

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

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

ALFIO NICOTRA

ORCID: 0009-0003-5778-3077

Abstract: Il contributo propone un’analisi della *Madonna dell’Itria*, conservata nella chiesa della Santissima Annunziata di Paternò (Catania), alla luce della recente ipotesi attributiva, da parte di chi scrive, che coinvolge Sofonisba Anguissola e Domenikos Theotokóopoulos, detto El Greco. L’indagine mira a decifrare la stratificazione simbolica di questa complessa immagine mariana come riflesso del vissuto artistico dei due pittori. Secondo l’autore, l’opera si configura come uno spazio liminale, in cui si intrecciano le traiettorie biografiche e stilistiche di Anguissola e Theotokóopoulos, generando una sintesi visiva di straordinaria densità simbolica. In questo crocevia iconografico, l’incontro tra i due artisti si rivela catartico e generativo: ciascuno ne emerge trasformato, arricchito e ridefinito nella propria identità espressiva.

A oltre trent’anni da quel 23 aprile 1995, quando venne resa nota l’attribuzione a Sofonisba Anguissola, con collaborazioni, della *Madonna dell’Itria* (Fig. 1) conservata nella chiesa della Santissima Annunziata di Paternò,¹ la pala continua a rivelarsi un cantiere aperto di questioni attributive, storiche e critiche. Il ritrovamento nel 2002, da parte di Filippo Marota Rizzo, dell’atto di donazione del 25 giugno 1579 presso l’Archivio di Stato di Catania sembrò, in un primo momento, offrire una soluzione definitiva: era la stessa pittrice a destinare l’opera ai francescani conventuali di Paternò.²

La trascrizione e la traduzione del documento, redatto in un latino tardo e corrotto, hanno tuttavia generato un equivoco interpretativo attorno alla preposizione “per”,³ intesa come reggente un complemento d’agente anziché di destinazione, nell’espressione

¹ L’attribuzione è stata avanzata da chi scrive nel corso di una conferenza pubblica presso la Biblioteca Comunale G. B. Nicolosi di Paternò, alla presenza delle autorità cittadine, e resa nota a mezzo stampa da S. Fallica, *Paternò scopre in casa un capolavoro del ‘500*, “Giornale di Sicilia”, 26 aprile 1995, p. 23. Si veda pure S. Fallica, *Sofonisba ed il “disvelamento” di un capolavoro artistico. Storia e filosofia di una “scoperta” fra arte, comunicazione e media*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», III, nr. 2, 2019, pp. 168-175. L’attribuzione è stata accolta e sostenuta da M. Kusche, *Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el doctor Alfio Nicotra*, “Archivo Español de Arte”, vol. LXXXII, nr. 327, 2009, pp. 285-295.

² Archivio di Stato di Catania, Notarile del Distretto di Catania, I versamento, notaio Giovan Filippo Fratisi di Paternò, vol. 6.909, cc. 584 r – 585 r.

³ Per una corretta lettura dell’atto si veda ora, in Appendice, il saggio di Carla Rossi.

«...de quodam eius quattro imaginis gloriosissime Virginis Matris Marie sub tjtulo Dejtrja jnstructum et factum in tabula per eandem dominam donatrjcem et dictum quondam Dominum Don Fabricium eius virum...».⁴ Da qui ha preso corpo l'idea, oggi insostenibile, di una piena autografia di Sofonisba, addirittura coadiuvata dal marito D. Fabrizio Moncada, che pittore non era.

Il restauro conservativo eseguito nel 2021 da Domenico Cretti,⁵ con la direzione scientifica di Mario Marubbi e con il supporto delle indagini di diagnostica per immagini di Mario Amedeo Lazzari, ha consentito di riconsiderare in profondità la questione.⁶ Le analisi hanno confermato la parziale autografia di Sofonisba, limitata al disegno preparatorio della figura della Madonna col Bambino (Fig. 2) e all'esecuzione pittorica dei volti della Vergine e del Bambino (Fig. 3), ma hanno al contempo evidenziato che la maggior parte della superficie dipinta è da attribuire a un altro maestro. Alla stessa mano va ricondotta anche la coeva *Madonna della Raccomodata*, conservata nella medesima chiesa, con la quale la pala dell'*Itria* intrattiene un rapporto di stretta contiguità formale e concettuale. Nel 2022 Mario Marubbi ha proposto il nome di Deodato Guinaccia, o di un suo stretto collaboratore, come possibile autore delle due pale.⁷

