

THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS

VOL. 10 NO. 2
2026

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI

SOFONISBA ANGUISSOLA 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 ANGUISSOLA 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

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 motteti raffigurati nel dipinto

CARLA ROSSI

103-120

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

Institut d'Estudis Filològics Dantescs i Digitals Avançats Barcelona

ORCID: 0000-0001-6557-3684

Abstract: L'articolo riconsidera le date di nascita e di morte di Sofonisba Anguissola attraverso un riesame del *Taccuino Italiano* di Antoon van Dyck. La corretta lettura dell'annotazione del 12 luglio 1629, a lungo interpretata come 1624, colloca la nascita della pittrice nel 1532 e conferma l'incontro con van Dyck a 96 anni, come riportato dal Fiammingo. La definizione «pittora de natura et miraculata» è spiegata nel quadro del linguaggio devozionale palermitano successivo alla pestilenza. La scoperta di Giovanni Mendola dell'atto del 26 novembre 1630, in cui Orazio Lomellini risulta già risposato, permette di fissare la morte di Sofonisba tra l'estate del 1629 e quella del 1630. L'articolo prende inoltre in esame l'inventario *post mortem* dei beni di Lomellini, con un nucleo pittorico insolitamente ricco. La presenza di un *San Carlo Borromeo* oggi riemerso sul mercato antiquario e di opere riconducibili all'ambiente artistico di Sofonisba potrebbe suggerire nuove piste attributive e offrire indicazioni sul lascito materiale della pittrice.

PRIMA PARTE

L'incontro del 12 luglio 1629: il *Taccuino Italiano* di Van Dyck, la peste del 1624 e il significato di *miraculata*

La recente giornata di studi magistralmente organizzata a Palermo dal Dott. Alfio Nicotra in occasione del presunto 400° anniversario della morte di Sofonisba Anguissola, presso la Chiesa superiore dell'Oratorio dei Bianchi, lo scorso 15 novembre, mi ha offerto l'opportunità di tornare ad analizzare l'appunto manoscritto con cui Antoon van Dyck registrò, nel suo *Taccuino Italiano* (Fig. 1),¹ la visita resa all'anziana pittrice.

¹ Oggi custodito presso il British Museum, sotto la segnatura 1957,1214.207.110.

Già nel 2021 ero intervenuta in tre occasioni sulla corretta lettura della data di quell'incontro,² proponendo che la trascrizione dell'anno 1624 derivasse da una svista introdotta nella storiografia artistica nel 1915 da Herbert Cook. Questa lezione, senza adeguate verifiche sull'originale, fu poi ripetuta meccanicamente da Bonetti, da Adriani e da tutta la letteratura successiva, fino a imporsi come un dato apparentemente indiscutibile nella biografia dell'artista cremonese.³

Preparando la relazione al convegno palermitano, ho notato, però, che il fraintendimento paleografico è attribuibile già nel 1902 a Lionel Cust, in *A description of the sketch-book by Sir Anthony Van Dyck, used by him in Italy, 1621-1627: and preserved in the collection of the Duke of Devonshire, K. G. at Chatsworth*. A pagina 24 della sua pubblicazione (Fig. 2), infatti, Cust, che probabilmente a causa della sua scarsa dimestichezza con l'italiano travisò varie parole dell'autografo, lesse: *retrato (...) fatto dal viva (sic) in Palermo l'anno 1624*.⁴

² Non solo con interventi su magazine d'arte online, ma anche nel numero monografico della rivista «Theory and Criticism of Literature and Arts», Vol. 5, Nr. 2, 2021 Updating HerStory, con l'articolo *The date of the meeting between Antoon Van Dyck and Sofonisba Anguissola in Palermo* pp. 121–126, DOI: 10.5281/zenodo.15976813.

³ Cfr. C. Bonetti, *Nel centenario di Sofonisba Anguissola*, in «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», 1928 set, Serie 6, Fascicolo 3, pp. 285-306, cfr. in particolare p. 290, e G. Adriani, *Anton van Dyck, Italienisches Skizzenbuch*, Wien: Anton Schroll & Co, 1940.

⁴ Questa la trascrizione errata: *Retrato della Sig.ra Sofonisma pittrice fatto dal viva in Palermo l'anno 1624 le 12 di julio, l'eta di essa 96 havendo ancora la memoria et il serverllo prontissimo, cortissima, et sebene perla vecciaia là mancava la vista, hebbe con tutto cio gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et congran stenta mettendo il naso sopra il quadro, venne a discernere qualche poca et piglio gran piacere ancora in quel modo, facende il ritratto de essa, mi diede diversi advertimenti non devendo pigliar il lume troppo alto accio che le ombre nelle ruge della vecciaia non diventassero troppo grandi, et molti altri buoni discorsi come ancora conto parte della vita di essa per la quale le conobbi che era pittrice de natura et miraculosa et la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista non poter piu dipingere, la mano era ancora ferma senza tremuta nessuna.*



Fig 1. Tacuino Italiano, autografo di Antoon van Dyck (Londra, British Museum, segnatura 1957,1214.207.110, fol. 113r.), schizzo per il ritratto (qui sotto) oggi tagliato nella parte superiore e inferiore, Nationl Trust Collections, Knole, Kent, UK



Fig. 1b

THE SKETCH-BOOK BY

This portrait is taken from the famous painting, usually attributed to Raphael, in the collection of Prince Czartoryski at Cracow. [Plate XXXVII.]

113. R. Sketch in pen and ink of *Sofonisba Anguissola*, with autograph of Van Dyck.

“RETTRATTO DELLA SIG^{RA} SOFONISMA PITTRICIA FATTO DAL VIVA IN PALERMO L' ANNO 1624 LE 12 DI JULIO, L' ETA DI ESSA 96 HAVENDO ANCORA LA MEMORIA ET IL SERVERLLO PRONTISSIMO, CORTESSIMA, ET SEBENE PERLA VECCHIAIA LÀ MANCAVA LA VISTA, HEBBE CON TUTTO CIO GUSTO DE METTERE GLI QUADRI AVANTI AD ESSA ET CONGRAN STENTA METTENDO IL NASO SOPRA IL QUADRO, VENNE A DISCERNERE QUALCHE POCA ET PIGLIO GRAN PIACERE ANCORA IN QUEL MODO, FACENDE IL RITRATTO DE ESSA, MI DIEDE DIVERSI ADVERTIMENTI NON DEVENDO PIGLIAR IL LUME TROPPO ALTO ACCIO CHE LE OMBRE NELLE RUGE DELLA VECCHIAIA NON DIVENTASSERO TROPPO GRANDI, ET MOLTI ALTRI BUONI DISCORSI COME ANCORA CONTO PARTE DELLA VITA DI ESSA PER LA QUALE LE CONOBBI CHE ERA PITTORA DE NATURA ET MIRACULOSA ET LA PENA MAGGIORE CHE HEBBE ERA PER MANCAMENTO DI VISTA NON POTER PIU DIPINGERE, LA MANO ERA ANCORA FERMA SENZA TREMUTA NESSUNA.”

“Portrait of the Lady Sofonisba, painter, done from the life in Palermo in the year 1624, on July 12, her age being 96, having still her memory with her brain most alert, being most courteous; and although through old age she had lost her sight, she all the same took great

Fig. 2. A description of the sketch-book by Sir Anthony Van Dyck, used by him in Italy, 1621-1627: and preserved in the collection of the Duke of Devonshire, K. G. at Chatsworth, p. 24.

L'esame autoptico che ho condotto sul *Taccuino Italiano* del British Museum mi ha permesso di correggere, spero definitivamente, questo annoso errore storiografico: la grafia del numero finale non lascia adito ad alcuna ambiguità e va letta senza esitazioni come 9, in piena conformità con tutte le altre occorrenze del numero (di mano del numero Fiammingo) presenti nello stesso manoscritto, oltre che con le abitudini scrittorie dell'epoca. Da ciò deriva che l'incontro fra Van Dyck e Sofonisba Anguissola

avvenne il 12 luglio 1629. Per agevolare il lettore riprenderò nella seconda parte del presente articolo i punti essenziali della mia argomentazione.

Nei contributi precedenti avevo già illustrato in modo organico le implicazioni cronologiche e biografiche che la corretta lettura comporta, mostrando come la datazione al 1629 imponga di riconsiderare l'intera parabola esistenziale e pittorica di Sofonisba. Bisogna ricordare, infatti, che quando la primogenita degli Anguissola venne al mondo, l'anno iniziava, secondo il calendario giuliano *ab incarnatione*, il 25 marzo (il che implica lo scarto di un anno con il calendario gregoriano, in vigore dal 1582).

In questo quadro storico, un incontro collocato nel luglio del 1629 comporta un'età effettiva di novantasei anni, situando la nascita della pittrice fra il 25 marzo e il 12 luglio 1532.

Vorrei qui mostrare come risulti pienamente coerente anche la definizione – o, meglio, l'autodefinizione – riportata da Van Dyck di «pittora de natura *et* miraculata *et* (...)»: una riflessione della pittrice stessa, da riferire, a mio parere, alla propria sopravvivenza alla grande pestilenza palermitana del 1624 e non un'affermazione pronunciata nel pieno dell'epidemia, come inevitabilmente si dovrebbe supporre nel caso, erroneo, della datazione al 1624.

