

Anna Marędziak
ze wstępem Adriany Usarek

STAĆ SIĘ MISTRZYNIĄ

*Malarki włoskie
od renesansu po barok*

DIVENTARE UNA MAESTRA

*Le pittrici italiane
dal Rinascimento al Barocco*

BIBLIOTEKA
MŁODEGO
ROMANISTY



**STAĆ SIĘ
MISTRZYNIĄ**

**DIVENTARE
UNA MAESTRA**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Anna Marędziak
ze wstępem Adrianą Usarek

STAĆ SIĘ MISTRZYNIĄ

*Malarki włoskie
od renesansu po barok*

DIVENTARE UNA MAESTRA

*Le pittrici italiane
dal Rinascimento al Barocco*

RECENZENTKI

Małgorzata Gamrat, Hanna Grzeszczuk-Brendel

Rada naukowa serii „BIBLIOTEKA MŁODEGO ROMANISTY”

prof. Laure Lévêque, Université de Toulon, Francja; prof. Maria Ángeles Llorca Tonda, Universidad de Alicante, Hiszpania; prof. Maria Teresa Girardi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Włochy; prof. dr hab. Waław Rapak, Uniwersytet Jagielloński;
dr hab. prof. UŁ Witold Konstanty Pietrzak; dr hab. prof. UŁ Tomasz Kaczmarek;
dr hab. prof. UŁ Anita Staroń

Publikacja powstała na podstawie pracy magisterskiej Anny Marędziać przygotowanej pod kierunkiem prof. Jadwigi Czerwińskiej w Instytucie Romanistyki UŁ

WSTĘP

Adriana Usarek

OPIEKA NAUKOWA NAD PUBLIKACJĄ

Jadwiga Czerwińska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Aleksandra Kuwik

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Mateusiak

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Na okładce obraz: Domenico Ghirlandaio – *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*

© Copyright by Authors, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11802.25.0.K

Ark. wyd. 7; ark. druk. 10,125

<https://doi.org/10.18778/8331-921-6>

e-ISBN 978-83-8331-921-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34a

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (Anita Staroń)	7
Od renesansowych pracowni do współczesnych galerii – przyczyny marginalizacji kobiet w sztuce (Adriana Usarek)	9
Od autorki (Anna Marędzia)	21
ROZDZIAŁ I. Życie renesansowych artystów	25
1. Pochodzenie	25
2. Wykształcenie	29
3. Mecenat	32
ROZDZIAŁ II. Życie kobiet w epoce Renesansu	37
1. Wykształcenie kobiet	37
2. Małżeństwo	39
3. Macierzyństwo	40
ROZDZIAŁ III. Plautilla Nelli – pierwsza malarka z Florencji	43
1. Życie Plautilli Nelli	43
1.1. Pochodzenie i krewni	43
1.2. Życie, wykształcenie i praca Plautilli w zakonie	44
2. Twórczość	46
ROZDZIAŁ IV. Sofonisba Anguissola	51
1. Życie Sofonisby Anguissoli	51
1.1. Pochodzenie	51
1.2. Wykształcenie	52
1.3. Początki kariery	53
1.4. Na hiszpańskim dworze	55
1.5. Małżeństwo, Sycylia	56
1.6. Między Genuą a Palermo	57
2. Twórczość	58

ROZDZIAŁ V. Artemizja Gentileschi	69
1. Życie	70
1.1. Pochodzenie	70
1.2. Gwałt, proces i jego konsekwencje	71
1.3. Życie we Florencji	73
1.4. Rzym, Neapol i pozostałe podróże	75
2. Twórczość	77
ROZDZIAŁ VI. Wnioski	87
Bibliografia	157
Elenco delle immagini / Źródła obrazów	161

SŁOWO WSTĘPNE

Wbrew powszechnej opinii, młodzi ludzie czytają. Interesują się też sztuką w rozmaitych jej formach. Niektórzy z nich potrafią przełożyć swoje zainteresowania na język naukowy, pisząc godne uwagi prace licencjackie czy magisterskie. Nasz podziw wobec tych młodych dokonań staje się jeszcze większy, gdy okazuje się, że analizy te powstały w obcym języku i to nie angielskim, a francuskim, włoskim czy hiszpańskim – jednym z grupy języków romańskich.

Ta radość z sukcesów naszych absolwentów, a jednocześnie świadomość, że nie istnieje platforma, na której można by upowszechnić wyniki ich badań, zaowocowała kilka lat temu pomysłem na powołanie w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego serii Biblioteka Młodego Romanisty. W założeniu seria ma prezentować dokonania młodych badaczek i badaczy, którzy podczas seminariów i indywidualnej pracy nad utworami literackimi, zagadnieniami językowymi czy zjawiskami kultury potrafili stworzyć nową jakość w nauce, wniesić do badań literaturo-, kulturo- czy językoznawczych oryginalną treść. Chcielibyśmy, aby satysfakcja, która pojawia się w momencie złożenia pracy – zarówno po stronie jej autorki/autora, jak i jej opiekunki/opiekuna – udzieliła się czytelnikom, którzy będą mogli zapoznać się z nieomówionymi wcześniej zagadnieniami lub odkryć zapomnianego twórcę czy twórczynię.

Tom inauguracyjny serię w pełni odpowiada tym oczekiwaniom. Wkroczyliśmy w świat włoskich malarek, które musiały pokonać wiele trudności, aby móc uprawiać sztukę, a mimo to historia długo milczała na ich temat. Praca Anny Mańdziak pokazuje przyczyny tego zjawiska, przybliżając jednocześnie sylwetki trzech malarek – od renesansu do baroku. Życzę Państwu przyjemnej lektury.

Anita Staroń

Adriana Usarek
Instytut Romanistyki
Zakład Italianistyki

OD RENESANSOWYCH PRACOWNI DO WSPÓŁCZESNYCH GALERII – PRZYCZYNY MARGINALIZACJI KOBIET W SZTUCE

Dzięki odkryciom w dziedzinie geografii i astronomii oraz wynalezieniu druku przez Jana Gutenberga, które niewątpliwie przyczyniło się do wzrostu poziomu wykształcenia Europejczyków, renesans utożsamiany jest z początkiem rewolucji naukowej. Jednak postęp technologiczny i intelektualny nie przekłada się automatycznie na przekształcenia społeczne dotyczące równości płci czy podmiotowości kobiet. Rewolucja naukowa rozwijała się bowiem w ramach istniejących struktur społecznych i kulturowych, które nadal determinowały miejsce kobiet w hierarchii społecznej. Chociaż w traktatach renesansowych uczonych pojawiały się tezy o równości pomiędzy mężczyznami i kobietami¹, to nie znaczyło, że były one normą i że je powszechnie akceptowano. Niektóre badaczki historii XV i XVI wieku, takie jak Margaret King czy Joan Kelly-Gadol², skłaniają się ku koncepcji, że dla znacznej części europejskich społeczeństw renesans nie był epoką emancypacji. Wedle niektórych sytuacja pewnych grup – na przykład kobiet – uległa wręcz pogorszeniu.

Dlaczego właśnie renesans stanowi punkt wyjścia dla analizy marginalizacji kobiet w sztuce? Po pierwsze, o działalności artystycznej kobiet przed renesansem wiadomo niewiele. Po drugie, to w tej epoce kształtowały się nowożytne instytucje artystyczne – akademie, gildie, systemy kształcenia – które na kolejne stulecia zdeterminowały zasady funkcjonowania świata sztuki. Mechanizmy wykluczenia

¹ W 1528 roku ukazała się *Książka o dworzaninie* włoskiego pisarza Baltazara Castiglione, napisana w formie filozoficznego dialogu, któremu przewodzi księżna Urbino Elisabetta Gonzaga. W pewnym momencie dyskusji stwierdza ona, że kobiety są równe mężczyznom, a jej rozmówcy – po krótkiej debacie – przyznają jej rację. W renesansowym dziele angielskiego pisarza Tomasza Morusa *Utopia* (1516 rok) autor opisuje idealnie zorganizowane społeczeństwo żyjące na fikcyjnej wyspie zwanej Utopią, w którym kobiety odbierały takie samo wykształcenie i wykonywały te same zawody jak mężczyźni. Publikacja była jednak bardziej fantastyczną wizją Morusa niż jego rzeczywistym postulatem.

² J. Kelly-Gadol, *Did Women Have a Renaissance?*, [w:] *Women, History and Theory*, Chicago 1984.

kobiet, które obserwujemy do dziś, mają swoje korzenie właśnie w strukturach powstających w XV–XVI wieku. Analiza tego okresu szczególnie w kontekście włoskich ośrodków artystycznych, będących kolebką europejskiego malarstwa, pozwala zrozumieć genezę problemów, z jakimi artystki borykają się przez stulecia. Skupienie się w zdecydowanej mierze na malarkach wynika nie tylko z ich szczególnej pozycji w hierarchii sztuk pięknych, ale także z faktu, iż malarstwo było domeną, w której kobiety najczęściej próbowały się realizować, napotykaając jednocześnie największy opór instytucjonalny.

INSTYTUCJONALNE WYKLUCZENIE JAKO UNIWERSALNY MECHANIZM

Problemy, z jakimi mierzyły się renesansowe malarki, nie były odosobnione – stanowiły część szerszego systemu marginalizacji, który przez wieki determinował nieobecność kobiet w oficjalnej narracji historii sztuki. Na przestrzeni stuleci – od renesansu po czasy współczesne – działalność artystyczna kobiet była marginalizowana zarówno w praktyce społecznej, jak i w oficjalnych narracjach historycznych. Oznacza to systematyczne pomijanie ich wkładu w rozwój sztuki przez instytucje edukacyjne, krytykę artystyczną i rynek sztuki, co prowadziło do ich nieobecności w kanonie artystycznym.

Powody nieobecności artystek – zarówno malarek, rzeźbiarek, graficzek, jak i przedstawicielek innych dziedzin sztuk plastycznych – w historii sztuki są złożone. Instytucje społeczne, prawne i obyczajowe ograniczały możliwość podejmowania zawodów artystycznych przez kobiety w Europie. Innym niezwykle ważnym czynnikiem była też społeczno-kulturowa rola kobiety: żony, matki, zakonniczki. By wejść do świata sztuki, kobiety musiały przeciwstawiać się siłom politycznym, społecznym i gospodarczym. Uniwersalność tego zjawiska ilustruje przykład Zofii Stryjeńskiej (1894–1976), jednej z najpopularniejszych malarek polskich okresu międzywojennego, która prawie rok studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium przebrana za mężczyznę³ – świadczy to o tym, że nawet na początku XX wieku, w okresie relatywnej liberalizacji obyczajów, kobiety musiały uciekać się do podstępów, by uzyskać dostęp do profesjonalnego kształcenia artystycznego.

³ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 160.

RENEANSOWE KORZENIE WYKLUCZENIA

Renesansowe artystki napotykały instytucjonalne przeszkody na drodze swojego rozwoju. Nie miały wstępu na zajęcia z malowania oraz nie mogły praktykować w pracowniach wielkich mistrzów.

W ówczesnych środowiskach artystycznych w Rzymie, we Florencji czy Wenecji – kolebkach renesansowego kunsztu malarskiego i rzeźbiarskiego – dominowali mężczyźni. Podczas analizy dzieł sztuki lub malowania aktów doskonalili oni umiejętność perspektywy i anatomii człowieka. Artystki dopiero pod koniec XIX wieku zyskały możliwość studiowania aktów. W XVI i XVII wieku zajmowały się przede wszystkim malowaniem martwej natury i portretów, pozostając jednocześnie na marginesie świata sztuki⁴. Utrudniony dostęp do kształcenia w zakresie sztuk pięknych oraz stereotypowy podział ról kobiecych i męskich sprawił, iż niewielu kobietom udało zapisać się na kartach historii. Kwestie powinnościowe wobec bliskich, a nawet rodzinnego dziedzictwa miały często decydujący wpływ na ich kariery⁵.

Wejście do zdominowanego przez mężczyzn świata sztuki nie było więc proste. Malarstwo, rzeźba i muzyka uznawane były za dziedziny sztuki męskiej. W pracowniach mężów, ojców czy braci kobiety trudniły się rzemiosłem artystycznym. Tkactwo, koronkarstwo, hafciarstwo uznawane były za artystyczne rękodzieło niewieście i nie miało statusu sztuki⁶.

Znane są jednak wyjątki – Sofonisba Anguissola (ok. 1532–1625) z Cremony otrzymała wyjątkowe wykształcenie artystyczne u Bernardina Campiego, a następnie służyła na dworze hiszpańskim Filipa II. Lavinia Fontana (1552–1614) z Bolonii stała się pierwszą profesjonalną malarką, która utrzymywała rodzinę ze swojej sztuki, tworząc ponad sto udokumentowanych dzieł. Plautilla Nelli (1523–1588), dominikanka z Florencji, była pierwszą znaną malarką w tym mieście i jedyną kobietą wymienioną przez Vasariego w *Żywotach*⁷.

Na szczególną uwagę zasługuje opisana i analizowana przez Annę Marędziaik Artemisia Gentileschi (1593–1656), która działając w okresie wczesnego baroku, jako pierwsza kobieta została przyjęta do florenckiej Accademia del Disegno

⁴ K. Strzyżewska, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, <https://rynekisztuka.pl/2023/03/02/dlaczego-nie-bylo-wielkich-artystek/> (dostęp: 11.09.2023).

