

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<sup>e</sup>

Versione digitale-ISSN : 2297-1874  
Versione cartacea-ISSN : 2504-2238  
[www.tcla-journal.eu](http://www.tcla-journal.eu) | [info@tcla-journal.eu](mailto: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

I 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



Fig. 5. El Greco (attr.), *Madonna dell'Itria*, particolare del paesaggio montuoso con una città. Foto Domenico Cretti

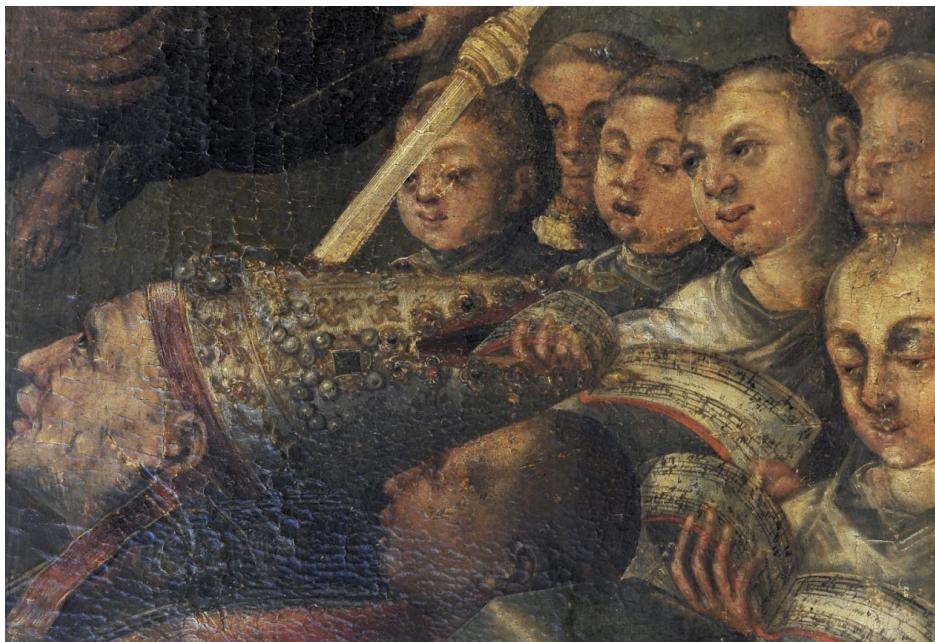


Fig. 6. El Greco (attr.), *Madonna dell'Itria*, particolare dei volti del vescovo e dei chierici. Foto Domenico Cretti

## 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

Institut d'Estudis Filològics Dantescs i Digitals Avançats Barcelona

ORCID: 0000-0001-6557-3684

**Abstract:** L'articolo presenta l'edizione critica commentata dell'atto notarile di donazione della tavola della *Madonna dell'Itria* da parte di Sofonisba Anguissola. Il documento, già oggetto di letture parziali e talora viziate da presupposti interpretativi, viene qui riconsiderato mediante una nuova trascrizione semidiplomatica fondata su criteri paleografici e linguistici rigorosi, con scioglimento sistematico delle abbreviazioni, rispetto delle formule notarili e distinzione puntuale tra dato documentario e interpretazione. L'analisi dimostra che l'atto non contiene alcuna dichiarazione di autorialità del dipinto, ma configura esclusivamente una donazione votiva con obblighi liturgici connessi alla celebrazione periodica di messe per l'anima di Don Fabrizio Moncada.

Accanto allo studio documentario, il contributo esamina i due corali raffigurati nella tavola. L'osservazione ravvicinata delle pagine evidenzia righi su pentagramma, notazione mensurale bianca, teste cave di semibrevi, minime con gambo, legature e possibile impiego della chiave di Do, elementi che escludono il canto piano e attestano invece una scrittura polifonica mensurata. L'impaginazione di grande formato, destinata alla lettura collettiva, e l'allineamento verticale delle figure ritmiche indicano una prassi esecutiva omoritmica, compatibile con repertori devozionali sillabici piuttosto che con forme contrappuntistiche complesse. I frammenti testuali leggibili consentono di riconoscere versetti riconducibili alla tradizione del *Benedicta et venerabilis*, graduale mariano ampiamente rielaborato in età tardo-medievale e rinascimentale in forma mottettistica. Sulla base dei soli dati iconografici è tuttavia possibile un'identificazione tipologica del repertorio, non la ricostruzione di una specifica melodia o versione modale.

A conclusione del convegno su Sofonisba Anguissola, di cui vengono pubblicati qui gli atti, il Dott. Alfio Nicotra mi ha chiesto di effettuare una trascrizione e un'analisi filologica di un documento notarile, rogato a Paternò il 25 giugno 1579 da Giovan Filippo Fratisi, conservato presso l'Archivio di Stato di Catania, faldone *Notarile del Distretto di Catania, I versamento*, vol. 6.909, cc. 584r – 585r.

Sul testo di questo atto si sono pronunciati, nel corso del tempo, diversi studiosi, nella erronea convinzione che il documento contenesse una dichiarazione di autorialità della tavola della *Madonna dell’Itria*, da parte di Sofonisba, addirittura in collaborazione con il marito, il nobiluomo Don Fabrizio Moncada (†1578); per un aggiornamento della bibliografia rinvio all’articolo di Alfio Nicotra, *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell’Itria*, infra. È opportuno ricordare che una prima trascrizione del documento fu proposta nel 2009 da Anna Maria Iozzia (cui la studiosa stessa fa cenno in un contributo del 2019),<sup>1</sup> in vista della pubblicazione del documento da parte di Maria Kusche.<sup>2</sup>

Questa lettura, condizionata dalla particolare complessità grafica del testo e dalle difficoltà di decrittazione della scrittura notarile, presenta alcuni passaggi che effettivamente, come richiesto da Nicotra, necessitano di una riconsiderazione puntuale, alla luce di criteri paleografici e linguistici più stringenti.

Per questa ragione ho accolto la richiesta di procedere a una nuova trascrizione dell’atto (Fig. 1), accompagnata da un commento in nota, condotto nel rispetto delle pratiche documentarie e degli usi linguistici propri del contesto in cui il documento fu redatto.

---

<sup>1</sup> Anna Maria Iozzia, *Da Madrid a Paternò: i documenti dell’Archivio di Stato di Catania (1573-1579)*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», Anno 12, Nr. 2, Franco Angeli, 2029, pp. 94-104, si vedano in particolare le pp. 100-102.

