

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, powdered bun. She holds a palette and brush in her left hand, and a small, light-colored object in her right hand. Her gaze is directed slightly to the right of the viewer.

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 pittrice. 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

Appunti sulla produzione pittorica di Sofonisba Anguissola

CECILIA GAMBERINI

Università Aperta Giulietta Masina e Federico Fellini, Rimini

ORCID: 0009-0004-7339-2364

Abstract: L'articolo ricostruisce il contesto culturale, familiare e religioso in cui matura la formazione di Sofonisba Anguissola, evidenziandone il ruolo tra i maggiori ritrattisti del Cinquecento e la precoce affermazione nell'“Europa delle corti”. Attraverso fonti archivistiche, testimonianze letterarie e analisi stilistica, vengono esaminati i ritratti di ecclesiastici attribuibili al periodo cremonese, con particolare attenzione al *Ritratto di canonico lateranense* recentemente acquisito dal Nationalmuseum di Stoccolma. Lo studio valuta criticamente le ipotesi di identificazione dei soggetti, collegandole all'ambiente dei canonici di San Pietro al Po e alle reti di committenza locali. Il contributo mostra come queste opere riflettano strategie di autorappresentazione familiare, dinamiche nobiliari e le tensioni religiose della Cremona cinquecentesca, offrendo una nuova lettura storico-documentaria della prima attività della pittrice.

Sofonisba Anguissola merita un posto tra i maggiori ritrattisti del Cinquecento grazie alla sua maestria nel cogliere non soltanto le sembianze, ma anche il carattere e la personalità del soggetto.¹

Nata a Cremona intorno al 1532, la sua vicenda possiede una connotazione dal respiro internazionale che risuona con forza all'interno della cosiddetta “Europa delle corti” e degli studi di genere.² Come ha evidenziato Angela Ghirardi, la ricorrenza del termine “meraviglia” insieme a “mirabile”, “prodigo”, “miracolo di natura”, “unica al mondo”, nelle fonti e nella letteratura del Cinquecento, costituisce un indicatore eloquente della percezione di Sofonisba come eccezione degna di ammirazione e stupore.³

¹ Per una panoramica sul ritratto si veda il catalogo della mostra dedicata a Moroni. AA. VV., *Moroni: 1521-1580: il ritratto del suo tempo*, Milano, Skira, 2023.

² La monografia più recente sulla pittrice C. Gamberini, *Sofonisba Anguissola*, Londra, Lund Humphries, 2024; mentre un testo imprescindibile per conoscere la figura di Sofonisba rimane *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Leonardo Arte, 1994. Catalogo della Mostra tenuta a Cremona, 17 settembre-11 dicembre 1994; Vienna, gennaio-marzo 1995; Washington, aprile-giugno 1995.

³ A. Ghirardi, “Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento”, in V. Fortunati (a c. di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1994, p. 37.

È nel Rinascimento che la figura della donna si affaccia con maggiore evidenza sulla scena artistica, in parallelo all'affermazione di poetesse e scrittrici.⁴ Tale processo appare riconducibile al modello culturale delineato da Baldassarre Castiglione nel suo *Cortegiano*, in cui prende forma il profilo della “donna di palazzo”, dotata di educazione completa, di qualità morali e intellettuali adeguate alla vita di corte.⁵

Suo padre, Amilcare Anguissola, era un personaggio di spicco all'interno del contesto politico e culturale cremonese e aveva ricevuto un'educazione adeguata al suo rango, alla corte di Galeazzo Pallavicino a Busseto, sin dal 1509, come figlio legittimato di Annibale Anguissola. Venne certamente istruito al combattimento, alle lettere, alla musica e alla danza in linea coi dettami dell'epoca.⁶

Inoltre, il suo ruolo di Decurione e massaro nella città di Cremona, gli permise di intessere una rete di relazioni che resero la sua casa un vero e proprio luogo d'incontro, a cui lo stesso Giorgio Vasari rese visita nel 1566, quando Sofonisba si trovava già alla corte di Filippo II come dama della regina: il Vasari aveva definito la dimora “tempio delle virtù”, facendo riferimento anche ai talenti delle sorelle Anguissola.⁷

Non sorprende dunque vederlo adoperarsi affinché le figlie maggiori, Sofonisba ed Elena, acquisissero ulteriori competenze in campo artistico sotto la guida di Bernardino Campi prima, fino al 1549, e Gatti poi, attivi nei più importanti cantieri artistici della città di Cremona, dove lui stesso firmava contratti: ricoprire il ruolo di massaro significava fare da collante fra gli artisti, il clero e il potere centrale laico, così come prendersi cura degli interessi privati della nobiltà che anche sui decurioni per essere favoriti nelle opere pubbliche.⁸

⁴ Valerio Guazzoni, ‘Donna, pittrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento’, in M. Gregori (a c. di), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo arte, 1994, pp. 57-70.

⁵ B. Castiglione, *Il libro del cortegiano del conte Baldasar Castiglione*, Venezia, Aldo Manuzio, 1528.

⁶ C. Gamberini, “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”, in *Women artists in Early Modern Italy*, a c. di Sheila Barker, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 29-38.

⁷ G. Vasari, “Vite di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi” in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, 1568, vol. VI, Firenze, Sansoni, 1878-85, p. 498-502.

⁸ R. Sacchi, “Intorno agli Anguissola”, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, a c. di M. Gregori, catalogo della mostra, Milano, Leonardo arte, 1994, n.10, p. 356. I Decurioni secondo gli Statuti del 1388 erano scelti tra i “bonorum et sufficientium civum communis Cremonae” e dovevano impegnarsi a costruirsi entro un anno una casa “de lapidibus et tegulis” cit. in F. Barbierato, “Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola” in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, G. Politi (a c. di), Cremona, Bolis, 2006, n. 36, pp.- 70-71.

