

TRA STORIA E LEGGENDA. INDAGINI SUL NETWORK ARTISTICO TRA SOFONISBA ANGUISSOLA, GIULIO CLOVIO E LEVINA TEERLINC*

Annemie Leemans

Un episodio storico-artistico ricostruito attraverso una lettera e il testamento di Giulio Clovio

Questa ricerca comincia con una lettera di Annibal Caro (1507-1566)¹ scritta a nome del famoso miniaturista croato don Giulio Clovio (1498-1578) e indirizzata ad una «donna [...] si bella e si giovine» che pratica «quell'arte, dela quale io [Clovio] fo professione»². La qualità delle opere di questa miniatrice dev'essere notevole: Clovio, oltre ad ammirare la sua abilità come artista («sete ancora si eccellente in una arte tanto rara ne gli huomini, non che nele donne»³), la ringrazia per avergli mandato il suo autoritratto, «la vostra effigie da voi medesima dipinta»⁴. Il croato mostra di essere particolarmente affezionato a quest'opera, che considera un oggetto preziosissimo: «L'amore et la meraviglia insieme hanno fatto che io ritenghi il vostro ritratto appresso di me; et lo vagheggio à tutte l'hore per la piu cara cosa che io habbia, et per la più mirabile che si vegga»⁵. Per gratitudine Clovio ricambia il gesto e manda il ritratto di sua «propria mano», chiarendo le sue intenzioni: «vi harej mandato un saggio d'Istorie, o' di qualche figuretta ben finita perché ne poteste far miglior giudicio, ma per brevità di tempo mi reservo à farlo un'altra volta»⁶; infine, richiede ancora «qualche altra cosetta» di sua mano e promette di ricambiare anche quest'altra volta. Terminando saluta la pittrice baciando «le delicate et artificiose mani»⁷. La lettera venne pubblicata a stampa per la prima volta nel 1791 da Giulio Bernardino Tomitano (1761-1828) da Oderzo, un villaggio in provincia di Treviso. Come succede molto spesso nelle pubblicazioni di quest'epoca, la fonte utilizzata non è citata. La lettera ricevette un certo successo nei tre decenni successivi e fu pubblicata più volte, sempre nel contesto di Giulio Clovio. Guglielmo della Valle (1746-1805), nel

¹ Si veda ANNIBAL CARO, *Lettere CXXVII del commendatore Annibal Caro*, a cura di Giulio Bernardino Tomitano Opitergino, Venezia, Antonio Zatta, 1791, p. xvi. Nell'introduzione il curatore afferma che tutte le lettere sono prodotte da Annibal Caro ma che non tutte sono autografe, poiché qualche esemplare era stato scritto dal suo segretario personale.

² Biblioteca Capitulares Catedral Primada de Toledo, *codex BCT*, 85-15, c. 198r-v.

³ *Ibidem*.

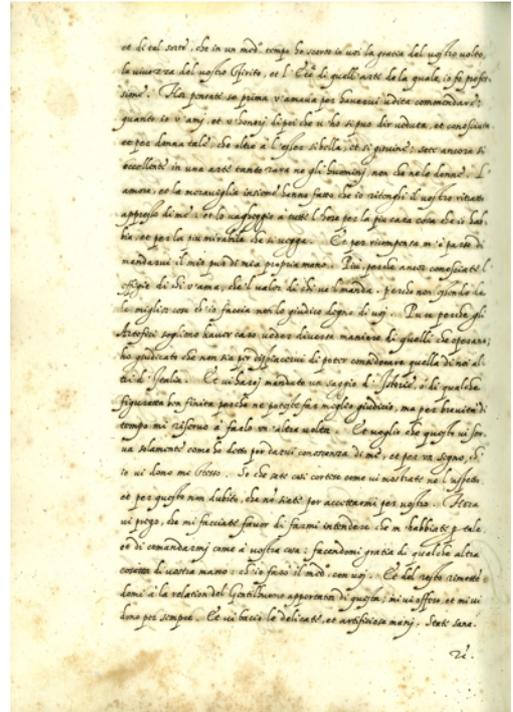
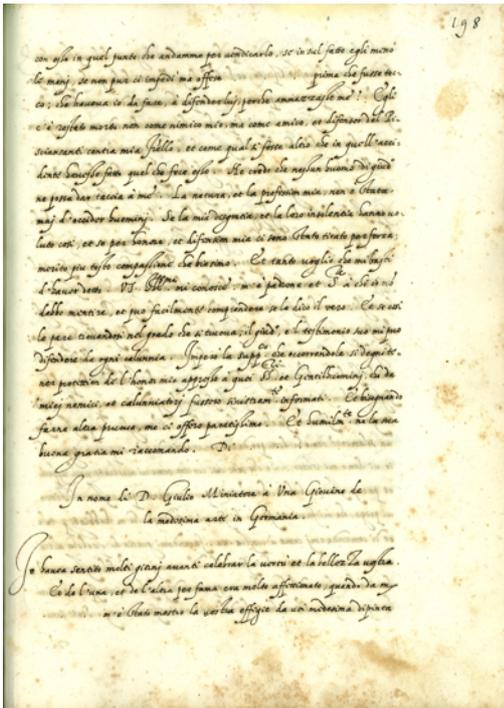
⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*. Non è comunque dato sapere se vi fu un altro contatto tra Clovio e la miniatrice.

1793, pubblicò la lettera in una nota all'edizione delle *Vite* vasariane e fu il primo che, con poche parole, la discusse⁸. Egli diede un'importante indicazione rendendo noto che la lettera si trovava in un codice papale; questo manoscritto conteneva anche un'altra lettera del Caro a nome di Giulio Clovio, indirizzata a Margherita d'Austria, del settembre 1561. Il codice era di proprietà del cardinale de Zelada (1717-1801), il quale nel 1796 lo donò alla biblioteca della cattedrale di Toledo, dov'è conservato ancora oggi⁹.



Figg. 1-2, Lettera scritta da Annibale Caro a nome di Giulio Clovio nel *codex BCT*, 85-15, c. 198r-v, anni '40 del Cinquecento, Toledo, Biblioteca Capitulares Catedral Primada

Confrontando il testo della lettera manoscritta con le varie pubblicazioni a stampa si notano piccole varianti, che possono dipendere da diversi metodi di trascrizione, ma si deve anche considerare la possibilità che ne circolassero diverse copie manoscritte¹⁰. Quello nel codice di Toledo, che contiene copie di lettere di Annibale Caro, è comunque l'unico esemplare manoscritto che è stato possibile rintracciare (figg. 1-2) e, probabilmente, la lettera autografa del letterato marchigiano alla miniatrice è andata perduta. Potrebbe essere stato Giovanni Battista Caro (m. 1572), nipote di Annibale, a copiare le lettere, poiché assieme a suo fratello Lepido Caro desiderava

⁸ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), a cura di Guglielmo della Valle, Siena, Pazzini Carli e Compagno, vol. X, 1793, p. 354.

⁹ Biblioteca Capitulares Catedral Primada de Toledo, *codex BCT*, 85-15, c. 198r-v.

¹⁰ Oltre alle edizioni di Tomitano del 1792 e di Della Valle del 1793, si citano ad esempio queste altre edizioni a stampa: ANNIBALE CARO, *Delle lettere del commendatore Annibal Caro scritto a nome del cardinale Alessandro Farnese*, a cura di Anton Federigo Seghezzi et al., Milano, Società Tipografica De' Classici Italiani, vol. II, 1807, pp. 359-361; FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di Giuseppe Piacenza, Torino, Stamperia Reale, vol. V, 1817, pp. 113-114.

tramandare gli scritti dello zio. La lettera, inoltre, non appare nei volumi delle *Lettere familiari* del Caro, né tantomeno è discussa nella letteratura più recente sull'umanista marchigiano¹¹.

La destinataria non viene purtroppo chiamata per nome nella lettera e il suo nome non ci è pervenuto. Tuttavia dal testo si ricavano diverse indicazioni su questa giovane miniatrice. La donna godeva sicuramente di fama; si può intuire che Clovio era già al corrente della sua esistenza prima di ricevere il suo autoritratto, poiché afferma di averla già sentita lodare e così mostra ammirazione nei suoi confronti: «se prima v'amava per havervi udita commendare quanto io v'ami e v'honori di poi che v'ho, si può dir veduta, et conosciuta»¹². La miniatrice, inoltre, non era di origine italiana, come non lo era Clovio: ciò traspare dall'espressione «noi altri d'Italia», quando Clovio parla di entrambi. L'origine della miniatrice potrebbe essere meglio definita grazie all'intestazione della lettera: «In nome di D. Giulio Miniatore à Una Giovine de la medesima arte in Germania»¹³. Diversi storici d'arte hanno voluto attribuire un'identità alla destinataria senza nome. Un testo ottocentesco identifica la destinataria come «Giovanna Clavia», una giovane ragazza tedesca, apprendista presso Clovio negli anni Quaranta del Cinquecento¹⁴.