Nel 2023 è stata avanzata l'ipotesi di identificare in Domenikos Theotokóopoulos, detto El Greco, il principale artefice della complessa invenzione iconografica e della conduzione pittorica dei brani non riconducibili alla mano della nobile pittrice cremonese.⁸

Lungi dall'essere inconciliabili, le due proposte possono trovare un punto di raccordo nella comune matrice formativa che Guinaccia ed El Greco potrebbero aver condiviso, sebbene in tempi diversi, nella bottega del senese Marco Pino, attivo tra Roma e Napoli.

Prima di stabilirsi a Messina intorno al 1570, il “Neapolitanus” Deodato Guinaccia dovette verosimilmente figurare tra i numerosi collaboratori di Marco Pino, pittore e

⁴ Ibidem.

⁵ D. Cretti, *Sofonisba Anguissola. Il restauro delle pale di Paternò*, in *Le Donne e l'Arte*, a c. di A. Nicotra e G. Vecchio, Roma, Edizioni Quasar, 2023, pp. 29-45.

⁶ Si vedano M. Marubbi, *Sofonisba Moncada e Anguissola: opere e giorni di una pittrice cremonese in Sicilia (1573-1579)* e la scheda in catalogo *Madonna dell'Itria*, in *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria. Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, a c. di M. Marubbi, Busto Arsizio (VA), Nomos Edizioni, 2022, pp. 53-63 e 116-118; M. A. Lazzari, *Il disegno soggiacente alla Madonna dell'Itria di Paternò*, in *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria...*, Op. cit., pp. 73-77.

⁷ Si veda M. Marubbi, *Pittore attivo in Sicilia nella seconda metà del XVI secolo: Madonna della Raccomodata*, in *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria...*, Op. cit., pp. 110-113.

⁸ A. Nicotra, *Sofonisba Anguissola ed El Greco. Considerazioni e nuove proposte*, in *Le Donne e l'Arte*, Op. cit., pp. 21-28.

imprenditore di grandi cantieri decorativi. Dopo le esperienze romane accanto a Perin del Vaga e Daniele da Volterra, Pino si era stabilito definitivamente a Napoli nel 1557, introducendovi con successo la maniera tosco-romana e un linguaggio fortemente debitore a Michelangelo. Nel 1570, mentre il senese era impegnato in vari cantieri a Roma, El Greco faceva il suo ingresso nella città, in cerca di lavoro e di protezioni. È plausibile che il giovane cretese abbia collaborato con Marco Pino alla realizzazione di pale d'altare e decorazioni ad affresco, adattando il proprio stile alle esigenze della bottega. Tale collaborazione potrebbe essere proseguita anche dopo l'allontanamento da Palazzo Farnese nel luglio 1572 e aver avuto un seguito a Napoli durante i cosiddetti “anni oscuri” del soggiorno italiano del pittore.⁹

In questo contesto si inserisce l'ipotesi di un El Greco attivo, dopo Roma, a Napoli, sotto lo pseudonimo di Giovan Battista Anticone, tra il 1573 e il 1576, autore di interventi più o meno estesi su opere oggi riconosciute di mano di Marco Pino.

Dipinti come il *Torchio mistico* e la *Fontana di sangue* (Pinacoteca Vaticana, Depositi), la *Trasfigurazione*, la *Madonna con Sant'Ignazio d'Antiochia e San Lorenzo* (chiesa del Gesù Vecchio) e il *San Michele Arcangelo* (Sant'Angelo a Nilo) sembrano rivelare, soprattutto nelle figure secondarie, nelle scene agiografiche che ornano le vesti e nei paesaggi con rovine classiche, una mano diversa da quella del maestro senese. Nel *San Michele Arcangelo*, in particolare, i due monconi di colonna a destra paiono alludere a una gerarchia autoriale: sul basamento della prima colonna compare l'iscrizione «*Marcus de Pino / enensis facie / A.D. / MDLXXIII*», mentre il secondo basamento rimane privo di firma. È stato ipotizzato che El Greco, autore del paesaggio classico con il Colosseo quale allegoria della Città Eterna, avesse immaginato di apporre il proprio nome su quel secondo basamento, cosa tuttavia incompatibile con la prassi di bottega di Marco Pino, poco incline a riconoscere visibilità individuale ai collaboratori.¹⁰