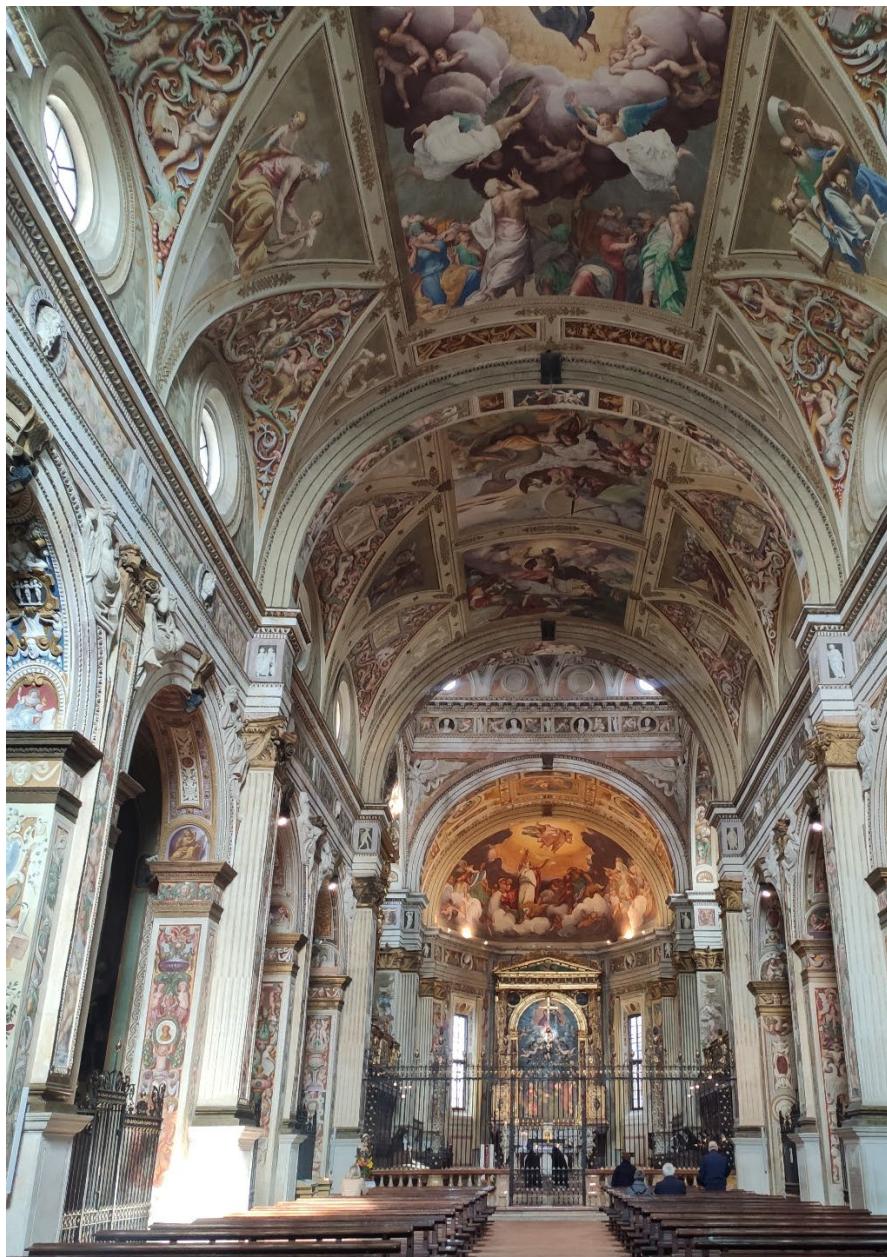


Fig.1. Cremona, Chiesa di San Sigismondo, Navata centrale. (foto Cecilia Gamberini)

È importante sottolineare che in una città come Cremona, in cui mancava una corte, questi cantieri, ad esempio la Fabbrica del Duomo o quella di San Sigismondo (Fig.1), rappresentassero il centro del motore culturale cittadino, definiti delle “vere e proprie antologie della pittura cremonese in un’epoca in cui questa dilaga ben oltre i propri confini, invadendo la Capitale e lo Stato”.⁹

⁹ G. Politi, *La società cremonese nella prima età spagnola*, Milano, Unicopli, 2002, p. XXXIX.

Come più volte ribadito dalle fonti archivistiche e a stampa, attraverso una fitta rete di contatti non solo con gli ecclesiastici, ma anche con le corti italiane, Amilcare favorì la circolazione degli autoritratti di Sofonisba: in essi si rappresenta mentre dipinge, suona oppure legge un libro d'ore, secondo una precisa strategia che mira a presentarla come una donna colta e virtuosa, degna appartenente al contesto nobiliare a cui fa capo.¹⁰ Lo stesso Annibal Caro, umanista e cortigiano presso i Farnese, tra il 1558 e il 1559, fece più volte richiesta di un autoritratto della giovane, perseguito il desiderio di ammirare «due meraviglie insieme, l'una dell'opera e l'altra della Maestra». Una volta ottenuto il ritrattino, non tardò ad arrivare la restituzione da parte di Amilcare, suscitando disappunto per le strategie opportunistiche.¹¹ In linea con questo atteggiamento si colloca anche la lettera inviata da Caro nel 1560 al pittore Bernardino Gatti, il giudizio espresso su Amilcare che a suo parere «non tiene conto se non di Re e di Regine», ce lo presenta come incline a trascurare impegni presi per ottenere una posizione tra le alte sfere.¹² L'esito di questa abile strategia di promozione sarà la chiamata a corte, nel 1559, come dama e maestra di pittura della regina Isabella di Valois, terza moglie di Filippo II di Spagna.

I ritratti degli ecclesiastici nei primi anni cremonesi

Recentemente il Nationalmuseum di Stoccolma ha acquistato una piccola opera riconducibile alla mano di Sofonisba e al primo periodo di formazione cremonese (Fig. 2).

¹⁰ A. Ghirardi, "Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento", in *Lavinia Fontana 1552-1614*, a c. di V. Fortunati, Milano, Electa, 1994, pp. 37-51

¹¹ A. Caro, *Lettere Familiari*, vol. II, Venezia, Aldo Manuzio, 1575, pp. 164-165. Il tentativo fu fallimentare dato che Amilcare prima gli donò l'opera e poi la richiese indietro, probabilmente per inviarla a una corte o a una personalità più influente, con la quale stringere contatti.

¹² A. Caro, *Lettere familiari*, a c. di A. Greco, 3 voll., Firenze, 1957-1961, pp. 19-21.