L'autenticità del personaggio di Giovanna Clavia fu poi messa in discussione da Julius Schlosser che, a questo proposito, parlava di una *fiction* della storia dell'arte, basata su un personaggio fittizio, non reale¹⁵. Schlosser propose una soluzione più credibile per la destinataria della lettera: Levina Teerlinc (ca. 1510-1576)¹⁶. Levina, nata nelle Fiandre all'incirca nell'anno 1510¹⁷, fu la primogenita e allieva dell'ultimo grande miniaturista fiammingo Simon Bening (1483/84-1561). Le Fiandre potevano allora essere denominate con la parola 'Germania', come nel titolo dell'opera di Lodovico Guicciardini (1521-1589), *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore*¹⁸. Dunque le caratteristiche di Levina Teerlinc combaciano con il profilo della destinataria della lettera. L'autoritratto miniato di Levina Teerlinc, di cui si parla nella lettera, non è mai stato

¹¹ Si vedano A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Firenze, F. Le Monnier, vol. I (*Dicembre 1531- giugno 1546*), 1957, vol. II (*Luglio 1546 - luglio 1559*), 1959, vol. III (*Agosto 1559-ottobre 1566*), 1961.

¹² Biblioteca Capitulares Catedral Primada de Toledo, *codex BCT*, 85-15, c. 198r-v.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ JOHN WILLIAM BRADLEY, *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio, Miniaturist, 1495-1578, with Notices of his Contemporaries and the Art of Book Decoration in the Sixteenth Century*, Amsterdam, G.W. Hissink, 1971, pp. 152-153, 367.

¹⁵ JULIUS SCHLOSSER, *Two Portrait Miniatures from Castle Ambras*, «The Burlington Magazine», XLI, 1922, pp. 194-198 (p. 194). Sull'autenticità del personaggio di Giovanna Clavia, cfr. *infra*.

¹⁶ J. SCHLOSSER, *Two Portrait Miniatures from Castle Ambras* cit., p. 198. Prima di quest'articolo lo studioso aveva già considerato un gruppo di miniatrici fiamminghe, fra cui anche Suzanna Horenbout: J. SCHLOSSER, *Album ausgewählter gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhochsten Kaiserhauses*, Wien, Verlag von Anton Schroll & Co., 1901, pp. 22-23.

¹⁷ In merito all'anno di nascita di Levina cfr. *infra*.

¹⁸ LODOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore. Con più carte di Geographia del paese, & col ritratto naturale di più terre principali*, Anversa, Guglielmo Silvio, 1567.

identificato¹⁹. Ma dove manca un riscontro materiale viene d'aiuto il testamento di Giulio Clovio, accompagnato da un inventario delle sue proprietà²⁰. Fra le opere di vari artisti, Giulio Clovio possedeva «un scattolino tondo con il ritratto di Livinia meniatrice della Regina d'Inghilterra»²¹.

Al momento della morte di Giulio Clovio la regina d'Inghilterra era Elisabetta I Tudor (1533-1603). Levina Teerlinc lavorò come pittrice di corte in Inghilterra dal 1546 fino al momento della sua morte nel 1576²² ed ebbe un permesso speciale che le permise di ritrarre la regina dal vivo²³. «Un scattolino tondo», secondo l'uso dell'epoca, è una piccola scatola che poteva essere usata in vario modo: poteva trattarsi della scatola portatile utilizzata per trasportare e preservare i colori per dipingere, oppure di un contenitore di oggetti e curiosità, o ancora poteva essere impiegata per la conservazione di opere d'arte, come cornice ornante o protettiva o anche come supporto a opere piccole e fragili, che così potevano essere prese in mano più agevolmente. «Un scattolino tondo» della collezione di Clovio era dunque una scatola tonda piccola che funzionava come cornice per un ritratto. Altri due interrogativi sono di sicuro interessanti: chi ha dipinto e chi raffigurava il ritratto. Nel testamento di Clovio si legge «il ritratto di Livinia meniatrice della Regina d'Inghilterra». Secondo Nicole Hegener, è Levina Teerlinc a eseguire un ritratto della regina d'Inghilterra²⁴. Io sostengo invece che la frase si possa interpretare in modo differente: il primo genitivo «di Livinia» sta a significare un ritratto di Levina, indicando così che si tratta di un ritratto di sua mano, mentre con il secondo genitivo «della Regina d'Inghilterra» si evidenzia come Levina

¹⁹ Simone Bergmans propose l'identificazione di un autoritratto di Levina Teerlinc. Segnalava il dado (teetotum) appuntato sulla gorgiera della signora nel ritratto numero P. 24-1932 del Victoria & Albert Museum, come un simbolo per il nome di 'Teerling', variazione ortografica di 'Teerlinc', parola che in fiammingo indica appunto anche il dado. Secondo Bergmans, il dado era dunque la firma di Levina Teerlinc. Oggi il ritratto è di nuovo attribuito ad Isaac Oliver, come prima della pubblicazione di Bergmans. Cfr. SIMONE BERGMANS, *The Miniatures of Levina Teerling*, «The Burlington Magazine», LXIV, 1934, pp. 232-236.

²⁰ Il testamento di Giulio Clovio è documento unico per completezza e organizzazione dell'elenco di opere. Per il testamento di Giulio Clovio (Archivio di Stato di Roma, Collegio dei Notai Capitolini, notaio Livio Prata, vol. 1335, cc. 353-405), si vedano ANTONIO BERTOLOTTI, *Don Giulio Clovio. Principe dei miniatori*, «Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia», VIII, 1881, pp. 259-279; NICOLE HEGENER, «DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA». *Testament und Nachlaß des "kleinen Michelangelo" Don Giulio Clovio*, in *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di Nicole Hegener - Kerstin Schwedes, Würzburg, Verlag Köningshausen & Neumann, 2012, pp. 105-191. La registrazione del testamento avvenne sette giorni prima della morte del grande miniaturista, la stesura dell'inventario dei beni fu conclusa dopo la sua morte. Cfr. N. HEGENER, «DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA» cit., p. 120.

²¹ Trascrizione presa da A. BERTOLOTTI, *Don Giulio Clovio* cit. Facendo un paragone con la trascrizione di Nicole Hegener si notano piccole varianti. Hegener trascrive «un scattolino tondo con il ritratto di Livinia meniatrice della Regina d'Inghilterra», cfr. N. HEGENER, «DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA» cit.

²² ERNA AUBERBACH, *Tudor Artists. A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the death of Elizabeth I*, London, Athlone Press, 1954, p. 51; SUSAN JAMES, *The Feminine Dynamic in English Art, 1485-1603. Women as Consumers, Patrons and Painters*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 179.

²³ ROY STRONG, *Gloriana, the Portraits of Queen Elizabeth I*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 15.

²⁴ Hegener traduce la voce dell'inventario nel seguente modo: «Schachtelchen mit einem Bildnis der Königin von England von der Miniatorin Livina», che significa «una scatola piccola con l'immagine della regina dell'Inghilterra, della miniatrice Levina», cfr. N. HEGENER, «DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA» cit., p. 189.

sia la miniatrice della regina Elisabetta. Esistono indicazioni testuali che possono sostenere questa ipotesi.

In tre fonti cinquecentesche Levina è citata come figlia di Simon Bening ed è associata alla corte inglese dei Tudor, specialmente con le regine Maria ed Elisabetta. In tale maniera è introdotta prima da Lodovico Guicciardini nella *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore* (1567)²⁵, poi da Giorgio Vasari nelle *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568)²⁶. La terza fonte contemporanea a Levina Teerlinc proviene da Denys Hardwyn (1530-1605), che risiedeva a Bruges nella metà del Cinquecento, quando Simon Bening era ancora in vita. Sfortunatamente il manoscritto di Hardwyn, oggi conosciuto come *Elenchus illustrium scriptorum Flandriae*, è andato perduto, ma l'informazione su Levina, figlia di Simon Bening, non è andata persa del tutto. È stata ripresa da Antonius Sanderus una prima volta nel suo *De Brugensibus eruditionis fama claris libri due* (1624) e, più avanti, in un'altra sua opera, la terza edizione della *Flandria illustrata*, una traduzione fiamminga intitolata *Verheerlykt Vlaandre* (1735)²⁷. Queste ultime fonti non appaiono in altri studi e costituiscono una novità di questa ricerca. Già ai suoi tempi Levina era dunque conosciuta come miniatrice della corte inglese e, al momento della morte di Giulio Clovio, la protettrice di Levina era la regina Elisabetta I. La percezione di Levina da parte dei suoi contemporanei si riflette nel testamento di Clovio: qui si sostiene che «un scattolino tondo con il ritratto di Livinia meniatrice della Regina d'Inghilterra» si riferisce a una piccola scatola-cornice con il ritratto eseguito da Levina, la quale è la miniatrice della regina Elisabetta I di Inghilterra. Il ritratto eseguito da Levina è l'unico nella collezione di Giulio Clovio a essere stato dipinto da una donna. L'altra opera di una donna artista è una raffigurazione di Clovio e di sant'Orsola di Sofonisba Anguissola. Il ritratto di Levina Teerlinc presente nell'inventario, del quale non si può escludere che sia un autoritratto, è molto probabilmente quello citato nella lettera. Come anticipato, si tratta di un oggetto considerato prezioso da Clovio e non dovrebbe essere una sorpresa che il testamento ricordi il ritratto di Levina nella sua stanza privata. Un'opera di tale qualità, prodotta da una giovane donna artista, poteva essere oggetto di stupore e meraviglia. Ne offre un bell'esempio il diario di Albrecht Dürer: quando fu ad Anversa, il pittore tedesco acquistò una miniatura con un Salvatore di «ein Töchterlein bey 18 jahren alt» di «meister Gerhart», la figliola di 18 anni di maestro Gerard, identificabile con Susanna Horenbout, figlia di Gerard Horenbout. Dürer affermò che era un miracolo che un'immagine fatta da una donna fosse talmente

²⁵ L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* cit., p. 100.