<sup>2</sup> *Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el Doctor Alfio Nicotra*, in «Archivo Español De Arte», 82(327), 285-295. <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i327.161>

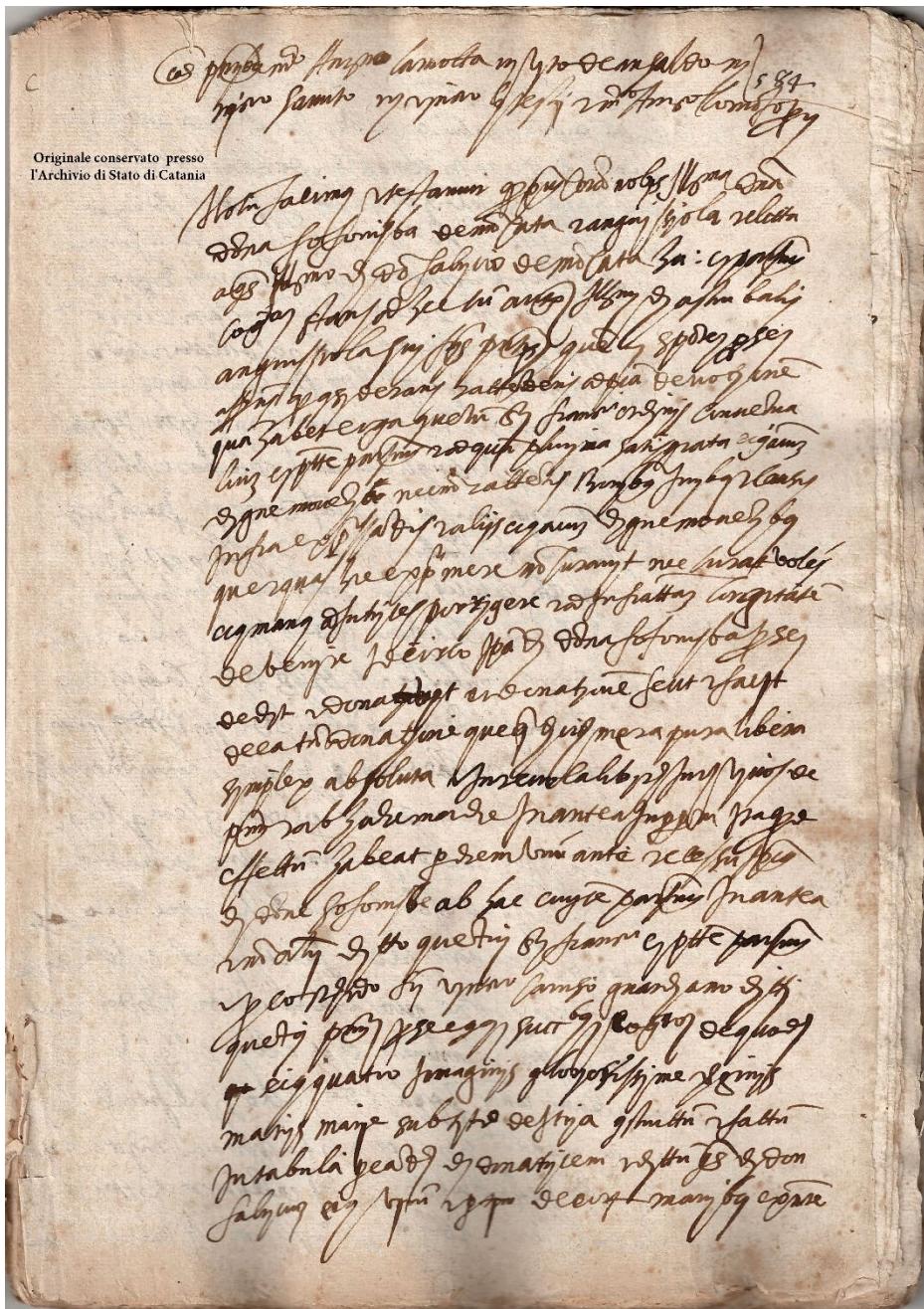


Fig. 1. Archivio di Stato di Catania, faldone *Notarile del Distretto di Catania, I versamento*, vol. 6.909, cc. 584r

## Criteri editoriali

La trascrizione del documento è stata condotta sull'originale conservato presso l'Archivio di Stato di Catania. Il supporto si presenta in buono stato di conservazione; le principali difficoltà di lettura non derivano da problemi materiali del documento, bensì dalla particolare complessità della grafia notarile, dall'uso sistematico di abbreviazioni e da alcune forme grafiche ambigue.

Si è adottato un criterio di trascrizione semidiplomatica, rispettoso del dettato testuale, secondo le seguenti norme:

#### *Grafia e ortografia*

La grafia originale è stata conservata, mantenendo le oscillazioni ortografiche del testo, senza normalizzazioni. Sono state mantenute le alternanze u/v e i/j secondo l'uso del copista.

#### *Abbreviazioni*

Le abbreviazioni sono state sciolte tacitamente. Non sono stati introdotti segni diacritici estranei al testo originale.

#### *Maiuscole e punteggiatura*

L'uso delle maiuscole non segue quello del manoscritto, ma criteri moderni, per una maggiore comprensione da parte del lettore; in particolare per titoli onorifici e qualifiche. La punteggiatura, irregolare nell'originale, è stata introdotta con moderazione al solo fine di facilitare la comprensione sintattica, senza alterare la struttura del periodo.

#### *Terminologia e formule notarili*

Le formule giuridiche e notarili sono state conservate integralmente. I passaggi di maggiore complessità interpretativa, in particolare quelli relativi alla descrizione dell'oggetto della donazione e alle clausole condizionali, sono commentati puntualmente in nota, alla luce delle pratiche documentarie coeve.

#### *Criteri interpretativi*

Le scelte di lettura si fondano esclusivamente su criteri paleografici, linguistici e contestuali, evitando ogni interpretazione anacronistica. Il commento distingue rigorosamente tra dato documentario e precedenti proposte interpretative.