Fig. 2. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di canonico lateranense*, Nationalmuseum, Stoccolma

Il dipinto è eseguito su tavola e possiede caratteristiche formali e stilistiche della ritrattistica di metà del Cinquecento italiana di matrice lombarda, mentre le dimensioni ridotte fanno pensare ad una commissione di carattere privato.¹³

¹³ L'osservazione delle riflettografie, realizzate dal gabinetto di diagnostica di Mario Lazzari (Via Bagnara 32 - 26100 Cremona, Italia), evidenziano che nel corso del tempo si sono verificate delle piccole cadute della pellicola pittorica in alto a destra. Tale situazione è evidente nel drappo verde della tenda, mentre invece sono praticamente assenti nella figura del canonico e in altre parti del dipinto. Probabilmente il legno della tavola corrisponde a una parte nodosa e quindi più soggetta a contrazioni che hanno causato la perdita del colore. L'analisi mette anche in evidenza che la preparazione originale è rimasta tale. È stato inoltre possibile rilevare dei micromovimenti della tavoletta, di legno duro, in corrispondenza della venatura, nonostante il buono stato conservativo del dipinto.

Dal pesante panneggio verde scuro, emerge una figura maschile elegantemente appoggiata su una sedia in cuoio, finemente decorata con borchie ottonate. Il bianco della candida cotta increspata, lascia intravvedere una tunica più scura bordata da maniche orlate che si muovono con morbide onde volte a incorniciare con i merletti le piccole mani rosa, mentre il colletto si apre in prossimità del mento. Il fondo verde è un elemento ricorrente di questo momento della carriera di Sofonisba, presente anche nel “Ritratto di Giovan Battista Caselli” o nel “Ritratto di canonico lateranense” (Fig.3).¹⁴



Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di canonico lateranense*, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia

Lo sguardo penetrante del canonico è certamente la caratteristica che richiama maggiormente l'attenzione dello spettatore, sia per la delicatezza della pennellata che modula i tratti somatici con uno sfumato di matrice correggesca, sia per l'intensità

¹⁴<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/giovanni-battista-caselli-poeta-de-cremona/f106661c-11c1-4e5f-ba6e-7992ac8d1b4c>, J. Docampo, “Giulio Clovio”, no 16 e L. Ruiz Gómez, “Giovanni Battista Caselli, poeta de Cremona”, no. 19, in *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, L. Ruiz Gómez (a c. di) Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 123 e 127; <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-00137/>, C. Gamberini, “Ritratto di canonico lateranense”, in *Le signore dell’arte*, A. Bava, G. Mori, A. Tapié (a c. di), Milano, Skira, 2021, p. 280.

sapientemente costruita dalla posa di tre quarti. I lineamenti del viso trasmettono una profondità introspettiva che delineano l'indole spirituale del personaggio ritratto.

La corporatura possiede delle vistose sproporzioni, così come la sua collocazione all'interno dello spazio non rispetta le basilari regole prospettiche, elementi che testimoniano le carenze di uno studio specifico da parte di chi ha realizzato l'opera. Il canonico infatti sembra pericolosamente in bilico verso lo spettatore, incastrato sulla seduta tra due braccioli in legno scuro che non seguono le proporzioni della posa di tre quarti.

La mano destra stringe un piccolo breviario o un libretto di preghiere, rilegato in cuoio rosso, presente anche nel ritratto di monaca della sorella di Sofonisba, Elena, conservato a Southampton e datato 1551.¹⁵ Interessante risulta la forma della mano sinistra appoggiata sulla coscia, che si presenta come un quadrato a “u”, elemento identificato come una condizione necessaria per riconoscere l'autografia dell'Anguissola.¹⁶

¹⁵ Questi libretti di preghiere sono presenti in modo costante nella ritrattistica del 1500 dell'Italia settentrionale.

¹⁶ I. S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992, pp.63-64.



Fig. 4. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di famiglia*, Nivaagaard Art Gallery, Copenhagen

Sullo sfondo si apre una finestra, che si affaccia su un paesaggio che mima il “Ritratto di famiglia” del 1558 (fig.4) e “La partita a scacchi” del 1555 (fig.5).¹⁷ Potremmo identificarlo con una veduta ideale dell’Abbazia di Bobbio che si affaccia sul fiume Trebbia, le cui sponde sono collegate dal Ponte Gobbo o Vecchio, detto anche Ponte del Diavolo.

¹⁷ M. Cole, “La partida de ajedrez”, n.11; C. Gamberini, “Retrato de familia”, n.13, in *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, L. Ruiz Gómez (a c. di), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, pp.110-111; pp. 114-115.



Fig. 5. Sofonisba Anguissola, *Partita a scacchi*, National Museum, Poznań

Risulta a questo punto doveroso ricordare che la famiglia Anguissola vanta un'origine piacentina e che con i suoi castelli aveva puntellato le sponde del fiume suddetto.¹⁸ Tra le varie residenze familiari è presente anche il Castello Anguissola a Travo che con il suo campanile ricorda anch'esso il complesso architettonico sul gruppo collinare azzurrato di matrice nordica, presente alle spalle del canonico. Questi panorami erano dunque familiari a Sofonisba e alle sue sorelle, tanto da diventare un riferimento paesaggistico ricorrente.

Tenendo conto dell'evoluzione stilistica della pittrice, della sua formazione e del soggetto prescelto, la figura del canonico può essere ricondotta al repertorio maschile di stampo ecclesiastico che annovera tra gli altri il già citato "Ritratto di canonico lateranense", e per affinità e prossimità nella fisionomia, il soggetto potrebbe coincidere con un ulteriore

¹⁸ M. G., Muzzarelli, *Castelli medievali e neomedievali in Emilia-Romagna. Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005). Introduzione*. In «Castelli medievali e neomedievali in Emilia-Romagna. Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005)», DPM quaderni. Convegni (2). Bologna, CLUEB, 2006, pp. 7-15; C. Artocchini, *Castelli Piacentini*, Piacenza, Edizioni TEP, 1983.

ritratto di canonico, attribuito all'Anguissola dal dottor Alfio Nicotra e battuto all'asta da Dorotheum il 15 ottobre del 2013.¹⁹ La capigliatura con una fronte resa ancora più ampia dalla stempatura, il naso adunco, i piccoli occhi tondi e scuri, insieme alla leggera barba incolta, vanno a sostegno di questa identificazione, quello di religioso dei Canonici Regolari. Gli appartenenti a quest'ordine vestivano un abito bianco, una tunica di lana grezza che giungeva fino ai piedi; sempre bianco era lo scapolare, simbolo della devozione alla Madonna, e inoltre indossavano il rocchetto, una sorta di cotta liturgica a maniche lunghe che scendeva fino a mezza gamba. Quando uscivano di casa, i Canonici Regolari indossavano sopra il rocchetto il mantello nero, e mettevano un berretto a tre punte.²⁰ Il personaggio potrebbe essere identificato con Ippolito Chizzola (1522-1565), già descritto con queste parole da Ottavio Rossi nel 1620:

