

SOFONISBA ANGUISSOLA E I MOTI DELL'ANIMO

*Laura Ciccarelli
Uned*

LA LUCE DEL VERO: LA FISIOGNOMICA NELLA PITTURA

Nessuno tragga spavento dalla parola “fisiognomica” uscita sì da un trattato scientifico ma è più semplice di quanto si pensi.

Si tratta di come la forza spirituale dell'inconscio guidi le azioni umane modificando l'aspetto fisico, i lineamenti e soprattutto le espressioni del volto. I moti dell'animo che modificano i tratti del volto danno vita alla scienza fisiognomica sia in campo artistico che psicologico. Leonardo fu scopritore di questo continente sconosciuto usando, come strumento, la pittura. Ma è questo un tema che ha percorsi vastissimi.

Una donna cremonese, poco più che ventenne, prende un pezzo di carta, una matita nera e un carboncino e traccia uno schizzo che finisce sotto gli occhi di un ciclope dell'arte, quel Michelangelo fiorentino. Percependo talento nel disegno della ragazza, il Buonarroti contatta il padre Amilcare, il quale, non intuendo subito il desiderio di protezione del grande artista, ha avuto l'ardire di chiedergli alcuni suoi disegni per farli colorare dalla figlia. Si trattava di Sofonisba Anguissola e del suo disegno “Fanciullo morso da un gambero”.

Fu questo il primo istante in cui si rappresentava, nella storia della pittura, un lancinante moto di dolore fisico che si trasmette ai lineamenti del volto erompendo nell'urlo.

Siamo nella metà del '500 e l'altro “immenso” Michelangelo, il Merisi, o da Caravaggio, riprenderà l'intuito della pittrice lombarda con il suo dipinto “Ragazzo morso da un ramarro”. In questo dipinto, i moti dell'anima rivelano una componente espressiva molto intensa. Dapprima vi è una reazione di sorpresa seguita da un realismo drammatico provocato dal dolore fisico. L'orrore compare nell'urlante bocca spalancata cedendo il posto ad una nota di disgusto che si intuisce nell'atto di ritrarsi del personaggio. E' chiaro che c'è in questo dipinto un contorno di simbolismo con una componente teatrale che, come sempre, fa da filo conduttore in tutte le opere di Caravaggio, ma è la componente fisiognomica l'aspetto a cui ora mi riferisco.

Ma voglio tornare alle prime tracce degli studi fisiognomici leonardeschi che ci condurranno a Bologna, nell'ambiente dei Carracci.

Annibale Carracci, malinconico pittore morto a soli 49 anni, scopre gli schizzi vinciani e, fin dalla sua giovinezza, insieme col fratello Agostino, diffonderà in tutta la cultura bolognese le sue “Caricature”. Ma è col “Mangiafagioli” che fermerà l'attimo, quasi un fermo immagine dell'azione. Il contadino, o popolano, sta portando alla bocca una cucchiata di fagioli. La bocca è aperta, lo sguardo è diffidente. Con la mano sinistra trattiene il pane, quasi ad aver paura che glielo si rubi. Gli occhi, quasi sbarrati, denotano il fastidio dell'estreanea presenza, quasi a voler allontanare l'indiscreto osservatore. Ma per restare in tema di vignettismo non posso non citare Gian Lorenzo Bernini, grandissimo esecutore di “Caricature”. E qui si trasporta la fisiognomica dalla pittura alla scultura con la raffigurazione dell'estasi mistica. Mi riferisco, naturalmente all' “Estasi di Santa Teresa”. Estasi mistica sì, ma anche orgasmo. E qui ci si chiede, dove finisce l'una e dove inizia l'altro? Il bellissimo volto di Teresa esprime una pulsione erotica. Gli occhi socchiusi, le guance tirate, i muscoli contratti nel piacere, le labbra sensualmente socchiuse quasi ad emettere gemiti e sospiri. Perché l'arte non ha vergogna e può tutto. E che dire del “Bevitore” di Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto? In quella bocca aperta non c'è dentatura che possa far luce. Quel sorriso grottesco è l'esempio più atroce della miseria umana. Grande fu l'artista a saper dipingere questo povero uomo che trova conforto solo nell'agognata e accarezzata bottiglia. La sua anima trasmette agli occhi un moto di malinconica tristezza mista a umani sentimenti.

Che cosa sia l'anima non appartiene a noi di conoscere, come essa sia e quali siano le sue manifestazioni, ciò ha per noi grandissima importanza.

“Quell’anima che regge e governa ciascun corpo, si è quella che fa il nostro giudizio innanzi sia il proprio giudizio nostro”.¹

Leonardo, sin da allora, aveva intuito che l’esperienza umana non è altro che una proiezione infinita della mente e l’arte ne è la rappresentazione. Leonardo, nel suo trattato sulla pittura, consiglia ai pittori di osservare “i moti delle parti del volto: “Farai delle figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell’animo: altrimenti la tua arte non sarà laudabile.”

Esistono sei espressioni universali: la tristezza, l’ira, la gioia, la paura, il disgusto e la sorpresa.

Charles Darwin è stato il primo a suggerire le espressioni facciali come linguaggio universale.

L’espressione più facile da riconoscere in assoluto è il sorriso sincero, il bagliore della felicità, ed è un sorriso inconfondibile.

I PRODROMI DI SOFONISBA

E’ alla sapiente e precoce tessitura critica di Roberto Longhi che si deve il primo rinvio al disegno di Sofonisba Anguissola “Fanciullo morso da un gambero”, individuato come uno dei più significativi precedenti degli esordi pittorici del Caravaggio. Questa efficace rappresentazione come ho già accennato ha radici profonde nella cultura cinquecentesca milanese nutrita dagli insegnamenti di Leonardo. “Non farai il viso di chi piange con eguali movimenti di quel che ride, perché spesso si somigliano...”.² Toccherà al pittore milanese Gian Paolo Lomazzo nell’ambito del suo Trattato dell’arte della pittura edito a Milano nel 1584 vestire l’eredità leonardesca in merito all’espressione dei “moti dell’animo”. Dunque la poco meno ventenne primogenita di casa Anguissola assume con questo disegno un ruolo di decisa avanguardia culturale. Tutta la pittura successiva quella lombarda e non solo, per proseguire con Caravaggio avrà come esempio la pittura della cremonese, in questo possiamo definirla una rivoluzionaria sottile, portatrice di novità nel genere pittorico.

La fama di Sofonisba fu celebrata negli anni stessi in cui visse, a differenza di molti artisti suoi coetanei o postumi, la pittrice cremonese fu famosa contemporaneamente alla sua esistenza, forse dovuto al fatto di aver frequentato per più di un decennio una delle più importanti corti europee, quella spagnola.