⁵ Tak było w przypadku Alfonsy Kanigowskiej (1858–1948), jednej z niewielu malarzek młodopolskich zajmujących się pejzażem.

⁶ N. Heinich, *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Warszawa 2007, s. 106–107; Natalie Heinich wskazuje na dwa okresy uprawiania sztuki: jako wolnego zawodu (twórca – rzemieślnik) i jako powołania (artysta i mity artystyczne).

⁷ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Kraków 1980.

i osiągnęła międzynarodową sławę już za życia. Jej kariera, choć wyjątkowa, była możliwa przede wszystkim dzięki temu, że była córką malarza Orazia Gentile-schiego, co ilustruje typowy dla epoki wzorzec dostępu kobiet do zawodu artysty – dzięki więzom rodzinnym⁸. Niewiele osób ma jednak pojęcie o jej talencie i dziełach, które stworzyła (np. *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi*⁹). Alternatywę dla małżeństwa stanowił klasztor¹⁰, który był sposobem na uniezależnienie od mężczyzn – od władzy ojca czy braci. Dawał zdecydowanie więcej wolności i swobody. Zakony były właściwie jedynymi instytucjami umożliwiającymi kobietom samorealizację, rozwijanie zainteresowań intelektualnych oraz zdobywanie wykształcenia czy rozwijanie pasji malarskich.

CIĄGŁOŚĆ WYKLUCZENIA – OD RENESANSU DO XX WIEKU

Przez wieki brak dostępu do akademickiej nauki i praktyki zawodowej ograniczał i zawężał możliwości kreacyjne kobiet. Czasem mogły zdobywać pozycję artystyczną w warsztatach i pracowniach swych ojców. Możliwość taką miały także malarki u boku swych mężów lub ojców artystów i choć niejednokrotnie dorównywały im swoim talentem – a często nawet przewyższały – nie zawsze mogły w pełni rozwijać swoją pasję artystyczną. Niektóre próbowały godzić role społeczne żony i matki z działalnością artystyczną, inne rezygnowały z niej na rzecz opiekowania się rodziną. Te mechanizmy działały niezmiennie przez stulecia – podobne dylematy nurtowały zarówno włoskie renesansowe malarki, jak i polskie artystki z przełomu XIX i XX wieku. Dobrym przykładem są Zofia Chylińska (1885–1964), odnosząca sukcesy w kraju i za granicą, która po ślubie z Bolesławem Leśmianem całkowicie poświęciła swą karierę, a także Aniela Pająkówna (1846–1912), wspierająca finansowo Stanisława Przybyszewskiego, ojca ich nieślubnej córki, który właściwie żył na jej koszt, nie łożąc nawet na dziecko, czy wspominana już malarka Zofia Stryjeńska, pozostająca przez długi czas w cieniu męża Karola Stryjeńskiego, zakopiańskiego architekta.

⁸ M.D. Garrard, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London 2020.

⁹ Historia Judyty i Holofernesa była popularnym tematem w sztuce renesansu i baroku. Pierwszy obraz namalowany przez Artemisję Gentileschi powstał w Rzymie ok. 1611–1612 roku i obecnie znajduje się w muzeum Capodimonte w Neapolu, drugi zaś we Florencji ok. 1620 roku, jest w zasobach Galerii Uffizi; można dostrzec inspirację dziełem Caravaggia.

¹⁰ J. Partyka, *Mężne niewiasty za klasztorną furtą: paradoksalna wolność kobiet, czyli ucieczka od rodziny*, [w:] *Spółczesność staropolskie*, t. 3, red. A. Karpiński, Warszawa 2011.

PIERWSZE PRZEŁOMY I NOWE BARIERY (XVIII–XIX WIEK)

Mogłoby się zdawać, że otwarcie akademickich ośrodków dla kobiet zmieni znacząco sytuację artystek. Nie było to jednak tak oczywiste. Jak pokazuje Maria Poprzęcka, system akademicki wykształcony w dziewiętnastowiecznych Włoszech stopniowo rozprzestrzenił się po całej Europie, przy czym różne ośrodki wykształciły własną specyfikę¹¹. We Włoszech, gdzie akademie powstały najwcześniej, kobiety rzeczywiście wcześniej uzyskiwały dostęp do kształcenia – przykładem może być Accademia di San Luca, na której Giovanna Garzoni (1600–1670) i Rosalba Carriera (1673–1757) pobierały naukę już między XVII a XVIII wiekiem.

Inaczej sytuacja wyglądała we Francji. Tam, aby zniechęcić kobiety do wstępowania do akademii, zdecydowano się na zróżnicowanie czesnego. Nawet w Académie Julian, oferującej młodym kobietom kształcenie na prawie takich samych zasadach jak mężczyznom, czesne wynosiło dwa razy więcej dla dziewcząt, co argumentowano koniecznością wynajmowania dla nich oddzielnych pracowni, gdyż przebywanie panien na wydaniu w jednym pomieszczeniu z mężczyznami uważane było w owym czasie za niemoralne.

Przełom nastąpił dopiero w XIX wieku – za kluczowy można uznać 1870 rok, w którym kobiety uzyskały możliwość kształcenia w szkołach wyższych, gdzie mogły uczyć się rysunku. Ponadto we Florencji w latach 1890–1900 miały miejsce trzy wystawy prac artystek. Mimo tych tendencji, dających kobietom szansę na zaistnienie w świecie sztuki, nie wykazywano większego zainteresowania kwestią równości w tym obszarze.

¹¹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 8, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 133–145.

TEORETYCZNE PODSTAWY KRYTYKI – PRZEŁOM XX WIEKU

Wątek dyskryminacji płciowej w świecie sztuki porusza Linda Nochlin¹² w esej z 1971 roku opublikowanym w „ARTnews”¹³, dając w nim odpowiedź na tytułowe pytanie: „Dlaczego nie było wielkich artystek?”¹⁴. Jako jedna z prekursorzek feministycznej historii sztuki odrzuciła biologiczne wyjaśnienia nieobecności kobiet w kanonie, koncentrując się na analizie strukturalnej barier społecznych. Jej zdaniem sytuacja ta wynika ze społecznych struktur i jest rezultatem założeń systemowych, konserwatywnych środowisk akademickich oraz kulturowych mitów¹⁵. Patriarchalna władza, skupiona w rękach mężczyzn świadomych korzyści płynących z tego układu, była formą ucisku i zależności, która trwała przez wieki. Przez stulecia mężczyźni krępowali kobiecą kreatywność, umacniali i rozszerzali swą kontrolę nad kobietami.

W latach siedemdziesiątych XX wieku kontynuowały ten nurt Rozsika Parker i Griselda Pollock, które w 1981 roku opublikowały *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* – pogłębiającą analizę ideologicznych mechanizmów wykluczenia. Pollock rozwinęła następnie teorię „*differential spectatorship*”, analizując, w jaki sposób płeć wpływa na odbiór i interpretację dzieł sztuki¹⁶.

Przyczyn niedostatecznej reprezentacji prac artystek na aukcjach sztuki, w galeriach czy muzeach należy poszukiwać zatem w czynnikach społeczno-kulturowych, w patriarchalnym modelu systemu społecznego. W efekcie role związane z płcią decydowały o tym, że kobiety miały dłuższe przerwy w karierze, a bycie artystką bardzo często wiązało się z istotnymi kompromisami w ich

¹² W kręgu zainteresowań badawczych Nochlin znajdowało się głównie to, jak dla artystek zorganizowane były warunki tworzenia. Zastanawiała się, jakie czynniki powodują, że przedstawiciele pewnych grup społecznych mogli zostać profesjonalnymi artystami, a innych nie. Swą postawę badawczą określała terminem *bricolage* (w sensie, jaki nadał mu Claude Lévi-Strauss) z uwagi na to, że łączyła różne perspektywy. Problemy feministyczne umiejscawiała w perspektywie politycznej i społecznej, analizując je przez pryzmat osobistego doświadczenia, które stanowiło podstawę do rozstrzygnięć na gruncie naukowym. Najbardziej znaczący w jej życiu był rok 1968, gdy urodziła dziecko, stała się – jak sama to mówiła – feministką oraz zorganizowała w Vassar College wykłady i seminaria na temat „Women and Art”.

¹³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „ARTnews” 1971.

¹⁴ Pytanie z eseju badaczka uznawała za wierzchołek góry lodowej, postulowała konieczność badań, które obaliłyby „romantyczną, elitarną, gloryfikującą indywidualizm” mitologię historii sztuki.

¹⁵ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „Ośka” 1999, s. 55.

¹⁶ G. Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London 1988.

życiu. Przeszkody, jakie piętrzyły się przed kobietą pragnącą rozwijać karierę artystyczną w sposób bardzo usystematyzowany, zostały przedstawione w tekście wydanym w 1903 roku przez malarzkę i działaczkę społeczną Marię Dulębiankę. Pochodzi on ze zbioru artykułów *Głos kobiet w kwestyi kobiecej* i zatytułowany jest *O twórczości kobiet*. Dowiadujemy się z niego, że: „Jak morze, jak ocean niezamierzonym byłoby zadanie, gdybyśmy chcieli wymienić to wszystko, co twórczości kobiety było hamulcem. Wskażemy tylko trzy zapory twórczej jej działalności: 1. Fizyologiczne czynności macierzyństwa. 2. Obowiązki w domu i rodzinie. 3. Stanowisko w społeczeństwie”¹⁷.

TRWAŁOŚĆ PROBLEMÓW – PRZYKŁADY Z XX WIEKU

Współcześnie równość płci zakłada, że kobietom i mężczyznom przypisuje się taką samą wartość społeczną, równe prawa i obowiązki oraz jednakowy dostęp do zasobów – jak środki finansowe czy szanse – z których mogliby korzystać¹⁸. Ludzie mogą w sposób wolny rozwijać osobiste zdolności i dokonywać wyborów bez ograniczeń związanych z ich społeczno-kulturowymi rolami płciowymi oraz tym, że odmienne zachowania, ambicje i potrzeby kobiet i mężczyzn są traktowane oraz oceniane w oparciu o zasadę równości¹⁹. Jednak zbyt liczna reprezentacja mężczyzn w decyzyjnych sektorach środowiska artystycznego sprawia, że nawet dziś utrudnia się kobietom zaistnienie w sztuce, a o równości płci nie może być tutaj mowy.

Ciągłość mechanizmów marginalizacji ilustruje przypadek Katarzyny Kobro (1898–1951), artystki działającej w okresie międzywojennym. Chociaż pamięć o niej zagościła obecnie w świadomości krytyków i zwykłych ludzi, to za życia artystka nie doczekała się uznania dla swojej sztuki. Agnieszka Rejniak-Majewska w artykule *Powroty do Kobro: Rekonstrukcje mitu i figura „wielkiej artystki”*²⁰ pisze: „Oryginalność dzieła Kobro nie była nigdy kwestionowana, ale nie chroniło to go przed marginalizacją, niewidzialnością i niezrozumieniem”²¹. Jacek Ojczyński w przedmowie do katalogu wystawy prac Katarzyny Kobro w setną rocznicę jej

¹⁷ M. Wiśniewska, *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, Kraków 1903, s. 191.

¹⁸ M. Mażewska, M. Zakrzewska, *ABC równości – podręcznik samorządowca*, Gdańsk 2007, s. 15.

¹⁹ *Sto haseł o równości. Odręczny słownik pojęć dotyczących równości kobiet i mężczyzn w sferze zatrudnienia i polityki społecznej, równych szans i polityki rodzinnej*, red. A. Grzybek, K. Lohmann, A. Solik, tłum. A. Grzybek, Warszawa 2000.

²⁰ A. Rejniak-Majewska, *Powroty do Kobro: Rekonstrukcje mitu i figura „wielkiej artystki”*, „Roczniki Historii Sztuki” 2022, t. XLVII, <https://journals.pan.pl/Content/125298/PDF/2022-RHS-10.pdf> (dostęp: 5.10.2023).