Godiamo del suo ritratto, dipinto da Sofonisba Pittrice Cremonese, che lo cavò mentr'egli predicava, chi dice in Cremona, chi in Genova.²¹

Negli anni '50 del Cinquecento, Chizzola era divenuto celebre in tutta l'Italia settentrionale per essere un fervente predicatore controriformato. Questa sua conversione era la conseguenza di un percorso personale travagliato che l'aveva visto inizialmente

¹⁹ <https://www.dorotheum.com/it/l/4218608/> Lo studio più completo su Chizzola è di G. Caravale, *Preaching and Inquisition in Renaissance Italy: Words on Trial*, trad. F. Gordon, Leiden, Boston, Brill, 2016. Caravale ipotizza che non si tratti di Chizzola ma di Celso Massimiliano Martinengo. Vedi M. Cole, "Sofonisba Anguissola and Ippolito Chizzola", in *Viaggio nel Nord Italia: Studi di cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, a c. di D. Donetti, H. Gründler e M. Richter, Firenze, Centro Di, 2022, nota 5, p. 185.

²⁰ Il colore del saio è bianco perché il fondatore, S. Domenico, era canonico di Osma e in quanto tale indossava un abito candido, simbolo della partecipazione alla risurrezione cristiana e alla vita nuova. Il saio è completato dalla cappa e dal cappuccio a punta neri indossati. Il bianco richiama la vita nuova, la purezza, l'unione con Dio, mentre il nero la penitenza. A. Battaglia "L'abito dell'anima. Materiali e simboli delle vesti religiose", in *La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente*, G. Motta (a c. di), Roma, Nuova Cultura, 2015, p. 193. Per i canonici lateranensi l'abbigliamento prevedeva il rocchetto, bianco e caratterizzato da una fitta pieghettatura, mentre sopra veniva posto un mantello nero allacciato al collo. R. Sacchi e G. Butazzi, "Sofonisba Anguissola. Ritratto di canonico lateranense", in *Il Ritratto in Lombardia*, F. Frangi e A. Morandotti (a c. di), Milano, Skira, 2002, pp. 54-55.

²¹ O. Rossi, *Elogi historici di bresciani illustri*, Brescia, Theatro, 1620, p.351.

aderire alla riforma luterana, subendo la condanna all'abiura nel 1551, per essere poi reintegrato a partire dal luglio 1555.²²

Sul retro del dipinto è possibile leggere “Anno natuitatis sue [sic] XXXV”, elemento che individuerebbe l'età del canonico (35 anni) e se si trattasse di Ippolito Chizzola, si dovrebbe datare l'opera intorno al 1557, quando Sofonisba aveva poco più di vent'anni.²³ Inoltre a Cremona nella seconda metà del secolo si crea, con l'*Ecclesia Cremonensis*, un «primo esempio conosciuto di una chiesa riformata nello stato di Milano».²⁴ La stessa congregazione dei canonici lateranensi era protetta dal cardinale Ercole Gonzaga, il quale nel 1552 aveva ricevuto in dono da Colombino Rapari (1495/1500 - 1570), un dipinto di Sofonisba.²⁵

Rapari era abate del monastero dei canonici lateranensi di San Pietro al Po e aveva contribuito con programmi ben precisi al suo rinnovamento architettonico e decorativo, anche grazie all'apporto di Bernardino Gatti. È pur vero che Amilcare aveva stretto delle relazioni personali con la congregazione, di cui facevano parte il vescovo di Alba Marco Gerolamo Vida (1485-1566), suo amico fraterno, e appunto lo stesso Colombino Rapari.²⁶

È necessario inoltre sottolineare che nonostante la critica, anche più recente, abbia voluto identificare in questo tipo di ritratti di canonico le fattezze di Ippolito Chizzola, non è emersa alcuna documentazione che possa attestarlo con certezza. In questo senso le carte conservate presso l'Archivio di Stato di Cremona possono aiutarci a stilare un elenco di

²² https://www.treccani.it/enciclopedia/ippolito-chizzola_%28Dizionario-Biografico%29/ (Consultato il 23-12-2025)

²³ L'osservazione delle riflettografie, realizzate dal gabinetto di diagnostica di Mario Lazzari (Via Bagnara 32 - 26100 Cremona, Italia), evidenziano che nel corso del tempo si sono verificate delle piccole cadute della pellicola pittorica in alto a destra. Tale situazione è evidente nel drappo verde della tenda, mentre invece sono praticamente assenti nella figura del canonico e in altre parti del dipinto. Probabilmente il legno della tavola corrisponde a una parte nodosa e quindi più soggetta a contrazioni che hanno causato appunto la perdita del colore. L'analisi mette anche in evidenza che la preparazione originale è rimasta tale. È stato inoltre possibile rilevare dei micromovimenti della tavoletta, di legno duro, in corrispondenza della venatura, nonostante complessivamente il dipinto sia ben conservato.

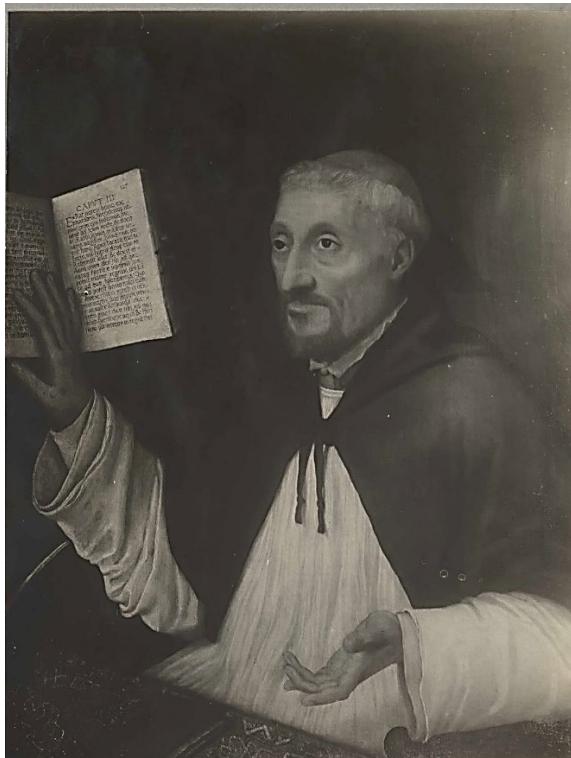
²⁴ F. Chabod, “Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V. Note e documenti [1938]”, in *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971, p. 359.