²⁶ G. VASARI, *Delle vite* cit., pp. 859-860.

²⁷ JULES DE SAINT-GENOIS, *Antoine Sanderus et ses écrits*, Gand, De Busscher Frères, 1861, pp. 81-82.

preziosa: «ist ein grosz wunder, das ein weibs bild also viel machen soll»²⁸. Lo stupore era tale che Dürer fissò per iscritto il suo sentimento, nello stesso modo in cui Clovio espresse le sue emozioni riguardo al ritratto di Levina Teerlinc nella lettera che Annibale Caro scrisse a suo nome.



Fig. 3, Sofonisba Anguissola, *Ritratto di Giulio Clovio*, Mentana, collezione privata

Il ritratto di Giulio Clovio della collezione Zeri e la storia di un'identificazione fraintesa

Un altro interrogativo della ricerca lega Levina Teerlinc al celebre miniaturista croato: si è creduto che l'autoritratto di Levina Teerlinc compaia nel ritratto di Giulio Clovio di Sofonisba Anguissola della collezione Zeri (*fig. 3*), e che la miniatura che il croato tiene in mano in questo dipinto possa essere il tanto amato oggetto di cui parla la lettera del Caro. La provenienza di questo dipinto può essere, in parte, rintracciata grazie a cataloghi di mostre e d'aste. Il catalogo della vendita Christie's del 2 maggio 1807 riportava che il ritratto di Giulio Clovio, allora ritenuta opera di Tiziano, aveva fatto parte della collezione Borghese²⁹. Lo presentò Thomas Grignion (m. 1821), fratello dell'artista Charles Grignion (1753-1804). Il ritratto non riscosse un gran successo all'asta e rimase invenduto,

²⁸ ALBRECHT DÜRER, *Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften* (1893), a cura di Konrad Lange - Franz Fuhse, Wiesbaden, Martin Sandig, 1970, p. 166; LORNE CAMPBELL - SUSAN FOISTER, *Gerard, Lucas and Susanna Horenbout*, «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1986, pp. 719-727 (p. 725).

²⁹ Getty Provenance Index® database. J. Paul Getty Trust.

ma la vicenda serve a testimoniare la sua presenza in Inghilterra. L'opera non fu venduta neanche alle successive aste: Luke Foreman (c. 1758-1814) la presentò come un quadro di Ludovico Carracci nel 1811 e come opera di Giovanni Battista Moroni nel 1812, in entrambi i casi senza successo³⁰. Si sa che il ritratto fu esposto alla mostra della British Institution di Londra nel 1852 e alla *National Exhibition of Works of Art* a Leeds nel 1868³¹, ultimo anno in cui il quadro è attestato in Inghilterra. A queste mostre l'opera era presentata come dipinto della collezione di Charles Townley (1737-1805), da cui si deduce un'appartenenza del ritratto di Clovio alla collezione Townley anche precedentemente alle aste citate, poiché Townley morì nel 1805. Non si sa come il ritratto di Giulio Clovio passò dall'Italia all'Inghilterra. Charles Townley fu collezionista famoso per la sua raccolta di marmi, riprodotta da Johann Zoffany (Burnley, Art Gallery and Museum)³², ed era membro della Society of Antiquaries, della Royal Society e anche della Society of Dilettanti. Fu in Italia almeno tre volte, dal 1767 fino al 1768, dal 1771 al 1774 e nel 1777, ma non ci sono prove a dimostrazione del fatto che fu lui ad esportare il ritratto di Giulio Clovio, in un'epoca in cui erano comunque numerosi i contatti tra Italia e Inghilterra. Infatti anche l'artista Charles Grignion, fratello di Thomas Grignion, che presentò il dipinto all'asta del 1807, risiedette a Roma fra il 1781 e 1799. Charles compì il viaggio dall'Inghilterra all'Italia in compagnia di Robert Fagan (1761-1816), ritrattista e mercante d'arte³³. Servirebbero tuttavia altri indizi per definire la provenienza del ritratto di Giulio Clovio.

Le informazioni che riguardano il Novecento sono altrettanto scarse. L'unica certezza è che il quadro appartenne alla collezione di Federico Zeri a Mentana (Roma) almeno a partire dal 1968, anno in cui fu registrato nel catalogo postumo di Bernard Berenson (1865-1959)³⁴. Non si sa quando precisamente Zeri lo acquistò, ma si può presumere che l'abbia comprato sul mercato romano: una fotografia del ritratto conservata presso la Fondazione Zeri a Bologna (in duplice

³⁰ Getty Provenance Index® database. J. Paul Getty Trust.

³¹ ELISABETTA SAMBO, *Sofonisba Anguissola*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di Mina Gregori, catalogo della mostra (Cremona, 21 maggio - 29 maggio 1985), Milano, Electa, 1985, p. 174.

³² Per la riproduzione dell'opera e il saggio sulla biblioteca di Charles Towneley si veda MARY WEBSTER, *Johan Zoffany, 1733-1810*, New Haven/London, Yale University Press, 2012, pp. 419-443, fig. 318.

³³ Entrambi erano borsisti della Royal Academy, dove Charles, ritrattista e pittore di storia, era allievo dal 1769, e trasportavano opere d'arte in Inghilterra quando le truppe francesi entrarono a Roma alla fine del Settecento. JOHN INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven/London, Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 1997, pp. 433-434, 346-347; MARTIN MYRONE, voce *Grignion, Charles (bap. 1753, d. 1804)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, online ed., maggio 2012.

³⁴ BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places, vol. 1 Central Italian and North Italian Schools*, London, Phaidon, 1968, p. 14. Questa pubblicazione apparve nove anni dopo la scomparsa di Bernard Berenson. Il materiale proviene dagli appunti del Berenson stesso, con ulteriori ricerche per le indagini non ancora concluse. Si veda la prefazione del primo volume: *ivi*, p. vii.

copia, invv. 80662, 80663), fu scattata dall'impresa Foto Vasari, operativa a Roma dal 1870³⁵. Dopo la scomparsa di Federico Zeri nel 1998 il dipinto è passato all'erede della collezione, il nipote Eugenio Malgeri Zeri. Nelle aste ottocentesche l'opera era spesso descritta come un ritratto di artista. Effettivamente raffigura un artista maschile seduto su una sedia di legno, accanto a un tavolo o scrivania. Appoggia la mano destra sulla scrivania, tenendo un pennello fra l'indice e il medio, mentre nella mano sinistra, sollevata, tiene un ritratto miniato. Sulla scrivania, sotto la mano sinistra, è raffigurata una scatola quadrata che contiene colori per dipingere, sul genere di scatola di cui si è detto nel primo paragrafo. La scena si svolge su uno sfondo scuro e l'effigiato è rappresentato di tre quarti, rivolto verso lo spettatore. Nel ritratto miniato che Clovio tiene in mano è raffigurato il volto di una donna. L'identità di Giulio Clovio è confermata dal confronto con il famoso ritratto che El Greco dipinse del suo amico e protettore croato (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte)³⁶, eseguito circa nel 1570, quando i due artisti si incontrarono a Roma. L'autenticità è provata dalla firma del pittore in lettere greche sulla sinistra del dipinto: «DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRES EPOIEI». Il libro che Clovio tiene nella mano sinistra è il famoso *Officium Verginis* (1546, New York, Pierpont Morgan Library), che egli miniò per il cardinale Alessandro Farnese, suo protettore³⁷. Facendo un paragone tra i due ritratti di Giulio Clovio di Sofonisba Anguissola ed El Greco si possono notare molteplici somiglianze, specialmente nei tratti somatici e nell'abbigliamento. In entrambi i casi Clovio indossa un indumento nero, con chiusura frontale, da cui spunta un collare bianco, probabilmente di una camicia. Una differenza essenziale è il copricapo, assente nel ritratto di El Greco, elemento che finora non è stato molto considerato dagli studi. Mi sono noti soltanto due riferimenti al cappello del Clovio: Alexander Wied notava che esso funziona come elemento formale che rompe l'intimità del quadro³⁸; in uno studio più recente è

³⁵ <http://www.fotovasari.it/>.