²¹ *Ibidem*, s. 166.

urodzin zauważa, „że początkowo w literaturze przedmiotu twórczość Katarzyny Kobro pozostawała w cieniu działań jej męża, traktowana jako ich uzupełnienie czasami wręcz marginalne”²². On sam dostrzegł wartość jej sztuki i napisał, że tworzone przez nią rzeźby suprematyczne są „zjawiskiem o znaczeniu ogólnoeuropejskim”, a „jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych; nie są naśladowaniem Malewicza, a twórczością równoległą”²³. Wspomnienia Niki Strzeмиńskiej ukazują Kobro przede wszystkim jako żonę i niewyobrażalnie oddaną, pełną poświęcenia matkę, która zdecydowała się na wieloletnią przerwę w twórczości, by poświęcić czas opiece nad przedwcześnie urodzoną i ciągle chorującą córką, a także „jako utalentowaną, wyprzedzającą swoją epokę, piękną, o oryginalnej urodzie kobietę, wspaniałego, dobrego, życzliwego człowieka”²⁴. Píše o niej również jako o artystce żyjącej „w niewłaściwym czasie oraz w nieodpowiednim miejscu”²⁵, bo „dotknął ją ciężki los prekursorki”²⁶. Rejniak-Majewska zauważa, że „relacje Niki Strzeмиńskiej wytworzyły swoisty ofiarniczy schemat postrzegania Kobro jako kobiety uwikłanej w systemowe realia patriarchalnej dominacji i przemocy; schemat, który tym silniej przemawiał do wyobraźni, bo kontrastował z abstrakcyjną rzeczywistością jej sztuki”²⁷. Na tę kwestię zwrócili też uwagę Paweł Hajncel i Tomek Kosiński – artyści społecznie zaangażowani, którzy stworzyli plakat Strzeмиńskiej i Kobro z hasłem: „Bycie artystą nie zwalnia od bycia człowiekiem!”. Jego przesłaniem jest potępienie bagatelizowania i usprawiedliwiania przemocy, której dopuszczają się osoby cieszące się pewnym uznaniem, mające prestiż w środowisku. Przy pomocy oszczędnych środków wyrazu plastycznego udało im się stworzyć niezwykle sugestywny obraz, w którym symbolem przemocy jest napis „Katarzyna Kobro”, do którego zostały wykorzystane znaki z alfabetu Strzeмиńskiego, a drobna postać kobiety z dzieckiem w oddali sugeruje wykluczenie i izolację.

STRATEGIE OPORU I ADAPTACJI

Artystki nieustannie borykają się z ograniczeniami oraz słabszą pozycją w dziedzinie sztuki, niezależnie od epoki, w której przyszło im żyć i tworzyć. Często nie chcą być identyfikowane ze sztuką kobiet i odmawiają wystawiania prac

²² J. Ojrzyński, *Przedmowa*, [w:] Katalog do wystawy „Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin”, Łódź 1998.

²³ W. Strzeмиński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, cz. 2, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 113.

²⁴ N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka*, [w:] Katalog wystawy „Katarzyna Kobro...”.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Rejniak-Majewska, *Powroty do Kobro...*, s. 167.

pod takim szyldem, chcąc uniknąć tego rodzaju kategoryzacji, która sięga wieków XVIII i XIX, gdy twórczość „kobieca” łączono z powierzchowną formą wypowiedzi artystycznej i w związku z tym przypisywano jej wartość niższą od „męskiej”²⁸, opartej na intelekcie. Wynikało to oczywiście z narzucanej kobietom roli społecznej²⁹. Historyczka sztuki Joanna Sosnowska zauważa, że zdarzało się, iż malarki naśladowały mężczyzn, aby zyskać akceptację. Przykład może stanowić Irena Łuczyńska-Szymanowska (1890–1960), której prace malarskie charakteryzowały się „męskim stylem” i uchodziły niejednokrotnie za dzieła jej męża malarza Mariana Szymanowskiego³⁰.

WSPÓŁCZESNE WYZWANIA

Tymczasem we współczesnej sztuce istnieje wiele niezwykłych artystek, które łączą namysł nad sytuacją kobiety z własnym rozwojem artystycznym. Jedną z nich jest Julia Woronowicz, artystka młodego pokolenia, zajmująca się głównie działaniami z obszaru sztuki wideoperformance, rzeźbą, malarstwem, rysunkiem, która sięga odważnie po tematy społeczne i porusza niełatwe, ale wciąż aktualne tematy, takie jak: paternalizm, patriarchy, stereotypy, rytuały i dyskryminację, oraz proponuje alternatywne spojrzenie na historię oraz aktualne problemy.

Martyna Czech, Karolina Jabłońska, Katarzyna Karpowicz, Agata Kus, Dorota Kuźnik, Magdalena Moskwa, Agata Słowak to malarki, które starają się unikać stereotypowych konotacji, które może wywoływać hasło: „sztuka kobiet”³¹. W swoich pracach odważnie podejmują tematykę kobiecą, której nadają osobisty i pełen emocjonalnego zaangażowania wyraz. Za pomocą oryginalnie wykorzystanych wzorców dawnego malarstwa opowiadają o teraźniejszości i o sobie, o problemach i niepokojach nurtujących współczesne kobiety w różnych etapach ich życia. W 2022 roku prace artystek były pokazywane na wystawie zatytułowanej *Siedem etapów życia kobiety – malarstwo polskich artystek* zorganizowanej w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi³².

²⁸ N. Strzebińska, *Katarzyna Kobro...*

²⁹ S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wyb. S. Morawski, tłum. K. Biskupski, t. 2, Warszawa 1987, s. 123–159.

³⁰ J. Sosnowska, *Poza kanonem...*, s. 179.

³¹ Katalog do wystawy *Siedem etapów życia kobiety – malarstwo polskich artystek*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2022.

³² *Ibidem*.

ZAPOMNIANE GŁOSY – PROJEKT ODZYSKIWANIA PAMIĘCI

Artystki, które tworzyły przez cały okres trwania kultury europejskiej, nie doczekały się w dwudziestowiecznej historii sztuki należytej im uwagi lub doczekały się jedynie nieznacznej wzmianki, pozostając tym samym poza kanonem. Przykład mogą stanowić artystki polskie z przełomu XIX i XX wieku działające we Francji: Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Helena Kwiatkowska, Alicja Hohermann, Wanda Wolska, Nina Aleksandrowicz, Blanka Mercère, Zofia Lewicka, Stefania Ordyńska-Morawska, Zofia Fedorowicz czy Wanda Chelmońska. Mimo przeszkód podejmowały walkę o zaistnienie w sztuce, jednak ich twórczość uległa rozproszeniu, nie doczekawszy się dotąd szczegółowych opracowań.

W świetle tych faktów istotna jest każda inicjatywa twórcza, która odkrywa pominięte lub zapomniane postaci kobiece, przywracając im należyte miejsce. Taki cel przyświecał Judy Chicago³³, gdy tworzyła *The Dinner Party* (1979)³⁴. Instalacja zaaranżowana została przy trójkątnym³⁵ stole zastawionym 39 nakryciami, z których każdy upamiętnia ważną kobietę z historii. Dekoracje składają się z haftowanych bieżników, złotych kielichów i przyborów oraz porcelanowych talerzy. Imiona kolejnych 999 kobiet wyryto złotymi literami na podłodze z białych kafelków. Osiągnięcia tych 39 „zasiadających” przy stole wyrosły na fundamentach stworzonych przez inne kobiety. Ponadto została ona wzbogacona o wystawy czasowe Gallerii Herstory, które prezentują twórczość wszystkich, czyli 1038 uhonorowanych kobiet.

Prace zaangażowanych feministycznie artystek (i niekiedy artystów) z całą pewnością wnoszą wiele do naszej kultury. Nie tylko kobiety starają się zwrócić uwagę na problem wykluczenia i braku równości płci, lecz także mężczyźni zabierają głos w tej sprawie. Wyrazisty wątek kobiecy odnoszący się do kwestii podmiotowości odnaleźć można w pracach łódzkiego grafika Teodora Durskiego, którego twórczość wypływa z krytycznej obserwacji ludzkiego zachowania i emocji, jest poszukiwaniem symbolicznego obszaru własnej wolności i wyjściem poza ograniczenia, czego konsekwencją jest przekraczanie konwenansów i zwyczajów. Sztuka Durskiego staje się niejako zapisem symbolicznego ducha kobiecego buntu.

³³ Właściwie Judy Cohen – uznawana za jedną z kluczowych postaci nurtu feministycznego w sztuce.

³⁴ Sztandarowa praca artystki, uznawana za ikonę sztuki feministycznej lat 70. i jedno z najistotniejszych dzieł w sztuce XX wieku, prezentowana w formie stałej wystawy w Brooklyn Museum of Art w Nowym Jorku.

³⁵ Forma trójkąta nie pozostaje bez znaczenia, gdyż stanowi ona symbol kobiety.

Wymowa społeczna grafik odsyła do stwierdzenia, że kobiety chcą być widziane i słyszone w pełnym napięć i sprzeczności ideologicznych damsko-męskim świecie. Zdejmując, w symboliczny sposób, z kobiet gorsety społecznej poprawności, obyczajowych oczekiwań i konwencji, ról przydzielanych im przez społeczeństwo, lęków – tego wszystkiego co je zniewala, zakrywa, wiązuje, artysta daje im w ten sposób oddech i przestrzeń do rozwoju, odnoszącą się zarówno do autonomii zewnętrznej (wolność od nacisków), jak i autonomii wewnętrznej (zdolność kierowania swoim życiem)³⁶.

Dzięki temu, iż koncepcja prac opiera się na zestawieniu dwóch kontrastowych przedstawień kobiecych, odbiorcy mają możliwość własnej interpretacji.

Kompozycja jednej grafiki zawiera dwie wersje: zakryta – odkryta, związana – rozwiązana, czyli: zniewolona – wyzwolona. Ukazanie zakwefionej postaci, pod którą widoczny jest kontur nagiej kobiety, można analizować w kategoriach niejednoznaczności. Jest to niejako gra transparentnością. Gorset (związanie) symbolizuje stłamszenie, postrzegania kobiety przez pryzmat stereotypowo przypisywanych jej ról. „Luźne ubranie” lub wersja *sauté* ma przeciwny kontekst. Sugeruje brak poczucia zniewolenia, życie w zgodzie ze sobą. Są to intymne portrety kobiet, świadomych wprowadzanie schematów, ale nie ulegających ograniczeniom otoczenia³⁷.

Ćwierć wieku temu Agata Jakubowska o sytuacji kobiet pisała: „Nie zostały zawiązane żadne koalicje artystek, krytyczek, historyczek sztuki i kuratorek na rzecz sztuki kobiet. Jeśli podejmowane były działania o feministycznym charakterze, to nie wspólne, a pojedyncze, odseparowane od siebie”³⁸. Obecnie formułuje się pewna wspólnota promująca sztukę kobiet i kobiece piśmiennictwo krytyczne. Widoczny jest trend do rozprzestrzeniania się wydarzeń dotyczących sztuki kobiet poza centra³⁹.

POWRÓT DO KORZENI – WŁOSKIE MALARKI RENEANSU JAKO KLUCZ DO ZROZUMIENIA

W tym szerokim kontekście historycznym i teoretycznym szczególnego znaczenia nabiera praca Anny Marędziak nad zapomnianymi malarkami włoskiego renesansu. Dlaczego właśnie te artystki zasługują na szczególną uwagę? Po pierwsze, żyły w epoce kształtowania się nowożytnych struktur świata sztuki – te same mechanizmy wykluczenia, które dotknęły je w XV–XVI wieku, działały niemal

³⁶ Katalog do wystawy Teodora Durskiego zatytułowanej „Ukryte”, Łódź 2021.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 25.

³⁹ www.wystawykobiet.amu.edu.pl (dostęp: 7.10.2025).

niezmiennie przez kolejne stulecia. Po drugie, włoskie ośrodki artystyczne były wówczas najważniejszymi centrami europejskiego malarstwa, a wzorce tam wypracowane rozprzestrzeniały się na cały kontynent. Po trzecie, analiza ich sytuacji pozwala zrozumieć genezę problemów, z którymi artystki borykają się do dziś.

Publikacja *Stać się mistrzynią. Malarki włoskie od renesansu po barok*:

- odzwierciedla opisywaną przeze mnie sytuację malarek i stanowi konkretny przykład mechanizmów marginalizacji u ich źródeł;
- jest cennym badaniem i prezentuje historię i twórczość niemal nieznanych artystek, które przecież istniały i miały niemałe osiągnięcia, tworząc w najważniejszych ośrodkach europejskiej sztuki;
- ukazuje, że los tych artystek malarek z jednej strony odzwierciedla trudności, z jakimi kobieta mierzyła się w świecie sztuki, z drugiej zaś – gdy już w nim zaistniała – prowadził często do marginalizacji jej znaczenia, roli w sztuce, a niekiedy nawet do wymazywania z pamięci historycznej, ujętego w klasycznej formule *damnatio memoriae*.

Dokonana przez Annę Marędziak analiza nie jest oczywiście pełną rekonstrukcją kobiecego dziedzictwa włoskiej kultury renesansu, nakreśla jednak historyczne, społeczne i ekonomiczne uwarunkowania funkcjonowania malarek tego okresu. Za sprawą zadanego przez autorkę pytania, które nawiązuje do eseju Lindy Nochlin: „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, materiał ukazujący włoskie malarki doskonale wpisuje się w nurt badań nad twórczością kobiet i problemem wykluczania na przestrzeni wieków aż po czasy współczesne. Świadczy też o niezwykle trafnym podejściu Anny Marędziak do nieustannie aktualnych problemów sztuki i jej historii oraz skłania do metodologicznej autorefleksji. Pomijanie bądź marginalizowanie przez naukę kobiety-artystki zachęca do szukania przyczyn tego stanu rzeczy, prowokując *de facto* pytanie o epistemologiczny status historii sztuki – o prawdę na temat artystycznej przeszłości oraz o sposób jej interpretacji. Mimo iż badania nad twórczością kobiet prowadzone są na przestrzeni dekad w ramach międzynarodowego ruchu feministycznej historii sztuki, wciąż otwarte pozostaje pytanie o pozycje artystek w odniesieniu do kanonu sztuki. Nadal widoczne są dysproporcje w promowaniu twórczości mężczyzn i kobiet. Pytanie Nochlin: „*Why there have been no great women artists?*” pozostaje wciąż aktualne.

