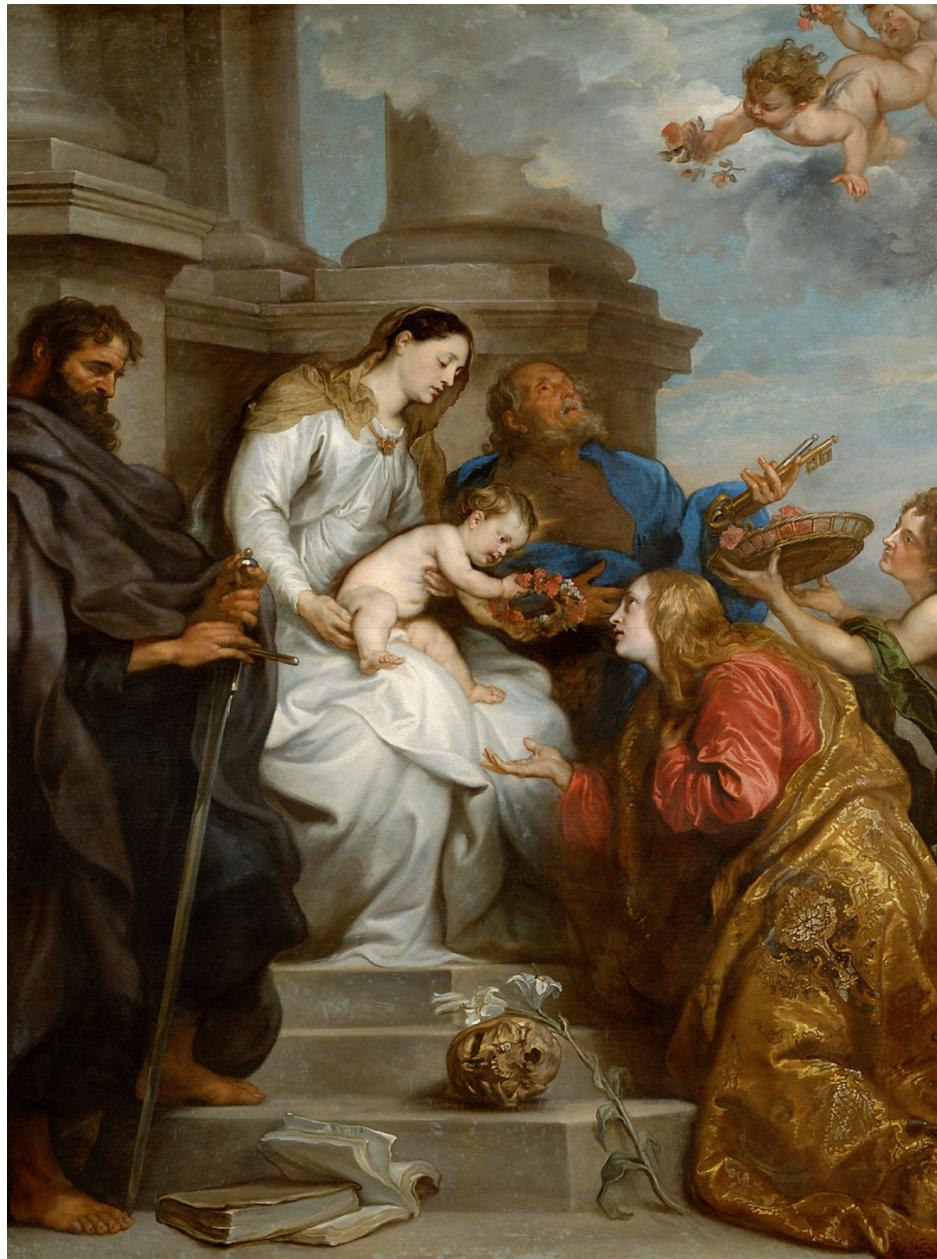


Fig. 6. Incoronazione di Santa Rosalia, Kunsthistorisches Museum, Vienna

L'anno e mezzo trascorso in Sicilia, tra gli orrori indicibili della peste, dovette lasciare il segno su di lui e il personaggio di santa Rosalia, alla quale van Dyck era sinceramente devoto, continuava a suscitare una profonda fascinazione sull'artista.

Nell' *Incoronazione di Santa Rosalia* il Bambino siede in grembo alla Vergine e offre una corona di rose alla santa siciliana, nuova arrivata in terra fiamminga.

Santa Rosalia non rappresenta più una santa locale, venerata per avere liberato una città dalla peste: Santa Rosalia è divenuta una santa cosmopolita. L'iconografia è cambiata: la santa non è più una santa implorante, ma una *santa trionfante*.

Le semplici vesti monastiche marroni indossate dalla santa eremita al tempo della peste hanno ceduto il passo a un abito trionfale drappeggiato in un tessuto broccato dorato. Ed anche i suoi simboli sono soltanto un ricordo, e sono posti, defilati, come una natura morta, sui gradini del trono. (Fig. 7)



Fig. 7. Incoronazione di Santa Rosalia, particolari

Van Dyck reinterpreta, in questa composizione, un'opera dell'arte rinascimentale veneziana.