## Trascrizione diplomatica dell'atto

Notum facimus et testamur quod presens, coram nobjs, Illustrissima Domina Donna<sup>3</sup> Sofonisba de Moncata et Anguissjola, relict a quondam illustrissimo domino don Fabricio de Moncata, habitans<sup>4</sup> in civjtate Paternjonis, cognita,<sup>5</sup> stans, ad hec cum auctoritate Illustrissimi Domini Astrubaljs Anguissjola, suj fratris, presens, querens<sup>6</sup> sponte pro se, asserens quod considerans et attendens ad piam devotionem quam habet erga questum<sup>7</sup> Sancti Francisci ordinis Conventualium civjtatis predicte Paternjonis, et ad quam plurjma satis grata eius animum digne moventia nec non et attentis rationibus juribus et causis infra expressandis et alijs eius animum digne moventibus que et quas hic exprimere non curavit nec curat, volens ejus manus adjutrices<sup>8</sup> porrigere et ad infrascriptam largitatem devenire, idcirco ipsa Domina Donna Sofonisba pro se dedit et donat et donationem fecit et facit de ea tamen donatione queque dicitur mera, pura,

---

<sup>3</sup> Sebbene nella Sicilia del XVI secolo gli appellativi di Don e Donna fossero spesso utilizzati come titoli onorifici, nel caso dell'atto del 25 giugno 1579, l'uso è pienamente coerente con lo status dei soggetti coinvolti: Fabrizio Moncada Pignatelli apparteneva a una famiglia principesca del Regno di Sicilia ed esercitò funzioni di rilievo politico-amministrativo; l'attribuzione del titolo di *Donna* a Sofonisba Anguissola, sua moglie, riflette pertanto una condizione nobiliare effettiva e riconosciuta, secondo le consuetudini documentarie dell'epoca. La pittrice apparteneva alla nobiltà minore cremonese. Il padre Amilcare Anguissola proveniva da una famiglia iscritta al patriziato cittadino, con titolo e stemma, ma non alla grande aristocrazia feudale.

<sup>4</sup> La lettura fornita da Iozzia *habitatrix* è scorretta. Dal punto di vista linguistico, *habitans* è il participio presente del verbo *habitare*, non si accorda, e costituisce la forma standard utilizzata nella lingua notarile latina del XVI secolo, equivalente a *residente*. *Habitatrix* (abitatrice), invece, è un sostantivo femminile raro e marcato, estraneo all'uso notarile corrente e non adeguato a una formula di identificazione giuridica.

<sup>5</sup> Ossia nota all'estensore dell'atto, da non intendersi come *famosa*.

<sup>6</sup> La trascrizione *presentis conveniens* è errata e forse desunta da Iozzia per congettura.

<sup>7</sup> La trascrizione *conventum* al posto di *questum* non è sostenibile sul piano paleografico. Perché si possa leggere *conventum*, il notaio avrebbe dovuto ricorrere a un'abbreviazione riconoscibile (mediante segni di contrazione), che nell'atto non è presente. La lettura deve attenersi alle lettere effettivamente tracciate.

<sup>8</sup> Si noti come tanto qui quanto poco oltre, *manus* è usato in senso allegorico. Nell'espressione *volens eius manus adjutrices porrigere*, la "mano" non indica un'azione manuale, ma la disponibilità ad aiutare e la volontà di intervenire attivamente a sostegno dell'iniziativa descritta.

Si tratta di un uso metaforico corrente nel latino notarile e devozionale, in cui il "porgere la mano" esprime l'adesione personale e volontaria a un atto di liberalità. L'espressione sottolinea quindi l'intenzione della donatrice di offrire il proprio aiuto e il proprio sostegno, senza alcun riferimento ad un'esecuzione materiale dell'opera descritta poco oltre.

libera, simplex, absoluta et irrevocabiliter inter vivos de presenti et ab hodierna die in antea in perpetuum itaque effectum habeat per diem unum ante recessum ipsius Domine Donne Sofonisbe ab hac civitate Paternonis in antea et non aliter dicto questui Sancti Francisci civitatis predicte Paternonis pro eo reverendo fratri Vincencio Caruso<sup>9</sup> guardiano dicti questui, presenti pro se eiusque successoribus cognitos, de quodam eius quattro imaginis gloriosissime Virginis Matris Marie sub titulo *Degitrja*<sup>10</sup> jnstructum et factum<sup>11</sup> in tabula per eadem dominam donatrjcem et dictum quondam Dominum Don Fabricium eius virum,<sup>12</sup> et pro tempore<sup>13</sup> de eorum manibus exeunte<sup>14</sup> [c. 584 v], ad

<sup>9</sup> Non *Carusio*, come precedentemente trascritto. Lo stesso frate guardiano compare in un documento più tardo, del 1588, relativo alla seconda sede del convento di San Francesco alla Collina, ossia un testamento con cui si lasciano al Caruso, all'epoca guardiano del convento di Santa Maria de li Maladi, 12 tarì, per cui cfr. Barbara Spinella, *I documenti del convento di San Francesco di Paternò*, in *Francescanesimo e cultura nella Provincia di Catania, atti del convegno di studio* (Catania 21-22 dicembre 2007), a cura di Nicoletta Gristanti, Officina di Studi Medievali, 2008, pp. 253-266, atto a p. 260.

<sup>10</sup> Nel ms. si ha grafia *Dejtrja*. In questa edizione si è scelto di trascrivere *Degitrja*, per distinguere in modo esplicito i due suoni originari. La sequenza *gi* consente infatti di rendere con maggiore chiarezza il valore fonetico della consonante palatale (*g* dolce), mentre si mantiene la resa con *j* della vocale *-i*, frequente graficamente nella scrittura notarile del XVI secolo. L'intervento editoriale non modifica il termine, ma mira a rendere leggibile e distinguibile la pronuncia, evitando che la forma venga interpretata come semplice variante grafica priva di riferimento fonetico. È invece errata la trascrizione del 2009 *Detria*, perché manca un segno grafico, invece presente nel testo del documento.

<sup>11</sup> La lettura *constructum* invece di *instructum* è paleograficamente errata. La differenza non è soltanto grafica, ma anche semantica. *Constructum* (da *construere*) significa propriamente “costruito / realizzato” e suggerirebbe l’idea di un’opera materialmente eseguita da Sofonisba. *Instructum* (da *instruere*), invece, in latino notarile e in registri affini indica più spesso “commissionato, ideato, richiesto in un preciso modo” (talora anche “dotato degli elementi necessari”), senza implicare che la persona abbia materialmente “costruito” l’oggetto. Nel contesto di una donazione, *instructum* si lega bene all’idea di un bene commissionato, mentre *constructum* introdurrebbe un valore più forte e forzato nel contesto in cui non vi è alcun riferimento ad un’autorialità della tavola.