OD AUTORKI

Jeszcze do niedawna, zagłębiając się w historię włoskiego malarstwa, można było dojść do wniosku, że tą dziedziną sztuki zajmowali się niemal sami mężczyźni. Dopiero w ostatnich latach, równoległe lub tuż po zakończeniu pracy nad moją książką, na rynku zaczęło pojawiać się coraz więcej pozycji opisujących kobiety parające się tą dziedziną sztuki. Warto tu przywołać opublikowaną w Polsce książkę Piotra Oczki *Suknia i sztalugi. Historie dawnych malarek* (Kraków 2024) czy dostępną we Włoszech publikację Chiary Montani *Ciò che una donna può fare. Le grandi artiste nella storia dell'arte italiana* (Segrate 2024). Uważam to za pożyteczny trend, bo nazwiska wielkich mistrzów znamy wszyscy i rzadko przychodzi nam na myśl, żeby wyjść poza znane powszechnie fakty, zwłaszcza jeśli dostęp do nich nie jest zbyt szeroki.

Ja również przez długi czas nie starałam się sięgnąć dalej, błędnie uznając, że w zupełności wystarczy mi znajomość najważniejszych męskich przedstawicieli malarstwa doby włoskiego renesansu. W takim przekonaniu utwierdziłam się też na studiach. Z wykształcenia jestem italianistką, a na zajęciach z historii sztuki włoskiej omawialiśmy głównie nurty w sztuce oraz ich największych przedstawicieli, z pominięciem artystek. Z czasem jednak słyszane tu i ówdzie (przynaję, głównie w Internecie) wzmianki o malarkach zaczynały coraz bardziej przedierać się do mojej świadomości, skłaniając mnie w końcu do zbadania tego tematu.

Chcąc wykonać pracę najrzetelniej, przyjąłam za punkt wyjścia próbę ogólnego nakreślenia życiorysu „typowego” malarza epoki renesansu, aby później przejść do opisu życia, jakie zwykle wiodły kobiety tamtych czasów. Kolejne rozdziały książki poświęciłam wybranym malarkom oraz sposobom, w jaki rozwijała się ich kariera. Takie podejście umożliwiło mi ukazanie najważniejszych trudności, z jakimi mierzyły się artystki, oraz podkreślenie różnic między ich kształceniem i karierą a drogą zawodową malarzy.

Bohaterkami monografii zostały trzy zupełnie różne malarki. Ich biografie ukazują odmienne drogi dochodzenia do malarskiej biegłości, a ich zestawione ze sobą historie tworzą obraz pewnej ewolucji artystycznej – od pięknych, choć niepozabawionych wad obrazów Plautilli Nelli, przez wybitne portrety pędzla Sofonisby Anguissoli, aż po pełnię mistrzostwa Artemizji Gentileschi. Mojej pracy nadałam charakter popularnonaukowy, jako że nie jestem historyczką sztuki, a zafascynowaną tematem italianistką. Moje podejście uzasadniam tym, że pomimo coraz większej liczby publikacji (choćby te przywołane wyżej) dla polskich czytelników oraz młodych italianistów wciąż brakuje szeroko dostępnych źródeł sprawdzonej wiedzy na temat kobiecego malarstwa we Włoszech.

**STAĆ SIĘ MISTRZYNIĄ.
MALARKI WŁOSKIE
OD RENESANSU PO BAROK**

ROZDZIAŁ I

ŻYCIE RENESANSOWYCH ARTYSTÓW

Termin „artysta” ma niezwykle szeroki zakres znaczeniowy i może odnosić się do wielu osób różniących się zarówno pod względem charakteru, jak i przebiegu kariery twórczej. Z tego powodu stworzenie definicji „typowego” artysty jest prawie niemożliwe, a nakreślenie modelowej sylwetki staje się zadaniem bardzo trudnym. Można jednak wskazać pewne cechy wspólne, charakterystyczne dla artystów funkcjonujących w określonych kontekstach historycznych i kulturowych.

Cechy te można odnaleźć w pochodzeniu artystów, ich wykształceniu oraz w formach mecenatu, z którymi mieli styczność w toku kariery. W poniższym rozdziale przedstawione zostaną elementy wspólne dla włoskich artystów renesansowych, ze szczególnym uwzględnieniem życia i działalności malarzy. Analiza została celowo ograniczona do tej jednej profesji. Po pierwsze, ujęcie szersze nadmiernie rozszerzyłoby zakres rozważań; po drugie, przedmiotem niniejszej książki są artystki, które w badanym okresie zajmowały się wyłącznie malarstwem. Dzięki temu możliwe będzie bardziej precyzyjne porównanie przebiegu kariery artystycznej kobiet i mężczyzn wykonujących ten sam zawód.

1. POCHODZENIE

Pierwszą cechą wspólną dla większości artystów renesansowych, z nielicznymi wyjątkami, było ich pochodzenie społeczne. Zdecydowana większość malarzy wywodziła się z rodzin mieszczańskich, a jeszcze częściej – rzemieślniczych. Dorastali w środowisku związanym z wytwarzaniem przedmiotów (np. ze złota czy z wełny) bądź w kręgach kupieckich¹. Jeśli ojciec zawodowo zajmował się sztuką, było większe prawdopodobieństwo, że syn również podejmie działalność artystyczną. W XV i w XVI wieku we Włoszech szczególną rolę w tym procesie odgrywało złotnictwo, które często stanowiło bezpośrednią drogę do kariery malarskiej. Wielu synów złotników², a także mężczyzn rozpoczynających swoją działalność twórczą jako złotnicy, przenosiło się z czasem do warsztatów malarskich, gdzie tworzyli obrazy pełniące funkcje zbliżone do ozdobnych przedmiotów jubilerskich.

¹ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2002, s. 14–15.

² Ten sam schemat funkcjonował również w późniejszych czasach, czego przykładem może być chociażby Gustav Klimt, którego ojciec był złotnikiem.

Dobrym przykładem jest Domenico Ghirlandaio, syn rzemieślnika zajmującego się wytwarzaniem złotych, ozdobnych wianków dla kobiet³. Ghirlandaio początkowo pracował w warsztacie ojca i szkicował jego klientów. W ten sposób nauczył się malować, czego świadectwem są późniejsze przedstawienia florenckiego społeczeństwa w jego obrazach.



Obraz 1. Domenico Ghirlandaio – *Portret Giovanny Tornabuoni* (1489–1490), tempera na desce, 77 × 49 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt

Kolejnym słynnym malarzem związanym ze złotnictwem jest Sandro Filippi, znany jako Botticelli. Jego ojciec wysłał młodego artystę do warsztatu złotnika Botticellego, od którego nazwiska artysta stworzył później swój pseudonim⁴.

³ Ghirlandàio, *Domenico Bigordi detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-bigordi-detto-il-ghirlandaio> (dostęp: 15.07.2021).

⁴ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 2018, s. 311–312.

Również inny malarz, Andrea del Sarto, syn krawca (w języku włoskim *sarto* znaczy „krawiec”), mimo odmiennych tradycji rodzinnych, rozpoczął swoją karierę jako złotnik⁵. Podobnie bracia Antonio i Piero del Pollaiuolo, synowie handlarza drobiem (*pollo* oznacza „kurczak”), nie poszli w ślady ojca i najpierw parali się złotnictwem, a później malarstwem⁶.



Obraz 2. Pracownia florencka, kielich, agat, filigran srebrny (1590–1610), Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Florencja

Słynną postacią, która stanowi wyjątek od przedstawionego wyżej schematu, jest wenecki geniusz Jacopo Robusti, znany jako Tintoretto. Jego ojciec zajmował się farbowaniem tkanin (*tintore* oznacza „farbiarz”), natomiast sam Jacopo – po tym jak stał się malarzem – otworzył własny warsztat. Pracowali w nim oraz uczyli się artystycznego fachu jego synowie, a także córka Marietta, zwana La Tintoretta⁷.

⁵ *Ibidem*, s. 317.

⁶ *Ibidem*, s. 321.

⁷ *Tintorétto, Iacopo Robusti detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-robusti-detto-il-tintoretto/> (dostęp: 16.07.2021).

Nie tylko Tintoretto uczył swoich synów malarstwa. W wielu przypadkach tworzenie obrazów było zajęciem rodzinnym, gdyż dzieci malarzy miały możliwość rozwijania swoich zainteresowań i talentów od najmłodszych lat, a ponadto mogły liczyć na wsparcie w kwestiach rozwoju kariery zawodowej⁸. Raffaello Sanzio, zanim udał się na nauki do innych artystów, pierwsze lekcje malarstwa otrzymywał od ojca Giovanniego, który był malarzem dworskim⁹.

Rodzina Bellinich to kolejny słynny ród malarski. Giovanni Bellini, wybitny wenecki malarz, był synem oraz uczniem Jacopo Belliniego, a nauki pobierał także u swojego szwagra, Andrei Mantegny. Ponadto brat Giovanniego, prawdopodobnie starszy, o imieniu Gentile, również poświęcił się malarstwu¹⁰. Uczniem Giovanniego i Gentilego był sławny Tycjan, pochodzący z rodziny Vecellio, także obfitującej w artystów. Tycjan, będąc już zawodowym malarzem, uczył fachu swojego syna Orazia oraz wielu kuzynów i krewnych, m.in. Marca Vecellia¹¹.

Wszystkie wyżej wymienione postacie dowodzą, że większość renesansowych malarzy wywodziła się z rodzin rzemieślniczych. Równocześnie zdarzali się również inni twórcy, wprawdzie mniej liczni, lecz nie mniej istotni dla świata sztuki. Były to osoby pochodzące z odmiennych środowisk, w których droga do zostania artystą nie była ani łatwa, ani oczywista.

Przykładem jest Michał Anioł Buonarroti, który urodził się w zubożałej rodzinie szlacheckiej. Giorgio Vasari pisze, że ojciec Michała Anioła uważał artystyczne zamiłowanie syna za niegodne ich rodu. Ponadto późniejszy uczeń mistrza przyznawał, iż rodzina Buonarroti gardziła sztuką, a działalność Michała Anioła była postrzegana jako hańba dla ich rodu¹².

Pisząc o wielkich postaciach historii sztuki, nie można oczywiście pominąć Leonarda da Vinci, niezwykle osobowości i ponadprzeciętnego artysty. Był on nieślubnym synem notariusza, ser Piera, którego rodzina miała długie tradycje w tym zawodzie. Gdyby Leonardo był prawowitym synem, najprawdopodobniej kontynuowałby rodzinną tradycję. Jednak ze względu na to, że szkoła dla notariuszy nie przyjmowała nieślubnych dzieci, da Vinci miał możliwość rozwijania swoich szerokich zainteresowań, w tym artystycznych, bez konieczności kontynuowania zawodu ojca¹³.

⁸ M. Golka, *Socjologia artysty...*, s. 17.

⁹ *Avventure e metamorfosi di un genio: Raffaello da Urbino a Roma*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_(altro)/) (dostęp: 16.07.2021).

¹⁰ *Bellini, Giovanni*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bellini> (dostęp: 16.07.2021).

¹¹ *Vecellio*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio/> (dostęp: 16.07.2021).

¹² P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W.K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 50.

¹³ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, tłum. M. Strąkow, Kraków 2019, s. 57–58.

Do omówienia pozostają jeszcze najbiedniejsze warstwy społeczne, z których przedostanie się do świata artystów było niemal niemożliwe. Ci nieliczni, którym się to udało, mieli niezwykle szczęście, a ich życiorysy często obrastały w romantyczne opowieści. W rzeczywistości jednak istniały dwie drogi do zdobycia malarskiego fachu: wstąpienie do zakonu, jak w przypadku Beato Angelico, lub zdobycie protekcji przedstawiciela wyższej klasy społecznej, co przydarzyło się Andrei di Sansovino¹⁴.

Jak pokazują biografie przywołanych twórców, największe szanse na zostanie artystą miały osoby urodzone w „środkowej” warstwie społecznej, najlepiej w rodzinie już w jakiś sposób związanej ze sztuką. Biedniejsi rzadko mogli pozwolić sobie na naukę rzemiosła – brakowało im czasu i środków finansowych. Z kolei członkowie rodów zamożnych czy szlacheckich napotykali na swojej drodze przeszkody innej natury: wykonywanie prac rzemieślniczych uchodziło za zajęcie niegodne, a nawet hańbiące dla rodziny.

2. WYKSZTAŁCENIE

Jeśli chłopiec przejawiał talent malarski i chęć jego rozwijania, wysyłano go na nauki do pracowni uznanego artysty. Pracownia była miejscem, w którym dzieła sztuki powstawały w sposób zbliżony do innych zajęć rzemieślniczych. W przeciwieństwie do współczesnych twórców, których uważa się raczej za indywidualistów, w renesansowych warsztatach malarze pracowali w grupach, często pomagając sobie nawzajem¹⁵. Jednym z najsłynniejszych przykładów takiej współpracy jest obraz *Chrzest Chrystusa* pędzla Andrei del Verrocchia, do którego przyczynił się również jego uczeń – Leonardo da Vinci¹⁶.

¹⁴ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 50–51.

¹⁵ *Ibidem*, s. 60.

¹⁶ *Battesimo di Cristo*, <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo> (dostęp: 19.07.2021).