Nel valutare un eventuale intervento di El Greco nelle opere della bottega di Marco Pino tra il 1570 e il 1576, occorre tenere presente che, in qualità di collaboratore, il pittore cretese era tenuto a conformarsi al linguaggio del maestro, esponente di punta della maniera tosco-romana. Ciò non impedisce tuttavia di cogliere, sotto la superficie di un lessico condiviso, la presenza di un genio già pronto a rielaborare in forma profondamente originale le molteplici influenze assimilate nel corso della propria

⁹ Id. *Sofonisba Anguissola ed El Greco. L'incontro in Sicilia di due artisti “spagnoli”*, in Atti del Convegno Internazionale *Scambi culturali tra la Penisola Iberica e la Sicilia. Dalla Preistoria al “Siglo de Oro”*, Caltanissetta – Catania, 14-15-16 ottobre 2024, a c. di Francesca Mercadante e Rosalba Panvini, in c.d.s.

¹⁰ *Ibidem*.

formazione. Questo sincretismo, destinato a trovare piena espressione in Spagna, si manifesta *in nuce* nelle pale di Paternò, dove coesistono elementi in continuità stilistica con le esperienze romane e napoletane e *teste di carattere* che anticipano di un decennio quelle della matura produzione toledana.

L'ipotesi attributiva che riconosce in El Greco il principale autore della *Madonna dell'Itria*, con l'eccezione della figura della Madonna col Bambino disegnata e in parte dipinta da Sofonisba, si fonda su un insieme coerente di riscontri stilistici, iconografici e tecnici. La costruzione prospettica pluripuntuale, che alterna una visione frontale per la Vergine col Bambino, una visione dal basso per la cassa lignea, i Calogeri, il vescovo e il gruppo degli ecclesiastici, e una visione dall'alto, quasi a volo d'uccello, per il paesaggio di fondo con linea d'orizzonte convessa, rimanda a soluzioni sperimentate da El Greco nel contesto romano. La compresenza di elementi naturali e antropici, rocce, macchie boschive e una rappresentazione ideale di architettura urbana, si accorda con il suo linguaggio pittorico di quegli anni. Il confronto con opere autografe come l'*Adorazione dei Magi* dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma e il *San Francesco riceve le stimmate* dell'Accademia Carrara di Bergamo rafforza l'ipotesi, mettendo in luce affinità nella resa dei paesaggi, nella costruzione delle figure e nella tensione luministica.

Dal punto di vista iconografico, la pala di Paternò si presenta come un dispositivo complesso, in cui convergono tradizioni bizantine, siciliane e ispano-mediterranee. La devozione alla Madonna dell'Itria affonda le sue radici nella figura dell'Odigitria, "Coley che indica la via", la cui icona, attribuita all'evangelista Luca, sarebbe stata trafugata durante l'assedio arabo di Costantinopoli del 717-718 e miracolosamente restituita dal mare. Proprio a quel contesto storico, la tradizione farebbe risalire le origini degli Anguissola.¹¹ Il titolo "de Itria", derivato da Odigitria, giunge in Sicilia attraverso la mediazione greco-orientale e trova nel contesto insulare una fertile reinterpretazione. A partire dal XIII secolo la Madonna dell'Itria si consolida come emblema di protezione e guida, spesso associata alla liberazione dei prigionieri e alla navigazione, in sintonia con la vocazione marittima dell'isola. La perdita definitiva dell'icona originale nel 1453, con la caduta di Costantinopoli, genera una reazione iconografica: la Cristianità risponde con