²⁵ ASMn, Gonzaga, copialettere n. 6500, c. 2 e v.; B. Tanzi, “Sofonisba sotto l'ala di Colombino”, in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, F. Baldassarri e A. Agresti (a c. di), Roma, etgraphie, 2017, p. 73.

²⁶ B. Tanzi, *Colombino Rapari*, Verona, Delmiglio, 2015, p. 17.

nomi dei canonici presenti in San Pietro al Po quando era abate Rapari nel 1549: “don Paulus cremonensis”, “don Franciscus parmensis”, “don Urbanus cremonensis”, “don Gabriel veronensis”, “don Geronimus placentinis” e “don Raphael cremonensis” tra gli altri. Non sembra azzardato a questo punto ipotizzare l’esistenza di una serie di ritratti dedicati ai canonici, forse commissionati dallo stesso Rapari.²⁷

Recentemente Beatrice Tanzi ha identificato nella riproduzione fotografica di un dipinto della Frick Collection, tradizionalmente riconosciuto come “St. Seirol of Anglesey”, i tratti di Colombino, escludendo così a ragion veduta l’identificazione con il santo gallese o con San Tysilio, già attribuito all’Anguissola secondo la nota anonima a matita: “Sofonisba Anguisciola / The only example signed and dated in the / United States of this Master / St. Teisiol of Anglesey” e presente nell’catalogo della Fototeca Zeri (Fig.6).²⁸



²⁷ Ringrazio la dottoressa Gaia Costanza Grassi per avermi segnalato questo importante documento che ci permette di aprire lo sguardo su un contesto variegato e popolato da numerosi attori. 2 ottobre 1549, ASCr, Atto del notaio Ercole Bernardi, filza 1078, fol. 344 v.

²⁸ Tanzi non fa riferimento alla fotografia reperibile sul catalogo della Fototeca Zeri, in cui l’opera viene ricondotta alla mano di Sofonisba. Foto INVN 80655, verso: nota anonima a matita: “Sofonisba Anguisciola / The only example signed and dated in the / United States of this Master / St. Teisiol of Anglesey”

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/35837/Anguissola%20Sofonisba%2C%20San%20Tysilio%20%28%3F%29> (Consultato il 15-1-2026)

Fig. 6. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Colombino Rapari*, ubicazione ignota (Fototeca Zeri)



Fig.7. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Colombino Rapari*, collezione privata, North Carolina (foto Robert Simon Fine Art)

La firma sulla tela è diventata più chiara grazie al recente restauro del ritratto “Sofonisba Anguissola Virgo F/ M D L II” (Fig. 7). L’opera è stata segnalata per la prima volta da Ann Sutherland Harris in una nota a piè di pagina del suo fondamentale catalogo della mostra del 1976, permettendo l’inclusione del dipinto nella monografia su Sofonisba di Michael Cole del 2019. Successivamente la tela è riapparsa in una collezione privata in North Carolina.²⁹

²⁹ L’ultimo restauro risale a gennaio 2026 ed è stato effettuato dalla Kirsten Younger Paintings Restoration. La relazione evidenziava la presenza di numerose aree ingiallite, strati di pittura marrone e ritocchi in varie aree della tela, risultato del precedente intervento del 1979. La vernice spessa e la tinta che ricoprivano lo sfondo, l’aquila e il mantello scuro del canonico. Sono state rimosse utilizzando un gel solvente. La pulitura ha rivelato i colori originali più freddi su tutta la superficie, un modellato di volto sostanzialmente integro insieme a molte aree che risultavano in buone condizioni. Ringrazio Robert

Il ritratto sembra destinato a un uso privato, elemento avvalorato dalla pagina evangelica che presenta la figura di Nicodemo. Infatti l’abate mentre alza la mano sinistra nell’atto di tenere un discorso, con la destra tiene aperto un volume sorretto da una zampa di rapace, l’aquila simbolo dell’evangelista Giovanni. La pagina risulta ben leggibile allo spettatore ed è un chiaro riferimento al Nuovo Testamento e al Terzo Capitolo di San Giovanni relativo alla visita di Nicodemo a Gesù: il fariseo di notte andava ad ascoltare le prediche del Nazzareno mentre di giorno si dedicava a rispettare i precetti ebraici.³⁰

Alla luce di quanto sottolineato sono state giustamente individuate le simpatie del Rapari per il messaggio dei riformati, un memento personale della sua autonomia intellettuale che evitò di essere perseguitato grazie all’arte della dissimulazione. Inoltre rappresenta un ulteriore indizio per comprendere le tensioni interne ai canonici lateranensi di San Pietro al Po a Cremona, come l’allontanamento dell’abate nel 1540 e la successiva riabilitazione.³¹

Del resto non è una novità il clima di profondo disagio avvertito da ecclesiastici, intellettuali e dal popolo stesso di fronte ad un cristianesimo “mondanizzato” e con una struttura di potere autoritaria, che sarebbe stato brutalmente represso dall’Inquisizione romana.

Nel Cinquecento l’area cremonese si collocava in un contesto di intensa controversia religiosa e al contempo il nicodemismo si diffuse in ambienti urbani e monastici, suscitando la reazione delle autorità ecclesiastiche. Federico Chabod non tarda a definire Cremona “il massimo centro del luteranesimo lombardo”: dal 1476, infatti, senza vescovo residente, la diocesi era retta da un vicario i cui interessi si concentravano nel riscuotere le

Simon Fine Art per avermi fornito le informazioni sul restauro e il materiale che va a integrare le ultime informazioni già note.

³⁰ Dal Vangelo secondo Giovanni Gv. 3,1-5. La figura di Nicodemo divenne un punto di riferimento nei conflitti religiosi del XVI secolo, poiché i riformatori vi facevano spesso ricorso discutendo di coloro che celavano la propria adesione agli insegnamenti di Martin Lutero. Lo stesso Calvino affermerà «a guisa di Nicodemo vadano di notte al Signore», coniando il termine nicodemismo, facendo riferimento a chi pur osservando i rituali cattolici, interiormente aderiva al credo calvinista. C. Ginzburg: *Il nicodemismo: Simulazione e dissimulazione religiosa nell’Europa del ’500*, Torino, Einaudi, 1970, p. 189.