Obraz 3. Andrea Verrocchio, Leonardo da Vinci – *Chrzest Chrystusa* (1470–1475), tempera i olej na desce, 177 × 151 cm, Galeria Uffizi, Florencja

Do pracowni artystycznych splaywała wielka liczba zamówień, dlatego podopieczni i asystenci pomagali swoim mistrzom w ich realizacji. Przykładowo, na pierwszym piętrze pracowni Verrocchia znajdował się magazyn i sala, w której uczniowie niemal masowo tworzyli dzieła zamawiane przez klientów¹⁷. Zlecali oni nie tylko obrazy, lecz także ozdobne szkatuły czy skrzynie. Aby sprostać wymaganiom zleceniodawców, uczniowie musieli opanować różne techniki malarskie. Naukę rozpoczynali, mając zwykle około dziesięciu lat, a niekiedy nawet mniej – Andrea del Sarto zaczął się uczyć zawodu w wieku siedmiu lat, Tycjan – ośmiu, natomiast Michał Anioł i Leonardo da Vinci stosunkowo późno, odpowiednio

¹⁷ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, s. 71.

w wieku trzynastu i czternastu lat¹⁸. Wśród umiejętności przekazywanych uczniom przez ich mistrzów Jean Lucas-Dubreton wymienia: „jak należyce wykonywać rysunki na tabliczkach, następnie jak rozcierać farby, gotować klej, mieszać glinę, przygotowywać powierzchnię do malowania i wygładzać ją”¹⁹. Po nauczaniu się tego wszystkiego adept „cały swój czas winien poświęcać zapoznawaniu się z farbami, jak cynober, minia, amatyt, smocza krew, a poza tym uczy się robić złoceń, pracuje przy freskach i przyswaja sobie cały szereg przepisów”²⁰.

Podczas nauki młodzi artyści często kopiowali dzieła bardziej doświadczonych i zasłużonych malarzy. Rafael, Leonardo i Michał Anioł szkicowali freski Masaccia, a według Vasariego, Domenico Beccafumi studiował rysunki innych znanych artystów²¹. Filippino Lippi był jednym z uczniów Sandra Botticellego, a Rafael po pobraniu wstępnych nauk od swojego ojca, szkolił się u Pietra Perugina, by w końcu, tak jak wielu innych, założyć swój własny warsztat²².

Zdarzali się również artyści, którzy nie pobierali nauk w warsztatach ani nie otwierali własnych pracowni, lecz wstępowali do zakonów, gdzie zajmowali się dekorowaniem sal i cel oraz wykonywaniem innych prac i zamówień. Klasztory dawały szansę utalentowanym chłopcom pochodzącym z mniej zamożnych rodzin, które nie mogły pozwolić sobie na posłanie syna do pracowni artystycznej. Takim przypadkiem był osierocony Filippo Lippi, którego w zakonie umieściła ciotka. W klasztorze karmelitów we Florencji Lippi podziwiał freski Masaccia. Istnieje hipoteza, według której tych dwoje współpracowało nad realizacją polptyku w Pizie i freskami w kaplicy Brancaccich. Pewne jest natomiast, iż w swoich dziełach Lippi inspirował się twórczością Masaccia²³.

W zakresie wykształcenia ogólnego, a nie wyłącznie zawodowego, większość malarzy nie miała możliwości jego zdobycia. Brakowało im zarówno środków, jak i czasu na uczęszczanie do szkół. Potrafili zazwyczaj czytać i pisać, lecz niewielu z nich mogło poszerzać swoją wiedzę. Wyjątkiem był Leonardo da Vinci, który zgłębiał arytmetykę²⁴. Wiadomo również, że Verrocchio, u którego da Vinci pobierał nauki, dyskutował ze swoimi uczniami o matematyce, anatomii i autopsji, a także o filozofii i starożytności – dziedzinach niezwykle przydatnych w zawodzie artysty²⁵.

¹⁸ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 52.

¹⁹ J. Lucas-Dubreton, *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceuszów*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1961, s. 165.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 54.

²² Raffaello Sanzio, <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-sanzio> (dostęp: 20.07.2021).

²³ Lippi, Filippo, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lippi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lippi_(Dizionario-Biografico)) (dostęp: 20.07.2021).

²⁴ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 53.

²⁵ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, s. 71.

Podsumowując, malarze renesansowi byli raczej rzemieślnikami niż artystami indywidualistami, jak zwykle się ich postrzegać w naszych czasach. Jak pisze Sergio Tognetti: „historycy sztuki zbyt często zapominają, że geniusze renesansowej architektury, malarstwa i rzeźby byli w istocie wykwalifikowanymi rzemieślnikami”²⁶. Zawodu uczyli się przede wszystkim w pracowniach i warsztatach, współpracując z mistrzami i kolegami po fachu, by w końcu przyjmować i realizować zamówienia własnych klientów. Należy zatem uważnie przyjrzeć się tej kluczowej dla działalności malarzy kwestii, czyli sposobowi pozyskiwania zleceń.

3. MECENAT

Termin „mecenat” i sama koncepcja mecenatu wywodzą się od żyjącego w starożytnym Rzymie Gajusza Cilniusza Mecenas, który otaczał opieką uczonych oraz artystów, m.in. poetów Wergiliusza i Horacego²⁷. Od tamtego czasu określenie to stosowane jest wobec osób wspierających rozwój sztuki i kultury. W okresie renesansu każdy artysta, który chciał utrzymać się ze swojej pracy, musiał realizować zamówienia składane przez indywidualnych klientów lub mecenasów – model ten był najpowszechniejszy wśród ówczesnych malarzy. Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób artyści pozyskiwali swoich opiekunów. Mogli to zrobić na dwa sposoby: udać się do wybranego przez siebie mecenasa i zaoferować mu swoje usługi lub złożyć taką propozycję przez pośrednika. Nie było zjawiskiem rzadkim, że odpowiednio znajomości ułatwiała początek kariery – Giorgio Vasari rozpoczął pracę dla Aleksandra Medyceusza, gdyż był krewnym jego opiekuna z dziecięcych lat²⁸.

Warto wspomnieć, że w epoce renesansu często organizowano konkursy na projekt i realizację różnych przedsięwzięć artystycznych. Najśłynniejsze z nich nie dotyczyły jednak malarstwa, lecz wykonania drzwi do bazyliki świętego Jana we Florencji, a kilka lat później zaprojektowania kopuły sklepiającej katedrę Santa Maria del Fiore, przyozdobionej następnie freskami Giorgia Vasario i Federica Zuccariego²⁹.

²⁶ S. Tognetti, *Ręczna robota*, [w:] S. Diacciati, E. Faini, L. Tanzini, S. Tognetti, *Jak kwitnące drzewo. Florencja średniowieczna i renesansowa*, Warszawa 2023, s. 118. W artykule autor podaje przykład architekta Filippa Brunelleschiego, który u szczytu sławy został aresztowany za zaleganie z zapłatą podatku należnego cechowi Mistrzów Kamieniarskich i Snycerskich. Dalej Tognetti opisuje sytuację Lorenza Ghibertiego, który mimo bycia mistrzem rzeźby, złotnictwa i architektury, nie mógł pozwolić sobie na ekscentryczne zachowania jak współcześni artyści. Aby móc wykonywać swoją pracę, musiał to robić na warunkach swojego mecenasa – Palli di Nofri Strozzi.

²⁷ *Mecenat*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/mecenate> (dostęp: 9.12.2021).

²⁸ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 89.

²⁹ *Cupola di Brunelleschi*, <https://duomo.firenze.it/it/scopri/cupola-di-brunelleschi> (dostęp: 21.07.2021).

Mecenat artystyczny można podzielić na dwa główne typy: świecki i religijny. Mecenasami świeckimi zostawali najczęściej ludzie majątni – od zamożnych florenckich mieszczan po władców Francji i Hiszpanii. Osoby te, wzorując się na Gajuszu Mecenasie, wspierały artystów przede wszystkim w celu podniesienia własnego prestiżu. Przykładem może być Wawrzyniec Wspaniały, który pragnął zaimponować Herkulesowi I d'Este, prezentował mu swoją kolekcję dzieł sztuki³⁰. Niccolò Machiavelli w *Księżu* podkreślał rolę artystów w życiu decydentów, pisząc, iż książę powinien doceniać utalentowanych obywateli, którzy są użyteczni dla miasta lub państwa³¹.

Malarze wykonywali pojedyncze dzieła na zamówienie lub – tak jak zdarzało się to wśród zamożniejszych mecenasów – bywali zatrudniani jako nadworni artyści. Zatem nie tylko świadczyli swoje usługi, lecz także stawali się częścią dworu, zyskując dodatkowe przywileje i obowiązki. Leonardo da Vinci – pracując w Mediolanie dla Ludwika Sforzy – nie tylko malował obrazy, ale też projektował kostiumy na turnieje, a nawet maszyny militarne³². Artysta po tym jak został wezwany na dwór króla Francji Franciszka I, zamieszkał w małej willi i otrzymywał stałą pensję, bez obowiązku malowania obrazów. Jednak z drugiej strony da Vinci musiał dotrzymywać towarzystwa królowi, prowadząc z nim długie dyskusje na różne tematy i tracąc w ten sposób czas, który mógłby poświęcić na swoje projekty i eksperymenty³³.

Wśród mecenasów nie brakowało reprezentantów Kościoła: papież Sykstus IV powierzył wykonanie fresków w Kaplicy Sykstyńskiej grupie malarzy, wśród których można wymienić Sandra Botticellego, Perugina czy Domenica Ghirlandaia. Natomiast na zlecenie papieża Juliana II przyozdobieniem sklepienia kaplicy zajął się Michał Anioł³⁴. Warto dodać, że nie tylko papieże zamawiali u artystów wykonanie dzieł sztuki, robili to również duchowni niższego szczebla – Ridolfo del Ghirlandaio otrzymał zlecenie na przyozdobienie freskami jednej z kaplic w kościele Santa Maria Novella we Florencji.³⁵ Innym razem kanonicy regularni świętego Augustyna zamówili u Leonarda da Vinci obraz do ołtarza głównego w kościele San Donato w Scopeto³⁶.

³⁰ M. Hollingsworth, *Medyceusze. Tajemna historia dynastii*, tłum. P. Maksymowicz, Warszawa 2019, s. 208.

³¹ N. Machiavelli, *Książę*, tłum. A. Sozański, Ożarów Mazowiecki 2017, s. 122.

³² P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, s. 85.

³³ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, s. 691–692.

³⁴ *Cappella Sistina*, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html> (dostęp: 21.07.2021).

³⁵ *Santa Maria Novella, Basilica e Convento Domenicano a Firenze*, <https://www.guidaturisticaperfirenze.com/santa-maria-novella/> (dostęp: 22.07.2021).

³⁶ *Adorazione dei Magi*, <https://www.uffizi.it/opere/adorazione-dei-magi-44ad4c9a-c0bd-432d-8a0c-9807e05055bb> (dostęp: 21.07.2021).

Dzieła przedstawiające sceny religijne nie były zamawiane wyłącznie przez mecenasów ze stanu duchownego, lecz także osoby świeckie – zlecając udekowanie rodzinnych kaplic. Tak zrobił Giovanni Tornabuoni, zamawiając u Domenico Ghirlandaia wykonanie fresków w większej kaplicy w kościele Santa Maria Novella. W tej samej świątyni tylko w innej kaplicy freski zamówił również Filippo Strozzi, a jego wolę wykonał Filippino Lippi³⁷. Takie postępowanie w oczach społeczeństwa miało wzbudzać podziw wobec bogatych rodzin.



Obraz 4. Leonardo da Vinci – *Pokłon Trzech Króli* (ok. 1482 r.), szkic węglem, akwarela i olej na desce, 244 × 240 cm, Galeria Uffizi, Florencja

Życie renesansowego malarza można podsumować w następujący sposób: chłopiec, urodzony najczęściej w rodzinie rzemieślników należącej do średniej klasy społecznej, pobierał nauki w pracowniach artystycznych, gdzie zdobywał wiedzę o różnych technikach malarskich. Po zakończeniu przygotowań, mógł

³⁷ *Santa Maria Novella...*, <https://www.guidaturisticaperfirenze.com/santa-maria-novella/> (dostęp: 22.07.2021).

rozpocząć karierę, zbierając zamówienia i wykonując swoje prace, dzięki czemu zarabiał na utrzymanie. Czasami bywał zatrudniany przez mecenasów wywodzących się z bogatych, często szlacheckich, a nawet królewskich rodzin, stając się częścią ich dworów. Obraz, jaki wyłania się z przedstawionych rozważań, znakomicie podsumowuje Jean Lucas-Dubreton, stwierdzając: „Sztuki piękne są we Florencji rzemiosłem, artysta nie różni się od robotnika i musi odbyć długie terminowanie: od *discepolo* do *maestro* poprzez *ragazzo* droga jest długa”³⁸.

³⁸ J. Lucas-Dubreton, *Życie codzienne we Florencji...*, s. 164.