In Sofonisba Anguissola si ritrovano la femminilità, la grazia e la bellezza di una donna del suo tempo e allo stesso tempo l’intelletto, l’audacia e la modernità di una donna vissuta nel XX secolo: due aspetti importanti, due facce importanti che la resero grande come pittrice e come donna.

Purtroppo i documenti ritrovati negli archivi storici non hanno permesso di ricostruire ancora appieno la sua vita e le sue opere. Una serie di disgrazie tra cui l’incendio al palazzo reale di Madrid che distrusse tutte le sue opere, il mancato contratto di pittrice alla corte, ma riconosciuta solo come dama di compagnia della principessa Isabella, i diversi inconvenienti con i Moncada, parenti del suo primo marito, portarono ad una carenza filologica di tutta la sua opera. In ogni caso diversi furono e sono i critici e gli scrittori che rendono omaggio alla sua nobile figura, perché affascinati dalla sua storia.

La biografia letteraria, quale genere testuale, suscita il favore del pubblico cercando di far conoscere gli aspetti privati dei personaggi noti solo attraverso la loro fisionomia pubblica. Per quanto concerne gli artisti e soprattutto le donne vissute nei secoli scorsi, assai spesso la scarsità di notizie e la mancanza di documentazioni precise costringono ad integrare le notizie certe con una narrazione non priva di fascino e ricca di suggestione per i lettori.

La vicenda individuale delle donne pittrici risulta essere un tassello relevantissimo nel mosaico di dati sociali e umani che riguardano un determinato momento storico: microstorie come quella di Sofonisba Anguissola (Cremona 1527 - Palermo 1623) raccontano coraggiose battaglie combattute contro i pregiudizi.

Nel caso di Sofonisba Anguissola, l’emancipazione è raggiunta mediante la sapiente gestione della propria vita matrimoniale, programmata da questa singolare donna, che volle sottrarsi dalla tirannide di

1) Trattato della pittura di Leonardo Da Vinci.

2) Idem.

un rapporto troppo esclusivo con un committente assai potente, il re di Spagna Filippo II, presso la cui corte si intrattenne per 15 anni.

La sua propensione per i matrimoni senili fu oggetto di pregiudizi addirittura in età vittoriana e, si presume, non sia stata meno criticata dai contemporanei della donna, visto che la prima unione con il siciliano Fabrizio de Moncada si colloca al tempo del suo cinquantatreesimo compleanno.

Rimasta vedova quattro anni dopo, chiede al sovrano il permesso di compiere un viaggio nella natale Lombardia: sulla nave sposa il capitano Orazio Lomellino ed è finalmente libera di dipingere tra le mura della propria casa, senza l'obbligo di ritornare in Spagna.

Insomma una vita programmata in segno di una libertà, la libertà di dipingere e di dedicarsi alla sua amata arte, la pittura.

La figura di Sofonisba Anguissola, pittrice cremonese, si può collocare nel novero dei grandi pittori che hanno inaugurato la stagione artistica della pittura lombarda. Partendo da lei per poi continuare con la pittura del bergamasco Moroni e del bresciano Moretto si approda come ricordava il critico d'arte Roberto Longhi, alla pittura di Caravaggio, cioè alla pittura della realtà. Il cammino non è stato brevissimo ma passo dopo passo si sono innescati i tasselli per arrivare ad una pittura dal vero. Erano gli anni in cui Tiziano si confrontava con Veronese e Tintoretto e con la cromatica materia veneziana mentre il Lotto, "*il genio inquieto del Rinascimento*" da Venezia si trasferiva a Bergamo e poi nelle Marche

Il colorismo veneziano e il classicismo fiorentino- romano hanno influito decisamente per la tecnica coloristica e per il disegno, lasciando intervenire la pittura lombarda per il dato psicologico ed introspettivo dei personaggi.

Questi sono gli anni del pieno Rinascimento, in particolare quello lombardo che riguarda Milano e i territori a essa sottomessi. Con il passaggio di potere tra i Visconti e gli Sforza a metà del XV secolo si compie anche il cambiamento tra la splendida stagione del gotico internazionale lombardo e l'apertura verso il nuovo mondo umanistico. Nella seconda metà del XV secolo la vicenda artistica lombarda si sviluppa infatti senza strappi, con influenze via via legate ai modi fiorentini, ferraresi e padovani, nonché riferimenti alla ricchissima cultura precedente. Con l'arrivo di Bramante (1479) e di Leonardo da Vinci (1482) Milano raggiunge vertici artistici assoluti nel panorama italiano ed europeo, dimostrando comunque le possibilità di coabitazione tra le avanguardie artistiche, il substrato gotico e gli influssi nordici.

Nella prima metà del XV secolo Milano e la Lombardia furono le zone dove ebbe maggior seguito lo stile gotico internazionale, tanto che in Europa l'espressione *ouvrage de Lombardie* era sinonimo di oggetto di fattura preziosa, riferendosi soprattutto a quelle miniature e oreficerie che erano espressione di uno squisito gusto cortese, elitario e raffinato.

I contatti con le avanguardie artistiche toscane e delle Fiandre furono comunque abbastanza frequenti, grazie alla rete di rapporti commerciali e dinastici particolarmente articolati. Questi sono gli anni in cui l'imperatore Carlo V, al figlio Filippo II, assegnò la Spagna con i relativi possedimenti americani, italiani e le Fiandre, mentre a Ferdinando nominato suo successore nel Sacro Romano Impero, andarono gli atavici domini austriaci, boemi e ungheresi.

Lo Stato di Milano durante questa transizione dopo l'ultimo duca Sforza, Francesco II, ebbe diversi governatori. Il passaggio dagli Sforza alla Spagna non aveva procurato traumi da un punto di vista organizzativo.

Dopo la capitale, Cremona era per ricchezza la seconda città del ducato, come attestava nel 1573 Luis de Requesenza, governatore di Milano Filippo II. Situata in posizione strategica nel cuore della pianura padana, era una terra in cui si trovava l'abbondanza di ogni cosa e vi era un gran fervore di traffici per la presenza del fiume navigabile.

Il più vitale circolo umanistico di Cremona faceva capo a Marco Gerolamo Vida, che era stato sostenuto dai grandi papi medicei. Cremona si vantava di lui per la fama raggiunta con la sua *Cristiade* come Mantova per Virgilio. Del suo ambiente faceva parte Amilcare Anguissola che lo definiva Marco Porcio Catone di Cremona, era un po' soggiogato dalla moglie e non era libero nei rapporti con gli amici. Interessante la figura di Bianca Ponzoni, mamma di Sofonisba. Pur non avendo portato una dote adeguata alla rilevanza della sua famiglia e alle speranze di Amilcare (abile nelle transizioni diplomatiche meno in

quelle economiche), Bianca aveva fatto valere attraverso una forte personalità la superiorità del suo rango. Fu forse grazie alle sue altolocate conoscenze che il marito ottenne incarichi di rilievo.