La disposizione in diagonale della composizione, la monumentale quinta architettonica, le pose della Madonna del Bambino e di santa Rosalia sono quasi una fotocopia del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* di Paolo Veronese. (Fig. 8)



Fig. 8. Matrimonio mistico di S. Caterina, Paolo Veronese, e Incoronazione di Santa Rosalia, Van Dyck

Un'operazione di marketing religioso

L'iconografia innovativa rispetto a quella tradizionale e il nuovo linguaggio coloristico in senso veneziano mi hanno dato la sensazione che ci fosse qualcosa di poco chiaro, qualcosa che non quadrasse nella vicenda della Santa Rosalia del MET ed ho cercato di darmene una spiegazione.

La committenza di Desiderio Segno sarebbe arrivata quando Van Dyck ha pronte le valigie.

Per l'artista sarebbe stato più semplice e più sbrigativo dipingere una Santa Rosalia secondo l'iconografia già consolidata, eventualmente con qualche piccola modifica.

Perché cimentarsi in una nuova e più affollata iconografia della santa?

D'altra parte una iconografia religiosa non si inventa da un giorno all'altro, né è pensabile che la nuova iconografia possa essere stata suggerita dal committente; è necessaria l'autorizzazione, in un certo senso l'imprimatur, delle autorità religiose.

La vicenda si tinge di giallo. Intrighi politico-religiosi, una bene architettata campagna di marketing pubblicitario portata avanti ad opera dai gesuiti con il consenso del diabolico arcivescovo Giannettino Doria, una data erroneamente trascritta ci faranno capire come si sono realmente svolti i fatti.

E' storicamente accertato che il ritrovamento delle ossa della santa in una grotta del Monte Pellegrino non fu soltanto un evento miracoloso, ma anche, e soprattutto, una sapiente e ben orchestrata operazione di marketing religioso.

Appare certo che a Palermo Van Dyck conobbe personalmente il gesuita Giordano Cascini, personaggio che ebbe un ruolo fondamentale nello svolgersi della vicenda di Santa Rosalia, vicenda che guidò in porto fino alla registrazione della santa nel Martirologio Romano.

Van Dyck, d'altra parte, era molto legato ai gesuiti, avendo partecipato, nel 1620, alla decorazione della Casa dei Gesuiti ad Anversa. Inoltre, nella Pasqua 1621, è documentata la sua presenza a Roma e la sua vicinanza, in quell'occasione, ad una importante istituzione gesuita.

La stretta collaborazione con il Cascini spiegherebbe la ricca produzione di immagini di Santa Rosalia, che il pittore realizzò, sia durante il periodo palermitano, sia successivamente.

La realizzazione del dipinto di Anversa dedicato a santa Rosalia rientrava tra le strategie della congregazione gesuitica per la diffusione in Europa di questo nuovo culto.

Mi andavo sempre più convincendo che Van Dyck era stato una seconda volta a Palermo e che in tale occasione aveva dipinto la Santa Rosalia per Desiderio Segno.

Cosa, o chi, avrebbe richiamato Van Dyck a Palermo ?

Il 1629 è un anno cruciale per la promozione su scala europea di Santa Rosalia. Nel 1629 a Van Dyck i gesuiti di Anversa commissionano una *"Incoronazione di Santa Rosalia"*. Nel 1629, sempre ad Anversa, viene dato alle stampe il volume *Vita Sanctae Rosaliae Virginis Panormitanae Pestis patronae iconibus expressa*, opera finalizzata alla promozione del culto della santa siciliana, contenente delle incisioni tratte da una serie di disegni del Van Dyck, oggi in parte conservati nel British Museum. Sempre nel 1629, il 3 di agosto giungono ad Anversa alcune reliquie di Santa Rosalia per essere esposte e custodite nella Cappella dei Celibi, di cui era confrate Van Dyck.

Ce n' è abbastanza per ipotizzare, in quell'anno, un confronto, un incontro ravvicinato, tra il pittore ed il suo amico Giordano Cascini, in altre parole una capatina di Van Dyck a Palermo. C'erano gli ultimi dettagli dell'operazione Santa Rosalia da definire e forse dovevano essere affidate al pittore le reliquie di santa Rosalia da portare ad Anversa.

L'incontro di due miraculati

Le illuminanti ricerche e rivelazioni di Carla Rossi chiariscono i contorni della vicenda. Il 12 luglio 1629 Van Dyck si trova a Palermo e va a fare visita alla *pittora* Sofonisba Anguissola, *miraculata*, scampata cioè alla peste, come *miraculato*, scampato alla peste, può ritenersi il pittore stesso.

Per i due artisti essere sopravvissuti alla peste è un miracolo, è un segno dell'intercessione di Santa Rosalia.