ROZDZIAŁ II

ŻYCIE KOBIET W EPOCE RENESANSU

Analizując słynne postaci włoskiego renesansu, można zauważyć, że wśród nich artystami byli niemal wyłącznie mężczyźni. Dlaczego nie kobiety? Odpowiedź na to pytanie jest prosta: normy społeczne silnie ograniczały dziewczęta i młode kobiety w wyborze ich życiowej ścieżki, a możliwość zajmowania się sztuką była dla nich praktycznie niedostępna. Peter Burke pisze, że kobiety mogły stawać się artystkami tylko wtedy, gdy przeszkody stawiane im przez społeczeństwo malały¹. Tak było na przykład w przypadku Sofonisby Anguissoli, której ojciec był przychylny karierze malarskiej córki.

W kolejnych rozdziałach zostaną opisane historie kobiet, które pokonały ograniczenia epoki i zostały malarkami, jednak by móc lepiej zrozumieć ich sytuację, a także pozycję w społeczeństwie, trzeba zapoznać się z ogólnym zarysem codziennego życia kobiet w renesansie.

W dalszej części skupiono się na różnych aspektach życia kobiet w dobie renesansu, szczególnie tych, które wywodziły się ze średniej warstwy społecznej, gdyż – jak wynika z poprzedniego rozdziału – większość renesansowych artystów pochodziła z takich właśnie środowisk².

1. WYKSZTAŁCENIE KOBIET

Poprzedni rozdział wykazał, że renesansowi artyści nierzadko posiadali wszechstronne wykształcenie, raczej specjalizowali się w konkretnych, przydatnych w malarstwie dziedzinach, które pozwalały im na lepsze wykonywanie zawodu. Dziewczęta natomiast nie miały wielu możliwości rozwoju. Najczęściej kształciły się w domach, gdzie uczono je: prząć, szyć, wykonywać prace domowe oraz utrzymywać ład w domostwie. Krótko mówiąc, przygotowywano je do pełnienia roli gospodyń domowych w dorosłym życiu³. Przez długi czas odradzano uczenia dziewcząt czytania i pisanie. Z pewną dozą ironii komentuje to

¹ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W.K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 45.

² Pomijam tu kwestię kobiet z dwóch pozostałych warstw, ponieważ źródła dotyczące sposobu życia kobiet ubogich są skąpe, natomiast przedstawicielki klas wyższych lub najwyższych, jeśli w ogóle zajmowały się sztuką, to najczęściej poświęcały się poezji.

³ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 2018, s. 164.

Lucas-Dubreton: „Nie jest pożądane, aby kobieta umiała czytać, chyba że chcecie z niej uczynić mniszkę”⁴.

Taki stan rzeczy trwał już od średniowiecza, ale z czasem powoli się zmieniał. Na przełomie XV i XVI wieku Pietro Bembo przyznawał, że dziewczynki powinny nie tylko umieć czytać i pisać, lecz także znać łacinę. Należy jednak pamiętać, że jego słowa odnosiły się do przedstawicielek rodzin bogatych i szlacheckich⁵.

Jedyną szansą na naukę poza domem było uczęszczanie do przyklasztornych szkół. Nauka w takich miejscach była płatna, a dziewczynki nie zgłębiały zbyt skomplikowanych dziedzin. Głównie wpajano im chrześcijańskie cnoty i wartości oraz normy moralne, według których powinny żyć. Po odbyciu takich przygotowań dziewczynki, a właściwie już młode kobiety, stawały się gotowe do małżeństwa lub „zjednania się z Chrystusem”, czyli udania się do zakonu⁶.

Jako że źle postrzegano wszechstronne kształcenie kobiet, jedynie nieliczne Włoszki mogły poszerzać swoje horyzonty, tracąc przy tym jednak – wedle ogólnego przekonania – poszukiwane u nich cnoty. Nie dziwi więc, że do najlepiej wykształconych kobiet w renesansowych Włoszech należały kurtyzany. Najsłynniejszą z nich była Veronica Franco z Wenecji. Kurtyzany dotrzymywały towarzystwa szlachetnym i bogatym mężczyznom, oferując im nie tylko usługi seksualne, lecz także zabawiając ich inteligentną konwersacją. Dlatego, by zapewnić swoim klientom miły czas i ciekawe rozmowy, musiały posiadać wiedzę z różnych dziedzin i orientować się w wielu tematach. Ponadto, robiły coś, co dla pozostałych kobiet było w tamtym czasie zakazane – zarabiała pieniądze, wykorzystując w tym celu swoje talenty, wiedzę i znajomości⁷.

Natomiast – jak już zostało wspomniane powyżej – dziewczęta ze średniej klasy społecznej uczyły się jedynie tego, co mogło im się później przydać w małżeństwie i prowadzeniu domu. Nie wolno im było podejmować pracy zarobkowej, a taką właśnie wykonywali artyści w swoich pracowniach. Było nie do pomyślenia, żeby dziewczyna oprócz pisanie i czytania uczyła się w jawny sposób malarstwa, którego nauka obejmowała między innymi pracę z nagimi modelami. Po przyswojeniu podstawowych umiejętności i odpowiedniej wiedzy młodej renesansowej dziewczynie pozostawały zazwyczaj dwie drogi – małżeństwo lub życie zakonne. Decyzję, którą z dróg wybrać, podejmowała rodzina, najczęściej ojciec.

⁴ J. Lucas-Dubreton, *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceuszów*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1961, s. 90.

⁵ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze...*, s. 165.

⁶ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2015, s. 74.

⁷ M. Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco. Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago 1992, s. 6.



Obraz 5. Tintoretto – *Veronica Franco* (ok. 1575–1594), olej na płótnie, 61,4 × 47,1 cm, Worcester Art Museum, Worcester

2. MAŁŻEŃSTWO

Dzień ślubu bez wątpienia był kluczowym wydarzeniem w życiu młodych kobiet, chociaż nie zawsze łączył się z czymś pięknym i romantycznym. Pietro Bembo zauważył, że panna młoda często bała się męża, a małżeństwo wiązało się z przemocą ze strony mężczyzny. Wenecki kardynał, poeta i humanista wyraził to w swoim utworze *Sarca*, w którym opisał przerażenie młodej nimfy widzącej zakochanego w niej boga rzeki Sarka⁸.

Od momentu ślubu kobieta należała do męża, podobnie jak jej posag, który wnosila ze sobą do nowej rodziny. Kwestię posagu traktowano z najwyższą powagą, dlatego doradzano kawalerom uważne skontrolowanie majątku, który

⁸ D. Kowalczyk-Cantoro, *Renesansowy poemat Sarca jako aemulatio z autorami antycznymi*, „Collectanea Philologica” 2021, t. XXIV, s. 145.

przyszła żona mogła wnieść w małżeństwo – tak jak dobry gospodarz przed zakupem dóbr powinien je dokładnie sprawdzić⁹. We włoskich miastach powstawały różne organizacje oferujące pomoc rodzinom, które nie mogły zapewnić córkom godnego posagu. W XV wieku we Florencji otwarto kasę oszczędnościową nazywaną *Monte delle doti*, w której rodziny panien mogły gromadzić oszczędności i depozyty, aby zabezpieczyć kapitał przeznaczony na przyszłe małżeństwo¹⁰.

W Wenecji zubożałe panny, których sytuacja była na tyle trudna, że groziło im zajęcie się nierządem, miały możliwość znalezienia schronienia w specjalnie do tego przeznaczonym miejscu, czyli tak zwanym domu starych panien – *la Casa delle Zitelle*. Aby zostać przyjęte, mogły udać się tam samotnie lub zostać odprowadzone przez krewnego. Życie w tym przybytku przypominało życie zakonne – przełożone organizowały i kontrolowały wszystkie zajęcia. Mieszkankom nie wolno było utrzymywać kontaktów ze światem zewnętrznym, a przede wszystkim z mężczyznami, chyba że ci należeli do ich rodzin lub byli lekarzami¹¹. Jednak w przeciwieństwie do zakonnic, kobiety, które znalazły schronienie w *Casa delle Zitelle*, mogły go opuścić, wychodząc za mąż lub przywdziewając habit i udając się do klasztoru¹². Ponadto *Casa* przyjmowała również mężatki pozostające w nieszczęśliwych związkach, jednak musiały one najpierw uzyskać zgodę męża, aby tam zamieszkać¹³.

Gdy sprawy ułożyły się dobrze i doszło do zawarcia ślubu, kobieta stawiała się częścią rodziny swojego męża, a zarazem jego własnością¹⁴. Mężczyźni kontrolowali swoje żony w niemal wszystkich aspektach życia. Zdarzało się, że określali, w co ich żony powinny się ubierać. Przez długi czas we Florencji obowiązywało restrykcyjne prawo, które określało rodzaj ubioru kobiet tak, by ograniczyć wszelkie przejawy luksusu w wyglądzie¹⁵. Bywało jednak, że florentynki nie przestrzegały tych norm, wywołując skandale.

3. MACIERZYŃSTWO

Kontrola nad kobietami obejmowała również ich najważniejsze obowiązki po zawarciu małżeństwa, czyli macierzyństwo. Będąc w ciąży, przyszłe matki musiały przestrzegać wielu zasad mających chronić życie dziecka. Nie wolno im było

⁹ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka...*, s. 81.

¹⁰ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze...*, s. 148.

¹¹ M. Chojnacka, *Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle*, „*Reinassance Quarterly*” 1998, vol. 51, no. 1, s. 80.

¹² *Ibidem*, s. 71.

¹³ M. Rosenthal, *The Honest Courtesan...*, s. 132.

¹⁴ *Ibidem*, s. 74.

¹⁵ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze...*, s. 186.

siadać na ziemi, aby się nie zaziębić, nakazywano im też trzymać pod kontrolą apetyt¹⁶. Gdy zbliżał się poród, matki udawały się do kościoła, aby się wyspowiadać, i otaczały się doświadczonymi przyjaciółkami i akuszerkami. Rodzącym nie wolno było kichać, gdyż uważano, że to zakłóca poród¹⁷.

Po porodzie matki były uważane za nieczyste, dlatego też odradzano im brać udziału w chrzcie dziecka. We Florencji kobietom, które niedawno urodziły, podarowywano *desco da parto*, czyli okrągłą drewnianą tacę, ozdobioną obrazami przedstawiającymi sceny okołoporodowe. Na takich tacach podawano posiłki kobietom w połogu, które wypoczywały w łóżku¹⁸.



Obraz 6. Jacopo Pontormo – *Desco da parto* (1526–1527), olej na desce, Galeria Uffizi, Florencja

¹⁶ J. Kołat, *Blaski i cienie życia codziennego w XV-wiecznej Florencji*, Akademia Ignatianum w Krakowie 2020, dysertacja doktorska.

¹⁷ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze...*, s. 158.

¹⁸ *Desco da parto. Nascita di San Giovanni Battista (recto), arme d'unione di Girolamo della Casa e Lisabetta Tornaquinci (verso)*, <https://www.uffizi.it/opere/pontormo-desco> (dostęp: 9.08.2021).

Rodziny najbardziej oczekiwały narodzin synów. Florentczycy wierzyli, że cechy rodzinne są przekazywane z pokolenia na pokolenie poprzez mleko matek, więc nowo urodzeni chłopcy pozostawali przy matkach, natomiast dla dziewczynek zatrudniano mamki¹⁹.

Oprócz macierzyństwa zamężne kobiety miały jeszcze wiele innych obowiązków. Oczekiwano od nich, że będą strzec dobrego imienia rodziny, dając przykład żeńskich cnót i moralności poprzez swoje godne i skromne zachowanie. Uważano, że kobieta nie powinna podnosić głosu, gdyż tak zachowują się tylko góralki, a jeśli któraś z dam dopuściłaby się takiego zachowania, była uważana za arogancką. Ponadto, idealna żona powinna starać się być zawsze poprawna, skryta i niezbyt żywiołowa. Nie powinna się także malować²⁰.

W typowym dniu pani domu wstawiała wcześnie, wydawała polecenia, pilnowała, aby wszystko było na swoim miejscu, oraz zajmowała się szyciem. Gdy mąż wracał do domu po załatwieniu swoich spraw, kobieta zawsze miała go dobrze przyjąć, a jeśli niespodziewanie zjawił się jakiś gość, to powinna była przywitać go serdecznie oraz bez zbędnego zamieszania²¹. Nawet jeśli w domu byli służący, było dobrze postrzegane, gdy żona umiała gotować, dlatego wiele kobiet pobierało lekcje, przyglądając się kucharzom przy pracy. Umiejętność przygotowywania posiłków była niezbędna, gdy rodzinie zdarzało się bywać w miejscach pozbawionych dobrych kucharzy. W takich sytuacjach dobra żona wykorzystywała swoje umiejętności i wiedzę, aby instruować służących w kuchni²².

Podsumowując: renesansowe kobiety żyły według określonych, sztywnych norm i nie mogły same decydować o kształcie swojego życia. Najpierw były kontrolowane przez rodzinę, w której się urodziły, a później przez tę, do której weszły poprzez małżeństwo. Zaburzenie tego określonego porządku rzeczy było nie tylko prawie niemożliwe, lecz także źle postrzegane w oczach społeczeństwa. Mimo to niektórym kobietom się to udawało. Tym niezwykłym postaciom zostaną poświęcone kolejne rozdziały książki.

¹⁹ J. Kołat, *Blaski i cienie...*, s. 126.

²⁰ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze...*, s. 155.

²¹ *Ibidem*, s. 156.

²² *Ibidem*, s. 155.