L'impulso del talento artistico delle figlie, ricorrente vanto di Amilcare, fu il risultato di un'intuizione di Bianca Ponzoni, che aveva ceduto il ruolo di pigmalione al marito, perché come uomo aveva più facile accesso alla sfera dei potenti. I tempi erano maturi per un riconoscimento dei talenti femminili, un tema proposto dal manuale dell'aristocrazia rinascimentale, il *Cortegiano*, ripreso come motivo letterario da una nutrita schiera di trattatisti e irradiato in tutta Europa.

Le sorelle Anguissola, provenendo da un ceto medio e da genitori curanti dell'educazione delle loro figlie, si dedicarono all'arte della pittura e della letteratura

Sofonisba ed Elena si avviano alla pittura per diletto. Le due sorelle lasciano il palazzo cremonese di via Tibaldi poco oltre la metà degli anni Quaranta del Cinquecento per trasferirsi in casa di Bernardino Campi per apprendere la sua pittura.

Sono gli anni in cui nasce un'idea analitica e induttiva del mondo, dal particolare al generale, solo la conoscenza empirica delle cose può portare a conoscenza.

Ciò ha coinciso con una discesa sempre più perigliosa nell'interiorità. Viaggio dal visibile reale all'invisibile inconscio: importanza del ritratto.

Nell'arte del ritratto un ruolo considerevole spetta alle Anguissola. La discesa della pittura nel profondo passa essenzialmente attraverso gli studi di fisiognomica e si nutre delle teorizzazioni sui "moti dell'animo"; studi che hanno attecchito prima di tutto in terra lombarda, sulla grande scia di Leonardo. Giustamente Mina Gregori ritiene Sofonisba "edotta sulle ricerche nate in Lombardia sulle reazioni psicofisiche che si esprimono col pianto e col riso per comunicare le stesse reazioni al riguardante, e che traevano origine da Leonardo e, anche più indietro, per quanto riguarda il riso da Michelino da Besozzo.

LA VITA IN TERRA LOMBARDA

Sofonisba nasce intorno al 1532-1533 è la più grande delle sorelle, l'anno dopo nascerà Elena, poi Lucia, Minerva, Asdrubale nel 1551 e per ultima Anna Maria che nascerà alle soglie della partenza di Sofonisba per la Spagna.

Era l'anno 1546, il giovane maestro Bernardo Campi era famoso per i ritratti, ed Amilcare desiderava che le figlie potessero seguire questa strada potendo, in un futuro, ritrarre l'aristocrazia che loro frequentavano e in quel periodo la corsa al ritratto era diventata una vera mania. Insieme alla sorella Elena per tre anni si recarono tutti i giorni a casa del pittore.

Nel 1549 Bernardino dovette lasciare Cremona per ritrarre Ippolita Gonzaga, figlia del governatore di Milano, questo ritratto lo lanciò come ritrattista alla moda, sebbene le sorelle fossero edotte di pittura, il padre le affiancò a Bernardino Gatti detto il Sojaro.

Il padre Amilcare iniziò ad introdurre la figlia presso le varie corti di sua conoscenza. Iniziò con i Gonzaga di Mantova dove Sofonisba fece un ritratto alla duchessa Margherita e alla nuora Elena d'Austria, poi con i d'Este di Ferrara facendo dono a Lucrezia di un autoritratto di Sofonisba.

Fu breve il periodo trascorso a Milano ma esaltante. A quel tempo la città era governata dal Duca di Sessa che aveva da subito cercato di guadagnarsi il consenso della popolazione organizzando una grande festa per il periodo del carnevale; siamo nel 1559, ultima fase del Rinascimento e tutto veniva organizzato alla grande: tornei, spettacoli vari, cortili, palazzi adibiti a templi. La spinta propulsiva era venuta con la nomina a governatore di Ferrante Gonzaga, nel 1546, figlio di Isabella d'Este, la gentildonna più celebre del Rinascimento. Ferrante aveva condotto una politica tale da sviluppare il ruolo di autonomia dello Stato di Milano, seppure all'interno dell'impero spagnolo; obiettivo non in contrasto con lo stesso Carlo V che aveva promulgato il codice delle nuove Costituzioni mantenendo l'assetto tradizionale del governo della città. Il Gonzaga fece diverse opere pubbliche e di abbellimento per la città, riguardo l'assetto finanziario, aprendo la pace di Cateau-Cambrésis prospettive favorevoli, Milano intraprendeva la partecipazione a quella rinnovata fase di espansione del maturo Cinquecento, definita "l'estate di San Martino" dell'economia italiana.

Milano si era addentrata nel secolo che Giorgio Vasari aveva definito *secolo della maniera moderna* per la presenza di Leonardo del suo nuovo modo di dipingere. Tutti gli artisti avevano subito la sua influenza dal Bramantino al Luini. La pittura di Bernardino Campi inaugurava a Milano la linea internazionale contrapponendosi a quella espressiva e realistica della tipica pittura lombarda. Questi modelli figurativi furono fonti di dibattito teorico e avevano dato nuova vitalità alla linfa leonardesca; ne fu molto attratta anche Sofonisba forse grazie ai suggerimenti del pittore e trattatista Gian Paolo Lomazzo, che proprio dai disegni leonardeschi teorizzò quel naturalismo, quella visualizzazione degli aspetti più quotidiani della realtà, così vicini all'estetica dell'Anguissola.

Sofonisba e il Lomazzo si conobbero personalmente a Milano.

Questo confronto rispecchiava l'apprezzamento riscosso da Sofonisba a Milano, dove i pittori cremonesi erano in quel momento in auge.

A Milano Sofonisba lavora, produce anche degli autoritratti, che la sua imminente partenza per la Spagna rendeva più che mai ambiti. Si concede sfoggi di eleganza, il suo abito scuro in un autoritratto è orlato di pelliccia e nella treccia sono inseriti dei fili di perle, lo stile è ancora italiano, con il collo rialzato e aperto davanti per mostrare i pizzi della camicia, mentre alla corte di Filippo II vigeva l'uso della gorgiera chiusa e arricciata, detta "lattuga".

Con lo stesso collo "alla veneziana" si rappresenta in una miniatura che faceva da coperchio a uno scatolino di legno, un piccolo oggetto personale non da esibire ma da portare in tasca.