<sup>12</sup> In latino notarile per + accusativo, indica la titolarità, ossia *per conto / per disposizione della stessa Signora donatrice e del detto fu Signore Don Fabrizio Moncada*.

<sup>13</sup> La lettura *participio* (che richiederebbe uno sviluppo grafico diverso e segni non presenti nel testo) non si giustifica né paleograficamente né linguisticamente. Qui si legge *pro tempore* (Fig. 2). Dal punto di vista linguistico, *pro tempore* è un’espressione stabilizzata nel latino documentario.

<sup>14</sup> *de eorum manibus exeunte* significa *uscente dalle loro disponibilità*. In precedenza il passo era stato letto erroneamente come *participio ... existente*. Si noti come la formula, invece, sia di natura descrittivo-giuridica. I verbi «*instructum*» e «*factum*» indicano l’allestimento materiale dell’oggetto sul supporto ligneo, mentre la preposizione «*per*» esprime la pertinenza ovvero la committenza, non l’esecuzione

presens in ecclesia Sancti Johannis Evangeliste civitatjs predicte et hoc ad effectum dictum quatrum detinendi in ecclesia dicti questui et in altare dicti quatri teneatur et debeant reverendus guardianus et fratres dicti questui qui pro tempore fuerint et ita jam reverendus guardianus pro se promisit et promittit in qualibet edomada cuiuslibet anni in perpetuum in omni die martis celebrare unam missam electam sub titulo beate Marie cum recollecta et commemoratione anime dicti quondam illustrissimi Domini Don Fabricii de Moncata viri sui nec non in omni vigesimo septimo die mensis Aprilis cuiuslibet anni celebrare in dicto altare unam missam cantatam<sup>15</sup> de requie pro anima dicti quondam Illustrissimi Domini Don Fabricii in quo die functus est vita dictus dominus don Fabricius et hoc singulis annis in infinitum sine ulla interpellatione sed continue pro Deo et anima ipsius Domine Donne Sofonisbe et dicti quondam Domini Don Fabricii viri sui alias defiendo et contraveniendo ipsi reverendus guardianus et fratres et quilibet eorum qui pro tempore fuerint in premissis et premissorum quolibet saltem per unam vicem quousque ipso iure ipsaque facto cadant a presenti donatione et presens donatio cum quibus in ea contentis tunc et eo casu sit et intelligatur facta Matrici ecclesie<sup>16</sup> civitatis predicte Paternjonis memorabilibus pro ea ratione quo casu succedente reverendus vicarius cleri civitatis predicte et commentarii dicti cleri possint et libere valeant auctoritatem propterea et de facto sine iussu curie dictum quatrum sibi capere et transportare in dicta matrici ecclesia pro effectu predicto et ibidem celebrare dictas missas modo et forma quibus supra dictu est et non aliter nec alio modo [c. 585 r] et sic pari modo quod defiendo et contraveniendo ipsi reverendus vicarius et commentarii seu presbiteri dicti matricis ecclesie in celebrandis dittis missis modo quo supra saltem per unam vicem ut supra quousque et cadant a presenti donatione et quibus ante dittis et in

---

artistica. La locuzione *de eorum manibus exeunte* (e non *existente*) va pertanto riferita allo stato di possesso o di disponibilità materiale del bene (appartenente al loro patrimonio), senza alcun riferimento a un'esecuzione dell'opera da parte della stessa Sofonisba, addirittura con l'ausilio del marito, come era stato proposto. Fabrizio Moncada non era pittore.

La lettura *participio* ha introdotto, in passato, un elemento estraneo al formulario notarile, alterando il senso complessivo della clausola, attribuendo al testo un valore che esso assolutamente non esprime. Si noti che *exeunte*, participio presente ablativo del verbo *exire*, è qui impiegato in costruzione ablativa dipendente da *de* (*de eorum manibus exeunte*). La locuzione segnala dunque il passaggio giuridico e materiale del bene, chiarito immediatamente dalla specificazione successiva (*ad presens in ecclesia*), che ne indica la collocazione attuale.

<sup>15</sup> Sulla messa cantata si veda la riflessione, poco oltre in questo articolo, in merito ai cantori e ai due corali raffigurati nella tavola.

<sup>16</sup> Chiesa di Santa Maria dell'Alto, detta anche Chiesa Matrice, la Matrice o Madrice.

eorum locum succendant et succedere debeant reverendus vicarius conventus Sancte Marie la Catina ordinis Carmelitanorum civitatis predicte eiusque fratres cui conventui et reverendo vicario et fratribus absentibus tali casu succedente sit et intelligatur facta presens donatio pro effectu et causis ante dictis et modo et forma et aliis quibus supra et non aliter que aliis promisit rata habere obligando sua omnia et personam omnia damna etc. cum executione in quolibet foro etc. cum potestate variandi etc. et bona etc. cum pacto quod non possit se opponere Renunciando etc. Iuraverunt etc. Unde etc.