³¹ Quest’ultimo, infatti, aveva vissuto anni difficili: intorno al 1542 era stato vicino a essere perseguito per sospette simpatie eterodosse, in un clima reso più severo dalla bolla Licet ab initio con cui Paolo III istituì il Sant’Uffizio. B. Tanzi, *Da Sofonisba al Sojaro: Colombino Rapari da nicodemita a campione della Chiesa trionfante*, in «Ricerche di storia dell’arte – «È la storia dell’arte, bellezza!». Attualità di Giorgio de Marchis», fasc. 143, Carrocci, 2024, pp. 41-55.

rendite derivanti dalle grandi proprietà fondiarie.³² Nessuno si occupava della cura delle anime e il livello morale della vita quotidiana condotta dal clero era alquanto discutibile, creando un terreno fertile per la diffusione del luteranesimo e calvinismo: dal 1550 è documentata a Ginevra una folta colonia di esuli cremonesi riformati, in fuga dai processi inquisitoriali.³³

Lo stesso convento di San Pietro al Po era stato dunque teatro di eresie e diserzioni. Inoltre nel XVI secolo il movimento eretico stava ormai coinvolgendo anche *l'élite* cremonese che spesso si ribellava ai processi inquisitoriali di frate Giovanni Battista Chiarino.³⁴

Addirittura potremmo spingerci ad ipotizzare una simpatia da parte della famiglia Anguissola nei confronti del messaggio di Lutero, che tra i suoi principi annoverava un ritorno alle origini della chiesa di Cristo purificata dal peccato legato soprattutto alla vendita delle indulgenze e a una vita di ritiro e preghiera. Forse lo stesso Amilcare, che molto bene conosceva le strategie della dissimulazione e le utilizzava a suo vantaggio nella promozione della figlia, nello stile ossequioso delle lettere scritte e inviate insieme ai “ritrattini”, non disdegnava il messaggio dei riformati? Certo, la finzione regge a tal punto che Sofonisba entrerà al servizio di uno dei maggiori promotori del cattolicesimo, il re Filippo II.

D’altro canto Amilcare sarà un testimone attento del suo tempo, tanto che in una lettera del 1539 al cugino Galeazzo Anguissola, podestà di Canneto sull’Oglio, rimarca la bufera spirituale in cui si trovava Cremona all’epoca a causa della predicazione luterana, chiamando alcuni sostenitori “traditori e indiavolati frati” che “hanno peggio che peste seminato”, mettendosi così al riparo dalle accuse di eresia.³⁵

³² F. Chabod, “Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V. Note e documenti [1938]”, in *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell’epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 354, 357-358, nota 1.

³³ W. Monter, “La colonia protestante cremonese a Ginevra nel XVI secolo”, in *Storia di Cremona*, G. Politi (a c. di), Bolis, Bergamo, 2006, pp. 334-349.

³⁴ La convocazione al processo del notaio Giovan Pietro Comenducci, primo inquisito nella comunità di nobiliuomini cremonesi eretici, scatenò la reazione violenta di un’intera frangia della società cremonese. A. Landi, “Riforme edilizie in una dimora aristocratica cremonese: palazzo Magio Grasselli tra Civitas e Urbs; La domus magna dei Magio”, in *PATRIZI, NOTABILI, COSTRUZIONE DELLA CITTÀ Fabbrica e tutela di palazzo Magio Grasselli a Cremona*, Torino, Umberto Allemandi, 2011, p. 39

³⁵ ASMn, Gonzaga, esteri Milano, 29 aprile 1539, in R. Sacchi, “Intorno agli Anguissola”, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo arte, 1994, p. 346.

Non dovette essere l'unico Anguissola ad aver dimostrato simpatie verso la riforma. Tra gli appartenenti al ramo piacentino della famiglia ricordiamo infatti un certo Lucio Anguissola, nato a Piacenza nel 1520, figlio del famoso giurista Mario.³⁶

Appartenente all'Ordine dei francescani minori conventuali, si era affermato come lettore di teologia e nel 1548, mentre si trovava a Bologna, fu accusato d'eresia ed arrestato per ordine del cardinale Marcello Cervini.

Nonostante l'ispezione dei libri dell'accusato nel convento di San Francesco, egli godette della stima di molte personalità illustri che si schierarono in sua difesa e lo fecero assolvere. In seguito nel 1550, fu incaricato dell'insegnamento di logica presso lo Studio bolognese, e intervenne come teologo al terzo periodo del concilio di Trento nel 1563, in materia matrimoniale. Suo nipote, Lelio de' Medici, anch'egli frate conventuale, implacabile inquisitore francescano e insegnante di teologia all'università di Pisa, fece apporre in suo onore nella chiesa dell'Annunziata a Piacenza, una lapide dedicatoria che riporta queste parole tradotte dall'originale in latino:

A Dio ottimo e massimo.

Al fratello Lucio Anguissola, piacentino, chiarissimo teologo degli Studi di Milano, Bologna e Venezia più volte e con grande merito esercitata la prefettura, e insigne professore di filosofia naturale e divina nell'Accademia di Bologna, che visse 72 anni, morì a Bologna il 7 ottobre 1592. Il fratello Lelio de' Medici, nipote per parte di sorella, pose (questo monumento) allo zio benemerito il 3 agosto dell'anno del Signore 1601.³⁷

Ma le virtù di pietà e devozione del francescano non furono celebrate solo dal nipote. Infatti nel 1693 fra' Giovanni Franchini da Modena pubblica "Bibliosofia, e memorie letterarie di Scrittori Francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585", una rassegna delle produzioni letterarie dei suoi confratelli che si sono dedicati alla pubblicazione di libri mirabili dei quali, in altre circostanze, se ne sarebbe persa memoria.