Il graduale mutamento iconografico da virtuosa a dama di rango che si coglie in questi due autoritratti "milanesi" rappresenta ancora la fase iniziale: ma in una terza immagine si libera dalla sua fase iniziale per approdare ad una fase adulta. Il dipinto rappresenta una giovane donna in abito di gala. Lasciati i colli rialzati, Sofonisba per immortalare il suo nuovo status di dama di corte, predilige un sontuoso abito di broccato nero e oro con scollatura quadrata "alla lombarda" confezionato con una delle preziose stoffe regalate dal duca di Sessa, il colorito delle guance fa comprendere che Sofonisba sia cresciuta e si lascia sedurre dai segreti del belletto. Si riconosce dai ricorrenti gioielli di famiglia, la ghirlanda di perle sui capelli, indossata anche dalla sorella e dalla madre, e il *Flohpelzhen* attira-pulci appeso alla cintura d'oro, già apparso nel ritratto della madre che fornisce il pretesto per un grazioso gioco della mano, segno di bravura tecnica e compositiva. Un altro inconfondibile tratto stilistico appare nei tocchi di rosso disseminati in punti strategici per armonizzare l'insieme. Un autoritratto fu dipinto per il re in persona come assaggio delle sue capacità. La notizia si trova in un testo del 1561 " *In morte della signora Irene Spilimbergo*, composto per commemorare un'emula veneta di Sofonisba dai molteplici talenti poetici, musicali e artistici. L'immagine più curiosa del soggiorno milanese di Sofonisba raffigura il suo primo maestro, Bernardino Campi, intento a dipingere l'allieva in un quadro di dimensioni grandi, tanto che la figura del pittore risulta più piccola rispetto a quella di lei. Inespugnabilmente attribuito in passato a grandi maestri veneti, il quadro è riconoscibile per la fisionomia di Sofonisba dai lineamenti ancora infantili ma dallo sguardo intenso, incorniciato dalla semplice treccia attorno alla testa. Una volta identificati i personaggi è stata posta la questione se si trattava di un autoritratto di Sofonisba con il Campi o di un autoritratto di Campi con l'allieva: in ogni caso si conferma che l'Anguissola arrivata a Milano si era recata a trovare il maestro nel suo studio. La suggestiva invenzione dell'autoritratto che contiene un omaggio al suo maestro troverà sviluppi nella storia della pittura da Velazquez a Magritte. Poiché al centro del quadro giganteggia l'immagine dell'allieva si delinea un simbolico scambio di ruoli: il destino innalzerà Sofonisba a una posizione di preminenza, mentre il Campi resterà nei limiti di una notorietà locale.

La fortuna di Sofonisba Anguissola prende corpo nel ritratto di famiglia attualmente nel museo di Poznam. La pittrice raduna in un patio protetto dall'ombra di una quercia le sorelle minori (nell'ordine Lucia, Minerva ed Europa), sotto lo sguardo protettivo della domestica che tornerà in molti ritratti successivi. Fuori non c'è il paesaggio della bassa Lombardia con i rigogliosi granoturci di Casalbuttano e Vidiceto, ma il paesaggio si arrampica tra le deliziose collinette azzurrognole dipinte alla fiamminga o nei modi bolognesi di Nicolò dell'Abate, e i castelli nebbiosi. La pittura è sottile e minuziosa nei particolari: la ricerca delle ricche sete dei vestiti, la luce depositata sulle pedine degli scacchi, i particolari

delle sfavillanti collane e dei diademi, i chiaroscuri delle teste dove la luce disegna gli occhi e le rughe della governante. Ma dove è straordinaria Sofonisba è nella descrizione delle anime.

Sofonisba è fra i pochissimi artisti a rappresentarlo in tutto il Cinquecento. Lorenzo Lotto che pure è il padre taciuto di tali esplorazioni e che sta per morire non ha mai aperto i suoi tempi lunghi sentimentali a tanta rapida e vivace fugacità psicologica. Roberto Longhi aveva ragione quando vedeva in Sofonisba un precedente dell'immenso viaggio dentro il cuore dell'uomo e verso la rappresentazione esteriore dei suoi sussulti, che sarebbe passato attraverso Caravaggio.

Lucia nel quadro di Poznam ha la dolcissima malinconia di tutti i suoi ritratti e autoritratti. Affascinante la figura di questa pittrice che il Vasari la definiva non meno dotata della sorella, che si spegnerà nel silenzio e nell'oblio a meno di trent'anni; Minerva la piccola amatissima dalla famiglia, scherza e ridacchia secondo il suo temperamento. Mentre Europa (la terza pittrice) interloquisce con serietà, con la mente intenta alla tela che Sofonisba sta componendo, una tela di cui già tenta di capirne i misteri. Per un istante, sembra anticipare il miracolo ottico delle *Meniñas* di Velazquez: l'inquadratura potrebbe ruotare di 180 gradi e anziché essere noi a guardare la famiglia ritratta potremmo vedere Sofonisba che la dipinge...

VITA DI CORTE

La fama di Sofonisba cresce giorno dopo giorno. In poco tempo la fama della pittrice arriva al Governatore di Milano e poi a Filippo II a Madrid. Sofonisba è chiamata a corte. La vita in famiglia ne è sconvolta.

Anche quando si trasferirà a Madrid pare che ci sia stato uno scambio di quadri anguissolinai fra Sofonisba e Lucia, fra la capitale e il palazzo di Cremona. Mina Gregori ha sottolineato che il Ritratto di dama di Berlino da Sofonisba firmato e datato 1557 faceva pendant con il Ritratto del dottor Pietro Maria del Prado.

Sofonisba dipinge la nonna, e Lucia il nonno Pietro Maria, le due sorelle incrociano i pennelli. Lucia vince in profondità; Sofonisba in estro.

Nel Ritratto di Berlino Sofonisba diventa spietata e plastica. Scintilla con bagliori metallici, la sontuosa partitura astratta del vestito, che si miniaturizza nelle decorazioni sullo scollo, e anche però ribolle nelle guarnizioni all'imbocco delle maniche. Scintillano i metalli della cintura che culminano in curioso animaletto intento ed espressivo. Scintillano i gioielli (collana, orecchini, diadema), scintillano i polsini e gli anelli, i boccoli ordinatissimi, quasi numerati come quelli di una testa classica. Sofonisba è "neoantica". Prima di trasferirsi a corte nello studio di via Tibaldi ha già prefigurato il suo State portrait.

Arriva il momento della partenza per Madrid, il De Ribera parla di lei accompagnata da due cavalieri attraverso il cosiddetto Camino Real per giungere in Castiglia e raggiungere Guadalajara a una cinquantina di chilometri da Madrid, dove risiedeva la corte. Giunta a corte fu ricevuta dalla sorella del re, Giovanna, regina vedova del Portogallo che era stata reggente di Spagna fino al recente ritorno del re suo fratello da un lungo viaggio in Europa. Filippo II, precisa il De Ribera, mostrò "sommo contento" per l'arrivo della pittrice incaricando un suo stretto consigliere Diego de Cordoba parente del duca di Sessa di scrivere ad Amilcare dell'arrivo della figlia.