³⁶ È possibile il confronto con un'altra opera firmata di El Greco, il *Cristo che caccia i mercanti del tempio* (ca. 1570-1575, Minneapolis, Institute of Arts), in cui un ritratto di Giulio Clovio si trova accanto a quelli di Tiziano, Michelangelo e, forse, Raffaello. Questo ritratto è citato meno frequentemente dagli studi, probabilmente perché fu dipinto dopo quello di Capodimonte. Lo si veda riprodotto, ad esempio, in JONATHAN BROWN, *El Greco and Toledo*, in *El Greco of Toledo*, a cura di Jonathan Brown et al., catalogo della mostra (Madrid, Prado, 1 aprile - 6 giugno 1982; Washington D.C., National Gallery of Art, 2 luglio-6 settembre 1982; Toledo OH, Toledo Museum of Art, 26 settembre - 21 novembre 1982; Dallas TX, Dallas Museum of Fine Arts, 12 dicembre 1982 - 6 febbraio 1983), Boston, Little, Brown and Company, 1982, p. 92.

³⁷ Il libro delle ore Farnese è raffigurato aperto, sulle pagine con la *Creazione* e la *Sacra Famiglia* (cc. 59v-60r), cfr. *La Collezione Farnese. Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole*, Napoli, Electa, 1995, pp. 211-212.

³⁸ ALEXANDER WIED, *Sofonisba Anguissola*, in *La prima donna pittrice. Sofonisba Anguissola. Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625) Cremona-Madrid-Genova-Palermo*, a cura di Sylvia Ferino Pagden, catalogo della mostra (Vienna, 17 Gennaio - 26 Marzo 1995), Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1995, p. 81.

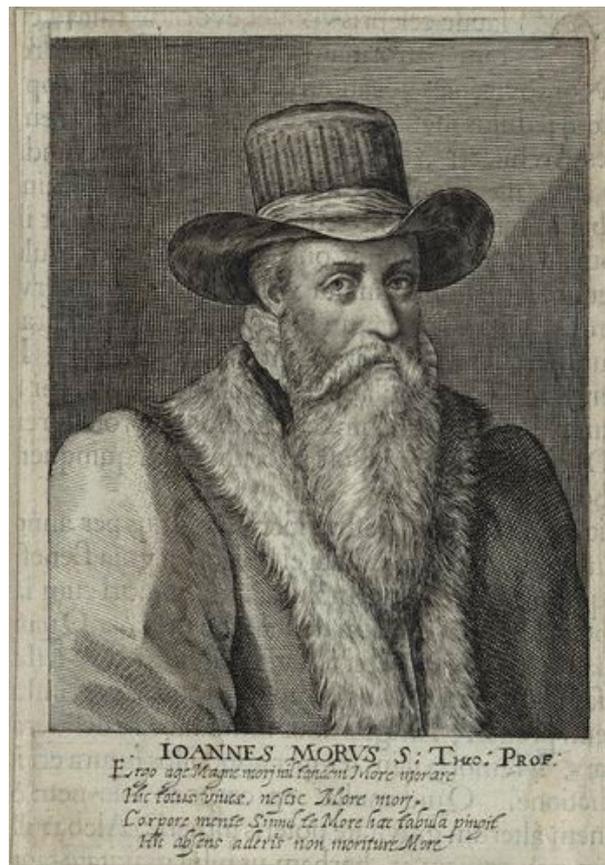


Fig. 4, Attribuito alla cerchia de Passe (Magdalena o Willem), *Ritratto di John More*, 1620, National Portrait Gallery, Londra. © National Portrait Gallery, London

stato invece ritenuto un cappello da artista³⁹, suggerimento molto interessante, ma probabilmente si tratta di un anacronismo. Per spiegare la presenza di questo cappello si potrebbe fare riferimento alle origini del Clovio, che all'inizio del suo testamento dichiara di essere discendente da «patre macedonico et matre illirica»⁴⁰. Tale argomento perde tuttavia importanza alla luce di un confronto con un cappello simile indossato da John More (ca. 1542-1592, *fig. 4*). Entrambi i cappelli sono marcati da una calotta piuttosto alta con pieghe. La tesa è alquanto larga e appare movimentata: nella parte frontale punta leggermente in basso, ai lati più in alto. Il nastro del cappello di John More è più largo rispetto a quello di Clovio, che sembra una sottilissima treccia chiusa da un fiore. Pur con piccole varianti nei due esemplari, si tratta fondamentalmente dello stesso modello di cappello.

John More, un ecclesiastico della chiesa d'Inghilterra, era chiamato «Apostle of Norwich», uno *status* che aveva acquisito grazie al suo duro lavoro di religioso, «indefatigable labours as a divine»;

³⁹ N. HEGENER, «*DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA*» cit., p. 149. Questo tipo di cappello è denominato basco, un berretto di panno tondo senza falde. È di uso comune anche per i copricapi militari, cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/basco/>.

⁴⁰ *Ivi*, p. 160; A. BERTOLOTTI, *Don Giulio Clovio* cit., p. 265.

ad esempio, ogni domenica celebrava la messa tre volte⁴¹. Era inoltre conosciuto come un uomo «vestitu modestus»⁴², essendo molto attento alle caratteristiche del suo aspetto fisico e del suo abbigliamento. Rifiutò di portare la cotta, una veste liturgica, e questa sua decisione fu approvata dalla diocesi⁴³. Fu così descritto nel 1824 da James Granger, ecclesiastico e biografo:

The Reverend Mr. John More, of Norwich, one of the worthiest clergymen in the reign of Elizabeth, gave the best reason that could be given, for wearing the longest and largest beard of any Englishman of his time; namely, "That no act of his life might be unworthy of the gravity of his appearance"⁴⁴.

In questo brano, oltre ad accreditare John More come uno dei religiosi più eccellenti del regno di Elisabetta, Granger riferisce che l'ecclesiastico portava la barba più lunga di tutti gli uomini inglesi del suo tempo, poiché egli stesso riteneva che nessun atto della sua vita avrebbe potuto essere indegno di un aspetto così austero⁴⁵. John More e Giulio Clovio sono entrambi ecclesiastici cinquecenteschi su due diverse sponde. Quando Clovio fu catturato dalle truppe spagnole durante il sacco di Roma nel 1527 fece voto che, nel caso in cui si fosse salvato, avrebbe preso i voti. Una volta liberato, Clovio partì infatti per Mantova e ricevette gli ordini religiosi nel monastero di S. Ruffino⁴⁶: Giulio Clovio si univa alla Chiesa cattolica, mentre John More fu poi legato alla Chiesa anglicana. Il tipo di cappello, e forse anche la barba, elementi scelti da entrambi per essere immortalati in un ritratto, potrebbero indicare l'adesione ad una scelta di vita religiosa che comportava sobrietà e modestia. Come nota Peter Burke, un indumento poteva simboleggiare il carattere distintivo della vita di un individuo⁴⁷, per questo, anziché rappresentare una moda o un rimando all'etnia o alle origine geografiche, i cappelli di Giulio Clovio e John More sono emblema di una sobria vita ecclesiastica.

L'attribuzione del ritratto di Giulio Clovio a Sofonisba Anguissola è apparsa per la prima volta nel 1968, nel catalogo postumo di Bernard Berenson⁴⁸, e da allora ha fatto scuola. L'incontro fra i due

⁴¹ BENJAMIN BROOK, *The Lives of the Puritan Containing a Biographical Account of those Divines who Distinguished Themselves in the Cause of Religious Liberty. From the Reformation under Queen Elizabeth to the Act of Uniformity in 1662*, London, James Black, vol. I, 1813, p. 451.

⁴² HENRY HOLLAND, *Heroologia Anglica*, Arnhem, Jan Jansson - Crispijn van de Passe, 1620, p. 210.

⁴³ B. BROOK, *The Lives of the Puritan* cit., p. 449.

⁴⁴ JAMES GRANGER, *A Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution*, London, William Baynes and Son, 1824, p. 344.

⁴⁵ H. HOLLAND, *Heroologia Anglica* cit., p. 120: «Alebat ille quidem, non comam at, barbam, ut nihil gravitate tanta indignum committeret», passo a cui fa riferimento Granger nel brano citato.

⁴⁶ G. VASARI, *Delle vite* cit., p. 214.

⁴⁷ Burke propone questa osservazione riguardo alla cultura dei pastori, ma è applicabile anche ad altri gruppi sociali, si veda PETER BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York/Hagerstown/San Francisco/London, Harper Torchbooks, 1978, p. 32.

⁴⁸ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance* cit., p. 14.

artisti è testimoniato da uno specifico oggetto d'arte appartenente alla collezione di Giulio Clovio al momento della sua morte, e descritto nel suo inventario: «l'impronto di Don Giulio [...] di mano della Sofonisba». L'incontro risale probabilmente al 1556, quando sia Clovio che Sofonisba erano presenti a Parma; Rossana Sacchi segnala infatti la possibilità che la pittrice cremonese abbia soggiornato in quel periodo presso la corte Farnese a Parma e lì abbia potuto conoscere Clovio⁴⁹.