¹¹ Secondo la tradizione, gli Anguissola discenderebbero da Galvano Sordo, detto De Soardi, militante nell'esercito di Leone III Isaurico e abile nell'uso del fuoco greco. La leggenda vuole che egli avesse per emblema un serpente (*anguis*) e che dopo la liberazione di Costantinopoli dall'assedio omayyade il popolo acclamasse: *Anguis sola fecit victoriam!* da cui il cognome "Anguissola", concesso dall'imperatore ai suoi discendenti.

una produzione visiva di resistenza e la figura della Vergine seduta su una cassa portata da monaci basiliani diventa il segno di una memoria attiva e persistente.¹²

Durante la dominazione spagnola il culto mariano conosce una nuova fioritura, sostenuta da confraternite, ordini religiosi e autorità civili. La Madonna dell’Itria si configura come immagine-simbolo di una spiritualità siculo-orientale che sopravvive e si reinventa nel quadro della presenza iberica, assumendo forme iconografiche complesse e stratificate. La seconda metà del Cinquecento rappresenta per la Sicilia un periodo di intensa trasformazione religiosa e culturale, segnato dall’attuazione delle direttive tridentine e dalla crescente centralità delle immagini sacre nella pedagogia spirituale e nella costruzione dell’identità collettiva. In questo contesto la produzione artistica assume una funzione strategica, non solo come strumento di devozione, ma come veicolo di mediazione tra potere ecclesiastico, potere feudale, cultura locale e istanze spirituali popolari.

La tavola di Paternò si inserisce pienamente in questa tradizione visiva, rappresentando il momento dell’incontro tra i frati Calogeri e la processione del popolo. La tempesta si è appena placata, le navi si allontanano, il cielo è agitato da un vortice di nuvole che accentua il carattere epico della visione e richiama soluzioni che El Greco svilupperà compiutamente nei dipinti toledani. La Vergine, regina della storia, riceve la corona da due angeli, mentre il Bambino, in piedi sul manto misericordioso della Madre, benedice il popolo con lo sguardo rivolto a Lei, come in cerca di approvazione. Le figure in movimento dei Calogeri e degli angeli tradiscono un’ascendenza greca, mentre il vescovo, i diaconi e i chierici appartengono a una cultura figurativa di matrice manierista napoletana.

Per comprendere appieno la genesi della pala occorre collocarla nel contesto della committenza.¹³ Confermando la scelta del padre Francesco I, il principe Cesare Moncada aveva eletto Paternò a residenza principale e aveva destinato la chiesa di San Francesco dei frati conventuali a mausoleo di famiglia. Morto prematuramente nel 1571, vi fu sepolto e nella chiesa furono avviati lavori di abbellimento con la realizzazione di cinque, forse sei, grandi altari destinati ad accogliere altrettante pale. Sebbene la vedova, la principessa Aloisia Moncada e Luna, avesse trasferito la propria residenza a Caltanissetta,

¹² Si veda M. Bacci, *Dall’Hodigitria alla Madonna dell’Itria*, in *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell’Itria...*, op. cit., pp. 19-25.

¹³ Del ruolo di Sofonisba e di Fabrizio Moncada come committenti dell’opera informa la stessa Sofonisba. Si veda, in questi atti, C. Rossi, *Edizione critica commentata dell’atto di donazione della tavola della Madonna dell’Itria da parte di Sofonisba Anguissola*, in Appendice.

la chiesa di Paternò rimase il fulcro della memoria dinastica. In questo scenario si colloca l'incontro con il giovane El Greco, che giunge verosimilmente per la prima volta in Sicilia tra il 1574 e l'inizio del 1576 in compagnia del celebre miniatore Giulio Clovio, già maestro di Sofonisba a Piacenza nel 1556. Clovio, impegnato in quegli anni nella promozione del talento del pittore cretese dopo la sua cacciata da Palazzo Farnese, doveva essere ben consapevole della stima di cui Sofonisba continuava a godere presso la corte spagnola e poteva vedere in lei una possibile mediatrice presso Filippo II.¹⁴