Il regno di Filippo era ad una svolta. Il re era tornato da poco dal viaggio in Europa nel 1594, era già vedovo di due matrimoni e ora gli si era prospettata l'occasione di porre il sigillo all'avvenuta pace europea sposando la figlia del re di Francia Isabella, che in un primo tempo era stata destinata al principe Carlo, suo figlio. L'eredità al trono di Spagna manifestava però problemi fisici e mentali che lo rendevano inadatto al matrimonio e Filippo desideroso di un erede, si era sostituito al figlio. Il suo rientro combaciava con un momento politico favorevole, che gli permetteva di dedicarsi all'organizzazione interna del suo dominio, poiché la situazione internazionale era sotto controllo grazie alla pace di Cateau-Cambrésis.

Nel novembre del 1558 era morto anche suo padre Carlo V, al posto della blasonata Toledo aveva eletto Madrid a rango di capitale: centro geografico e amministrativo di una gigantesca ragnatela suddivisa in quattordici Consigli.

Isabella di Valois partita da Parigi il 25 novembre 1559 si sposa con Filippo dopo il matrimonio di procura. Già durante il ballo della festa di matrimonio conosce la pittrice.

Sofonisba era l'unica italiana a corte nell'elenco delle dame della Regina, indicata con l'appellativo "dona".

Tra Isabella e Sofonisba nacque un rapporto di stima e amicizia, per quanto l'origine del rapporto fosse di tipo economico.

De Ribera cita il ritratto di Isabella, un ritratto "dal naturale" parla di uno stile pittorico, che trasmetteva attraverso le fattezze le qualità interiori dei personaggi ritratti. Il Papa Pio IV rimase affascinato dalla bravura di questa pittrice nell'aver saputo cogliere "*le bellissime parti dell'animo*". Nonostante Sofonisba fosse "corteggiata da molti cavalieri spagnoli e italiani" come attesta il De Ribera, non prese in considerazione nessun partito, malgrado stesse avvicinandosi alla trentina. Per alleviare le tensioni nella sfera del privato, a Sofonisba non mancavano le occasioni di immergersi nel lavoro. Non firmò nessuno dei ritratti dipinti alla corte spagnola, perché il suo rango non lo consentiva, ma nonostante i passati equivoci sulle attribuzioni, oggi un buon numero di quadri è stato attribuito alla sua mano.

Sofonisba per avvicinarsi alla ritrattistica ufficiale si documenta frequentando le gallerie delle residenze reali, soprattutto quella dove era raccolta una parte dei ritratti provenienti dai Paesi Bassi e dal periodo inglese di Filippo II e in quella dell'Alcazar dove il re stava raccogliendo un'immensa collezione. Qui Sofonisba ebbe la possibilità di studiare le opere dei grandi maestri europei del Rinascimento; a corte poté inoltre osservare direttamente i pittori ufficiali all'opera. La leadership indiscussa andava al fiammingo Anthonis Mor, la prima generazione dei ritrattisti spagnoli era cresciuta alla sua scuola, studiando però anche alla varietà cromatica e alla luminosità di Tiziano. Tra loro il più riconosciuto era Alonso Sanchez Coello, che pur seguendo lo stile raffinato del maestro nel dignitoso etereo distacco impresso alle figure, traeva dalla proprie origini ispano-portoghesi un realismo impietoso, che non nascondeva nulla delle irregolari fattezze asburgiche, dunque una specie di ritratto dal vero.

Non si hanno notizie dei rapporti tra Sofonisba e i pittori ufficiali e nemmeno di rivalità dichiarate fra loro, si ha notizia invece di qualche collaborazione, da un documento³, in cui viene registrato un addebito a favore del pittore Jooris van Straaten, il cui nome era tradotto come Jorge de la Rua, per aver dato dei colori a Sofonisba.

Ritornando al discorso del ritratto della regina, Sofonisba interpreta diversamente la figura di Isabella rispetto agli altri pittori spagnoli che la dipinsero precedentemente: la cremonese apre la scena mettendo Isabella di lato e lasciando apparire uno sprazzo di cielo dietro, il particolare del *Flohpelzchen* espediente da lei adottato, consente un moto istantaneo che svela la personalità vivace della giovane regina. Come aveva scritto al papa Sofonisba si preoccupava di far emergere l'animo di chi posava per lei: per questo pur cogliendo la somiglianza, tendeva a idealizzare i lineamenti, diversamente dall'intransigente Sanchez Coello, trasmettendo, nell'accento di un sorriso, la grazia interiore. Solo Sofonisba aveva saputo soddisfare Isabella e questo lo prova l'ordine perentorio che giunse al pittore Alonso Sanchez Coello di fare un nuovo ritratto alla regina copiando il volto dal quadro dell'italiana. E il pittore ascoltò: nel 1564 risulta un pagamento a suo nome per un ritratto di Sua Maestà "de que hizo el rostro de Sofonisba".

Sofonisba aveva una personalità socievole ed estroversa, lo conferma il calore in una lettera scritta al maestro del suo apprendistato, Bernardino Campi, quando era in Spagna, al quale gli scrive che il Ritratto del Re che il pittore voleva da lei non aveva ancora il tempo di realizzarlo perché era occupata ad insegnare e a far compagnia alla regina. Sofonisba accenna al maestro le restrizioni della sua libertà d'azione, la predilezione della regina aveva il rovescio di non lasciare tempo libero a Sofonisba per dipingere.

Si può intuire da parte della Regina anche uno scatto di gelosia nel vedersi carpire la pittrice dalla cognata Giovanna, che prima del suo arrivo era la dama più importante della corte spagnola.

Giovanna d'Asburgo era la figura femminile più vicina a Filippo: non solo era stata reggente del regno in sua assenza, ma aveva contribuito ad allevare il nipote Carlo, che non aveva mai conosciuto la madre; quasi una compensazione del forzato abbandono a soli tre mesi e senza più rivederlo del proprio

3) Documento trovato da Orietta Ponessi.

figlio Sebastiano, che come erede al trono del Portogallo non aveva potuto seguirla nel suo ritorno in Spagna dopo la vedovanza. Pur essendo severa nella religiosità e pronta a rifuggire le mondanità della corte si rivelava ricca di interessi artistici, letterari e musicali che Giovanna li coltivava in disparte. La sua era una vita ascetica scelta già da Carlo V dopo l'abdicazione per costituire per i figli un modello ineluttabile: come Filippo con l'Escorial, anche Giovanna aveva fatto costruire, proprio vicino all'Alcazar, un maestoso convento, Las Descalzas Reales, che abitava come un palazzo, offrendo alle gentildonne e ai bambini della corte un rifugio dalla soffocante etichetta, un'occasione d'istruzione e anche piacevoli intrattenimenti, spettacoli teatrali e concerti, da cui era escluso il pubblico maschile. La richiesta di essere ritratta dall'italiana dimostra che Giovanna la sentiva in sintonia con i propri valori, apprezzandone la cultura e le doti di intelligenza e di comunicativa, che portavano una ventata d'aria fresca nel clima pomposo della corte.