ROZDZIAŁ III

PLAUTILLA NELLI – PIERWSZA MALARKA Z FLORENCJI

Mimo że Plautilla Nelli była jedną z pierwszych szeroko rozpoznawanych europejskich malarek, liczba dostępnych źródeł na jej temat jest dość uboga. Brakuje łatwo dostępnych książek i innych materiałów na jej temat. Pierwsza biografia Plautilli napisana w 1938 roku przez Giovannę Pierattini jest niemal niemożliwa do odnalezienia, a w katalogach i publikacjach towarzyszących wystawom jej dzieł odnajdziemy przede wszystkim analizy obrazów. Z tych powodów opis życia Plautilli Nelli opiera się głównie na zbiorze publikacji pod redakcją Jonathana K. Nelsona wydanych przez Syracuse University we Florencji. Natomiast w części rozdziału poświęconej dziełom Nelli wykorzystano opisy i relacje z prac konserwatorskich przeprowadzanych przez różne podmioty.

1. ŻYCIE PLAUTILLI NELLI

1.1. POCHODZENIE I KREWNI

Malarka znana pod imieniem Plautilla Nelli urodziła się w 1524 roku we Florencji jako Pulisena Margherita Nelli w rodzinie znanej w mieście w tamtych czasach. Jej ojciec, Piero di Luca Nelli, zajmował się handlem tekstyliami i przyboremami do szycia. Przez pewien czas uważano, iż Piero di Luca Nelli wywodził się z rodziny szlacheckiej, lecz hipoteza ta została później zweryfikowana i odrzucona, bliscy Plautilli byli jedynie daleko spokrewnieni z rodziną szlachecką pod tym samym nazwiskiem¹. Matka Puliseny, Francesca Calandri, była córką priora dzielnicy San Giovanni² Piermarii Calandriego, który oprócz poświęcania się karierze politycznej, zajmował się również rusznikarstwem. Pulisena miała starszą siostrę Costanzę Pulisnę Romolę, z którą była blisko związana. Matka dziewczynki zmarła w 1530 roku, najprawdopodobniej na dżumę, a niedługo później

¹ C. Turill, *Nun's Stories: Suor Plautilla Nelli, madre pittrice, and her compagne in the Convent of Santa Caterina di Siena*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, red. J.K. Nelson, Florence 2008, s. 13.

² Prior w piętnastowiecznej Florencji był przedstawicielem danej dzielnicy w radzie miasta, zob.: *Priore*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_(Enciclopedia-Italiana)/) (dostęp: 23.06.2025).

– bo jeszcze w tym samym roku – Piero di Luca poślubił Franceskę di Tommaso Michelozzi, krewną słynnego architekta Michelozza³.

Kilka lat później córki Piera z pierwszego małżeństwa umieszczono w zakonie świętej Katarzyny we Florencji. Costanza złożyła śluby jako pierwsza, przyjmując imię Petronilla, a Pulisena w 1538 roku przyjęła imię Plautilla, którym posługiwała się już do końca życia, także jako malarka, i pod którym jest znana do dzisiaj⁴.

1.2. ŻYCIE, WYKSZTAŁCENIE I PRACA PLAUTILLI W ZAKONIE

Gdy Nelli wstąpiła do zakonu świętej Katarzyny we Florencji, jego przeoryszą była krewna Michelozza – Cecilia, której często zdarzało się rozmawiać z robotnikami pracującymi nad restaurowaniem klasztoru. Cecilia była dobrze wykształcona, znała łacinę i bez wątpienia stanowiła przykład do naśladowania dla młodych sióstr⁵. Wśród zakonnic można było odnaleźć córki i krewne malarzy, skrybów i miniaturzystów, które często wspólnie pracowały nad ozdabianiem manuskryptów w warsztacie na terenie klasztoru. Petronilla podarowała Plautilli pięknie ozdobioną starannymi miniaturami biografię Savonaroli. Wszystko to wskazuje, że w klasztorze świętej Katarzyny zakonnice mogły rozwijać swoje talenty w sposób, jaki byłby dla nich nieosiągalny w małżeństwie. Pewnym jest, że to właśnie w zakonie Plautilla poznała wybrane tajniki malarstwa oraz wykonywania miniatur. Nie wiadomo jednak, czy miała z nimi do czynienia przed złożeniem ślubów. Umiejętności, które wykazywała już jako dorosła malarka, udoskonaliła w klasztorze do tego stopnia, że mogła uczyć inne siostry⁶.

Vasari utrzymywał, że ludzie ze szlachty posiadali w domach obrazy Plautilli, lecz żadne z takich dzieł nie zostało odnalezione czy przypisane Nelli. Współcześnie znane są jej obrazy wyłącznie o tematyce religijnej. Plautilla zajmowała się malarstwem tylko wtedy, gdy nie pełniła roli przeoryszy, a wiadomo, że była nią trzy razy. Wedle ksiąg zakonnych w 1559 roku Nelli otrzymała pieniądze za realizację obrazu, który prawdopodobnie został później wysłany do kościoła dominikanów w Pistoii. W latach 1560–1563 zarejestrowano wpływy za niewielkie dzieła wykonane przez Plautillę, między innymi dla klasztoru świętego Mikołaja we Florencji. Od 1563 do 1565 roku Nelli pełniła rolę przeoryszy i w tym czasie nie zajmowała się malarstwem, a pracownię powierzyła najprawdopodobniej jednej z młodszych zakonnic. W niektórych źródłach

³ Nelli, *Pulissena Margherita*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_(Dizionario-Biografico)/) (dostęp: 3.11.2021).

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. Turill, *Nun's Stories...*, s. 14.

⁶ *Ibidem*.

można znaleźć informację, że siostrą, która zajmowała się wtedy pracownią, była jedna z uczennic Nelli – Prudenzia Cambi. Po zakończeniu pełnienia obowiązków przeoryszy Plautilla powróciła do pracy artystycznej i według Rucellaia stworzyła wtedy wiele dzieł, lecz niestety nie istnieją inne źródła, które potwierdzałyby jego słowa⁷. W latach 1571–1573 Plautilla ponownie pełniła funkcję przeoryszy, a następnie miała dziesięć lat przerwy od tego obowiązku. W tym czasie na pewno stworzyła obraz przedstawiający ukrzyżowanie Chrystusa, ale poza tym konkretnym przypadkiem nie da się ustalić chronologii jej pozostałych dzieł. Można przypuszczać, że *Ostatnia wieczerza* została namalowana po *Oplakiwaniu Chrystusa*, gdyż nie występują w nim błędy i niedoskonałości widoczne na wcześniejszym obrazie.

Badacze zgadzają się co do tego, że Plautilla nie uczyła się technik malarzkich w żadnej pracowni – tak jak robili to współcześni jej malarze – z czego wynikają różne niedociągnięcia dające się zauważyć w dziełach Nelli, a które by się nie pojawiły, gdyby otrzymała stosowne wykształcenie w zawodzie. Można natomiast odnotować pewne podobieństwa między obrazami Nelli a pracami Giovanniego Antonia Soglianiego czy Zanoliego Pogginiiego. Poggini, podobnie jak Plautilla, był entuzjastą działalności brata Savonaroli, dlatego nie można więc wykluczyć, że malarka pozostawała z nim w kontakcie i inspirowała się jego stylem⁸. Podobieństwa w twórczości obojga artystów widoczne są zwłaszcza w tym, jak odzwierciedlają oni zalecenia, jakich Savonarola udzielał malarzom. Według zakonnika tematyka obrazów powinna być wyłącznie religijna, a ich styl umiarkowany, aby zbyt liczne detale nie odciągały wzroku widza od rozgrywającej się na płótnie sceny. Ponadto, w pewnym momencie Plautilla weszła w posiadanie rysunków Fra Bartolomea, które mocno wpłynęły na jej styl malowania⁹.

Wpływ rysunków Fra Bartolomea oraz inne inspiracje i szczegóły, które można odnaleźć w twórczości Nelli, zostaną szerzej opisane w kolejnym podrozdziale.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Muzzi, *The Artistic Training and Savonarolan Ideas of Plautilla Nelli*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588)...*, s. 32.

⁹ *Ibidem*.

2. TWÓRCZOŚĆ

Plautilla trzymała się wskazówek Savonaroli i tworzyła obrazy o tematyce religijnej. Co więcej, sygnowała swoje dzieła podpisem często stosowanym w pracowni przy klasztorze San Marco, nadając mu jednak żeńską formę – *orate pro pictora*, co oznacza „módlcie się za malarkę”¹⁰.

Przez długi czas znane były tylko trzy obrazy Plautilli: *Opłakiwanie Chrystusa*, *Ostatnia wieczerza* oraz *Zesłanie Ducha Świętego*. Niedawno badacze odnaleźli inne dzieła Nelli, których autorstwo przypisywano wcześniej innym artystom lub których autor pozostawał nieznany¹¹. Poniżej zostaną opisane dwa obrazy zakonicy-malarki – jeden z trzech znanych wcześniej oraz drugi, który dopiero niedawno został poprawnie zidentyfikowany jako dzieło Nelli.

Opłakiwanie Chrystusa przedstawia scenę po zdjęciu Jezusa z krzyża. Jego ciało otaczają zrozpaczone postacie, których oczy i nosy są realistycznie zaczerwienione od płaczu. Wśród nich są między innymi Maryja, Maria Magdalena oraz Józef z Arymatei¹². Postacią, która od razu przykuwa wzrok, jest ubrany na czerwono mężczyzna, sprawiający wrażenie nieco oderwanego od przejmującej sceny. Jego twarz nie wyraża ani rozpacz, ani nawet smutku. Prawdopodobnie nie jest to postać biblijna, lecz jeden z darczyńców lub patronów Kościoła. Wizerunki z obrazu przywołują skojarzenia z *Pietą* Fra Bartolomea. Wyraźną inspirację widać w sposobie przedstawienia ciała Chrystusa oraz otaczających go kobiet. Potwierdza to tylko, że Nelli posiadała rysunki Fra Bartolomea, wśród których najprawdopodobniej były szkice *Piety*. Jest jednak oczywiste, że wzorowanie się na dziełach innych malarzy nie było w stanie zastąpić prawdziwego wykształcenia artystycznego, które obejmowało poznanie anatomii. Podczas gdy Chrystus Fra Bartolomea jest prawdziwy i ludzki, ciało namalowane przez Nelli wydaje się zupełnie gładkie, tak jakby pod skórą nie miało mięśni. Malarka miała również problemy z poprawnym oddaniem perspektywy, co można zauważyć, przyglądając się elementom tła – są one bowiem nieproporcjonalne względem innych, a lewa strona obrazu przypomina kurtynę w teatrze – brakuje jej głębi.

¹⁰ C. Turill, *Nun's Stories...*, s. 14.

¹¹ Plautilla, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/plautilla> (dostęp: 7.12.2021).

¹² M. Scudieri, *The History, Sources, and Restoration of Plautilla Nelli's Lamentation*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588)...*, s. 61.



Obraz 7. Plautilla Nelli – *Oplakiwanie Chrystusa* (ok. 1560), olej na desce, 288 × 192 cm, Muzeum św. Marka, Florencja



Obraz 8. Fra Bartolomeo – *Pietà* (ok. 1511–1512), olej na desce, 158 × 199 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencja

Innym dziełem florenckiej malarki, które zasługuje na opisanie, jest luneta namalowana dla klasztoru świętego Marka. Obraz został później przeniesiony do pobliskiego klasztoru San Domenico del Maglio, natomiast ostatecznie umieszczono go w XIX wieku w kościele San Salvi¹³. Dzieło przedstawia świętą Katarzynę, patronkę zakonu, do którego należała Nelli, w momencie otrzymania stygmatów. Scena jest prosta, oddaje mistyczne doświadczenie Katarzyny, która spogląda w górę, doświadczając błogosławieństwa Chrystusa. Obecność Boga w obrazie została wyrażona poprzez światło delikatnie otulające klęczącą świętą. Luneta bardzo dokładnie odzwierciedla wskazówki Savonaroli – nie ma na niej elementów, które mogłyby rozproszyć widza i odciągnąć jego uwagę od rozgrywającej się na pierwszym planie mistycznej sceny. Tło wydaje się nieważne, niemal niezauważalne. Stąd też można wnioskować, że Plautilla w pewnym momencie zrezygnowała z problematycznych dla niej prób malowania skomplikowanego dalszego planu.



Obraz 9. Plautilla Nelli – *Święta Katarzyna ze Sieny otrzymująca stygmaty* (ok. 1560–1580), olej na desce, 145 × 235 cm, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, Florencja

¹³ F. Navarro, *Orate pro pictora. Nuove opere di Plautilla Nelli restaurate (e da restaurare)*, [w:] *Orate pro pictora. Nuove opere restaurate di Suor Plautilla Nelli, la prima donna pittrice di Firenze*, red. F. Navarro, Prato 2009, s. 9.

Na podstawie płatności zarejestrowanych przez pracownię przy klasztorze świętej Katarzyny badacze odtworzyli listę dzieł stworzonych przez Nelli. Niestety, udało się odnaleźć lub przypisać Nelli tylko kilka z nich. Odrestaurowano niektóre obrazy siostry-malarki, inne natomiast nadal wymagają prac konserwatorskich, dlatego niekiedy trudno jest ustalić, gdzie można je podziwiać. We wrześniu 2021 *Zwiastowanie* było wystawione w Galerii Uffizi, mimo że na stronie internetowej muzeum brakowało takiej informacji.