L'identità della figura femminile nella miniatura presente nel ritratto di Giulio Clovio è stata oggetto di discussione. Nella maggior parte degli studi recenti, italiani e tedeschi, è stata letta come il ritratto di Levina Teerlinc⁵⁰, notizia di cui non si conosce di preciso l'origine, ma che è stata diffusa tramite comunicazione orale dal proprietario del quadro, Federico Zeri, il quale precisava che «Lavinia Terlincks» sarebbe stata una giovane allieva tedesca di Giulio Clovio fra il 1540 e il 1546. Questa ipotesi comparve nelle pubblicazioni a partire dal catalogo della mostra su Cremona del Cinquecento del 1985⁵¹, e da allora si è stabilita l'associazione tra il ritratto di Giulio Clovio e il ritratto miniato di Levina Teerlinc⁵². Come abbiamo visto, nell'inventario allegato al testamento di Giulio Clovio compare un ritratto di Levina Teerlinc; la domanda è se quest'oggetto è lo stesso che viene raffigurato nel ritratto di Giulio Clovio.

Rossana Sacchi, seguita da Alexander Wied, sottolinea semplicemente che, nel quadro, la scatola sul tavolo contiene dei pigmenti⁵³. Maïke Christadler, invece, nota che il pennello, lo strumento per dipingere, è tenuto in mano da Clovio, che fu quindi raffigurato mentre dipingeva il ritratto miniato e stava guardando il soggetto del suo lavoro. Christadler conclude che il ritratto miniato è probabilmente un autoritratto di Sofonisba Anguissola⁵⁴.

⁴⁹ ROSSANA SACCHI, *Sofonisba Anguissola*, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, a cura di Mina Gregori, catalogo della mostra (Cremona, Centro culturale S. Maria della Pietà, 17 settembre - 11 dicembre 1994; Vienna, Gemäldegalerie, gennaio-marzo 1995; Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, aprile - giugno 1995), Milano, Leonardo Arte, 1994, p. 71.

⁵⁰ DANIELA PIZZAGALLI, *La signora della pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 51; FIAMMETTA BASILE, *Le rughe di Sofonisba*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2004, p. 82; MILLO BORGHINI, *Sofonisba. Una vita per la pittura e la libertà*, Milano, Spirali, 2006, p. 50; N. HEGENER, "DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA" cit., p. 132; la notizia che Levina avrebbe studiato da Giulio Clovio negli anni '40 del Cinquecento si veda LIANA DE GIROLAMI CHENEY - ALICIA CRAIG FAXON - KATHLEEN LUCEY RUSSO, *Self-Portraits by Women Painters*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 35.

⁵¹ E. SAMBO, *Sofonisba Anguissola* cit.

⁵² FLAVIO CAROLI, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Mondadori, 1987, p. 112; ILYA SANDRA PERLINGIERI, *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992, p. 40; R. SACCHI, *Sofonisba Anguissola* cit., p. 194; A. WIED, *Sofonisba Anguissola* cit., p. 81; D. PIZZAGALLI, *La signora della pittura* cit., p. 51; F. BASILE, *Le rughe di Sofonisba* cit., p. 82; M. BORGHINI, *Sofonisba* cit., p. 50; N. HEGENER, "DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA" cit., p. 132.

⁵³ R. SACCHI, *Sofonisba Anguissola* cit. p. 194; A. WIED, *Sofonisba Anguissola* cit., p. 81.

⁵⁴ MAIKE CHRISTADLER, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris "Vite" und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin, Reimer, 2000, p. 197. Già Stefania Marschke concludeva in modo simile, cfr. STEFANIA MARSCHKE, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar, VDG, 1998, p. 266.



Fig. 5, Sofonisba Anguissola, *Bernardino Campi ritrae Sofonisba*, tra 1554-1559, Siena, Pinacoteca Nazionale. Su concessione del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Foto della Soprintendenza SBAE di Siena e Grosseto

Sofonisba ha dipinto diversi autoritratti⁵⁵. Il primo autoritratto è del 1554 e si trova al Kunsthistorisches Museum di Vienna. È sopravvissuto anche un ritratto miniato, oggi conservato al Museum of Fine Arts a Boston, che è datato tra il 1556 e il 1557 e che si presume dovuto all'incontro con Giulio Clovio, poiché il croato è la persona più indicata ad averle insegnato i segreti di quest'arte⁵⁶. Un altro elemento del ritratto di Clovio in collezione Zeri non costituisce un *unicum* nel catalogo di Sofonisba: la pittrice cremonese raffigura se stessa in un quadro dentro un quadro anche un'altra volta, nel ritratto del suo maestro Bernardino Campi (Siena, Pinacoteca Nazionale, Collezione Spannocchi, *fig. 5*), effigiato mentre, a sua volta, sta terminando il ritratto della sua allieva Sofonisba.

L'autenticità è provata dall'iscrizione «VIRGO ...SSOLA» debolmente visibile nell'angolo destro in basso al quadro⁵⁷. Sofonisba frequentemente firmava le sue opere con la dicitura 'VIRGO'; si

⁵⁵ Per gli autoritratti di Sofonisba Anguissola si vedano MARY GARRARD, *Here's Looking at Me. Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, «Renaissance Quarterly», XLVII, 1994, pp. 556-622; CATHERINE KING, *Looking a Sight. Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LVIII, 1995, pp. 381-406; M. CHRISTADLER, *Kreativität und Geschlecht* cit., pp. 97-253.

⁵⁶ R. SACCHI, *Sofonisba Anguissola* cit., pp. 188-189, 196-197.

⁵⁷ I.S. PERLINGIERI, *Sofonisba Anguissola* cit., p. 52.

contano almeno otto dipinti riportanti questa sigla⁵⁸. Nel quadro di Bernardino il cognome Anguissola si è in parte cancellato nel corso del tempo e soltanto le lettere «SSOLA» sono visibili. Le date proposte per quest'opera variano fra il 1549 e il 1559, quando Sofonisba aveva ormai terminato il suo apprendistato e stava partendo per la Spagna. Flavio Caroli, ragionando sullo stile, afferma giustamente che il quadro dovrebbe essere stato dipinto dopo il primo autoritratto del 1554⁵⁹. Per il resto, gli studi generalmente concordano sul fatto che l'esecuzione anticipi il suo soggiorno spagnolo⁶⁰; Sofonisba lascia Milano il 26 agosto 1559⁶¹.

La relazione maestro-allieva fra Bernardino Campi e Sofonisba Anguissola è testimoniata da due documenti. In una lettera del 28 aprile 1554, scritta a Bernardino Campi, Francesco Salviati fa riferimento a Sofonisba come una «bella pittrice cremonese vostra fattura»⁶². La stessa Sofonisba conferma questo rapporto in una lettera del 21 ottobre 1561 a Bernardino, rivolgendosi a lui come «maestro» e firmando la lettera con «discepola»⁶³.

Nel dipinto di Siena, la complessità della relazione fra Bernardino Campi e Sofonisba Anguissola trascende il rapporto maestro-allieva. Angela Ghirardi ha dimostrato in modo convincente l'analogia tra la lettera di Sofonisba a Bernardino e il doppio ritratto di sua mano⁶⁴. Fabiana Cazzola legge questo ritratto alla luce della dicotomia fra 'ritrarre' e 'imitare', come proposto da Vincenzo Danti nel suo *Trattato delle perfette proporzioni* (1567): ritrarre un oggetto significa renderlo come appare nella realtà, mentre 'imitare' consiste nella riproduzione di un'idea, attraverso un procedimento intellettuale⁶⁵. Molto probabilmente Bernardino non posò per questo quadro, che Sofonisba dipinse molto tempo dopo aver lasciato il suo studio, basandosi forse su un modello anteriore. In questa creazione pittorica Sofonisba riconosce di essere una 'fattura' di Bernardino, ma allo stesso tempo dichiara di aver superato il suo maestro⁶⁶.

⁵⁸ M. GARRARD, *Here's Looking at Me* cit., p. 580.

⁵⁹ F. CAROLI, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* cit., p. 102.

⁶⁰ Con l'eccezione di Ann Sutherland Harris, che sostiene che l'opera fu eseguita durante il periodo spagnolo di Sofonisba, cfr. ANN SUTHERLAND HARRIS - LINDA NOCHLIN, *Le grandi pittrici, 1550-1950*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 106.

⁶¹ R. SACCHI, *Documenti per Sofonisba Anguissola*, «Paragone», XXXIX, 1988, pp. 73-89 (p. 74).

⁶² Per la pubblicazione della lettera si vedano F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, Firenze, V. Batelli, 1864, pp. 622-623; F. CAROLI, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* cit., p. 36.

⁶³ *Ivi*, pp. 53-54; A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana 1552-1614*, a cura di Vera Fortunati, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre - 4 dicembre 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 45-46.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ FABIANA CAZZOLA, *Zur Selbstreferentialität der Malerei am Beispiel von Sofonisba Anguissolas "Selbstportrait mit dem Portrait des malenden Bernardino Campi"*, in *Das Portrait. Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, a cura di Martin Steinbrück, atti del convegno del Kunsthistorischer Studierenden-Kongress 69 (Berlino, ottobre 2005), München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 45-56 (p. 51).