Sofonisba stimava la sorella del re, la quale aveva saputo reggere un immenso Stato e ora si era ritirata dalla scena per dedicarsi allo studio e alla preghiera, in ricordo di lei fece una copia del ritratto. Questo ritratto fu in passato attribuito a Tiziano e a Sanchez Coello ma la mano della cremonese si rivela in molti particolari come lo schema della figura simile a quella della regina Isabella, ed è sua l'idea di inserire una figura infantile, si tratta di una delle piccole aristocratiche che Giovanna indirizzava alla vita religiosa, ha in mano tre rose simboleggianti i tre voti della vita monastica. La pittrice esprime l'austera spiritualità di Giovanna senza ricorrere ad un'espressione arcigna attraverso il gioco dei contrasti, ricorrente nel suo codice stilistico, con la variopinta figuretta della bambina bionda, il cui abito nero è rallegrato da un cammeo bianco. L'arguta intuizione di Sofonisba può aver attribuito alla figura infantile un'ulteriore richiamo psicologico: l'immagine di Giovanna come custode e guida dei bambini della corte nasconde la sua ricerca di riparazione per l'abbandono del figlio. Dopo i ritratti della regina e della principessa, per completare la triade regale a Sofonisba non mancava che di immortalare il re in persona.

Solo recentemente grazie a moderne tecniche, c'è stata l'attribuzione, perché ritenuto un quadro di Alonso Sanchez Coello, notando la tecnica di Sofonisba che dipingeva i dettagli sulla superficie della tela. Una radiografia ha permesso di accertare un dato curioso: il quadro che risaliva ai primi anni del soggiorno a Madrid della pittrice fu tagliato e ridipinto una decina d'anni dopo, con un abito e una posa diversi, per adattarlo a fare da pendant al ritratto della regina. Qui il mento sporgente di Filippo II, caratteristico degli Asburgo, viene dipinto per suggerire un'espressione distesa e sorridente che Sofonisba aveva potuto osservare nel re durante gli anni felici del matrimonio con Isabella di Valois, d'altra parte il prognatismo che contraddistingueva la dinastia imperiale non veniva allora considerato sgradevole, in quanto era associato all'immagine stessa della regalità.

Aver soddisfatto i regali committenti consacrò la fama della pittrice.

Dopo i sovrani anche i più alti personaggi della corte volevano farsi ritrarre dall'italiana, conquistati dalla sua abilità e dal suo carattere amabile. Aumentò così la sua attività pittorica.

La notte del 3 ottobre 1568 Isabella morì. Il suo corpo fu vestito per volontà del marito del saio francescano: Sofonisba fu probabilmente tra le donne che chiesero di compiere quell'estremo gesto d'affetto. *“La signora Sofonisba dice che non vuole più vivere”* scriveva il 4 ottobre al duca Francesco Maria della Rovere l'ambasciatore urbinato Bernardo Maschi il quale aveva raccolto la reazione emotiva della pittrice, confermando il rapporto simbiotico con la regina. L'Anguissola sentì il bisogno di esprimere il suo dolore attraverso un quadro e lo fece dipingendo una piccola Pietà, in cui la Madonna ha in braccio il corpo abbandonato del figlio quasi a volerlo accogliere dentro di sé. Si tratta di un soggetto mai affrontato da Sofonisba incline invece ai dolci temi della Sacra Famiglia e della Vergine col Bambino, ed è probabile che in quell'immagine tentasse di stemperare il proprio lutto dipingendo una Pietà, l'immagine amorosa di Maria.

Se Sofonisba aveva progettato di rinunciare a sposarsi per restare al fianco della sovrana, ora il suo futuro appariva sotto una luce diversa, e Filippo stesso la invitò a pensare alle nozze.

Sofonisba si trovò in difficoltà e dovette fare dei debiti. Malgrado le traversie economiche non tornò a Cremona.

L'uomo giusto fu trovato nel 1572 molto lontano dal ducato di Milano. Il prescelto fu il siciliano Fabrizio de Moncada, secondogenito di un'illustre famiglia italo-spagnola. Il 23 settembre la trattativa si concluse. In attesa di abbandonare la Spagna per sempre dove aveva vissuto i quattordici anni più importanti della sua vita, Sofonisba rimise mano al pennello. Ritrasse entrambe le infante perché conservassero un tangibile ricordo della sua devozione.

DOPO LA VITA DI CORTE 1579

L'incontro di Sofonisba con la famiglia del marito avvenne nel feudo dei Moncada a Paternò, l'antica Hybla Gaelatis, un centro agricolo sui cinquemila abitanti adagiato sulle pendici sudoccidentali dell'Etna.

In quegli anni l'Anguissola sollecitò qualche commissione per il suo allievo Antifone, un miniatore di cui non si conosce alcuna opera ma è citato dal critico Bernardo de Dominaci nel suo *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*. L'insegnamento per Sofonisba era legato alla pratica della pittura, e lei vi si era da sempre dedicata prima con le sorelle e poi con la regina Isabella. La sua fama circolava non solo nell'ambiente artistico ma anche in quello aristocratico, aveva contatti con pittori attivi a Palermo in particolare col cremonese Gian Paolo Fondelli, allievo di Antonio Campi. Ma il matrimonio durò poco, Fabrizio Moncada morì, con molta probabilità anche se non si hanno prove a riguardo, durante un viaggio, il Moncada era malvisto e le ragioni vanno ricercate nei strani complotti della cognata per le malversazioni compiute sotto lo scudo della tutela a lui negata del figlio e Moncada per questo aveva intenzione di denunciare la cognata. Non si sa se Sofonisba credette alla versione dell'incidente, è sicuro che scrisse a Filippo II per chiedergli aiuto in quanto la morte aveva scatenato un conflitto con la famiglia Moncada. Il re gli offrì di ritornare in Spagna, perché tanto era il buon ricordo serbato a lei e c'era ancora il desiderio di possedere alla sua corte la rarità di quella pittrice. Aveva tentato di sostituirla con la figlia del Tintoretto ma il pittore, gelosissimo al punto che vestiva la figlia da uomo per tenerla con sé in bottega, aveva rifiutato di mandarla. Sofonisba volle ritornare in terra lombarda, ma Cremona costituiva solo una soluzione di ripiego, alla Sicilia ovviamente nulla la legava dopo la scomparsa del marito se non sgradevoli dispute ereditarie, ma prima di andarsene volle dedicare un quadro alla memoria del marito.