L'incontro tra Sofonisba, stabilmente residente a Paternò dal settembre 1573, ed El Greco, in cerca di un accesso alla grande impresa decorativa dell'Escorial, avrebbe potuto tradursi in una collaborazione concreta. Con il consenso della principessa Aloisia, Sofonisba e il marito D. Fabrizio Moncada, governatore della città, avrebbero affidato al pittore cretese la realizzazione di due pale per la chiesa di San Francesco, la *Madonna dell'Itria* e la *Madonna della Raccomandata*, concepite in forma allegorica come ringraziamento alla Vergine per la vittoria di Lepanto, alla quale Fabrizio aveva partecipato con onore. Almeno per la *Madonna dell'Itria*, la realizzazione dovette prevedere l'intervento diretto della committente, che si riservò il disegno della figura della Vergine col Bambino e l'esecuzione pittorica dei loro volti, come confermato dalle indagini tecnico-scientifiche.

L'opera si presenta come una composizione stratificata, in cui elementi mariani tradizionali si intrecciano con soluzioni formali di matrice greca e manierista, riconducibili a El Greco. Al centro della scena la figura della Vergine, legata alla grande tradizione rinascimentale italiana, è rappresentata seduta su una cassa di struttura monumentale che richiama un trono-reliquiario, vestita con manto blu e veste rossa, cromie canoniche che alludono alla purezza celeste e alla natura terrena. Nel volto della Vergine, dai tratti così "familiari", Sofonisba proietta la propria interiorità. La sua Madonna non guida, ma accoglie; non indica la via, ma ascolta. Il gesto materno che sorregge il Bambino con entrambe le mani è dolce ma solenne e il contatto tra l'avambraccio e la mano del Bimbo suggerisce una relazione affettiva che trascende la sola dimensione teologica, alludendo forse al desiderio di un figlio non avuto. Il Bambino, in piedi sulla cassa, anticipa il trionfo della resurrezione, mentre il cherubino sotto il piede destro della Vergine segnala la natura spirituale della visione. La corona sorretta da due cherubini al di sopra della testa della Vergine sottolinea la sua regalità celeste, mentre la presenza di ulteriori angeli ai lati del trono introduce una dinamica di sostegno e

¹⁴ Nicotra, *L'omaggio di El Greco*, cit., pp. 28-32.

venerazione che rafforza il carattere sacrale della scena. La cassa stessa, contenente l'*Imago Mariae* e portata da due monaci basiliani, detti Calogeri (Fig. 4), richiama la tradizione orientale dell’Odigitria traslata in chiave processionale: la Madonna non è solo guida spirituale, ma anche oggetto di culto mobile, trasportata attraverso lo spazio umano come *Epifania* del divino.

Il paesaggio sullo sfondo, con un monte innevato, colline boschive e architetture urbane, colloca la scena in una dimensione terrena e storica, suggerendo una connessione tra la figura mariana e il territorio etneo (Fig. 5). La presenza del vescovo e dei diaconi inginocchiati introduce un elemento narrativo che invita lo spettatore a partecipare alla scena in chiave devozionale, mentre la scelta di rappresentare il popolo solo per allusione rivela una visione teologica che affida alla gerarchia ecclesiastica il ruolo di mediatrice privilegiata. In questo contesto El Greco non si limita a interpretare un’iconografia preesistente, ma la rifonda, proponendo una prospettiva capace di coniugare devozione e prestigio della Chiesa tridentina (Fig. 6).

Dal punto di vista tecnico, la monumentalità della tavola, l’uso della tempera grassa, la presenza di pigmenti quali orpimento, ossidi di rame e di ottone, tipici della tavolozza del pittore cretese, e l’impiego sapiente di lacche e vernici colorate applicate secondo la “maniera greca” per profilare le figure e definire i dettagli, costituiscono ulteriori indizi a favore dell’intervento di El Greco. Le tensioni tra il naturalismo lombardo di Sofonisba, evidente nella resa dei volti e nella compostezza della Vergine e del Bambino, e l’espressività visionaria del cretese, percepibile nella verticalità accentuata, nella luce zenitale e nella teatralità della composizione, contribuiscono a generare una “tensione iconica” che mette in crisi le categorie stilistiche tradizionali.