⁶⁶ A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* cit., p. 46.

Questa tesi diventa più forte se si considerano i pentimenti nel quadro, che vennero alla luce nel 2002, quando la tela era in corso di restauro. Inizialmente, Sofonisba Anguissola aveva dipinto il suo avambraccio sinistro alzato, in una posizione in cui la sua mano stava dietro a quella di Bernardino. Ciò poteva significare che Bernardino dava l'ultimo ritocco all'effigie di Sofonisba e questa guidava la mano del suo maestro.

Kornelia Imesch legge il quadro alla luce del *dictum* cartesiano «Dipingo, dunque sono»⁶⁷. Il dipinto potrebbe essere inteso come un documento autobiografico⁶⁸, poiché con questo quadro Sofonisba riconosce i suoi debiti verso il maestro Bernardino, ma crea al contempo uno spazio dove permette a lei stessa di prendere una posizione.

Angela Ghirardi interpreta il ritratto di Bernardino Campi come un «trampolino di lancio» per Sofonisba, che portava ad altre commissioni⁶⁹; negli stessi anni la pittrice cremonese dipinse anche il ritratto di Giulio Clovio, cimentandosi con un soggetto simile e sempre nato dal fatto autobiografico del rapporto maestro-allieva. Nel quadro della collezione Zeri è dunque Sofonisba Anguissola ad essersi raffigurata nel ritratto miniato che Clovio tiene in mano: ciò che lo spettatore vede, come anticipato, è la scena in cui Giulio Clovio guarda e dipinge la sua allieva cremonese. Osservando il quadro con i mezzi tecnologici della fondazione Zeri ed avendo così una visione chiara e ingrandita dei particolari, si nota che Clovio non ha ancora terminato la miniatura, poiché lo spazio sotto il collo della figura femminile non è dipinto. Il ritrarsi reciprocamente nello stesso momento potrebbe non essere avvenuto realmente, ma potrebbe celebrare Giulio Clovio come maestro di miniatura. A questo punto si può concludere che non è Levina Teerlinc ad apparire nel ritratto di Giulio Clovio della collezione Zeri: la miniatura non è l'autoritratto della miniatrice fiamminga che apparteneva a Giulio Clovio, ma è un autoritratto di Sofonisba Anguissola. La presenza di Levina in questo dipinto resta leggenda.

Fra fantasmi e realtà: nuove proposte per Clovio e Levina

Dopo aver dimostrato che Levina Teerlinc non è raffigurata nel ritratto di Giulio Clovio, ancora molte incognite potrebbero esserci sulla lettera, sulle opere scambiate, su un eventuale contatto fra gli artisti coinvolti e anche sul ritratto di Giulio Clovio. Ci si potrebbe chiedere quando Annibale Caro scrisse la lettera a nome di Giulio Clovio e quando fu mandata, oppure a che anno risale il

⁶⁷ «Ich male, also bin Ich», la traduzione è mia. KORNELIA IMESCH, *Das weibliche Selbst in der Frühneuzeit oder Profession mit Tradition*, in *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst: Festschrift für Hubert Günther*, a cura di Hannes Hubach, Barbara von Orelli-Messerli e Tadej Tassini, LXIV, Petersberg, Michael Imhof, 2008, pp. 123-130 (p. 125).

⁶⁸ A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* cit., p. 46.

⁶⁹ *Ibidem*.

contatto fra Clovio e Levina. Gli studiosi concordano sul fatto che la lettera risalga agli anni '40 del Cinquecento e ci sono indicazioni che aiutano a ricostruire il suo contesto. Il primo indizio si trova nella lettera stessa, in cui Clovio dichiarava di conoscere la miniatrice grazie ad uno scambio di notizie orali, in quanto l'aveva udita «commendare», cioè lodare. Le altre indicazioni sono dovute a fatti biografici. Il momento preciso della conoscenza fra Giulio Clovio e Annibale Caro è sconosciuto, ma probabilmente ebbe luogo dopo il 1538, quando Clovio tornò a Roma da Perugia, al servizio del cardinale Marino Grimani⁷⁰. La lettera, di sicuro, non può essere stata scritta dopo il 1566, anno della scomparsa di Annibale Caro. Questo comporta che Clovio avesse conosciuto Levina prima della *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore* (1567) del Guicciardini e, inoltre, prima della seconda edizione delle *Vite* vasariane del 1568. Mentre l'opera di Guicciardini fu stampata nelle Fiandre, le *Vite* vasariane furono la primissima pubblicazione a stampa in Italia a contenere informazioni su Levina Teerlinc⁷¹. Giulio Clovio potrebbe aver ricevuto notizia di Levina Teerlinc tramite Francisco de Holanda (1517-1584), scrittore e miniaturista portoghese, che a sua volta ben conosceva lo stile del miniaturista croato, poiché nel quarto dei suoi *Dialogos em Roma*, che compongono il secondo libro del *Tractato de pintura antigua* (1548)⁷², definisce «atomi» i raffinati puntini che caratterizzano le opere di Clovio. Sempre nel quarto dialogo Francisco racconta del suo incontro con il croato. Francisco de Holanda era a Roma nell'estate del 1538 e già due anni dopo, nel 1540, ritornò nella sua città natale, Lisbona; dunque il contatto fra Clovio e Francisco si data sicuramente a questi anni.

Un altro personaggio dei *Dialogos* è Michelangelo Buonarroti, al quale Francisco de Holanda scrisse una lettera nel 1553 «per non perder questa amicitia»⁷³; da lui ricevette poi un disegno con l'iscrizione «Opus micaelis angeli»⁷⁴. Se un contatto fra Michelangelo e Francisco de Holanda avvenne realmente, è probabile che la relazione con Giulio Clovio possa ritenersi altrettanto autentica. Francisco de Holanda era inoltre in contatto con artisti fiamminghi tramite suo padre, Antonio de Holanda (ca. 1480-1557), miniaturista in Portogallo. Nel 1530 Antonio de Holanda accettò l'importante commissione della *Genealogia del Infante Dom Fernando*, rimasta incompiuta

⁷⁰ Secondo le notizie di Vasari, Annibale Caro e Giulio Clovio si conoscevano già nel 1548, cfr. G. VASARI, *Delle vite* cit., p. 526.

⁷¹ G. VASARI, *Delle vite* cit., pp. 859-860.

⁷² Per le opere letterarie di Francisco de Holanda si veda FRANCISCO D'OLANDA, *I Trattati d'Arte*, a cura di Grazia Modroni, Livorno, Sillabe, 2003, pp. 12-18.

⁷³ *Ivi*, pp. 194-197. Questa pubblicazione contiene la trascrizione della lettera conservata a Firenze, Archivio Buonarroti.

⁷⁴ Il disegno è conservato a Darmstadt, Hess. Landesmus., inv. A.E. 1280. Si veda SYLVIE DESWARTE, *Holanda, de*, in *The Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, London - New York, Grove - Macmillan, vol. XIV, 1996, p. 660.

per la morte dell'Infante nel 1534⁷⁵. Antonio era autore dei disegni negli undici fogli del manoscritto, che furono mandati nelle Fiandre, dove Simon Bening, padre di Levina Teerlinc, si doveva occupare del colore. Il contatto fra le due famiglie di Francisco de Holanda e Levina Teerlinc probabilmente non si basa soltanto su questo episodio. Come il cognome fa intendere, la famiglia di Francisco aveva radici nel Nord. Molto probabilmente Antonio de Holanda era stato allievo nella bottega di Alexander Bening, il padre di Simon Bening, e sicuramente la loro conoscenza risale agli anni della loro gioventù⁷⁶. Quando Antonio e Simon lavorarono alla *Genealogia del Infante Dom Fernando*, Levina Teerlinc era già stata introdotta alla miniatura da tempo, essendo probabilmente entrata nella bottega del padre nel 1522. È documentato che in quell'anno Simon Bening pagò una quota sensibilmente inferiore a quella usuale per un'allieva che entrava nella sua bottega⁷⁷. Una quota bassa potrebbe indicare l'entrata in bottega della figlia del maestro⁷⁸, infatti le quote per le ragazze erano dimezzate⁷⁹. L'età per entrare in una bottega nell'Europa del Cinquecento era fra i 12 e i 14 anni⁸⁰, quindi, facendo riferimento alla proposta di Roy Strong⁸¹, ciò dimostrerebbe che Levina nacque all'incirca nel 1510. Stabilire la sua data di nascita attorno al 1510 e l'entrata in bottega nel 1522 comporta che, al tempo della commissione della *Genealogia del Infante Dom Fernando*, nel 1530 Levina era probabilmente già attiva come miniatrice. È più che probabile che Francisco, di circa sette anni più giovane, sapesse di Levina. Perciò può essere stato lui a comunicare a Clovio l'esistenza di una collega fiamminga, Levina 'Bening', poiché a quel tempo era ancora nubile. Clovio dunque aveva probabilmente «udito commendare» Levina da parte di Francisco de Holanda.