Trascrivo di seguito, sciogliendo le abbreviazioni, il testo della carta 113r del *Taccuino Italiano*:

Ritratto della Signora Sofonisba pittrice, fatto dal vivo in Palermo l'anno 1629, li 12 di ludio: l'età di essa 96, havendo ancora la memoria et l'serverllo prontissimo, cortesissima, et sebene per la vecc[h]iaia la mancava la vista, hebbe con tutto ciò gusto de mettere gli quadri avanti ad essa et con gran stento mettendo il naso sopra il quadro, venne a discernere qualche poco. Et pigliò gran piacere ancora in quel modo; facendo il ritratto de essa, me diede diversi advertimenti non dovendo pigliar il lume troppo alto, acciò che le ombre nelle rughe della vecc[h]iaia non diventassero troppo grandi, et molti altri buoni discorsi, come ancora contò parte della vita di essa per la quale si conobbe che era pittora de natura et miraculata et la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista non poter più dipingere: la mano era ancora ferma senza tremula nessuna.

Parafrasi

Ritratto della Signora Sofonisba, pittrice, eseguito dal vivo a Palermo il 12 luglio 1629. L'età dell'effigiata era di novantasei anni: conservava ancora una memoria lucida e una mente perfettamente vigile; era di maniere cortesissime. E, nonostante l'età avanzata le avesse tolto quasi del tutto la vista, provava comunque piacere a farsi portare davanti agli occhi i dipinti e, avvicinando il volto fino quasi a toccarli, riusciva a distinguerne almeno qualche tratto. Ne traeva ancora grande diletto, anche in quelle condizioni. Mentre le facevo il ritratto, mi diede diversi consigli, come quello

di non prendere la luce troppo dall'alto, affinché le ombre delle rughe della vecchiaia non risultassero eccessivamente marcate; e mi rivolse molte altre osservazioni intelligenti. Raccontò vari episodi della propria vita, dai quali si comprese che era pittrice per dono naturale, e che si considerava miracolata [per essere sopravvissuta alla pestilenza]; e, infine, che la pena maggiore che provava era, a causa della perdita della vista, il non poter più dipingere: la mano, però, le era rimasta ferma, senza il minimo tremore.

Nel passo del *Taccuino* in cui Van Dyck riferisce in terza persona le parole di Sofonisba, la sequenza «pittora de natura *et* miracolata *et* la pena maggiore che hebbe era per mancamento di vista non poter più dipingere» presenta due occorrenze di *et* il cui valore non è meramente coordinante. In questo contesto, la congiunzione non opera come semplice legame copulativo tra elementi omogenei, bensì come connettore discorsivo che segnala l'avvio di tre distinte unità informative. Il primo *et* marca la transizione da un predicato identitario di natura professionale («pittora de natura») a un predicato di ordine esperienziale e teologico («miracolata»), appartenente a un diverso dominio semantico. La congiunzione svolge qui una funzione di discontinuità interna al discorso, introducendo un secondo nucleo enunciativo non subordinato al precedente.

Il secondo *et* presenta una funzione differente, benché analoga sul piano strutturale: non prosegue la serie dei predicati nominali, ma apre un terzo segmento, caratterizzato da un evidente cambio tematico. L'attenzione si sposta infatti dalla doppia autodefinizione della pittrice (talento naturale e sopravvivenza miracolosa) alla sua condizione fisica al momento dell'incontro, espressa dalla *pena maggiore* derivante dal *mancamento* della vista. Quest'impiego di *et* come marcatore di frontiera testuale è ben attestato nella scrittura di primo Seicento: la congiunzione funge da dispositivo di segmentazione che articola il discorso in blocchi successivi, non da connettivo che collega elementi sullo stesso asse sintattico e semantico.

Ne risulta una struttura tripartita, perfettamente coerente con il contenuto del racconto: l'autopercezione artistica («pittora de natura»), l'interpretazione in chiave religiosa della propria sopravvivenza («miracolata») e, infine, la constatazione della propria condizione di cecità. I due *et* non collegano tre attributi equivalenti, ma funzionano come marcatori di progressione testuale e di mutamento tematico, articolando il discorso in tre segmenti autonomi.

Vale la pena quindi soffermarsi sull'aggettivo *miracolata*, che non solo non può assolutamente essere considerato un errore ortografico di van Dyck, come proposto

indirettamente da Cust,⁵ che lo trascrive *miraculosa*, e di recente da Barbara Tramelli,⁶ la quale presuppone che il pittore volesse scrivere *miracolo di natura*; ma che nell'italiano coevo indica espressamente una persona favorita dalla grazia divina, preservata da Dio, ossia oggetto di un intervento soprannaturale. Non si tratta, in questo contesto, di una metafora riferita al talento artistico della pittrice, la quale *ancora contò parte della vita di essa*, ossia riferì al giovane ospite alcuni episodi della propria vita, ma di un termine che nella lingua tra XVI e XVII secolo ha un valore teologico-esistenziale preciso: è detto *miracolato* chi è scampato a un pericolo o a una malattia, interpretando la sopravvivenza come effetto della protezione celeste. Quel che ci interessa nel preciso contesto dell'annotazione di van Dyck è il senso originario del termine, ben radicato nella cultura religiosa dell'Italia del XVII secolo, che attribuiva carattere miracoloso, per l'intercessione di santi protettori, a guarigioni o altri eventi non comprensibili secondo la scienza (medica) dell'epoca.

Utile la consultazione del documento detto *Originale delli testimonij di Santa Rosalia*, trádito dal manoscritto 2 Qq E 89 della Biblioteca comunale di Palermo, in cui viene registrata la testimonianza di molti miracolati dalle reliquie della Santa, che ben riflette il significato che il termine aveva nella mentalità palermitana dell'epoca.

Si noti, per inciso, che il *Taccuino* non era destinato alla stampa, ma era un quaderno personale dove annotare immagini e ricordi da rielaborare in un secondo momento, che van Dyck portò con sé in varie occasioni del suo viaggio, o dei suoi viaggi, in Italia.

Il luglio del 1624 e le reliquie di Santa Rosalia

Occorre tornare al 1624, anno in cui Palermo viene investita da una delle più terribili ondate di peste della sua storia. In primavera Anthony van Dyck lascia Genova per recarsi sull'isola, incaricato di ritrarre il viceré Emanuele Filiberto di Savoia: le fonti concordano nel collocare il suo arrivo nella prima metà dell'anno. Giunge dunque a Palermo poche settimane prima che la città precipiti nella crisi sanitaria.

Il 7 maggio 1624 approda infatti nel porto un vascello proveniente da Tunisi, la nave della cosiddetta "redenzione dei cattivi", incaricata del riscatto dei Cristiani fatti

⁵ Cfr. Nota 4.

⁶ In Sofonisba Anguissola, 'Pittora de Natura': A Page from Van Dyck's Italian Sketchbook, in *Women Artists in Early Modern Italy: Careers, Fame, and Collectors*, Brepols, 2016, pp. 37-43, che così scrive: *if we consider the conjunction 'et' between 'natura' and 'miraculosa' to be merely an orthographic mistake* (p. 38).

prigionieri dai corsari barbareschi. Il Senato cittadino, diffidente e consapevole del rischio, sospetta che a bordo vi siano casi di peste; il viceré, tuttavia, ignora i pareri contrari e concede l'attracco, attratto dai preziosi doni inviati dal re di Tunisi.

A maggio la peste si manifesta apertamente e, secondo la tradizione, proprio in quei tragici giorni Girolama La Gattuta, ricoverata all'Ospedale Grande, vede in sogno Santa Rosalia, che le promette guarigione e le ingiunge di salire sul Monte Pellegrino. Raggiunto il monte, la donna ha una seconda visione, durante la quale la Santa le indica il luogo preciso in cui giacciono le sue reliquie.

Il 24 giugno 1624 Palermo viene dichiarata ufficialmente infetta, e il Senato ordina di segnalare ogni persona sbarcata dal vascello tunisino. Il 30 giugno viene proibito a chiunque di lasciare la città senza un "bollettino" rilasciato dal maestro notaio; il 3 luglio si procede alla requisizione del borgo di Santa Lucia per convertirlo in lazzaretto destinato a malati, sospetti malati e convalescenti; l'8 luglio si autorizza l'armamento dei soldati preposti alla custodia delle case sbarrate, dove i "barrigiati" – famiglie poste in quarantena forzata – potevano essere visitati soltanto dai *medici della peste*. L'intera città è paralizzata: porte chiuse, cordoni sanitari ai porti, lazzaretti improvvisati, contatti sociali ridotti al minimo, le élites colpite dalla mortalità, in un clima di paura generalizzata.

Van Dyck, come tutti gli stranieri presenti in città, rimarrà bloccato in regime di quarantena fino all'autunno del 1625. È dunque alquanto inverosimile che, in simili condizioni estreme, abbia potuto muoversi con relativa libertà e serenità per andare a ritrarre a casa sua un'anzianissima gentildonna, e che l'incontro si sia svolto come una tranquilla conversazione di bottega tra artisti.

Il 15 luglio 1624, nel punto indicato da Girolama, vengono ritrovate ossa umane ricoperte da concrezioni calcaree sul Monte Pellegrino. Il 27 luglio il Consiglio cittadino decreta che Rosalia debba essere onorata come patrona di Palermo: si decide di dedicarle una cappella in Cattedrale, di portare le reliquie in solenne processione e di racchiuderle in un'arca d'argento.