Sofonisba aveva allora quarantasette anni e chiudeva un capitolo della sua vita con un forte senso di delusione: il matrimonio tanto desiderato si era concluso tragicamente nel giro di cinque anni, ma non era da lei consegnarsi alla vecchiaia e alla solitudine tanto è vero che conobbe il nuovo marito imbarcandosi su una galea di Genova, il comandante Orazio Lomellino e come ci racconta il De Ribera " *non passò molto tempo che le venne trattato di rimaritarsi nobilmente in Genova*". Infatti il Lomellini colpì Sofonisba forse perché tanto diverso dagli uomini d'apparato che era abituata a frequentare: era un uomo fuori dagli schemi, portato all'avventura, raffigurava tutto quello che le era mancato nel convenzionale ambiente della corte. E fu così che si sposarono. Tra loro c'erano forti disparità: lui era decisamente inferiore di rango, pur avendo un cognome nobile, apparteneva ad un ramo secondario ed era figlio illegittimo; lei invece era più anziana di lui di circa quindici anni. Una coppia impossibile per i tempi ma unita dagli stessi obiettivi: una vita indipendente, la libertà di coltivare i propri interessi nell'agio di un certo benessere. Orazio capitava al momento giusto per interpretare la parte del deus ex machina, salvandola da quella situazione cui s'era assoggettata in un momento di sconforto e di solitudine. In cambio gli avrebbe dato il prestigio di una donna celebre, ex dama di corte oltre che rinomatissima artista. Rimaneva solo il problema della discendenza data la differenza d'età tuttavia Lomellini aveva già un figlio naturale e quella paternità gli bastava.

Fu un impulso del cuore ad avvicinarli. Spostandosi in terra ligure Sofonisba non usciva fondamentalmente dal sistema politico instaurato in Italia dall'impero spagnolo. Nel 1528 Genova aveva adottato uno statuto costituendosi in repubblica oligarchica, sotto il controllo di Andrea Doria, principe occulto che, pur non assumendo ufficialmente il potere, aveva manovrato un rovesciamento, con l'abbandono dell'alleanza francese per appoggiare la Spagna, raggiungendo da Carlo V il riconoscimento dell'indipendenza della città. Interessante fu l'arrivo in città dell'architetto perugino Galeazzo Alessi, che

lavorò dal 1548 al 1579 chiamato da Roma dove era stato aiuto del Sangallo diventando il principale esponente del rinnovamento urbanistico. Tra gli interpreti della vita artistica genovese spiccano Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco e Luca Cambiaso capostipiti della grande stagione barocca dell'affresco genovese: quest'ultimo figura tra gli interlocutori di Sofonisba, giunta a Genova in uno stimolante clima di rinascita.

Sofonisba riallacciò i rapporti con la famiglia reale; a Genova passò l'imperatrice Maria d'Austria, sorella di Filippo e madre della sfortunata Anna, che essendo rimasta vedova di Massimiliano II aveva lasciato Vienna per raggiungere il fratello e affiancarlo nella cura dei nipotini orfani. Sofonisba in quell'occasione regala all'imperatrice una Madonna, ciò permette di appurare che anche dopo il matrimonio Sofonisba non interrompe la sua attività artistica e si applica ai quadri sacri. Beneficiare di conoscenze nel mondo femminile era particolarmente importante in una città come Genova, chiamata "*il paradiso delle donne*".⁴ In questo clima socievole ed emancipato Sofonisba si sentì molto a suo agio e non soffrì la solitudine nonostante le lunghe assenze del marito che fu sempre per mare al comando della *Patrona*.

A Genova la pittrice cremonese raggiunge una tecnica oramai resa matura dal trascorrere degli anni, utilizzando con gli effetti di luce i dettagli che sottolineano la femminilità come la leggiadra piuma sul cappellino, la luminosità dei ricci neri, i fiocchetti dell'abito, lo scintillio rosso delle gemme creando così un suo tratto stilistico inconfondibile. Il poeta Antonio Grillo racconta in una sua opera del dipingere naturale di Sofonisba e individua la chiave psicologica della ritrattistica anguissoliana che portava alla luce le qualità migliori dei personaggi effigiati. Un approccio apprezzato dal Lomazzo che nel suo *Trattato dell'arte della pittura* del 1584 affermava fosse compito del ritrattista "*coprire i difetti del naturale*" e conferire all'effigiato gli ornamenti. A differenza di coloro che giudicavano il ritratto un genere inferiore di pittura per la mancanza d'invenzione, il Lomazzo inseriva Sofonisba nella triade dei più grandi ritrattisti insieme a Mor e Sanchez Coello, gli attribuiva un grande valore percependo che per la ritrattistica stava nascendo una stagione d'oro. La tecnica raffinata della cremonese capitava a proposito nell'ambiente aristocratico genovese che desiderava motivare il potere oligarchico attraverso la celebrazione della magnificenza decorando le loro residenze con gallerie d'arte ricche di ritratti. Rossana Sacchi sostiene che l'Anguissola aprì una moda che avrebbe avuto la sua concentrazione con i grandi fiamminghi Rubens, e Van Dyck non a caso interessati all'opera dell'Anguissola. Di tutta la trentennale attività genovese di Sofonisba rimangono solo tre opere firmate: un ritratto e due quadri a soggetto sacro. La perdita fu dovuta alla fine del regime oligarchico e ai rovesci finanziari che portarono alla dispersione di intere collezioni. L'unico ritratto "genovese" superstite ripropone Isabella di Valos: il ritratto combina alcuni elementi eseguiti per la regina in precedenza, la figura intera, tramandatici attraverso la copia di Rubens dove riprende l'acconciatura e il modello della lattuga a raggiera fitta mentre della variante a tre quarti utilizza la collana e la foggia dell'abito ma la novità della stoffa ricamata della veste che non si riconosce nei precedenti quadri. Il ritratto oggi a Vienna proviene dalle collezioni reali ma è escluso che l'autrice lo destinasse a qualche membro della famiglia reale in quanto non l'avrebbe firmato.

Si può pensare che a Genova intorno alla pittrice si sviluppò un cenacolo e non è difficile identificare il maestro con cui l'Anguissola s'intese meglio al suo arrivo a Genova: si trattò senz'altro del pittore che prese a modello per le opere d'invenzione. Entrambi i quadri superstiti di soggetto sacro firmati da Sofonisba negli anni genovesi sono copie di Luca Cambiaso che vantava una produzione religiosa rinomatissima in quegli anni in cui la trionfante Controriforma colmava anche Genova di chiese e conventi.

Luca Cambiaso fu chiamato in Spagna da Filippo II che lo nominò pittore di corte nel 1583, forse fu Sofonisba a segnalare la sua bravura al re. Purtroppo la prestigiosa trasferta fu funesta al Cambiaso che morì all'Escorial due anni dopo.

Il secondo quadro a soggetto sacro in circolazione all'inizio del Novecento, era il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* sempre copiato dal Cambiaso. Questo quadro permette di inserire un tassello importante

⁴ La definizione fu dell'umanista Enea Silvio Piccolomini poi diventato Papa Pio II e parecchi testi successivi confermano la libertà di cui godevano le donne genovesi, magari per criticarla come un visitatore apostolico che nel 1582 sottolineava la necessità "di moderare la troppa larga libertà delle donne".

nella storia della cremonese; una pala d'altare dello stesso soggetto, ripreso dal medesimo dipinto del Cambiaso, è infatti l'unica opera conosciuta di Pietro Francesco Piola⁵, allievo di Sofonisba, amato dalla pittrice come un figlio. Al Piola trasmise il proprio sapere e gli insegnò a imitare i grandi maestri: Perin de la Vega, Raffaello.