I due sono profondamente religiosi. Van Dyck è un fervente cattolico legato alla Compagnia di Gesù. Sofonisba, durante il suo primo soggiorno in Sicilia aveva dipinto, a Paternò, la pala d'altare della Madona dell'Itria, ricondotta alla pittrice nel 1995 grazie alla felice intuizione di Alfio Nicotra, e nell'atto di donazione,³ con il quale la dona al convento di S. Francesco di Paternò, dispone che vengano celebrate ogni anno da parte dei frati due messe solenni *pro anima* di Fabrizio, suo primo marito, una di commemorazione per l'anniversario della sua nascita e una di suffragio per l'anniversario della morte -*missam cantata pro anima.....et hoc singulis annis in infinitum*- ed una messa settimanale ogni martedì, giorno consacrato al culto di S. Maria dell'Odigitria.

Durante questo secondo soggiorno a Palermo Desiderio Segno gli chiede un dipinto devozionale di Santa Rosalia.

Van Dyck non può dirgli di no. I due si conoscono bene avendo il Van Dyck già eseguito per lui un ritratto ed altri dipinti.

Ma Va Dyck non ha portato tele già preparate con l'imprimitura.

Ha con sé soltanto una piccola tela, delle dimensioni di un cavalletto, che porta sempre con sé e sulla quale sta dipingendo un autoritratto.

Ricopre allora il suo autoritratto e dipinge la Santa Rosalia: una santa Rosalia non più implorante, ma una Rosalia trionfante: la peste è ormai un vago ricordo.

³ Asct, atto notarile del 25 giugno 1579 notaio Giovan Filippo Fratisi di Paternò, vol. 6909, cc.584 r -585 r.

Epilogo

La visita del Van Dyck a Sofonisba avvenne realmente il 12 luglio 1629, Van Dyck fu realmente a Palermo, una seconda volta. Carla Rossi ne ha fornito la prova, la pistola fumante.

In quella occasione Van Dyck dipinse per Desiderio Segno la Rosalia trionfante, oggi al Metropolitan Museum. La peste è già passata da un pezzo e questo dipinto è quasi un ex voto alla santa, alla quale era tanto devoto e che lo aveva salvato dalla peste.

Addenda

Federico Bologna, a conclusione della monumentale opera *-I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414-* così scriveva: “*gli studi* (di storia dell’arte) *sono un inconcluso work in progress*”, cioè qualcosa in cui difficilmente può mettersi la parola fine.

Ebbene, Desiderio Segno nel 1629 dimorava con moglie e figli nel suo castello di Salaparuta.

Desiderio Segno ebbe veramente occasione, nell'estate del 1629, di incontrare Van Dyck a Palermo e di commissionargli una santa Rosalia?

La santa Rosalia del MET per chi sarebbe stata allora dipinta?

Van Dyck la dipinse come omaggio a Sofonisba Anguissola due volte collega, *pittora e miraculata*?

Nell'inventario post mortem di Desiderio Segno figura, oltre alla Santa Rosalia ed altre opere di Van Dyck, anche un ritratto di Amilcare, padre di Sofonisba Anguissola, eseguito dalla pittrice.

È poco verosimile che Sofonisba Anguissola si sia disfatta di questo quadro mentre era in vita.

È molto probabile, invece, che tale quadro sia stato donato al Segno, dopo la morte della pittrice, dal suo grande amico Orazio Lomellino.

Ed assieme al ritratto di Amilcare non potrebbe essere transitata, nella sua raccolta di dipinti di Van Dyck, anche la Santa Rosalia?

L'indimenticato Giovanni Mendola, rivendicando con una punta di orgoglio le sue fondamentali scoperte su van Dyck a Palermo, scriveva:

Partendo dalla semplice considerazione che qualche traccia della presenza del pittore a Palermo doveva pur trovarsi fra le carte dei notai dell'epoca, ho svolto una ricerca a tappeto, consultando dapprima tutti i volumi dei notai palermitani relativamente agli anni indizionali 1623-24 e 1624-25 e successivamente, avendo ritrovato Van Dyck a Palermo fino all'agosto del '25, anche quelli dell'anno 1625-26.⁴

Sono dell'opinione che una ricerca a tappeto relativamente all'anno 1629 potrebbe essere in grado di riservarci ancora qualche piacevole sorpresa.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Van Dyck a Genova, Electa, Napoli, 1997.

Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero, Electa, Napoli, 1999.

Van Dyck 1599-1641-Royal Academy publications, Antwerpen Open, 1999.

Anthony Van Dyck as a printmaker, Antwerpen Open, Rijksmuseum Amsterdam, 1999.

Van Dyck in Sicily-1624-1625. Painting and the plague, Silvana editoriale, 2012.

Sicilia. Pittura fiamminga. Catalogo a cura di Vincenzo Abbate, Editore Regione Sicilia, 2018.

Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria, Nomos Edizioni, 2022.

⁴ nota n° 86 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.