La storiografia si è più volte chiesta se gli autoritratti scambiati fra Clovio e Levina e citati nelle lettere sono pervenuti. L'autoritratto di Levina, parte della collezione di Giulio Clovio, scomparve quando la collezione del croato andò dispersa. Per quanto riguarda invece l'autoritratto di Giulio Clovio, gli studi hanno tentato di identificarlo con l'autoritratto di Vienna, Kunsthistorisches

⁷⁵ Londra, British Library, *ms. Add. 12531*.

⁷⁶ S. DESWARTE, *Holanda* cit., p. 658.

⁷⁷ WILLIAM HENRY JAMES WEALE, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*, «Le Beffroi», II, 1864-1865, pp. 298-319 (pp. 315-316).

⁷⁸ KATLIJNE VAN DER STIGHELEN - FILIP VERMEYLEN, *The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Paintings, 1400-1700*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, a cura di Neil de Marchi - Hans van Miegroet, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 188-208 (pp. 190-191).

⁷⁹ THOMAS KREN - SCOT MCKENDRICK, *Introduction*, in *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 7 giugno - 17 settembre 2003; Londra, Royal Academy of Arts, 29 novembre - 22 febbraio 2004), Los Angeles, Getty Publications, 2003, p. 19.

⁸⁰ GABRIELLE BLEEKE-BYRNE, *The Education of the Painter in the Workshop*, in *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, a cura di Jeffrey Muller, catalogo della mostra (Providence, 2 marzo-30 marzo 1984), Providence, Brown University, 1984, pp. 28-39 (pp. 28-29).

⁸¹ R. STRONG, *Gentlewoman to the Queen. Levina Teerlinc*, in *The English Renaissance Miniature*, a cura di Roy Strong, London, Thames and Hudson, 1983, pp. 54-64.



Fig. 6, Giulio Clovio, *Autoritratto*, 1528, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 7, Anonimo, *Ritratto di donna*, post 1532-1535, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Museum (*fig. 6*)⁸². L'iscrizione offre varie informazioni sull'effigiato: «Iulius Clouius Croatus sui ipsius effigiator A°: aetat: 30. salut: 1528». Se ne deduce l'identità del soggetto, Giulio Clovio, la sua provenienza croata e l'età di 30 anni al momento dell'esecuzione del dipinto, nel 1528.

Il presunto *pendant* di questo autoritratto è l'effigie di una donna (*fig. 7*), alla quale il dipinto era collegato fin dal Settecento, quando i due ritratti miniati erano registrati come coppia sposata⁸³. Il vero motivo per cui questi due ritratti erano stati messi in relazione non è dovuto al legame fra i due soggetti ma semplicemente alla loro cornice. Yvonne Hackenbroch attribuisce queste cornici di legno all'intagliatore tedesco Mathias Zuendt o alla sua scuola⁸⁴; lo stile però fa fortemente pensare alle scuola olandese⁸⁵. Nella cornice del ritratto femminile compaiono inoltre queste iscrizioni bibliche: «QUIA NESBITIS DIE NEQUI HORA/1575 MEMORES ESIO TE VXORIS LOT»⁸⁶. Le cornici di entrambi i ritratti sono dunque state probabilmente realizzate nel 1575. Il 1575 è l'anno in

⁸² S. JAMES, *The Feminine Dynamic in English Art* cit., pp. 307-308.

⁸³ J. SCHLOSSER, *Two Portrait Miniatures from Castle Ambras* cit., p. 194. Ringrazio la dott.ssa Katha Schmitz-von Ledebur del Kunsthistorisches Museum di Vienna per le indicazioni sul manoscritto che forniva questa notizia: ALOIS PRIMISSIER, *MS Inventory of the Ambras Castle*, 1788, vol. II, c. 172, n° 51. Il manoscritto tuttavia non si trova più nella collezione del museo.

⁸⁴ YVONNE HACKENBROCH, *Jewellery of the Court of Albrecht V at Munich*, «The Connoisseur», CLXV, 1967, pp. 74-81 (p. 75).

⁸⁵ Ringrazio per la conferma il dott. Frits Scholten, curatore del Dipartimento Scultura del Rijksmuseum Amsterdam.

⁸⁶ Le due iscrizioni provengono dai seguenti versi biblici: Mt 25:13 e Lc 17:32.

cui l'autoritratto di Clovio di Vienna entrò nella collezione dell'arciduca d'Austria Ferdinando II, nel castello di Ambras⁸⁷, ed è una data cruciale per capire se questo autoritratto è lo stesso che il croato mandò a Levina. Molto probabilmente non lo è: nel 1575 Levina Teerlinc era ancora in vita, mentre la sua collezione può essere andata dispersa soltanto dopo la sua morte, avvenuta l'anno successivo. È più probabile che i beni di Levina siano passati al vedovo Joris Teerlinc, che morì nel 1580⁸⁸.

Il ritratto di donna del Kunsthistorisches Museum è stato attribuito da studi recenti a Levina Teerlinc⁸⁹ ed è stato notato che esso fu eseguito sulla base di un modello disegnato da Hans Holbein il giovane (1497/98-1543); il disegno originale (1532-1535, Windsor Castle, Royal Collection) contiene un'iscrizione con la presunta identità dell'effigiata: «The Lady Marchioness of Dorset». L'attribuzione è comunque problematica. Levina fu chiamata alla corte inglese dopo la morte di Holbein, ma ottenere il disegno originale di questo grande maestro non era certamente cosa ovvia. Per questo motivo sarebbe più plausibile identificare l'autore del ritratto viennese con un artista che avesse accesso alle opere di Holbein. Volendo pensare a un'artista fiamminga del Cinquecento in Inghilterra, si potrebbe proporre Katherine Maynor, una vedova originaria di Anversa. È poco probabile che fosse artista di corte, ma questo non le impediva l'accesso alle opere di Holbein: una notizia ottocentesca riporta che il fratello di Katherine Maynor, Harry Maynor, era uno degli amici più intimi dell'artista tedesco⁹⁰. La proposta è al momento ipotetica, essendo la ricerca ancora *in fieri*.

Tornando alle domande ancora aperte sul rapporto tra Clovio e Levina, un aspetto che richiede attenzione è il fatto che, negli studi recenti del ritratto di Giulio Clovio, Levina sia spesso indicata come allieva tedesca di Clovio⁹¹. A questo proposito sorgono due domande: qual è l'origine dell'identità tedesca di Levina negli scritti recenti? E inoltre: Levina era realmente allieva di Clovio? Per poter rispondere a queste due domande, si deve tornare alla lettera di Annibal Caro a nome di Giulio Clovio. Come anticipato, la storiografia ha avanzato una proposta per il nome sconosciuto della destinataria, che nell'intestazione della copia della lettera a Toledo risulta trovarsi

⁸⁷ LETICIA GUIZ GOMEZ, *Giulio Clovio*, in *El Retrato del Renacimiento*, a cura di Miguel Falomir Faus, catalogo della mostra (Madrid, Prado, 3 giugno - 7 settembre 2008; Londra, National Gallery, 15 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), Madrid, Museo Nacional Del Prado, 2008, p. 296.

⁸⁸ WILLIAM HENRY JAMES WEALE, *Addenda et corrigenda*, «Le Beffroi», II, 1864-1865, p. 352.

⁸⁹ SABINE HAAG, in *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, a cura di Renate Trnek, catalogo della mostra (Vienna, Akademie der Bildenden Künste, 19 novembre - 20 febbraio 2004), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 104; L. GUIZ GOMEZ, *Giulio Clovio* cit., p. 296; S. JAMES, *The Feminine Dynamic in English Art* cit., pp. 307-308.

⁹⁰ MATTHEW DIGBY WYATT, *On the Foreign Artists Employed in England During the 16th Century, and their Influence on British Art*, Papers Read at the Royal Institute of British Architects, London, s.n., 1868, p. 228.