Il contagio, intanto, colpisce anche i vertici della città. Il 3 agosto muore il viceré Emanuele Filiberto. Il 2 settembre il Senato ordina l'illuminazione delle strade in onore della nuova patrona, invocata come liberatrice dal morbo. Il 30 novembre il cardinale Giannettino Doria nomina una commissione di teologi per esaminare le reliquie: i periti medici rimangono perplessi, ritenendo che le ossa appartengano a individui diversi, ma il loro parere non arresta la devozione: il 23 gennaio 1625, con la peste ancora diffusa e

in forma virulenta, vengono eletti deputati alla sanità nei quattro quartieri della città, incaricati di adottare misure straordinarie per fronteggiare l'emergenza.

Soltanto dopo essere sopravvissuta a una simile esperienza, e non certo nel pieno della pestilenza del 1624, Sofonisba può dire a Van Dyck, nel luglio del 1629, di essere *miraculata*, nel senso esatto che l'italiano secentesco conferisce al termine: salvata, preservata in vita mentre intorno la città soccombeva.

Proprio per questo, la constatazione che la data del taccuino fosse in realtà 1629 e non 1624⁷ restituisce coerenza sia alla situazione sanitaria sia al contenuto stesso della nota manoscritta.

Se si colloca l'incontro al 12 luglio 1629, cioè cinque anni dopo l'esplosione del morbo e dopo l'istituzionalizzazione del culto rosaliano, la scena descritta da Van Dyck acquista una forte coerenza interna. Sofonisba racconta parte della sua vita, rievoca le prove attraversate, si definisce *pittora de natura*, da una parte, *miraculata*, dall'altra, cioè salvata dove altri sono periti, preservata dalla peste in un'età avanzatissima, sebbene ormai cieca. Van Dyck registra questa autodefinizione nel linguaggio in cui la sente, all'interno di una Palermo che ha appena elaborato, attraverso la figura di Santa Rosalia, una lettura religiosa della sopravvivenza alla tragedia. La parola *miraculata* non è un vezzo retorico, ma la sintesi di un'intera biografia letta alla luce di quella pestilenza: Sofonisba è viva, molto anziana e ancora capace di parlare della propria arte, proprio perché – nella percezione condivisa dalla stessa pittrice e dai suoi contemporanei – è stata preservata per una grazia concessale.

⁷ La mia proposta è stata accettata sia dai redattori del *Cuaderno de Sofonisba* <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/p/segunda-estancia-en-sicilia-palermo.html>, sia da Roberto Contini, *La famiglia di Sofonisba Anguissola*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», *Band 62* (2021), pp. 27-33, il quale a p. 30 così scrive: «Non resiste alle già da altri argomentate mende l'errata considerazione comune della morte di Sofonisba a Palermo nel 1625 e della datazione al 12 luglio 1624, anziché 1629, dell'iscrizione apposta dal Van Dyck al suo taccuino italiano custodito al British Museum, assieme a un veloce schizzo della novantaseienne Anguissola. Talvolta nemmeno i natali della pittrice al 1532 vengono sostenuti per il dato di fatto che sono. Si rinvia almeno alle definitive correzioni biografiche reclamate con ogni buon diritto da Maike Vogt-Lüerssen, *Frauen in der Renaissance – 30 Einzelschicksale*, Norderstedt 2007, pp. 336-345; Carla Rossi, *Novità su Sofonisba; dagli archivi la verità sull'anno di nascita e di morte della pittrice di Cremona* [...]; eadem, in: «Theory and Criticism of Literature & Arts». – Anche nell'attualissimo catalogo della mostra milanese (*Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di Annamaria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié [Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-22 agosto 2021], Milano 2021) si accorda meccanico credito all'opinione oramai invalsa (si veda, ivi, alle pp. 96-99, il referto biografico redatto da Cecilia Gamberini)».

Abbiamo conferma indiretta di quanto sin qui ricostruito da un volumetto dal titolo *Breue narratione della vita e ritrouamento di S. Rosalia solitaria vergine palermitana cauata da quello, che latinamente ne scriue il p. Giordano Cascini della Compagnia di Giesù, dal p. Franc.o Abriani vicentino carmelitano et aggiuntoui il modo col quale la diuotione di detta santa hebbe principio*, edito nel 1633, ma che riporta fatti avvenuti negli anni precedenti. In particolare mi pare interessante il capitolo XII, in cui compare la narrazione delle *Hopre fatte per Honore di Santa Rosalia, così nel monte Peregrino, come nella Chiesa maggiore di Palermo* (Fig. 3-5), in cui Orazio Lomellino, secondo marito della pittrice con lei sopravvissuto alla pestilenza, è espressamente ricordato tra coloro che si sono prodigati nel finanziare l'altare della Santa in Cattedrale, come forma di *ex voto*.

Trascrivo di seguito il testo:

Fra tanto la Città di Palermo, non meno ardente dell'amor della sua Vergine, attendeva con gran spesa a proseguire l'opre magnifiche, e già per voto destinate e già princippiate; e prima l'antro del Monte Peregrino, dove si trovò il Corpo di Santa Rosalia, fu accomodato e ornato in guisa di tempio; e nell'istesso luogo, ove per tanto tempo era stata sepolta, fu eretto un altare di marmo di riguardevole struttura, sopra del quale fu collocata una statua con la medesima postura e con l'istesso gesto col quale ivi giaceva. Sopra l'altare fu fatto un tetto di bronzo sostenuto da quattro colonne di diaspro, che lo circondano, e con questo vien difeso dalle gocce che di continuo stillano dalla rupe. L'altare parimente, e le porte vengono chiuse da cancellate di bronzo. Il rimanente della grotta è quasi tutto coperto e adorno di tavole di marmo, nelle quali, e per cognizione de' Forestieri, e per memoria de' Posterì, sono scolpite in verso e prosa le cose ivi operate. Nella Città vi sono l'infrascritte cose. In una Cappella della Chiesa Cattedrale, nella quale erano anticamente stati edificati due Sacrarj, uno all'incontro dell'altro, per conservarvi con debito decoro l'arche d'argento, ove si serbano le Reliquie delle Sante Vergini Protetrici Cristinna e Ninfa, ampliati li spatii verso Settentrione, si fece in mezzo di quelli fabbricare il terzo altare per riporvi l'arca della nuova Padrona Santa Rosalia, e i pareti di ciascuno furono egualmente coperti con lastre di marmo e con pietre di varij colori lavorate, e interstatie alla Mosaica, pomposamente ornate. Finalmente l'arca d'argento d'opra vaghissima d'eccellente mano, fatta nell'Anno M.DC.XXXI. Pretore D. Francesco Valguarnera, Il Capitano D. Pietro Palazzo, Horatio Lomellino, D. Carlo del Voglia Capisciano, Andrea Agliata, Francesco del Colle, e Simone Bonacolto Senatori, e finita in termine di cinque mesi, tra la mirabil grossezza delle pietre, i fregi in varie guise intagliati, gli argomenti della Vita e delle cose fatte dalla Vergine, rappresentati con figure di rilieuo, parte gettate, parte scolpite, e eccellentemente disposte, l'Aquile con li Scudi, le Statue Persiane che sostengono l'Arca, l'istessa Santa Rosalia eminente nella sommità dell'arca, tutto di fino argento, ascende al peso di libre mille cinque cento. A quell'arca si vede continuo concorso di popolo, che con gran devozione riverisce e adora le Sacre Reliquie; e questa devozione, come s'è detto, s'è dilatata per molte Città d'Italia, e particolarmente nella Città di Cremona, nel modo che segue.

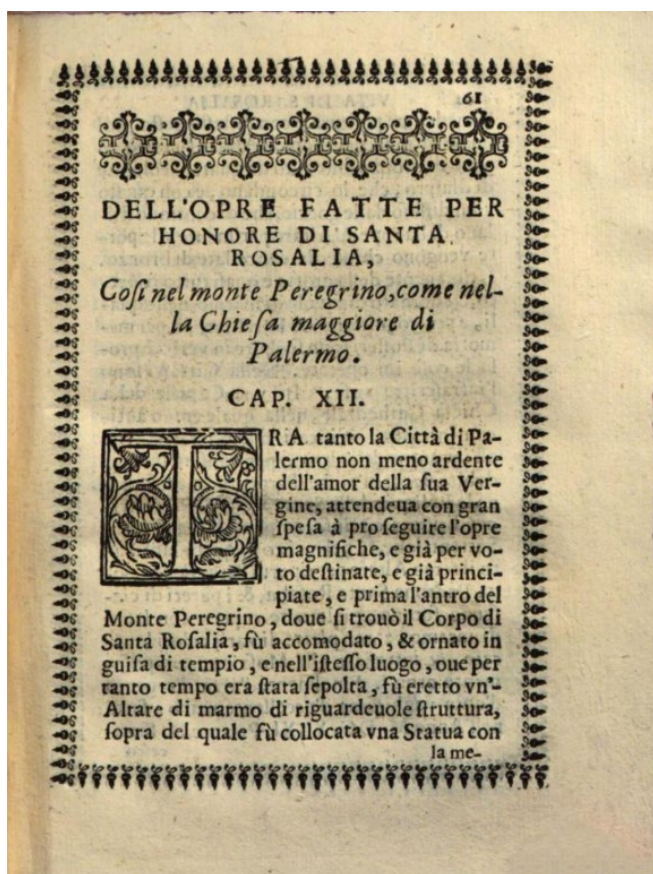


Fig. 3.