La *Madonna dell’Itria* di Paternò si rivela così come un’opera di straordinaria complessità simbolica e teologica, luogo di incontro tra biografie, culture e teologie.

L’ipotesi attributiva che coinvolge Sofonisba Anguissola ed El Greco, pur non definitivamente confermata, apre prospettive critiche di grande interesse. Se Sofonisba porta con sé una visione intimista e naturalistica, radicata nella tradizione ritrattistica lombarda e affinata dall’esperienza di dama di corte a Madrid, El Greco introduce una tensione mistica e deformante, che spinge la scena verso una dimensione visionaria. Attraverso un approccio storico-critico, attento alle implicazioni semiotiche dell’immagine, la pala di Paternò può essere letta non solo come oggetto artistico, ma come soggetto teologico e culturale, capace di attivare memorie familiari, aspirazioni dinastiche, identità territoriali e tensioni spirituali. In essa la Madonna dell’Itria non è semplicemente rappresentata, ma resa presente, attivata nella sua funzione di mediatrice

tra Oriente e Occidente, tra passato bizantino e presente tridentino, tra devozione popolare e ambizioni di prestigio. In questa presenza si compie il suo potere iconico, capace ancora oggi di interpellare la sensibilità del fedele e dello studioso.

Apparato iconografico



Fig. 1. Sofonisba Anguissola ed El Greco (attr.), *Madonna dell'Itria*, ca. 1576, tempera grassa e olio su tavola, 239,5 x 170 cm, Paternò (Catania), chiesa della Santissima Annunziata. Foto Domenico Cretti.

Fig. 2. Sofonisba Anguissola, *Madonna dell'Itria*, riflettografia all'infrarosso, Madonna col Bambino. Immagine Mario Amedeo Lazzari.



Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Madonna dell’Itria*, particolare dei volti della Vergine e del Bimbo. Foto Domenico Cretti



Fig. 4. El Greco (attr.), *Madonna dell’Itria*, particolare dei volti dei Calogeri. Foto Domenico Cretti



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

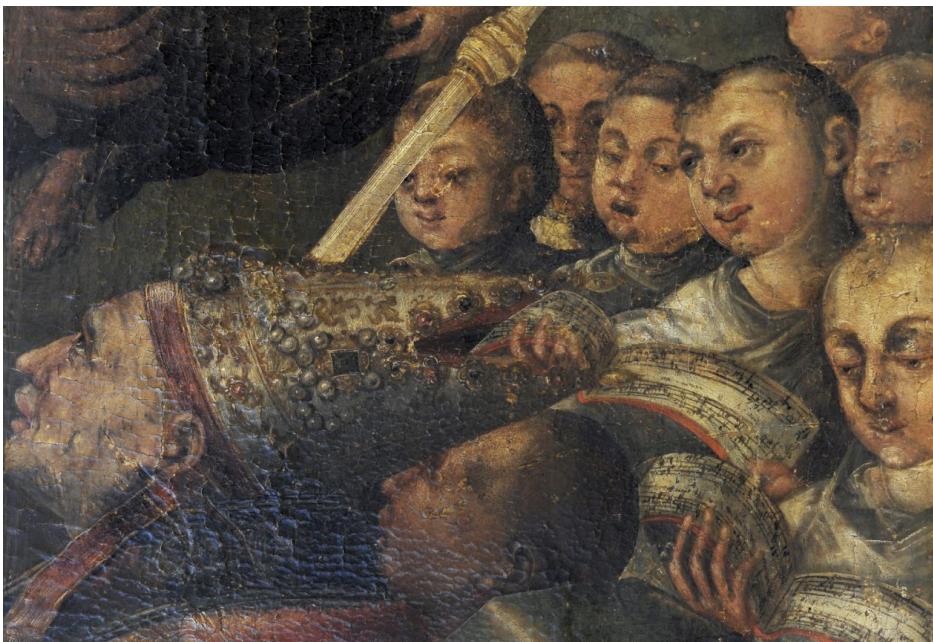


Fig. 6. El Greco (attr.), *Madonna dell'Itria*, particolare dei volti del vescovo e dei chierici. Foto Domenico Cretti