### Traduzione

Rendiamo noto e attestiamo che, presente davanti a noi, l'ILLUSTRISSIMA Signora Donna Sofonisba de Moncada e Anguissola, vedova del fu ILLUSTRISSIMO Signore Don Fabrizio de Moncada, abitante nella città di Paternò, da noi riconosciuta, stando qui presente, con l'autorizzazione dell'ILLUSTRISSIMO Signore Astrubale Anguissola, suo fratello, qui presente, agendo spontaneamente per sé, dichiara che, considerando e tenendo conto della pia devozione che ella nutre verso il convento di San Francesco dell'Ordine dei Conventuali della predetta città di Paternò, e dei moltissimi motivi assai nobili che degnamente muovono il suo animo, nonché, considerate le ragioni, i diritti e le cause che saranno esposte *infra* e le altre che muovono degnamente il suo animo, le quali ella non ha voluto né desidera esprimere qui, vuol porgere una mano d'aiuto e giungere alla largizione qui di seguito indicata, perciò essa stessa Signora Sofonisba, per sé, ha dato e dona e ha fatto e fa donazione (detta mera, pura, libera, semplice, assoluta e irrevocabile tra vivi, da ora e dal giorno odierno in avanti in perpetuo, così che abbia effetto un giorno prima della partenza della predetta Signora Sofonisba da questa città di Paternò in avanti, e non altrimenti, al detto convento di San Francesco della predetta città di Paternò), al reverendo frate Vincenzo Caruso, guardiano del detto convento, qui presente per sé e per i suoi successori, di un certo suo quadro con l'immagine della gloriosissima Vergine Maria Madre, dal titolo dell'Odigtria, allestito e realizzato su tavola, per volontà della stessa Signora donatrice e del detto fu Signore don Fabricio, suo marito, e che, uscito pro tempore dalla loro disponibilità materiale, si trova attualmente nella chiesa di San Giovanni Evangelista della predetta città, nella chiesa di San Giovanni Evangelista della predetta città affinché il detto quadro sia tenuto nella chiesa del detto convento e collocato sull'altare; e che il reverendo guardiano e i frati del detto convento, che si susseguiranno nel tempo, siano tenuti a ciò [ossia a quello che sta per essere espresso di seguito]. E così già il reverendo guardiano, per sé, ha promesso e promette che, ogni settimana di ciascun anno, in perpetuo, ogni giorno di martedì, sia celebrata una messa scelta sotto il titolo della Beata Maria, con la colletta e la commemorazione dell'anima del detto fu ILLUSTRISSIMO Signore Don Fabrizio de Moncada; e inoltre che, in ogni ventisettesimo giorno del mese di aprile di ciascun anno, sia celebrata sul detto altare una messa cantata di requiem per l'anima del detto fu ILLUSTRISSIMO Signore Don Fabrizio, nel giorno in cui il detto Signore Don Fabrizio passò da questa vita. E ciò ogni singolo anno, in perpetuo, senza alcuna interruzione, ma continuativamente, per Dio e per l'anima della medesima Signora Donna Sofonisba e del detto fu Signore Don Fabrizio, suo marito.

Qualora invece il detto reverendo guardiano e i frati, o uno di essi, che si susseguiranno nel tempo, venissero meno o contravvenissero alle cose predette, o a una di esse, anche una sola volta, allora *ipso iure et ipso facto* decada la presente donazione; e la presente donazione, con tutto ciò che in essa è contenuto, in tal caso sia ed è da intendersi fatta alla Chiesa Matrice della predetta città di Paternò, con tutte le relative memorie. In tal caso, subentrando il reverendo vicario del clero della predetta città e i canonici del detto clero, essi possano e liberamente abbiano facoltà, a tal fine e di fatto, senza bisogno di ordine del tribunale, di prendere il detto quadro

e trasportarlo nella detta chiesa, per il fine predetto, e ivi celebrare le dette messe nel modo e nella forma sopra indicati, e non altrimenti.

E similmente, se venissero meno o contravvenissero il detto reverendo vicario e i canonici, ovvero i sacerdoti della detta Chiesa Matrice, nel celebrare le dette messe nel modo sopra detto, anche una sola volta come sopra, fino al decadere dalla presente donazione, allora, in luogo dei predetti, subentrino il reverendo vicario del convento di Santa Maria la Catena dell'Ordine dei Carmelitani della predetta città e i suoi frati; e a detto convento e al reverendo vicario e ai frati, se assenti, nel caso in cui tale evento si verifichi, sia ed è da intendersi fatta la presente donazione per il fine e per le cause sopra dette, nel modo e nella forma e con tutte le altre condizioni sopra espresse e non altrimenti.

Le predette cose ella [la donatrice] ha promesso di tenere ferme, obbligando tutti i suoi beni e la sua persona, per tutti i danni ecc., con esecuzione in qualunque foro ecc., con facoltà di variazione ecc., e i beni ecc., con il patto che non possa opporsi, rinunciando ecc. Giurarono ecc. Onde ecc.

### I due corali nella tavola della *Madonna dell'Itria*

Nel dipinto della *Madonna dell'Itria* la presenza di due libri corali (Fig. 6 in Alfio Nicotra, *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria*, supra) non va interpretata come la rappresentazione di un singolo istante esecutivo rigidamente sincronizzato, bensì come la visualizzazione di un canto liturgico in atto, inteso come azione collettiva. La scena raffigura infatti due codici distinti, ciascuno aperto su pagine recanti notazione su pentagramma e testo sillabato, consultati simultaneamente dalle figure dei sei giovani cantori, due soli dei quali con le bocche aperte nell'atto canoro.

Questa modalità rappresentativa è coerente con la tradizione iconografica rinascimentale, che tende a raffigurare il canto non come un istante statico, ma come un'azione in svolgimento, distribuita nel tempo e nello spazio, in cui la pluralità dei soggetti e dei supporti librari allude alla complessità dell'evento sonoro.

Le differenti posture dei volti e, in particolare, delle labbra suggeriscono una scansione temporale articolata dell'esecuzione: due cantori sono colti nell'atto di intonare quello che appare come un mottetto mariano (con musica per il *superius* e il *tenor*), altri sembrano attendere l'ingresso o aver appena concluso una frase musicale. Ne deriva che l'immagine non coglie, congelandola sulla tavola, un'unica battuta musicale, ma allude a una durata, a una continuità, a una sequenza di ingressi e sospensioni. I due volumi appaiono come oggetti materiali autonomi, chiaramente distinguibili per orientamento, impaginazione e rapporto con i gesti dei cantori. La loro compresenza non risponde dunque all'esigenza di rappresentare la lettura sincronica di un unico rigo musicale,

quanto a quella di rendere visibile la coralità del canto polifonico nella sua dimensione comunitaria.

L'analisi paleografica della notazione conferma con altrettanta chiarezza la natura del repertorio. I righi sono tracciati su pentagramma; le teste delle semibrevis sono cave; le minime presentano gambo; ricorrono legature oblique tipiche della scrittura mensurale; non compaiono neumi quadrati né grafie riconducibili al canto piano. Si tratta di elementi che collocano senza ambiguità la scrittura nel sistema della notazione mensurale bianca, diffusa nella polifonia europea tra la fine del Quattrocento e il pieno Cinquecento.

Sia nel primo che nel secondo corale sono raffigurati i righi del *superius* (in possibile chiave di Do, da quanto emergerebbe dall'immagine), sia del *tenor* (in chiave di Do). Questo dettaglio, apparentemente secondario, ha un valore decisivo, poiché identifica la tessitura della parte come voce acuta o medio-acuta e consente una lettura relativa delle altezze. La presenza della possibile chiave di Do dimostra che non siamo di fronte a una generica imitazione grafica della musica, ma alla rappresentazione consapevole di una parte reale, dotata di funzione specifica all'interno di un tessuto polifonico.