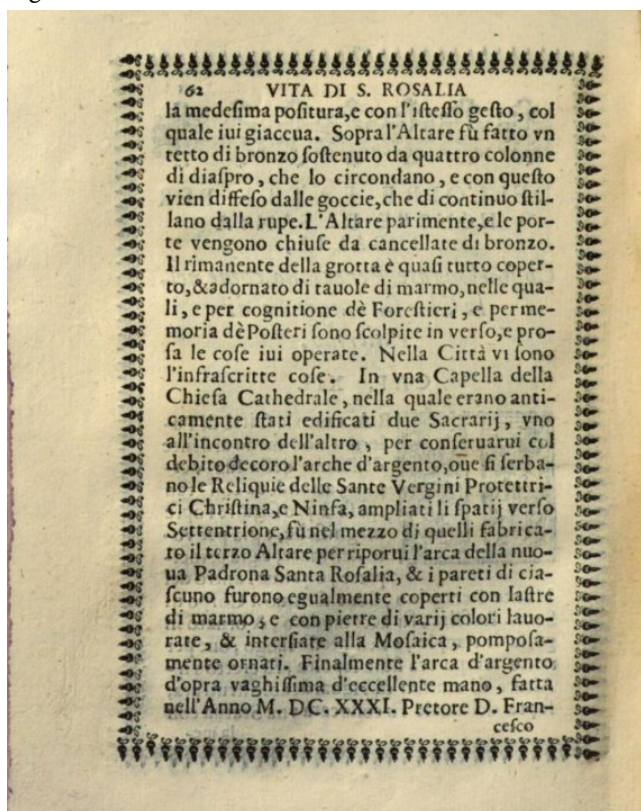


Fig. 4.

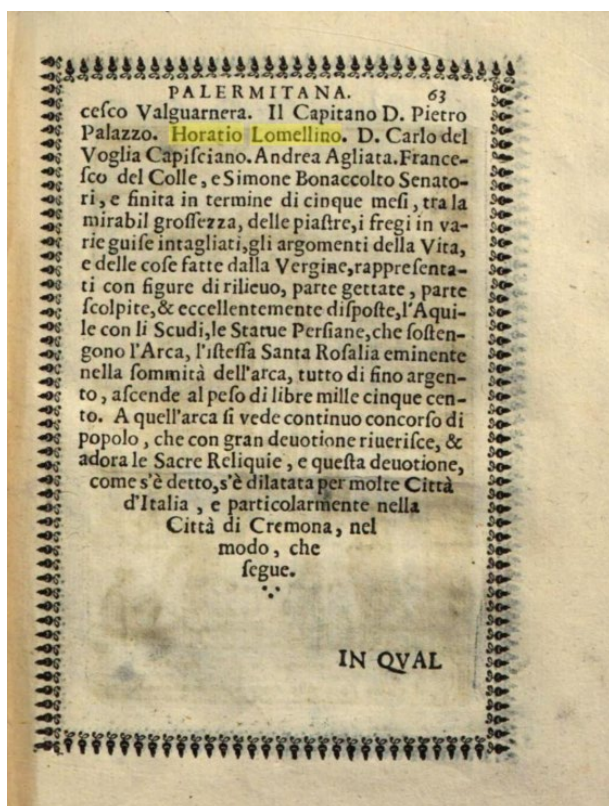


Fig. 5.

Il Valguarnera citato è forse parente di quel Fabrizio, *medico della peste in Palermo* (come annota van Dyck nel suo quaderno) – figura complessa, collezionista appassionato e con ogni probabilità committente della *Lapidazione di Santo Stefano* da lui eseguita – il pittore fiammingo aveva registrato il nome nel suo *Taccuino*.⁸ Don Pietro Palazzo fu il fondatore della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri a Comiso; Andrea Agliata di Vespisiano fu Pretore del Parlamento di Palermo, quanto a Orazio Lomellini, è verosimile che sia stato presente all'incontro del Fiammingo con l'anziana Sofonisba.

⁸ Per un approfondimento, cfr. la relazione di Giuseppe Abbita (che ringrazio qui per la segnalazione), *La peste, una santa, una pittrice. L'ultima Rosalia e la seconda volta di Van Dyck a Palermo* -14 novembre 2025, Museo A. Pepoli-Trapani.

Orazio Lomellini

È soprattutto grazie alle ricerche d'archivio di Giovanni Mendola⁹ che oggi possiamo ricostruire con maggiore precisione alcune tappe fondamentali della vita del secondo marito della pittrice, Orazio Lomellini, e con esse elementi cruciali per definire tanto l'anno di nascita quanto quello di morte di Sofonisba.

Dopo il secondo matrimonio, la pittrice abitò stabilmente a Genova dal 1579 al 1615, mentre il marito, di venticinque anni più giovane, risulta impegnato con frequenza a Palermo per affari, almeno dal 1606, come attestano, appunto, i documenti individuati da Mendola.¹⁰ Alla luce di queste evidenze, più che accettare – come ripetuto da molte fonti ottocentesche – l'idea che Orazio fosse già vedovo e padre nel 1579, si dovrà piuttosto ritenere che Giulio, suo figlio naturale, sia nato da una relazione extraconiugale, tanto più che nel 1618 Orazio ha un secondo figlio, Nicola.

Parrebbe che i rapporti di Sofonisba con questi due figli del marito fossero ottimi, a conferma non solo della straordinaria apertura mentale della pittrice, ma anche di una generosità d'animo fuori dal comune. Senza discendenza propria, la pittrice destinò, il 4 ottobre 1620, a Giulio, una volta che fosse morta,

tutti i suoi beni, riservandosi però la facoltà di disporre della quarta parte di essi; ma a margine dell'atto, l'8 gennaio 1622 Giulio rinuncia alla donazione, con l'approvazione della matrigna, registrata il 24 dello stesso mese (...).¹¹

Nel frattempo, infatti, la pittrice doveva essere venuta a conoscenza dell'esistenza di Nicola.

Il 12 marzo 1622, per l'amore che ha verso i figliastri, Giulio, maggiorenni, e Nicola, di appena quattro anni, la pittrice dona loro la sua dote e tutti i suoi beni, riservandosi la quarta parte, disponendo che la donazione acquisti validità tre giorni prima della sua morte (...).¹²

⁹ Giovanni Mendola, *Sofonisba a Palermo, nuovi documenti*, in *Sofonisba Anguissola e la Madonna dell'Itria, Il culto dell'Hodighitria in Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna*, a c. di Mario Marubbi, Nomos Edizioni 2022, pp. 65-72.

¹⁰ Il 5 luglio affitta per un anno una grande casa con cortile, riconferma l'affitto per il 1607-1608, mentre per il 1609 prenderà in locazione un appartamento (Mendola, *Sofonisba a Palermo*, p. 67).

¹¹ Mendola, *ivi*. ASPa, Notai defunti, notaio Francesco Sergio, stanza 1, vol. 17579, c. 531r, vol. 17616, c. 1089v.

Giulio, che appare in varia veste in numerosi atti della matrigna, fece battezzare col nome di Sofonisba la sua unica figlia femmina, in onore della pittrice.

Presso l'Archivio di Stato di Palermo¹³ si conserva un documento notarile (per l'esattezza una procura) sottoscritto da Giulio Lomellini, datato 31 gennaio 1624 che così recita:

tam nomine proprio quam veluti pater et legitimus administrator Hettoris, Horatii, Julii
Cesaris et Sofonisbe Lomellino eius filionem (sic)

Giulio, come d'altronde tutte le genealogie delle famiglie patrizie genovesi ricordano,¹⁴ ebbe quattro figli: Ettore, Orazio, Giulio Cesare e Sofonisba.

Quest'ultima morì nel novembre 1625, molto probabilmente di peste, e venne sepolta in San Giorgio dei Genovesi (ASDPa, Archivio Storico Parrocchia Santa Croce, n. 3772, c. 3) il 16 dello stesso mese (Fig. 6).

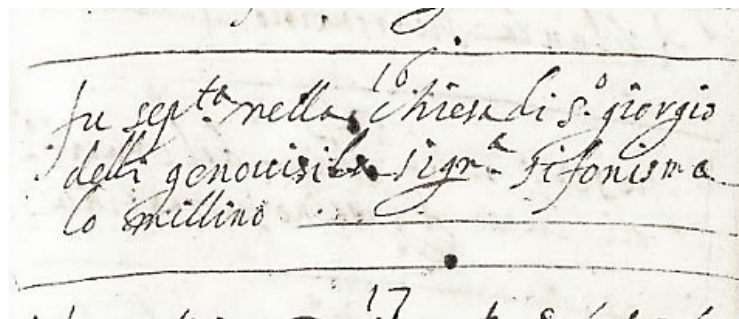


Fig. 6. ASDPa, Archivio Storico Parrocchia Santa Croce, n. 3772, c. 3

L'annotazione della sepoltura recita:

fu sep[ol]ta nella chiesa di S. Giorgio delli Genovisi la sign[or]a Sifonisma Lo Millino

¹² Mendola, *ivi*.