³⁶ [https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anguissola_(Dizionario-Biografico)/) (Consultato il 20-12-2025)

³⁷ a tutto campo - D(EO) O(PTIMO) M(AXIMO)/ F(RATRI) LUCIO ANGUSS(OL)AE PLAC(ENTIN)O/ THEOL(OG)O CLARISS(IM)O STUDIOR(UM)/ MEDIOLA(ANI) BONON(IAE) AC VENETI(AE)/ PRAEFECTURA SAEPIUS ET/ PRAECLARE FUNCTO ET IN BONON(IEN)SI ACADEMIA NA/ TURALIS DIVINAEQ(UE) PHI/ LOSOPH(I)AE PROFESS(OR)I EXI/ MIO QUI VIXIT ANN(OS) LXXII/ OBIIT BON(ONI)AE DIE VII OCT(OBRIS)/ MDLXXXII// F(RATER) LAELIUS DE MEDICIS/ EX SORORE NEPOS/ AVUNCOLO DE/ SE BENEM(ERITO) P(OSUIT)/ A(NNO) D(OMINI) MDCI DIE III AUG(USTI) - lettere capitali - a incisione - <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800154533>

Si tratta di una riflessione filosofica sui libri di materia religiosa e tra gli autori è presente anche “Lucio Anguisciola da’ Piacenza”. Nel trafiletto dedicato al conventuale minore, egli viene definito «padre di gran nascita, e nobiltà di sangue così di gran letteratura, religiosità, & habilità à Pergami, gouerni, e tutto ciò, che potesse qualificare un suo pari». E mentre si rammenta che fu «venerato per il suo sapere, zelo e giudizio», vengono ricordati anche i suoi incarichi come accademico a Bologna «resse egli le Cattedre Teologiche ne studi di Milano, Venetia, e Bologna, con applauso, e profitto dellì vditori» e lettore metafisico presso l’università di Bologna a partire dal 1572 fino al 1592, anno della sua morte. Nessun accenno insomma a un passato controverso e all’accusa di eresia, anzi, le fonti tendono proprio a calcare la mano su una religiosità e devozione granitiche.³⁸



Fig. 8. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Lucio Anguissola?*, già collezione H. Cook

³⁸ G. Franchini, *Bibliosofia, e memorie letterarie di Scrittori Francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585, etc*, per gli Eredi Soliani stampatori duc. 1693, pp. 401-402.

Nonostante non sia ancora stata reperita alcuna documentazione che possa dimostrare un incontro tra il francescano e Sofonisba, nella serie di ritratti delle personalità legate all’ambiente ecclesiastico e riconducibili alla mano della pittrice, possiamo annoverarne uno a mezza figura di giovane francescano, che vogliamo identificare in questa sede con Lucio Anguissola (Fig. 8). Il dipinto faceva parte della collezione di Sir Herbert Frederick Cook, terzo Baronetto (1868–1939).³⁹ Suo nonno sir Francis Cook, industriale tra i più facoltosi d’Inghilterra, nel 1849 aveva acquistato la Doughty House a Londra, una enorme villa settecentesca. Cook vi fece aggiungere una galleria neoclassica a due piani e altre stanze, per potervi esporre la sua collezione di opere d’arte che annoverava tra le altre, dipinti di Velazquez, Rubens, Rembrandt e Van Dyck.

Dalle foto dell’epoca è possibile riconoscere il ritratto di francescano dell’Anguissola insieme ad altri dipinti, nella sala ottagonale costruita nel 1896 per ampliare la superba magione: questa conteneva le opere più prestigiose ed è probabile che fossero disposte a terra o sulle mensole, affinché i visitatori e ospiti potessero prenderle in mano per esaminarle da vicino.⁴⁰

Il catalogo della collezione fino al 1903, redatto dal discendente Herbert Cook, è purtroppo andato perduto, ma sopravvive una ricostruzione parziale stampata nel 1913, utile a tratteggiare la storia dell’opera.

Il ritratto di giovane francescano si aggiunge dunque alla serie delle personalità appartenenti al clero con cui gli Anguissola dimostrano di essere assiduamente in contatto.

Secondo quanto si evince dal catalogo storico, si trattrebbe di «un giovane monaco, con un abito bianco-giallastro (sic) che si staglia su un fondo scuro, in posizione eretta e posto di tre quarti, con le mani giunte accanto a un piedistallo di marmo grigio, sul quale è posizionato un teschio», un “memento mori”, chiaro riferimento alla caducità della vita, un invito a lasciare andare i beni terreni.

In realtà la tunica deve essere senza alcun dubbio ricondotta all’ordine dei frati francescani conventuali minori e non a quella di un monaco qualunque: il giovane appare

³⁹ H. Cook, *A catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond, & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook bt., Visconde de Monserrate*, Londra, W. Heinemann, Vol. I, 1913, p.173. Il quarto baronetto, Sir Francis Ferdinand Maurice Cook aveva ereditato Doughty House e la vasta collezione da suo padre Herbert Cook. Purtroppo le difficoltà finanziarie e la Seconda guerra mondiale portarono alla vendita della collezione nella seconda metà del Novecento e al suo smembramento.

⁴⁰ E. Danzinger, *The Cook collection, its founder and its inheritors*, in «The Burlington Magazine», 146, 2004, pp. 444-458, Fig. 20, p. 453.

assorto nella preghiera, con le mani intrecciate in raccoglimento mentre stringe un rosario in legno, simbolo del voto di santa umiltà e povertà, sulle orme di San Francesco.

Il catalogo ci permette di ricostruire parzialmente anche la storia della compravendita della tela: «acquistata in Spagna come opera di Zurbarán, ma l'attribuzione a Sofonisba è giustificata dal disegno delle mani, dalla modellazione, ecc. Questo dipinto fu probabilmente realizzato intorno al 1556, quando Sofonisba era attiva a Cremona».

L'attribuzione al pittore spagnolo era giustificata dal profondo sentimento religioso che si legge sul volto del soggetto, dalla fisionomia e dallo sguardo intenso che sembra vedere l'aldilà, dalla nobiltà della sua posa e dalla semplicità della fattura, senza trascurare la ricerca pittorica del colore bianco. In realtà però fu lo stesso Herbert Cook proprietario dell'opera, a proporre l'attribuzione alla cremonese.⁴¹

Inoltre una nota a margine a matita del poliedrico storico Sir Ellis Kirkham Waterhouse, ci informa che il quadro rimase nella collezione fino al 1951, per poi essere venduto da un discendente dei Cook in un'asta di Christie's tenutasi a Londra il 25 novembre del 1966.