L'impaginazione complessiva corrisponde inoltre a quella dei grandi corali destinati all'uso comunitario. Le dimensioni ampie dei righi, la grafia chiara e la ridotta densità visiva indicano un libro concepito per la lettura a distanza, quindi per l'esecuzione simultanea di più cantori.

L'analisi morfologica della scrittura musicale fornisce indicazioni ancora più stringenti. La sintassi ritmica è dominata dalla presenza quasi esclusiva di minime, con rare semibrevis e legature brevi di due o tre note. Non si osservano melismi estesi, né passaggi proporzionalmente complessi, né disegni figurativi di ampia estensione. Le durate appaiono omogenee e regolarmente distribuite, distintive di una declamazione sillabica continua. Il confronto visivo fra i righi appartenenti ai due codici mostra inoltre un sostanziale allineamento verticale delle figure, segno di omoritmia fra le parti. Le voci sembrano procedere simultaneamente, producendo blocchi accordali piuttosto che intrecci imitativi. Su base strettamente tecnica risultano pertanto improbabili un *Magnificat ad alternatim*, sezioni dell'*Ordinarium missæ* o mottetti di ampio respiro contrappuntistico, generi che richiederebbero una complessità strutturale e una differenziazione ritmica non riscontrabili nelle pagine raffigurate.

La morfologia osservata corrisponde invece alla tipologia delle antifone mariane, dei brevi mottetti devozionali e dei versetti d'ufficio, repertori concepiti per la chiarezza del testo e

per la partecipazione collettiva del coro, nei quali l'intelligibilità verbale prevale sull'elaborazione contrappuntistica.

La datazione del dipinto tra il 1573 e il 1578 rafforza questa interpretazione. In ambito post-tridentino la produzione liturgica tende a privilegiare forme musicali sobrie, tessiture contenute e declamazione sillabica, in accordo con le istanze di comprensibilità del testo sacro. I corali raffigurati si inseriscono dunque pienamente in questo contesto storico-stilistico e testimoniano una prassi musicale concreta, non simbolica. L'insieme dei dati materiali, paleografici e sintattici conduce quindi a riconoscere nei due volumi non semplici attributi iconografici, ma veri libri polifonici destinati a un repertorio mariano omoritmico di uso comunitario.

### I testi leggibili e la loro distribuzione sui fogli

L'analisi delle porzioni di testo effettivamente leggibili sui fogli consente di avanzare alcune osservazioni, pur nel rispetto dei limiti imposti dalla natura pittorica della fonte. Ad avviso di chi scrive, all'interno dei due corali sono riconoscibili versetti appartenenti a un mottetto mariano, distribuiti su fogli differenti, secondo una prassi pienamente attestata nei libri di musica polifonica tra tardo Medioevo e Rinascimento.

Nel foglio indicato con la lettera A (Fig. 3) sembra leggibile parte del segmento *Quæ sine tactu pudoris (inventa es Mater Salvatoris)*, che corrisponde a una clausola interna del testo liturgico noto come *Benedicta et venerabilis*. Si tratta di un versetto caratterizzato da una struttura sintattica articolata e da un andamento che, nel repertorio musicale cinquecentesco, è generalmente associato a un trattamento disteso, di tipo prevalentemente recitativo e declamatorio. Un testo di questo genere non presuppone un'articolazione rapida e sillabicamente compatta, ma piuttosto una scansione continua e sostenuta, coerente con una resa omofona o semi-omofona.

Nel foglio indicato come B sembra leggibile l'incipit *Benedicta Maria Virgo*. Anche in questo caso, la disposizione grafica del rigo e la densità sillabica appaiono coerenti con un versetto di ampio respiro, nel quale la musica accompagna un testo progressivo, con andamento prevalentemente omofono.

Il foglio indicato come C, collocato più in basso, presenta una scrittura che suggerisce un diverso andamento del testo e della musica. Qui la sillabazione appare più frammentata e l'articolazione più serrata, compatibile con un segmento testuale di minore estensione sintattica, nel quale la declamazione procede per membri successivi, senza una lunga recitazione uniforme. Un ulteriore foglio, indicato come D, è visibile soltanto in forma marginale o fortemente deformata; in questo caso la leggibilità del testo e della notazione non consente un'identificazione puntuale, né sarebbe metodologicamente corretto forzarne la ricostruzione. I due corali, quindi, contengono parti differenti della stessa composizione, non duplicazioni né pagine contigue.

### Posture vocali e temporalità dell'esecuzione

La differenziazione delle posture vocali dei cantori si accorda con la distribuzione testuale proposta. Le bocche chiuse indicano momenti di sospensione, immediatamente precedenti o successivi all'attacco di una frase; le bocche leggermente dischiuse o più apertamente aperte corrispondono a fasi diverse dell'emissione sonora, coerenti con la diversa estensione e articolazione dei versetti raffigurati sui fogli visibili. Nella prassi del canto liturgico corale, soprattutto in contesti omofoni o semi-omofoni, non tutte le voci articolano simultaneamente ogni segmento del testo: alcune attendono l'ingresso, altre hanno appena concluso una frase, altre ancora seguono interiormente la scansione musicale. La varietà delle posture vocali riflette dunque la temporalità reale dell'esecuzione.

La scena riflette pertanto una scelta consapevole di rappresentare il mottetto mariano come sequenza in svolgimento, resa visibile attraverso i due diversi supporti librari e più porzioni di testo, secondo una logica narrativa e simbolica che privilegia la coralità dell'azione liturgica rispetto a una riproduzione documentaria puntuale di un singolo momento musicale.

Dal punto di vista metodologico è necessario operare una distinzione rigorosa tra i dati direttamente verificabili sulla base della raffigurazione e quelli che, pur plausibili sul piano storico-liturgico, non consentono una dimostrazione puntuale. L'identificazione dei versetti leggibili con la tradizione testuale del *Benedicta et venerabilis* e con le sue successive rielaborazioni polifoniche trova un sostegno in elementi verbali concreti e riconoscibili; resta invece indeterminabile, sulla base della sola immagine, qualsiasi precisazione relativa al tono modale, alla specifica intonazione o a una versione melodica

determinata, mancando indicatori strutturali quali la *finalis*, l'estensione completa dell'*ambitus*, la chiave stabile per più sistemi o la continuità di più versetti consecutivi. La pittura consente pertanto un'identificazione tipologica del repertorio, non una ricostruzione musicale in senso stretto.