¹³ ASPa, Notai defunti, stanza I, Francesco Comito 922, c. 363, 31 gennaio 1624

¹⁴ Cfr., tra le altre, N. Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Genova, 1825 – 1833, rist. anast. 1971, in particolare vol. III. Carte della famiglia Lomellini si trovano nell'Archivio Pallavicino compreso nel complesso archivistico privato Durazzo Giustiniani di Genova, mentre gli Archivi parrocchiali di riferimento sono: Genova, Parrocchiadi Sant'Agnese e Nostra Signoria del Carmine; Parrocchia di San Siro; Parrocchia di San Pietro in Banchi.

Che l'annotazione di questa tumulazione¹⁵ non possa riferirsi alla pittrice mi pare più che evidente, non solo perché dalla testimonianza di van Dyck sappiamo che Sofonisba era ancora viva il 12 luglio 1629, ma il cognome della defunta è semplicemente Lomellino, senza l'aggiunta di Anguissola, mentre la pittrice, dopo il secondo matrimonio, appare sempre come Sofonisba Lomelina et Anguissola, sia nei documenti a lei riferiti, sia nelle lettere ufficiali, tra cui, ad es., quella del 14 ottobre 1583 inviata a Filippo II di Spagna, conservata presso l'Archivio General de Simancas, Valladolid (Fig. 7). Sarebbe inverosimile che chi ne annotò la sepoltura non l'avesse ricordata con il cognome con cui era divenuta famosa in vita, ma solo con quello del marito.

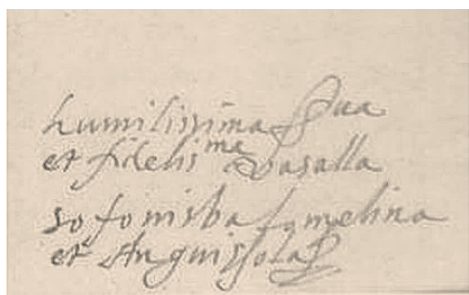


Fig. 7

A dirimere in modo, a mio avviso, definitivo la questione della data di morte della pittrice interviene un documento rinvenuto da Mendola,¹⁶ datato 26 novembre 1630, dal quale risulta che Orazio Lomellini si era risposato con Margherita Morreale, vedova di Francesco Salamone, e che insieme a lei esercita la cotutela dei figli minorenni del precedente matrimonio della consorte.

Nella normativa dell'epoca, la tutela dei minori doveva essere formalmente assunta da persone legate da un vincolo giuridico stabile e riconosciuto. Per questo motivo il marito della vedova acquisiva automaticamente, dopo il matrimonio, la posizione di cotutore legittimo dei figli minorenni della moglie. Ne consegue che l'unione fra Orazio Lomellini e Margherita Morreale non può essere molto anteriore all'atto del 26 novembre 1630.

Considerando attendibile la testimonianza di van Dyck, che dà viva e in buona salute Sofonisba il 12 luglio del 1629 e l'atto del 26 novembre 1630, grazie al quale apprendiamo del secondo matrimonio di Orazio Lomellino, possiamo ipotizzare che la pittrice fosse morta tra l'agosto del 1629 e l'agosto del 1630.

¹⁵ La morte di Sofonisba, figlia di Giulio, è riportata anche nel '25 nel *Libro di Secretia* di Palermo.

¹⁶ Mendola, cit. p. 72, nota 29.

Il 13 novembre del 1631, Orazio commissionò allo scultore Nunzio La Matina la famosa lastra commemorativa fatta posizionare a San Giorgio dei Genovesi. Non si tratta di una lastra tombale (come spesso ripetuto in saggi su Sofonisba), ma di un'epigrafe, che recita:

Sophonisbae uxori ab Anguissolae – comitibus ducenti origine(m) parentu(m) – nobilitate, forma extraordinariisque – naturae dotibus in illustres mundi mulieres – relatae, ac in exprimendis hominum – imaginibus adeo insigni – ut pare(m) aetatis suae – nemine(m) habuisse sit aestimata – Horatius Lomellinus – ingenti affectus maerore decus – hoc extremum et si tantae mulieri exiguum – mortalibus vero maximu(m) dicavit 1632

Alla moglie Sofonisba degli Anguissola, nobile casato di gran fama – conosciuta per nobiltà bellezza e straordinarie doti di natura tra tutte le donne illustri del mondo – e tanto insigne nel ritrarre le immagini degli uomini al punto che nella sua esistenza nessuno ebbe eguale stima – Orazio Lomellini straziato da immensa tristezza – questo estremo onore – esiguo per sì tanta donna ma il massimo dall'uomo mortale che egli è – dedicò 1632.

Tenendo conto che la consegna della lastra avvenne il 27 marzo del 1632¹⁷, l'ipotesi che sia stata posizionata in San Giorgio in occasione del centenario della nascita della pittrice non appare affatto peregrina. Questo rappresenta un ulteriore indizio della nascita di Sofonisba nel marzo del 1532.

Quasi certamente (...) fu in seguito rimossa dal sito originario per essere sistemata nell'attuale collocazione, in un luogo marginale, ma più protetto, in concomitanza col rifacimento del pavimento della chiesa.¹⁸

La tradizione secondo cui la tomba di Sofonisba si troverebbe in San Giorgio dei Genovesi deve dunque essere valutata alla luce dei numerosi rifacimenti che la chiesa ha subito nei secoli successivi, in particolare quelli che comportarono la sostituzione del pavimento. Come accadde in molte chiese palermitane, questi lavori determinarono la rimozione, la traslazione o la completa scomparsa di sepolture secentesche. È quindi plausibile che la sepoltura originaria fosse posta nel pavimento della navata o di una cappella laterale, secondo la prassi funeraria dell'epoca, e che sia stata distrutta o coperta dai lavori successivi. Nel 2021, notavo come questa lastra si trovi oggi non a caso¹⁹ nella

¹⁷ Mendola, p. 68.

¹⁸ Mendola, p. 69.

¹⁹ *Novità su Sofonisba; dagli archivi la verità sull'anno di nascita e di morte della pittrice di Cremona*, in AboutArtOnline, 25 aprile 2021, p. 5.

cappella di San Luca, protettore dei pittori, ma non siamo certi che si tratti dell'ubicazione originaria.

In alternativa, e sempre in linea con quanto avveniva nelle chiese palermitane durante restauri rilevanti, i resti della pittrice potrebbero essere stati raccolti in una fossa ossario interna. In questo caso, ogni traccia nominativa sarebbe irrimediabilmente perduta. Rimane anche, seppure con minore verosimiglianza, la possibilità che la sepoltura originaria non fosse in San Giorgio dei Genovesi, ma altrove, magari in una cappella privata.

Mendola ha rinvenuto, negli archivi palermitani, un documento che attesta la data di morte di Orazio, prima del 23 febbraio 1639: si tratta dell'inventario post mortem dei beni mobili presenti nella sua abitazione.

Anche i beni stabili di Orazio, almeno in parte, vengono aggiudicati allo stesso consolato, se il 17 agosto 1640 il console dei genovesi Giuseppe Cigala concede in locazione al pittore Pietro Novelli la "domus magna" (...) e in questa casa, che era stata dimora di Sofonisba per un decennio, Novelli vivrà in affitto per quattro anni, fino al mese di agosto del 1644.²⁰

Ritrovo un Orazio Lomellini vivo il 12 dicembre 1646, quando firma un documento «intorno al disordine che seguono nell'elettione del console della natione et al ricordo dato per levar la confusione et l'inconvenienti in tale elettione».²¹

Ipotizzo che si tratti di un parente omonimo.

L'impressione che emerge dall'analisi dell'inventario dei beni di Orazio è che, dopo la morte di Sofonisba, Lomellini avesse subito un tracollo finanziario tale da portarlo alla perdita progressiva di ogni proprietà. L'inventario dei suoi beni nel 1639 è una fonte assai utile di informazioni sui molti dipinti conservati nella sua abitazione. Quello che qui ci interessa, però, connesso al culto di Santa Rosalia, è un abito. In quest'inventario compaiono infatti «*causuni et casacca di tilittuni di Sancta Rosolia*». Il termine *causuni* è la forma siciliana per "calzoni". Più rilevante è invece *tilittuni*, che appartiene alla stessa famiglia lessicale di *tiletta* (o *teletta*). Come chiarisce Antonino Traina nel *Nuovo vocabolario siciliano-italiano* (1868), *tiletta* designa una «sorta di drappo tessuto per lo più con oro o argento», mentre *tilittuni* indica «un tessuto più robusto e durevole della

²⁰ Mendola ivi: *Orazio conclude i suoi giorni prima del 23 febbraio 1639, data in cui, per iniziativa del Consolato dei Genovesi, suo creditore, viene compilato un inventario...* ASPa, Notai defunti, Notaio Nicolò De Leta, stanza I, vol. 3553, cc. 347r-350v.