Poi ci fu Bernardo Castello con il quale aveva in comune la passione per la letteratura, oltre che la pittura; che Sofonisba amasse scrivere è testimoniato non solo dalla definizione di *letterata* attribuitale dal De Ribera ma da un'opera pubblicata nel 1620 a Mondovì *Teatro delle donne letterate* di Francesco Agostino Della Chiesa che afferma *“sofonisba non solo ha col pennello fatto cose rarissime e bellissime ma ha voluto anche con la penna scriver alcune cose, che sono molto lodate e tenute in conto dai virtuosi.”*

Nel dipingere la duchessa Margherita di Savoia Sofonisba introdusse una particolarità che compariva per la prima volta in Spagna: accanto alla bambina si trovava un nanetto, si erano già visti in pittura ma mai accostati all'ingenuità dell'infanzia, era più tenero che caricaturale. L'opera divenne qui motivo di stimolo per la sua novità tanto da essere poi citata da Velazquez nel suo ritratto del principino Batasar Carlos con un nano e nel celeberrimo *Las Meninas* dove la damigella inginocchiata davanti all'infanta porge lo stesso vasetto di coccio su un vassoio che il nanetto porge a Margherita.

Se poche sono le tracce dell'attività di Sofonisba rispetto alla mole di lavoro che dovette produrre e scarse le testimonianze di una vita sociale che fu senz'altro brillante e intensa resta invece una copiosa certificazione delle difficoltà economiche che sempre la perseguitarono.

Ma continuando a parlare della sua pittura anche se alla corte di Spagna non sopravviveva nessuno dei suoi antichi protettori l'Anguissola non era dimenticata. La reputazione di cui ancora godeva Sofonisba in Spagna ha reso plausibile l'ipotesi della visita a Genova di un grande pittore: Rubens. Anni dopo il suo allievo, Anton Van Dyck avrebbe fatto visita alla pittrice rimanendone incantato, si può immaginare che fosse stato il maestro stesso a suggerirgli l'idea, parlando dell'Anguissola con grande ammirazione. Rubens prese a bottega il Van Dyck quando tornò da Anversa, divenendo il pittore ufficiale dei governatori, gli arciduchi Alberto e Isabella Clara. Quest'ultima predilesse Rubens tanto da affidargli anche missioni diplomatiche e avrà sicuramente parlato al pittore del suo rapporto con Sofonisba che l'aveva fin da piccola indirizzata all'amore per l'arte.

Nel 1623 arrivò a Palermo il re Emanuele Filiberto di Savoia e riaccese un clima di attenzione attorno alla pittrice, qui convocò Van Dyck commissionandogli un ritratto e una grande pala della Madonna del Rosario. Era molto affermato aveva lasciato Anversa per compiere un viaggio di studio in Italia, aveva sentito parlare dell'Anguissola e la sua richiesta fu di poterla incontrare.

Incontrare la pittrice cremonese era stata una magia: l'età decrepita non aveva affievolito l'energia di Sofonisba e Van Dyck si sentì spronato a prendere in mano la matita. Su un foglio di taccuino tracciò uno schizzo della vecchia dama, Sofonisba aveva suggerito il giusto posizionamento della luce per alleviare i solchi delle rughe...

In un certo senso Van Dyck fu l'ultimo alunno di Sofonisba, viene infatti considerato uno dei massimi esponenti del ritratto psicologico, per la capacità di penetrare nelle pieghe più intime dei personaggi raffigurati.

Nel 1625 celebrarono a Palermo l'anniversario del ritrovamento della santa Rosalia nel periodo della peste e Sofonisba sempre attenta ad ogni manifestazione partecipò ai preparativi: ma fu il suo ultimo impegno perché a novembre di quell'anno morì.

“Nell'anno del Signore 1625 nel giorno decimosesto di novembre, fu sepolta nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi la signora Sofonisba Anguissola Lomellina” E' annotato in un registro nella chiesa palermitana di Santa Croce.

Della tomba non c'è traccia, ma rimane una lapide commemorativa fatta installare nel 1632 in San Giorgio dei genovesi dal marito, anch'egli longevo. L'iscrizione decorata con lo stemma degli Anguissola a due fasce gialle e rossa mette in risalto le straordinarie doti artistiche della defunta.

5) Pietro Francesco Piola secondo il Soprani fu allievo di Sofonisba Anguissola.

Alla moglie Sofonisba, del nobile casto degli Anguissola, posta tra le donne illustri del mondo per la bellezza e le straordinarie doti di natura, e tanto insigne nel ritrarre le immagini umane che nessuno del suo tempo poté esserle pari, Orazio Lomellini, colpito da immenso dolore, pose questo estremo segno di onore, esiguo per tale donna, ma il massimo per i comuni mortali.

Nessuno meglio dell'uomo che le era vissuto accanto per tanti anni poteva valutare la sue genialità “nel ritrarre le immagini umane” che consisteva nell’associare il naturalismo all’idealizzazione.

Sofonisba conosceva il modo di cogliere il sentimento e sapeva entrare in relazione con la persona che posava per lei, facendo trasparire le più nobili qualità morali. La sua era una pittura di anime e non perdeva nulla della fragile provvisorietà della dimensione umana, ma era in grado di trasferire sul quadro movimenti istantanei che sembrano voler sfuggire al corso del tempo, una donna pittrice con il nome di regina: Sofonisba.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Catalogo della mostra Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, 1994.
- Bartolena, S., *Arte al femminile*, Milano, Electa, 2003.
- Bellori, G. P., *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma, 1674.
- Borghini, M., *Sofonisba. Una vita per la pittura e la libertà*, Milano, Spirali, 2006.
- Caroli F., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Mondadori, 1987.
- Caroli F., Festa L.; *Tutti i volti dell'arte. Da Leonardo a Basquiat*, Milano, Mondadori, 2007, pag.24
- Cohen E. S., *La storia al femminile: il rinascimento al femminile*, Bari, Laterza, 1993.
- Macchi A.,. *Sofonisba Anguissola Moncada Lomellini* [in:] *"Carlo Dolci e il Cristo Ecce Homo"* Roma, Colosseo Editore, 2006.
- Orlandi, P. A., *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719.
- Pinessi O., *Sofonisba Anguissola*, Edizione Selene, 2008.
- Pizzagalli D., *La Signora della pittura: vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Rivista "La vita di Sofonisba Anguissola" *Revistas "Ca' de Sass"* 127, 1994.
- http://www.artcyclopedia.com/artists/anguissola_sofonisba.html
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_(Dizionario-Biografico))
- http://it.wikipedia.org/wiki/Portale:Donne_nella_storia