Il testo *Benedicta et venerabilis* appartiene originariamente al repertorio dei graduali della Messa per le festività mariane e si colloca, nella sua forma primaria, all'interno della tradizione monodica gregoriana. Come gli altri graduali, esso occupa la posizione compresa tra l'Epistola e il Vangelo, momento liturgico di particolare solennità, tradizionalmente associato a un ascolto meditativo e a un'intensificazione retorica del testo sacro. Dal punto di vista stilistico, il graduale si caratterizza infatti per una scrittura fortemente melismatica, nella quale l'ornamentazione melodica si concentra su parole semanticamente centrali. Nel caso del *Benedicta et venerabilis*, il termine *virgo* diviene frequentemente sede di ampie espansioni melismatiche, come attestato nei testimoni notati della tradizione gregoriana. Questa dilatazione non svolge una funzione meramente decorativa, ma partecipa a una strategia retorico-teologica: l'insistenza musicale prolunga il tempo dell'ascolto, trasformando la parola in spazio di contemplazione e ponendo l'accento sulla verginità quale fondamento della maternità divina.

È importante precisare che questa tradizione monodica non implica automaticamente un'identità musicale con le eventuali rielaborazioni polifoniche tardo-rinascimentali. Più correttamente, si deve parlare di una continuità testuale e liturgica, all'interno della quale il medesimo versetto poteva essere intonato secondo modalità differenti, gregoriane o polifoniche, a seconda del contesto celebrativo. Ne consegue che la presenza del testo in un corale polifonico, quale quello raffigurato nel dipinto, va intesa come attestazione di questa medesima tradizione liturgica, non come trasposizione diretta di una specifica melodia gregoriana.

L'accentuazione del termine *virgo* sul piano musicale trova tuttavia un'interessante consonanza sul piano iconografico. Maria è rappresentata come madre che regge il Figlio, ma la resa espressiva del volto, la compostezza dei gesti e la postura misurata non insistono sull'aspetto narrativo o affettivo della maternità, quanto su una dimensione di interiorità e consapevolezza. La corona, sostenuta dagli angeli e non ancora pienamente posata sul capo, colloca la figura in una soglia simbolica tra umiltà terrena e dignità regale, mantenendo in equilibrio maternità e verginità. Non si tratta di una

corrispondenza causale tra musica e immagine, bensì di una convergenza semantica: tanto la dilatazione melismatica del testo quanto la sobrietà iconografica concorrono a costruire uno spazio contemplativo centrato sul dogma della maternità virginale.

In questo senso l'immagine non propone una scena narrativa, ma configura la Vergine come *locus theologicus*, luogo simbolico di meditazione dottrinale, nel quale la dimensione visiva e quella sonora (il canto liturgico evocato dalla presenza dei corali) cooperano a un medesimo orizzonte spirituale. L'unità dell'esperienza devozionale non deriva da un rapporto diretto fra forma musicale e forma pittorica, ma dalla loro comune appartenenza al medesimo contesto liturgico e culturale.

Questa consonanza acquista ulteriore significato se letta alla luce del contesto biografico e di committenza. L'ipotesi avanzata da Alfio Nicotra, secondo cui il volto della Vergine potrebbe accogliere tratti riconducibili a una forma di autorappresentazione dell'Anguissola, per quanto debba essere considerata con prudenza, non è priva di interesse interpretativo. Anche in assenza di una maternità biologica, l'artista costruisce un'immagine della maternità come categoria simbolica e intellettuale, elaborando una figura femminile che integra consapevolezza, dignità e funzione culturale. La *Virgo et Mater* diviene così non solo soggetto teologico, ma anche paradigma identitario, nel quale la dimensione spirituale e quella sociale si intrecciano.

### Dal graduale alla polifonia: un testo “generativo”

Nella sua fase originaria, il *Benedicta et venerabilis* è concepito come canto monodico, affidato a un solista o a un piccolo gruppo di cantori esperti, secondo la prassi dei graduali gregoriani. La linea melodica si sviluppa entro un *ambitus* relativamente ampio, con una struttura che alterna passaggi sillabici a sezioni più marcatamente melismatiche. Il rapporto tra testo e musica è di tipo gerarchico: la musica non illustra il testo in modo descrittivo, ma ne sottolinea i nuclei semantici attraverso l'estensione e la densità melodica.

La modalità del canto, pur variando nei diversi testimoni manoscritti, resta funzionale alla chiarezza dell'articolazione testuale e alla solennità del contesto liturgico. In questa fase, il *Benedicta et venerabilis* è un canto unitario, concepito per essere eseguito integralmente all'interno di un preciso quadro rituale.

A partire dal tardo Medioevo, e con particolare intensità tra XIII e XVI secolo, questo graduale conosce una straordinaria fortuna come testo generativo per nuove

composizioni polifoniche. In questo processo, il graduale cessa di essere soltanto un canto monodico e diventa una matrice testuale e musicale da cui vengono estratte *clausulae*, mottetti e rielaborazioni di vario tipo.

Uno degli aspetti più significativi di questa trasformazione è l'estrazione del materiale melodico associato a singole parole o segmenti del testo, in particolare il già citato melisma di *virgo*, che viene frequentemente utilizzato come *tenor* nelle composizioni polifoniche. Attorno a questo elemento strutturale si sviluppano nuove voci, che possono adottare testi differenti o riformulati, dando origine a un repertorio estremamente variegato.

Parallelamente, il testo subisce processi di abbreviazione e riorganizzazione sintattica. Non è raro che compaiano incipit ridotti (*Benedicta Maria*; *Benedicta es tu*, *Virgo Maria*; *Benedicta Maria Virgo*) o che singole clausole del testo originario vengano isolate e trattate come unità autonome. Questa flessibilità testuale è una caratteristica intrinseca della tradizione mottettistica e non va interpretata come deviazione o errore rispetto al modello liturgico, ma come adattamento alle esigenze formali e simboliche della polifonia.<sup>17</sup>

Alla luce dei dati iconografici e testuali finora esaminati, ritengo sia possibile avanzare, in forma ipotetica, anche un collegamento con la produzione musicale di Pietro Vinci, compositore attivo nella seconda metà del Cinquecento e legato, nelle prime fasi della sua formazione, all'ambiente della corte dei Moncada. Le fonti biografiche attestano infatti che Vinci ricevette la sua prima educazione musicale presso musicisti operanti in ambito moncadiano, prima di intraprendere una carriera che lo avrebbe portato a ricoprire incarichi di rilievo in diversi centri dell'Italia meridionale.