²¹ Maria Concetta Basile, *Una natio straniera nella Sicilia. I Privilegi del Consolato di Genova a Palermo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 77

semplice teletta». Si tratta quindi di drappi preziosi, spesso serici e prodotti con filati di pregio, impiegati per vesti cerimoniali e paramenti. La specificazione «di Santa Rosolia» non rimanda a un motivo iconografico, ma alla destinazione liturgica e votiva del tessuto, tipica del culto rosaliano sviluppatosi dopo la peste del 1624–25. I capi menzionati vanno dunque intesi, a mio avviso, come indumenti cerimoniali o parte di un corredo devozionale, ulteriore conferma del coinvolgimento di Orazio Lomellini nelle celebrazioni rosaliane della città.

SECONDA PARTE

L'errore di trascrizione della data del 1629

Come anticipato, Herbert Cook, che fu proprietario per un certo periodo del *Taccuino italiano* di Van Dyck, lesse 1624 anziché 1629 e questo generò, a cascata, una serie di interpretazioni errate e fraintendimenti, che hanno spinto addirittura alcuni critici a sostenere che l'Anguissola, in occasione della visita del giovane pittore fiammingo, non ricordasse più con esattezza la propria età e che gli avesse riferito erroneamente di avere 96 anni, a causa della vecchiaia (il che risulterebbe in palese contrasto con quanto riportato dallo stesso Van Dyck in merito alla *memoria et l'serverllo prontissimo* dell'anziana pittrice).

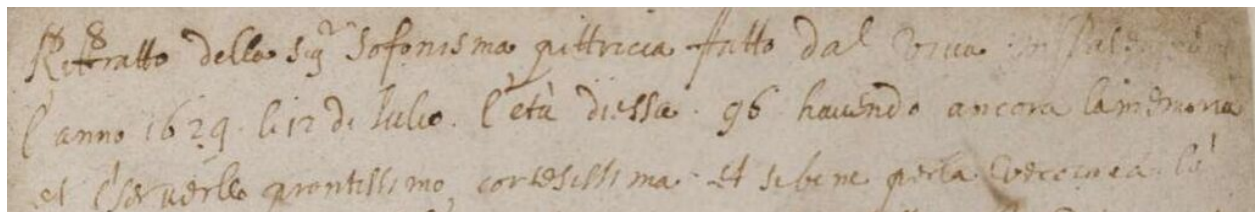


Fig 8. Dettaglio ravvicinato della nota manoscritta di Van Dyck, in cui si legge chiaramente 1629 e non 1624 e l'indicazione dell'età della pittrice: 96 anni. Sotto fig. 6bis, con l'ingrandimento della data.

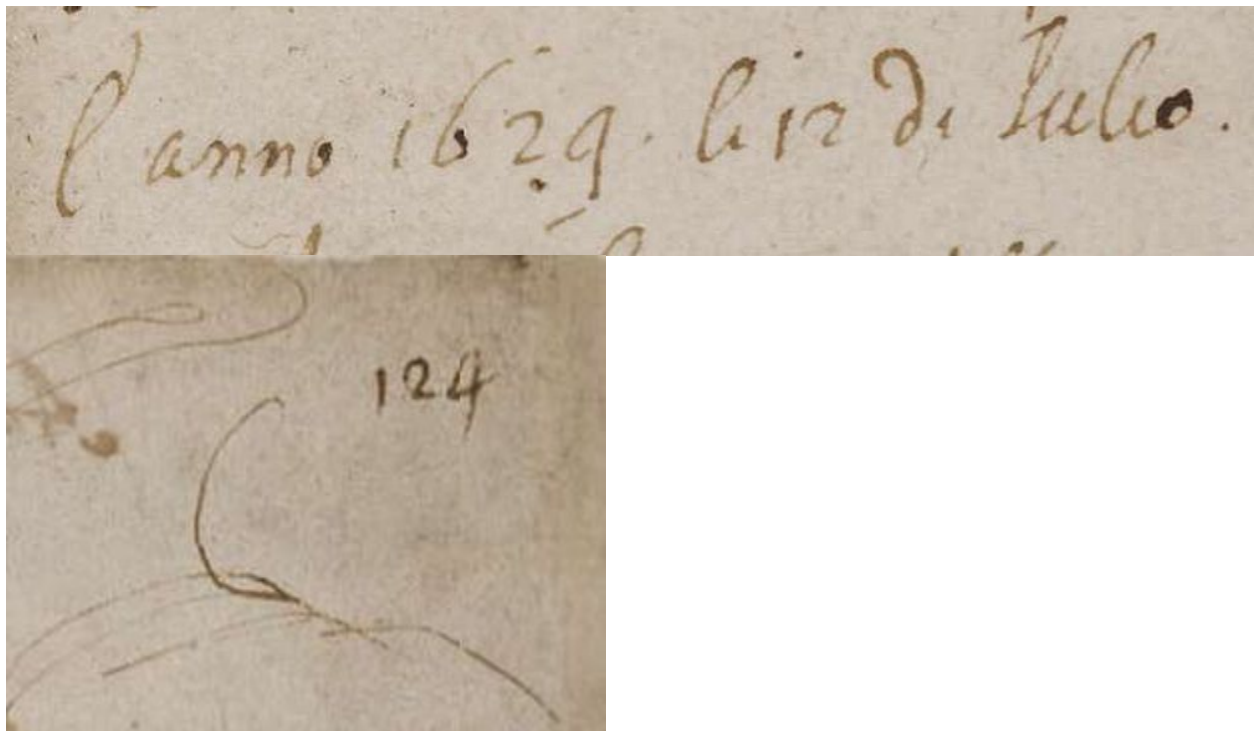


Fig 9. Annotazione a penna autografa del numero 124, Van Dyck, *Taccuino italiano*

Ogni dubbio su come Van Dyck scrivesse il numero quattro (Fig. 8) e il numero nove è sciolto consultando lo stesso *Taccuino italiano*: ad esempio, a pagina 124, oltre al numero della carta, appare un calcolo effettuato dal pittore: solitamente il numero nove, di modulo medio, è tracciato dall'artista con *ductus* corsivo, in due tratti, con asta discendente, a volte, come per il sei, con un leggero stacco di calamo (come nel caso della carta con il ritratto di Sofonisba), altre (laddove cura maggiormente la grafia) con grazie.

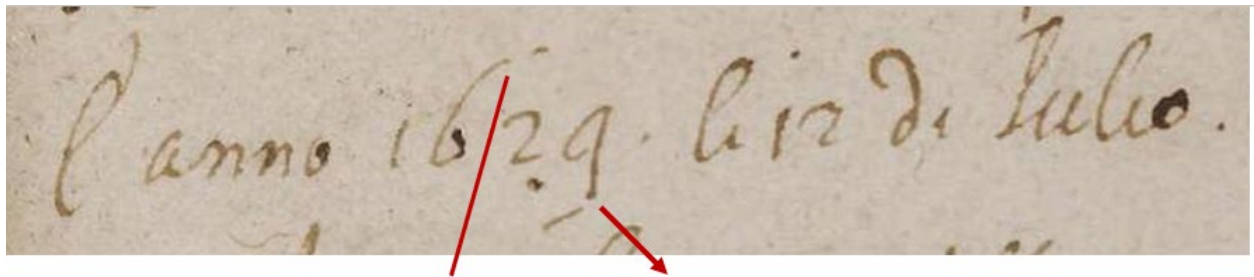


Fig. 10. Si noti in entrambi i numeri l'interruzione di tratto, con sollevamenti minimi del calamo che producono una discontinuità del ductus, dovuta probabilmente alla superficie sulla quale il pittore appoggiò il taccuino nel momento in cui prese appunti

Quello che distingue chiaramente i due numeri è, però, l'occhiello del nove: il numero quattro, infatti, è scritto in due tratti, il primo acuto, il secondo con asta discendente, senza legature e con una leggera apertura apicale tra i due segni, come risulta chiaramente dalle immagini di confronto.



Fig. 11. Il numero 4 scritto da van Dyck nel suo taccuino.

Nel 1915, sempre Herbert Cook, in *More Portraits by Sofonisba Anguissola*, diede notizia del rinvenimento, in non meglio precisati «Registers of St. Croce» di un presunto atto di morte della pittrice datato 1625, che avrebbe recitato, a suo dire:

Anno Domini millesimo sexcentessimo vigesimo quinto 1625 die decima sexta Novembris fu sepolta nella Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi la Signora Sifonisma Lomellini.

Stupisce, in primo luogo, il fatto che Cook avesse sciolto in latino la data, lasciando però quasi intendere che la stessa apparisse nel documento originale: in nessun registro, come chiunque abbia lavorato in archivio sa, l'anno è riportato nella forma trascritta dal baronetto inglese, commettendo anche un errore di ortografia latina (*sexcentessimo* anziché *sexcentesimo*).

Nonostante le forzature attuate da Cook, oggi sappiamo che la registrazione della sepoltura presso la Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, il 16 novembre del 1625, si riferisce senza ombra di dubbio alla giovane Sofonisba Lomellini, figlia di Giulio e nipote acquisita della pittrice, non alla pittrice stessa.

Quando le bambine morivano in fasce o nei primi anni di vita, nei mortuari venivano ricordate come “la figlia di”, superata la pubertà senza indicazione di paternità, in più il termine *Signora* o *Domina* (in latino) era utilizzato per le donne appartenenti alle classi sociali più elevate (le popolane sono ricordate col semplice nome) e questa consuetudine è riscontrabile anche nel registro di Santa Croce (cfr. Fig. 12: carte 1 e 2 del registro per l'anno 1625).