Conclusioni

Il filo rosso che collega i dipinti qui proposti, non fa altro sottolineare come il *corpus* delle opere di Sofonisba si trovi ancora disperso e nascosto tra collezioni private che aspettano solo di essere individuate e mostrate al pubblico. Monaci, prelati, canonici, studiosi di vario genere: i soggetti dei suoi ritratti ci aiutano a ricostruire la storia dell'epoca, attraverso una rete di relazioni che non fa altro che dimostrare, ancora una volta, come la famiglia Anguissola avesse costruito dei solidi rapporti con le più alte sfere, non solo nobiliari, ma anche ecclesiastiche.

Questo saggio rimarca quanto la cremonese, oltre che un'abile ritrattista, sia stata un personaggio storico fondamentale, utile a rileggere e comprendere le dinamiche sociali, politiche e culturali del passato sotto una nuova lente e prospettiva.

SITOGRAFIA

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800154533>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anguissola_(Dizionario-Biografico)/)

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/35837/Anguissola%20Sofonisba%2C%20San%20Tysilio%20%28%3F%29>

<https://www.dorotheum.com/it/l/4218608/>

⁴¹ H. Cook, *A catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond, & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook bt., Visconde de Monserrate*, Londra, W. Heinemann, Vol. I, 1913, scheda 173, p.196

https://www.treccani.it/enciclopedia/ippolito-chizzola_%28Dizionario-Biografico%29/
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/giovanni-battista-caselli-poeta-de-cremona/f106661c-11c1-4e5f-ba6e-7992ac8d1b4c>
<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-00137/>

FONTI ARCHIVISTICHE (SIGLE)

Archivio di Stato di Mantova (ASMn)
Archivio di Stato di Cremona (ASCr)
ASMn, Gonzaga, Esteri Milano, 29 aprile 1539.
ASMn, Gonzaga, Copialettere n. 6500, c. 2 e v.
ASCr, Atto del notaio Ercole Bernardi, filza 1078, fol. 344 v.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Moroni: 1521-1580: il ritratto del suo tempo*, Milano, Skira, 2023.
- C. Artocchini, *Castelli Piacentini*, Piacenza, Edizioni TEP, 1983.
- F. Barbierato, “Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola” in *Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, G. Politi a c. di, Cremona, Bolis, 2006.
- A. Battaglia, “L'abito dell'anima. Materiali e simboli delle vesti religiose”, in *La moda contiene la storia e ce la racconta puntualmente*, a cura di Giovanna Motta, Roma, Nuova Cultura, 2015, p. 193.
- A. Caro, *De le lettere familiari del Commendatore Annibal Caro*, in Venetia, Appresso Aldo Manuzio, 1574-75, vol. II, pp. 182-183.
- B. Castiglione, *Il libro del cortegiano del conte Baldasar Castiglione*, Aldo Manuzio, 1528.
- F. Chabod, “Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V. Note e documenti [1938]”, in *Lo stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971.
- M. Cole, “La partida de ajedrez”, no11; C. Gamberini, “Retrato de familia”, no13, in *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 110-111; pp. 114-115.
- H. Cook, *A catalogue of the paintings at Doughty House, Richmond, & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook bt., Visconde de Monserrate*, Londra, W. Heinemann, Vol. I, 1913.
- E. Danzinger, *The Cook collection, its founder and its inheritors*, in «The Burlington Magazine», 146, 2004, pp. 444-458.
- J. Docampo, “Giulio Clovio”, n. 16; L. Ruiz Gómez, “Giovanni Battista Caselli, poeta de Cremona”, n.19, in *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, a cura di L. Ruiz Gómez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 123; p. 127.
- G. Franchini, *Bibliosofia, e memorie letterarie di Scrittori Francescani conventuali ch'hanno scritto dopo l'anno 1585, etc*, per gli Eredi Soliani stampatori duc. 1693.
- C. Gamberini, *Sofonisba Anguissola*, Londra, Lund Humphries, 2024.

- C. Gamberini, "Ritratto di canonico lateranense", in *Le signore dell'arte*, a cura di A. Bava, G. Mori, A. Tapié, Milano, Skira, 2021, p. 280.
- C. Gamberini "Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II", in *Women artists in Early Modern Italy*, a cura di Sheila Barker, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 29-38.
- A. Ghirardi, "Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento", in V. Fortunati (a c. di), *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1994, pp. 35-43.
- V. Guazzoni, "Donna, pittrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento", in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, a cura di Mina Gregori, Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 57-70.
- A. Landi, "Riforme edilizie in una dimora aristocratica cremonese: Palazzo Magio Grasselli tra Civitas e Urbs; La domus magna dei Magio", in *PATRIZI, NOTABILI, COSTRUZIONE DELLA CITTÀ Fabbrica e tutela di palazzo Magio Grasselli a Cremona*, Torino, Umberto Allemandi, 2011.
- W. Monter, "La colonia protestante cremonese a Ginevra nel XVI secolo", in *Storia di Cremona*, G. Politi (a c. di), Bolis, Bergamo, 2006, pp. 334-349.
- M. G., Muzzarelli, *Castelli medievali e neomedievali in Emilia-Romagna. Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005). Introduzione*. In «Castelli medievali e neomedievali in Emilia-Romagna. Atti della giornata di studio (Bologna, 17 marzo 2005)», DPM quaderni. Convegni (2). Bologna, CLUEB, 2006, pp. 7-15.
- I. S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992.
- G. Politi, *La società cremonese nella prima età spagnola*, Milano, Unicopli, 2002.
- O. Rossi, *Elogi historici di bresciani illustri*, Brescia, Theatro, 1620.
- R. Sacchi, "Intorno agli Anguissola", in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catalogo della mostra, Milano, Leonardo arte, 1994.
- R. Sacchi e G. Butazzi, "Sofonisba Anguissola. Ritratto di canonico lateranense", in *Il Ritratto in Lombardia*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Milano, Skira, 2005, pp. 54-55.
- B. Tanzi, *Colombino Rapari*, Verona, Delmiglio, 2015.
- B. Tanzi, "Sofonisba sotto l'ala di Colombino", in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, F. Baldassarri e A. Agresti (a c. di), Roma, 2017.
- B. Tanzi, *Da Sofonisba al Sojaro: Colombino Rapari da nicodemita a campione della Chiesa trionfante*, in «Ricerche di storia dell'arte – «È la storia dell'arte, bellezza!». Attualità di Giorgio de Marchis», fasc. 143, Carrocci, 2024, pp. 41-55.
- G. Vasari, "Vite di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi" in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1568, vol. VI, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-85, pp. 498-502.