La cronologia dell'attività di Pietro Vinci (attestata tra gli anni Sessanta del XVI secolo e la morte nel 1584) coincide pienamente con il periodo in cui la tavola della *Madonna dell'Itria* si colloca, con *terminus ante quem* fissato al 1579.

---

<sup>17</sup> Cfr. Davide Daolmi, “*Quan vei*” vs “*Quisquis cordis*” *The contrafactum as a bridge between linguistic boundaries*, in *Kontrafakturen im Kontext*, a c. di Agnese Pavanello (Basel: Schwabe Verlag, 2020), pp. 53-78.

È noto che Pietro Vinci compose numerosi mottetti e opere sacre su testi mariani, purtroppo in gran parte perduti, tra cui versioni dell’Ave Maria e altri canti dedicati alla Vergine, adottando un linguaggio prevalentemente omofono, di ampio respiro declamatorio, adatto a testi estesi e teologicamente densi. Le caratteristiche generali di questo repertorio – chiarezza sillabica, andamento disteso, attenzione alla comprensibilità del testo – risultano compatibili, sul piano tipologico, con quanto è possibile osservare nei frammenti testuali e nella disposizione grafica dei due corali raffigurati nella tavola.

Va tuttavia sottolineato che, allo stato attuale della documentazione, non è noto alcun mottetto di Pietro Vinci esplicitamente intitolato *Benedicta Maria*. L’eventuale attribuzione resta dunque fondata su una convergenza di elementi contestuali – cronologici, geografici, culturali e tematici – piuttosto che su una prova musicale diretta. In questa prospettiva, l’eventuale riferimento a un mottetto di Pietro Vinci resta un’ipotesi di lavoro che richiede ulteriori verifiche musicologiche e che può essere qui evocata solo come possibile cornice storico-musicale della partitura raffigurata, utile a collocare la tavola in un ambiente colto nel quale la musica sacra polifonica, e in particolare il mottetto mariano, rivestiva un ruolo centrale nella devozione e nella costruzione simbolica dell’immagine.

Va precisato, infine, che il *Benedicta et venerabilis*, in quanto graduale mariano, non appartiene al *Proprium Missae* della Messa da requiem e non poteva essere eseguito all’interno di una celebrazione per i defunti secondo l’uso romano vigente nel Cinquecento. La Messa pro defunctis prevede infatti un formulario proprio, rigidamente distinto, caratterizzato da testi e canti di natura penitenziale ed escatologica, nei quali non rientrano graduali o mottetti di carattere mariano. Di conseguenza, il canto raffigurato nella tavola non può essere messo in relazione con la celebrazione della messa di requiem prescritta dall’atto di donazione per l’anima di Don Fabrizio Moncada.

## Apparato iconografico

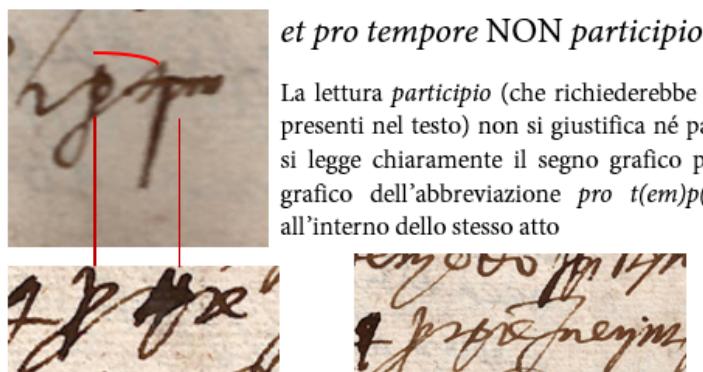


Fig. 2.

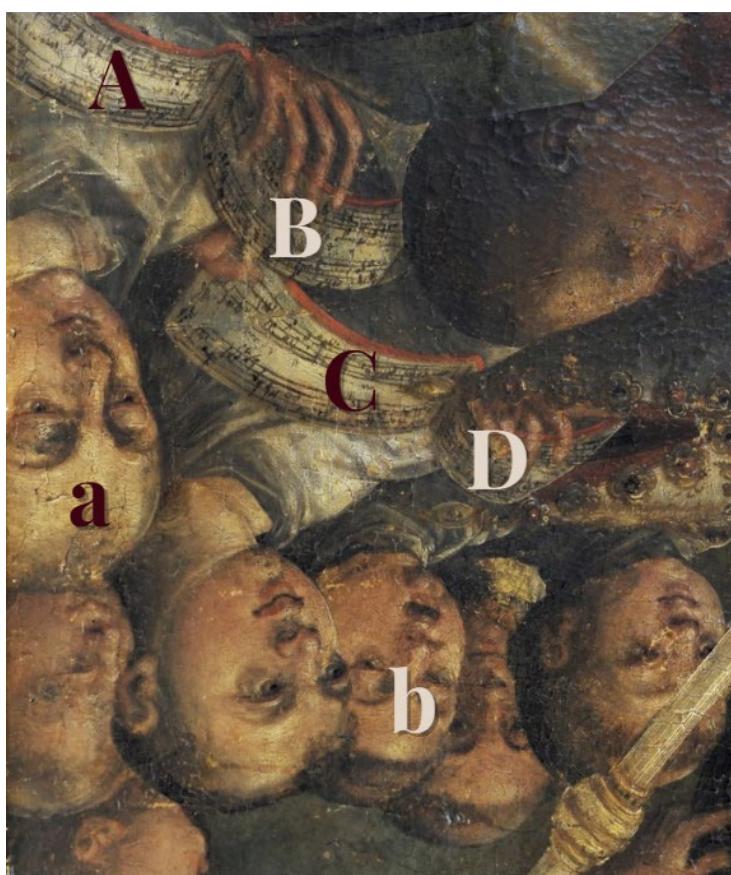


Fig. 3. I fogli dei due corali sono qui contrassegnati con lettere maiuscole (A, B, C, D), mentre i due cantori con lo sguardo rivolto ai fogli dei corali con le lettere minuscole (a, b).



Fig. 4. Foglio A, si legge distintamente Quæ (*sine tactu pudoris inventa es Mater Salvatoris*).



Fig. 5. Foglio B, parrebbe potersi leggere *Benedicta ... Maria Virgo*.