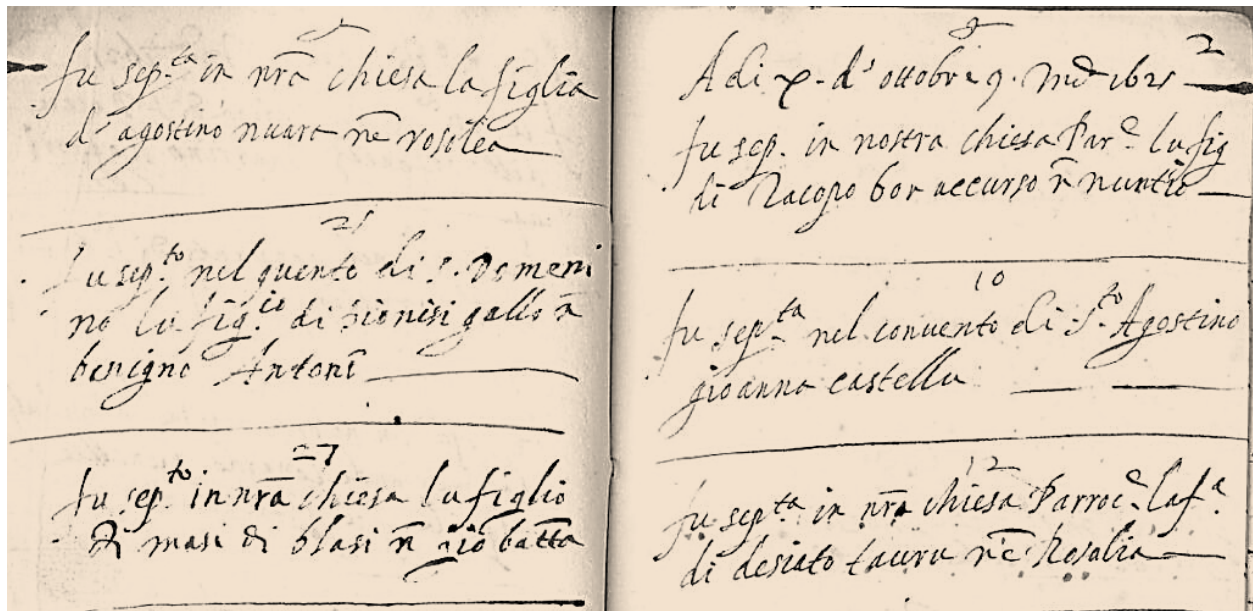


Fig. 12

Conclusioni

La corretta lettura della nota di Van Dyck restituisce all'incontro palermitano del 12 luglio 1629 la sua esatta collocazione storica e biografica. Spostata la data dal 1624 al 1629, le parole di Sofonisba che l'artista fiammingo registra nel *Taccuino Italiano* non appartengono più a una donna colta nel pieno di una pestilenza in corso, ma a una sopravvissuta che, anziana, a distanza di cinque anni dall'evento, rielabora la propria esperienza all'interno di una città che ha trovato in Santa Rosalia la mediatrice privilegiata del proprio trauma collettivo. È in questo orizzonte che l'autodefinizione «pittora de natura et miraculata» acquista tutto il suo spessore: non formula estetica, né giudizio lusinghiero messo in bocca alla modella dal pittore, ma espressione di un'autopercezione che intreccia talento naturale e grazia ricevuta.

La parola *miraculata*, lungi dall'essere un lapsus grafico o un equivalente generico di «miracolosa», appartiene in pieno al vocabolario devozionale del Seicento italiano, come mostra il lessico coevo che circonda il culto di Santa Rosalia e la documentazione relativa ai guariti dalla peste. Nei testi dedicati alla “nuova” patrona di Palermo, essere “miracolato” significa essere stato preservato dal morbo o richiamato alla vita per intercessione della Santa; lo stesso *Originale delli testimonij di Santa Rosalia* testimonia un uso del termine che rinvia a esperienze concrete di salvezza, non a qualità eccezionali in senso metaforico. Quando Sofonisba sceglie di qualificarsi così, si inserisce esplicitamente in questa grammatica del miracoloso: non rivendica un primato di genio,

ma riconosce di essere rimasta in vita là dove molti, anche nel suo stesso ceto, erano stati travolti dall'epidemia.

Il profilo biografico che emerge dal complesso dei documenti considerati – il *Taccuino* di Van Dyck, gli atti relativi a Orazio Lomellini, la lastra di San Giorgio dei Genovesi – converge su due punti fermi: una nascita da collocare tra il 25 marzo e il 12 luglio 1532 e una morte avvenuta tra l'estate del 1629 e quella del 1630. L'epigrafe commissionata da Orazio e la consegna della lastra nel marzo 1632 rafforzano l'ipotesi di una celebrazione legata al centenario della nascita, mentre la perdita della sepoltura originaria – verosimilmente distrutta o cancellata dai rifacimenti del pavimento di San Giorgio – rivela quanto fragile sia, nel lungo periodo, la memoria materiale, rispetto alla persistenza delle opere pittoriche della donna eccezionale che fu Sofonisba.

In questo contesto, il ruolo del culto di Santa Rosalia non è un semplice sfondo agiografico, ma la matrice attraverso cui Palermo rilegge la propria storia recente e in cui anche la vicenda di Sofonisba trova una forma di intelligibilità. La partecipazione di Orazio Lomellini alle opere in onore della Santa, testimoniata dalle fonti sulla costruzione dell'arca e dell'altare in Cattedrale, mostra come la famiglia stessa della pittrice abbia inscritto la propria gratitudine in un linguaggio di ex voto condiviso dall'élite cittadina. La definizione di Sofonisba come *miraculata* si colloca esattamente in questo sistema simbolico: la pittrice, ormai cieca ma ancora intellettualmente lucidissima, si presenta a Van Dyck come una sopravvissuta oltre ogni aspettativa, sottratta alla morte dalla protezione di una patrona che, negli stessi anni, viene solennemente riconosciuta come salvatrice della città.

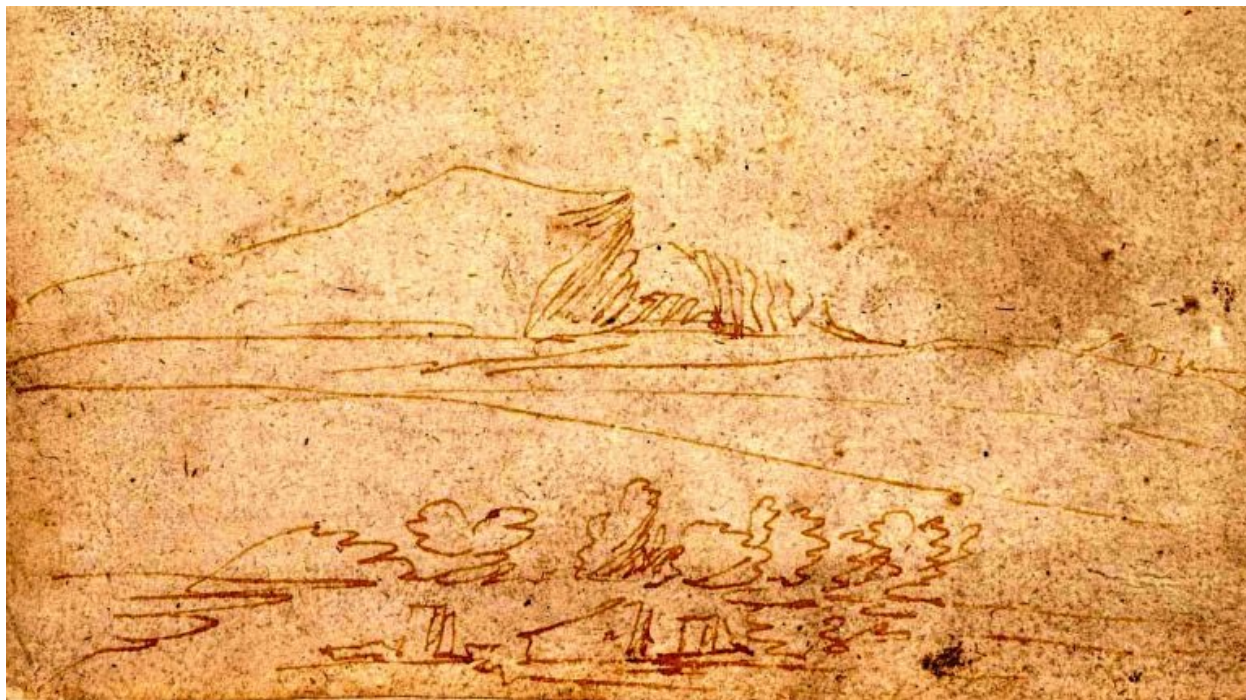


Fig. 13. Veduta del Monte Pellegrino, nel Taccuino Italiano

Sono quattro i disegni di Van Dyck che illustrano la vita di Santa Rosalia conservati al British Museum. Si tratta di studi preparatori per le incisioni destinate alla pubblicazione *Vita S. Rosaliae Virginis Panormitanae, Pestis Patronae, iconibus expressa*, stampata ad Anversa nel 1629. Fino al 2024 erano note soltanto due copie dell'opera, conservate rispettivamente presso la Bodleian Library e la Landesbibliothek di Oldenburg; altre due, con l'intero ciclo di incisioni completo (frontespizio e nove tavole), sono emerse di recente a Palermo.