⁹¹ D. PIZZAGALLI, *La signora della pittura* cit., p. 51; F. BASILE, *Le rughe di Sofonisba* cit., p. 82.

in Germania. Ivan Kukuljevic Sakcinski nella sua biografia del Clovio proponeva che questa donna fosse una discendente della famiglia tedesca dei 'Clavio von Bamberg'⁹². Sakcinski faceva seguito a una notizia nell'*Enciclopedia metodica* di Pietro Zani (1820), *ad vocem* 'Clovio Giovane', per indicare un'allieva e amica anonima del Clovio che aveva studiato presso di lui negli anni '40 del Cinquecento⁹³. Suggerì il cognome 'Clavio' probabilmente perché era difficile credere che l'allieva portasse lo stesso cognome del maestro. Nel 1891 John Bradley, un altro biografo di Clovio, cambiava il nome: con la denominazione 'Giovanna Clavia', era nato un nuovo personaggio⁹⁴. 'Clavia' visse fino al 1922, quando Julius Schlosser dimostrò trattarsi di un prodotto fittizio della storiografia. Nonostante gli sforzi dello Schlosser, l'allieva tedesca Clavia non è mai sparita completamente dagli studi storico-artistici. I due personaggi di Giovanna Clavia e Levina Teerlinc si fusero quando Federico Zeri identificò il volto della miniatura presente nel ritratto di Clovio della sua collezione. Non si sa da dove Zeri abbia tratto le informazioni⁹⁵, ma in ogni caso è a partire da lui che si è istituito un nesso tra il ritratto di Levina citato nel testamento di Giulio Clovio e il ritratto miniato nel dipinto di Sofonisba Anguissola. Nell'identificazione della donna effigiata nel ritratto miniato Levina ha preso le caratteristiche di 'Clavia' ed è stata presentata come una giovane ragazza tedesca che studiava presso Clovio fra il 1540 e 1546⁹⁶. In questi studi anche il nome di Levina ha subito una variazione: 'Lavinia Terlincks' potrebbe infatti sembrare l'italianizzazione di Levina Teerlinc. Fino ad oggi, dunque, Levina è stata indicata dalla storiografia come allieva tedesca di Clovio. Segue la domanda che si è sentita ripetere tante volte a partire dal 1985: Levina era allieva del miniatore Giulio Clovio oppure no? Quest'idea calza perfettamente con il profilo di Levina come artista della corte inglese, con il migliore riconoscimento economico del Cinquecento, un'annualità di 40£ in più di quella di Hans Holbein e Lucas Horenbout⁹⁷. Aveva condotto l'apprendistato presso suo padre Simon Bening, il più noto miniaturista del Nord. Dal punto di vista di Zeri e seguaci, Levina era anche allieva di Giulio Clovio, il più grande miniaturista dell'Italia cinquecentesca.

⁹² IVAN KUKULJEVIC SAKCINSKI, *Leben des G. Julius Clovio ein Beitrag zur slawischen Kunstgeschichte*, Agram, Suppan, 1852, pp. 19-20.

⁹³ PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tip. Ducale, vol. VI, 1820, p. 249.

⁹⁴ J. BRADLEY, *The Life and Works of Giulio Clovio* cit., pp. 152-153; 367.

⁹⁵ Si può ipotizzare che tale conclusione sia il frutto di uno scambio di informazioni fra Zeri e Bernard Berenson. Nella sua autobiografia Zeri descrive il rapporto con Berenson, raccontando che le loro discussioni non erano di tipo teorico. Berenson «preferiva provocare, lanciare delle frecciate: era la sua maniera di svegliare l'intelligenza», cfr. FEDERICO ZERI, *Confesso che ho sbagliato, Ricordi autobiografici*, Milano, TEA, 2000, p. 39.

⁹⁶ E. SAMBO, *Sofonisba Anguissola* cit., p. 174.

⁹⁷ MARY EDMOND, voce *Teerlinc, Levina*, in *The Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, vol. XXX, London/New York, Grove/Macmillan, 1996, vol. XXX, pp. 411-412.

L'idea che Giulio Clovio avesse un'allieva risale, come si è detto, alla pubblicazione ottocentesca di Pietro Zani, la cui fonte resta però sconosciuta. Pietro Zani ebbe modo di conoscere Guglielmo della Valle, con cui aveva scambiato informazioni, e forse proprio da lui ebbe queste notizie. Oppure sia Zani sia della Valle potevano o avere più conoscenze in merito alla lettera di Giulio Clovio al tempo in cui venne pubblicata, o avevano accesso ad altre fonti. È una delle difficoltà della storia, il doversi appoggiare unicamente sui documenti sopravvissuti allo scorrere del tempo. Se Zani e della Valle costruirono la loro analisi della destinataria soltanto a partire dalla lettera, l'allieva di Clovio negli anni '40 rimane una mera ipotesi, mentre, nel caso in cui avessero informazioni più specifiche, queste sono andate perse nel tempo. La lettera stessa potrebbe fornire altre indicazioni. Come già menzionato, Caro, ovviamente sempre a nome di Clovio, usa la dicitura «noi altri d'Italia». Ciò indica non solo che Clovio non è di origine italiana, ma che anche il suo interlocutore è straniero. È significativo che Clovio usasse l'Italia come riferimento; ciò fa supporre che la destinataria fosse stata presente in terra italiana. Dalle fonti italiane non emergono riferimenti chiari che dimostrino che Levina abbia studiato o lavorato nella bottega di Giulio Clovio. Diverso il risultato se si rivolge l'attenzione alle fonti fiamminghe. La madre di Levina morì nel 1542 e nel 1544 la notizia compare nel registro degli orfani, dove Joris Teerlinc, futuro marito di Levina, assume il ruolo di tutore delle orfane Bening, tre delle quali erano in quel momento minorenni. Il documento testimonia che Joris Teerlinc cambiò cittadinanza nel 1544: all'inizio del documento è chiamato 'vremde' o straniero, parola con cui si indicava una persona proveniente da fuori Bruges. In effetti Joris era allora in uno stato di transizione fra l'essere «poorter van Blackeberghe» e il diventare 'poorter' di Bruges. Un 'poorter' è colui che risiede in una città dove ha preso la cittadinanza. I procedimenti per diventare 'poorter' erano chiaramente descritti: lo si poteva diventare, ad esempio, grazie al matrimonio con un 'poorter', oppure comprando tale diritto⁹⁸. Joris discendeva da una famiglia di magistrati della città costiera Blankenberge⁹⁹ e convisse per un certo periodo con Thomas de Raedt nel «up de Stroobrugge, in Sint Jans zestedeel» a Bruges¹⁰⁰. Il documento attesta che Joris rinunciava alla sua cittadinanza di Blankenberge a favore di quella di Bruges, allo scopo di esercitare il ruolo di tutore delle orfane Bening¹⁰¹.

⁹⁸ ALBERT SCHOUTET, *Indices op de buitenpoorterboeken van de stad Brugge, 1548-1788*, Brugge, Vlaamse Vereniging voor Familiekunde, vol. 1, 1965, pp. v-xxv.

⁹⁹ Ringrazio per questa indicazione il dott. Ludo Vandamme, collaboratore scientifico della biblioteca pubblica di Bruges.

¹⁰⁰ La convivenza prima di ottenere la cittadinanza era una pratica comune: si veda DIRK DE VOS - HANS VAN MIEGROET, *Gerard David's House*, «The Art Bulletin», LXX, 1988, 1, pp. 141-143 (p. 141).

¹⁰¹ Per questo documento cfr. W.H.J. WEALE, *Documents inédits* cit., pp. 316-317.

Il documento del registro degli orfani è sempre stato letto dagli studi come prova del matrimonio tra Joris Teerlinc e Levina. Tuttavia il fatto che Joris Teerlinc vi sia nominato in relazione alla famiglia Bening non dà alcuna certezza che il matrimonio fra Levina e Joris sia avvenuto prima del 1544. Io propongo una nuova lettura critica del documento: se Joris Teerlinc fosse stato sposato con Levina già a quella data, sarebbe diventato cittadino di Bruges in virtù di tale matrimonio, e non avrebbe dovuto rinunciare alla sua cittadinanza per ottenere quella di Bruges. Dunque nel 1544 Levina non era ancora sposata. Più sorprendente ancora è il fatto che gli studi non abbiano notato la mancanza del nome di Levina dal registro degli orfani. Infatti è la seconda figlia della famiglia Bening, Alexandra, ad assumere le responsabilità materiali e finanziarie della famiglia. L'assenza di Levina dal documento può essere spiegata con la sua assenza fisica dalle Fiandre: una notevole distanza le avrebbe impedito di assumere responsabilità a seguito della morte della madre. Un suo soggiorno in Italia è dunque molto probabile. Nei primi anni '40 del Cinquecento Levina era un'artista giovane e nubile; Levina e Joris non si sposano prima del 1545, anno in cui Levina è nuovamente presente nelle Fiandre ed è indicata per la prima volta come moglie di Joris il 4 febbraio in un documento che riguarda la divisione del patrimonio del padre di Joris¹⁰². Non molto tempo dopo la coppia lascia le Fiandre per raggiungere la corte inglese.

Alla luce di questi dati si potrebbe anche spiegare per quale motivo Levina mandò una lettera con un autoritratto a Giulio Clovio. Gli autoritratti erano un modo in cui giovani artisti creavano un'immagine pubblica di se stessi, un modo per presentarsi al mondo. Ne esistono diversi esempi tra le giovani donne artiste, come Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana. In particolare, nel caso di Sofonisba, le lettere testimoniano che suo padre Amilcare incoraggiava questa pratica¹⁰³. È dunque assai plausibile che Levina si fosse presentata a Clovio allo scopo di ottenerne l'insegnamento.

Tutto questo corrisponderebbe perfettamente alla notizia di Pietro Zani, secondo cui una giovane ragazza era stata amica e allieva di Giulio Clovio negli anni '40 del Cinquecento.

¹⁰² Archivio di Stato di Bruges, *Procuraties 199*, 1544-1545, c. 85v.

¹⁰³ A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* cit., pp. 37-51.