Fig. 14. A sinistra, Francesco Lojacono, *Veduta di Palermo col Monte Pellegrino*, 1875, a destra, schizzo di A. van Dyck con la stessa veduta del Golfo di Palermo e del Monte, nel *Taccuino Italiano* (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-1214-207-1).

Il rapporto tra Van Dyck e la figura di Santa Rosalia è più profondo di quanto si fosse ritenuto. Il pittore giunge a Palermo nel 1624, su invito del viceré Emanuele Filiberto di Savoia, incaricato di ritrarlo, e rimane nell'isola durante l'esplosione della grande peste. Nel 1625 lascia Palermo e si stabilisce a Genova, dove rimane fino al 1627, legandosi alle maggiori famiglie aristocratiche e sviluppando il suo stile ritrattistico maturo.

È verosimile, alla luce dei disegni rosaliani e della data della pubblicazione anversana del 1629, che Van Dyck sia tornato in Sicilia proprio in quell'anno. Anversa, infatti, si stava preparando ad accogliere alcune reliquie della Santa palermitana, evento che stimolò un'intensa attività editoriale e devozionale intorno alla figura della nuova patrona di Palermo. Non sorprende, dunque, che Van Dyck –artista allora già celebrato nelle Fiandre, con frequenti spostamenti tra Genova, Anversa e Londra – possa essere stato coinvolto nella realizzazione di immagini destinate al pubblico fiammingo, interessato alla “nuova” santa miracolosa scoperta sul Monte Pellegrino durante la pestilenza.

In questa prospettiva acquista particolare interesse la raffigurazione del Monte Pellegrino avvolto dalle nubi che compare nel *Taccuino Italiano* (Figg. 13 e 14): nulla impedisce di collocarla proprio in occasione del viaggio intrapreso nel 1629, parallelamente alla preparazione del ciclo rosaliano. La qualità rapida e immediata del tratto è coerente con lo spirito dello schizzo per il ritratto di Sofonisba.

In quest'ottica resta, a mio avviso, da indagare anche la possibilità che van Dyck, nell'arco di un anno, abbia avuto l'occasione di rendere l'ultimo saluto alla pittrice, ritraendola morente (Fig. 15)



Fig. 15. A. van Dyck, *Sofonisba Anguissola morente*, 1629-1630, Galleria Sabauda di Palazzo Reale a Torino

Il ritorno in Sicilia nel 1629, dunque, non soltanto si armonizza con la cronologia dei disegni e della stampa anversana, ma permette anche di collocare l'incontro con Sofonisba Anguissola all'interno di un itinerario più ampio, in cui arte, devozione e committenza internazionale si intrecciano in modo organico.

Corretto l'errore di datazione, riassegnato il giusto valore semantico a *miraculata* e ridiscusse le tappe finali della biografia di Sofonisba e di Orazio, la testimonianza di Van Dyck torna così ad apparire per quello che è: non un semplice appunto di viaggio, ma il frammento di una complessa negoziazione tra arte, devozione e memoria urbana. La "pittora de natura" che parla al giovane fiammingo nel 1629 è, insieme, una sopravvissuta alla peste, una devota che legge la propria longevità come grazia ricevuta tramite Santa Rosalia e una figura che, già nell'immediato, viene collocata dal marito e dalla comunità genovese entro un dispositivo commemorativo solenne.

Riconoscere la centralità di questo intreccio significa restituire alla vita di Sofonisba non solo date più esatte, che permettono di collocare cronologicamente alcune sue opere

come l'*Autoritratto* degli Uffizi (Fig. 16), ma anche indagare il contesto teologico, civico e simbolico entro cui lei stessa aveva scelto di interpretare la propria esistenza.



Fig. 16 Sofonisba, *Autoritratto*, Galleria degli Uffizi, da datare 1552 (in base alla scritta sul fondo a sinistra, che recita SOPHONISBA / ANGVSCIOLA CREM / PICTRIX / ÆTA SVE ANN. / XX)

Appendice

I quadri in casa Lomellino alla morte di Orazio, presenti nell'inventario dei suoi beni, sono i seguenti:

[c. 347r] *12 quatri di li imperaturi in tila con tilaro; item un quatro grandi del suo ritratto; item cinque quatri di citati et galeri senza tilari; item quattro quatretti picchioli vecchi; item due retratti piccioli in tavola (...) item un quatro grande con le immagine del Santissimo crucifisso senza cornice.*

[c. 347r] *item 8 quatri delli virgini senza cornice; item un quatro con l'immagine di santo Carlo; item un quatro picchiolo con l'immagine di nostra Signora con sua cornice indaurato; item un altro quatretto con l'immagine di nostra Signora con sua cornice indaurato (...); item un altro quatretto con l'immagine di nostra signora et sancta Catherina senza cornice; item dui quatretti uno con l'immagine di nostra Signora con lo Signore in braccia et l'altro con la testa di Santo Giovanni Battista. (...); item dui quatretti di capizo con le sue lande di argento e un agnosdeo (...); item cinque quatri di mura cioe dui con l'immagine della Magdalena, un altro di Sancta Sicilia con la sua cornice, un altro di san Geronimo, un altro di Eccie homo senza cornice, vechi; item un quatretto piccolo con l'immagine di nostro Signore con la cuce in collo senza cornice.*

[348v] *item un quatretto dell'Angelo custode.*

L'inventario offre una testimonianza preziosa della consistenza e della qualità del patrimonio pittorico presente nella sua abitazione palermitana, un patrimonio che, per ragioni storiche e biografiche, non può essere disgiunto dai quasi cinquant'anni di vita condivisa con la pittrice cremonese. La lista dei quadri risulta infatti sorprendentemente ricca e articolata, nonostante l'estensore, con lo sguardo pratico tipico di chi è chiamato a stilare liste, li definisca sbrigativamente *quatri vechi*. La formulazione, lungi dal diminuirne il valore storico, potrebbe riflettere piuttosto la distanza temporale fra la redazione dell'inventario e la stagione creativa della pittrice. Per un mercante genovese trapiantato a Palermo, non appartenente a un casato nobiliare tradizionalmente collezionistico, una simile raccolta appare quanto meno singolare, poiché comprende un nucleo eterogeneo che sebbene rifletta, da un lato, la pratica comune nelle case borghesi e mercantili del Seicento, dall'altro presenta alcune caratteristiche che richiedono un'analisi più approfondita.

L'elenco comprende, tra gli altri: “un quatro grandi del suo ritratto”, ossia il ritratto, quasi certamente di mano di Sofonisba, dello stesso Orazio Lomellini; un grande Crocifisso; una Pietà; numerose immagini mariane di formato minore; un dipinto raffigurante San Carlo Borromeo e una serie di soggetti devozionali femminili (Maddalena, Cecilia, Caterina) molto diffusi. Vi compaiono inoltre soggetti sacri di

taglio nordico (san Girolamo, Ecce Homo); e persino un “quatretto dell’Angelo custode”.

Alla luce delle osservazioni critiche secondo cui il tema sacro non appartiene in modo organico alla produzione di Sofonisba, questi soggetti vanno considerati ovviamente con particolare prudenza, ma come attesta l’annotazione di van Dyck, la pittrice, pur ormai cieca, non aveva perso la fermezza della mano né la memoria del gesto pittorico, segno che continuò a dipingere fino a che la cecità non glielo impedì. È poi un dato di fatto che in Sicilia Sofonisba ritrasse anche immagini sacre. Mi pare interessante soprattutto il riferimento a “un quatro con l’immagine di Santo Carlo”, un tema poco attestato nella produzione di Sofonisba, ma particolarmente diffuso nei contesti controriformistici lombardi. L’esistenza, sul mercato antiquario, di un *San Carlo Borromeo* attribuito all’Anguissola – riemerso recentemente presso Viscontea Casa d’Aste – fornisce un ulteriore punto di partenza per una possibile identificazione di quella voce inventariale (Fig. 17).²²

L’opera presenta caratteri compatibili con la tarda maniera dell’artista, attenta a una resa psicologica del santo e a un uso controllato della luce, coerente con il gusto del primo Seicento.

Non si esclude che nella casa fossero presenti dipinti di altri artisti frequentati dai Lomellini, compresa – almeno come possibilità investigativa – qualche opera di van Dyck. Ciò non significa che l’inventario contenga descrizioni sufficienti per un’attribuzione diretta, ma invita a un’analisi comparata, iconografica e stilistica, sul *corpus* dei quadri attribuiti al Fiammingo.

In definitiva, lo studio di quest’inventario suggerisce ulteriori possibili approfondimenti.

²²<https://www.visconteacasadaste.com/it/asta-0080/anguissola-sofonisba-sofonisba-anguissola-sofonisba-anguissola-attr-cr-36295>



Fig. 17.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

C. Rossi, *The date of the meeting between Antoon Van Dyck and Sofonisba Anguissola in Palermo*, in «Theory and Criticism of Literature & Arts», Vol. 5., Nr. 2, Updating HerStory, Special Issue 2021, pp. 121-126.

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

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