Chcąc poznać i zrozumieć postać Plautili Nelli, można napotkać wiele przeszkód, jednak z pewnością zasługuje ona na dalsze badania i uznanie. Była jedną z pierwszych znanych w historii sztuki malarek renesansowych. Nie tylko malowała, lecz także prowadziła pracownię artystyczną i sprzedawała swoje obrazy. Mimo że była samoukiem, otworzyła drogę innym malarkom, które pojawiły się po niej. Co więcej, stała się inspiracją dla organizacji Advancing Women Artists działającej w latach 2009–2021 we Florencji na rzecz renowacji i popularyzacji dzieł sztuki tworzonych przez kobiety¹⁴. Kto wie, jak talent Nelli mógłby się rozwinąć, gdyby tylko malarka miała możliwość otrzymania prawdziwego artystycznego wykształcenia.

¹⁴ *Home*, <https://advancingwomenartists.org/home-1-it> (dostęp: 17.08.2025).

ROZDZIAŁ IV

SOFONISBA ANGUISSOLA

Sofonisba Anguissola była malarką rozpoznawaną na szeroką skalę już w swoich czasach. Znano ją nie tylko we Włoszech, lecz także w hiszpańskich kręgach arystokratycznych. Przypuszcza się nawet, że odwiedził ją sam Rubens¹, jednak mimo tych wszystkich honorów, w kolejnych wiekach o Anguissoli zapomniano. Podobnie jak w przypadku Plautilli Nelli, Sofonisbę odkrywa się na nowo dopiero od niedawna². Jednak podczas gdy o zakonnicy-malarce wiemy wciąż niewiele, a źródła na jej temat są nieliczne, to o bohaterce tego rozdziału można napisać więcej. Dotychczasowe publikacje umożliwiają opisanie jej życia oraz twórczości ze zdecydowanie większą dokładnością.

1. ŻYCIE SOFONISBY ANGUISSOLI

1.1. POCHODZENIE

By móc lepiej zrozumieć okoliczności i środowisko, w jakich wychowywała się Sofonisba, należy najpierw przybliżyć jej rodzinę, a przede wszystkim postać ojca – Amilcarego Anguissolę. Amilcare urodził się jako nieślubny syn, lecz później został oficjalnie uznany przez swojego ojca, Annibalego z Cremony, szlacheckiego pochodzenia. W 1531 roku Amilcare poślubił Biankę Ponzoni – sierotę wywodzącą się z rodziny szlacheckiej, wychowywaną przez wuja³. Zanim Amilcare doczekał się upragnionego syna, który mógłby stać się jego spadkobiercą, ze związku narodziło się pięć córek: Sofonisba, Elena, Lucia, Minerva oraz Europa.

¹ I. Matson, *Un Sotto Voce. Listening to the Paintings of Sofonisba Anguissola*, rozprawa doktorska, Prescott College, Prescott 2013, s. 2.

² Pierwszą monografię poświęconą malarce *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* opublikował w 1987 roku Flavio Caroli (źródło: F. Jacobs, *Review of Sofonisba Anguissola, a Renaissance Woman by Sylvia Ferino-Pagden, Maria Kusche*, „Woman’s Art Journal” 1996, vol. 17, no. 1, s. 45). Do ponownego odkrycia twórczości Sofonisby znacznie przyczyniła się też Mina Gregori, kuratorka wystawy poświęconej siostrzom Anguissola w 1994 roku (M. Gregori, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra*, Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 1994. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1995. Washington, National Museum of Women in the Arts, 1995, red. M. Gregori, Roma 1994).

³ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama malarstwa*, tłum. P. Drzymala, Poznań 2005, s. 12.

Następnie urodził się syn Asdrubale i jeszcze jedna córka, Anna Maria⁴. Tak wiele dziewczynek oznaczało dla rodziny trudności z zapewnieniem każdej z nich odpowiedniego posagu, co miało później wpływ na życie Sofonisby. Elementem, który od razu przykuwa uwagę, są imiona członków rodziny – niemal wszystkie zaczerpnięte zostały ze starożytności, co podkreśla renesansowego ducha epoki oraz zainteresowania rodziny. Annibale, Amilcare oraz Asrubale, czyli Hannibal, Hamilkar i Hazdrubal byli kartagińskimi dowódcami i królami, a Sofonisba była córką wodza Hazdrubala⁵. Imię Minerwa wzięto od rzymskiej bogini wiedzy, inteligencji, a także wojny⁶. Kolejnej córce Anguissoli nadano imię od mitologicznej Europy, niezwykle piękności porwanej przez Zeusa, któremu urodziła potem dwóch synów: Minosa i Radamantysa⁷.

Ojciec Sofonisby należał do Zgromadzenia Dekurionów, które zajmowało się sprawami administracyjnymi Cremony, miasta należącego wówczas do Księstwa Mediolanu rządzonego najpierw przez Francuzów, a potem przez Hiszpanów. Pracując w administracji, Amilcare brał udział w misjach dyplomatycznych, podczas których miał okazję do poznania wielu osób z wyższych sfer. Ponadto, nadzorował prace przy kościele świętego Zygmunta i miał wpływ na wybór pracujących tam artystów⁸. Amilcare miał talent polityczny, lecz niestety nie można powiedzieć tego samego o jego zdolnościach finansowych – posiadał jedynie dom i ogród. Oczywiście próbował się wzbogacić, zapisał się nawet do rejestru kupieckiego i próbował swoich sił w handlu, lecz bez skutku. Nie postrzegano tych prób źle, nie były bowiem niczym niezwykłym, gdyż w Księstwie Mediolanu aż do drugiej połowy XVI wieku arystokracja często parała się handlem⁹.

O matce Sofonisby nie ma aż tylu informacji. Z zachowanych listów można wnioskować, że miała wpływ na podejmowanie decyzji i zarządzanie domem na równi z mężem, chociaż oficjalnie pozostawała w cieniu Amilcarego¹⁰.

1.2. WYKSZTAŁCENIE

Córki dorastały, a rodzice coraz bardziej martwili się kwestią posagu. Ratunku upatrywano w najstarszej z dziewczynek, która zaczęła przejawiać talent do rysunku. Amilcare, najprawdopodobniej razem z żoną, zdecydował o znalezieniu

⁴ *Anguissola, Sofonisba*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_(Dizionario-Biografico)/) (dostęp: 24.01.2022).

⁵ *Sofonisba*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba> (dostęp: 24.01.2022).

⁶ *Minerva*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/minerva> (dostęp: 24.01.2022).

⁷ *Europa*, https://www.treccani.it/enciclopedia/europa_res-28635371-a833-11de-baff-0016357eee51/ (dostęp: 24.01.2022).

⁸ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 18–23.

⁹ *Ibidem*, s. 17–18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 23.

nauczyciela dla Sofonisby, nie tyle w celu zapewnienia jej zawodu i możliwości zarobku, ile zdobycia możliwych protektorów. Wykorzystano znajomości zawarte na placu budowy przy kościele i odnaleziono odpowiedniego nauczyciela – młodego portrecistę, Bernardino Campiego. Ze względu na obowiązujące normy społeczne, zaproszenie dziewczynki do pracowni wywołałoby niemały skandal, dlatego nauka odbywała się w domu malarza. Podczas nauki towarzystwa nastolatkom dotrzymywały matka i żona Campiego, a wszystkie prawdopodobnie blisko się zaprzyjaźniły¹¹.

Campi, będąc portrecistą, nauczał dziewczynki przede wszystkim tego, co opanował najlepiej, spełniając przy tym wolę ich ojca, który uznał, że sztuka malowania portretów będzie najbardziej odpowiednia dla jego córek. W efekcie Sofonisba nauczyła się malować „z natury”, a nie „z wyobraźni” – potrafiła więc wiernie oddawać to, co widziała, lecz nie przedstawiać dowolnie wymyślonych scen. Nauka u Campiego trwała trzy lata, po czym Bernardino wyjechał do Mediolanu. Przez rok po jego wyjeździe dziewczynki kontynuowały naukę u Bernardina Gattiego, lecz ten uznał, że osiągnęły poziom tak wysoki, iż nie był on w stanie nauczyć ich, a zwłaszcza Sofonisby, niczego więcej.

1.3. POCZĄTKI KARIERY

Źródła mówią, że w 1550 roku ludzie znali już obrazy Sofonisby¹². Amilcare był bardzo zaangażowany w rozwój kariery swojej córki, można go nazwać jej pierwszym agentem wyszukującym mecenasów. Wysyłał obrazy dziewczyny możliwym, załączając do nich listy opisujące jej talent. W wysyłanej korespondencji podkreślał, że nie szuka ona zarobku, lecz protekcji i uznania.

Pewnego dnia 1557 roku Amilcare odkrył, że jeden z rysunków Sofonisby trafił w ręce samego Michała Anioła. Napisał więc niezwykle kurtuazyjny list do artysty, prosząc o przysłanie Sofonisbie jakiegoś szkicu, aby mogła się na nim uczyć. Michał Anioł odpowiedział na prośbę, ale zamiast przysłać szkic, podsunął młodej malarce temat do wykonania, sugerując, aby spróbowała przedstawić płaczące dziecko. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności Sofonisba już wcześniej uczyła się malować płacz i śmiech, więc posiadała rysunek przedstawiający płaczącego chłopca, po tym jak włożył rękę do kosza pełnego raków. Nie zwlekając, Anguissolowie wysłali szkic Buonarrotiemu. Nie musieli długo czekać na odpowiedź – mistrz odpisał bardzo szybko, wyrażając swój podziw dla Sofonisby¹³. Dzięki temu wydarzeniu dziewczyna stała się sławna. Do Cremony zaczęli jeździć goście, składając coraz

¹¹ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenasi wiek XV–XVI*, Warszawa 2012, s. 320.

¹² D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 30.

¹³ *Ibidem*, s. 43–44.

więcej zamówień na jej obrazy. Na tym etapie ojciec malarki decydował o tym, jakie zlecenia miała wykonać, a jakie odrzucić. Nie zaskakuje fakt, że Amilcare przyjmował tylko te zamówienia, które mogły przynieść wymierne korzyści. Co więcej, niektóre dzieła z tamtego okresu Sofonisba opatrzyła podpisem *pinxit iussu patris*, co znaczy „namalowano z woli ojca”¹⁴.

Sława miała jednak również swoje ciemne strony. Sofonisba, która miała wtedy już 22 lata, odkryła, że ma problemy ze znalezieniem męża. Nikt nie chciał się odważyć, aby poślubić sławną kobietę. Problem ten miał jeszcze powrócić w przyszłości.

Ukochana siostra Sofonisby, Elena, została umieszczona w zakonie w Mantui w 1551 roku. Rodzina Anguissolów często ją odwiedzała i Amilcare upatrzywał w tych wizytach okazji także dla Sofonisby. W końcu wprowadził ją na dwór rodziny Gonzagów, która w tamtym czasie rządziła Mantuą. Malarka stworzyła wtedy kilka obrazów. Istnieją zapiski potwierdzające powstanie co najmniej dwóch, lecz obydwa dzieła niestety zaginęły¹⁵.

Niedługo później sytuacja polityczna zmieniła się, przynosząc Anguissolom niezwykle korzystne możliwości. 3 kwietnia 1559 roku podpisano traktat pokojowy w Cateau-Cambrésis kończący wojnę między Francją i Hiszpanią¹⁶. Aby umocnić pokój, król Hiszpanii Filip II poślubił córkę Katarzyny Medycejskiej, Elżbietę Walezjuszkę, która w momencie ślubu miała zaledwie 14 lat¹⁷. Szybko okazało się, że młoda królowa interesuje się malarstwem i król otrzymał propozycję zaproszenia na dwór malarki wywodzącej się z włoskiej arystokratycznej rodziny, która miałaby pełnić rolę damy do towarzystwa. Za przedstawieniem Sofonisby Filipowi II stał niejaki Broccardo Persico, arystokrata z Cremony, który niedługo wcześniej został ambasadorem hiszpańskiego króla¹⁸. Filip II przyjął propozycję i wysłał zaproszenie dla Sofonisby, które oczywiście zostało natychmiast przyjęte, tak więc do Cremony wysłano bezzwłocznie fundusze na podróż. W drodze miał towarzyszyć Sofonisbie Broccardo Persico, nim jednak udali się do Madrytu, malarka pojechała wraz z rodziną do Mediolanu, by przygotować się do podróży i kupić niezbędne do życia na królewskim dworze przedmioty i odpowiednie ubrania. Ponadto, Sofonisba będąc w Mediolanie, złożyła kilka wizyt swojemu dawnemu nauczycielowi Campiemu. Przy tej okazji powstał niezwykle interesujący obraz – *Bernardino Campi portretujący*

¹⁴ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, s. 322.

¹⁵ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 31.

¹⁶ Cateau-Cambrésis, *Pace di*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/pace-di-cateau-cambresis/> (dostęp: 7.02.2022).

¹⁷ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 53.

¹⁸ Broccardo, *Persico*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/persico-broccardo_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/persico-broccardo_(Dizionario-Biografico)) (dostęp: 7.02.2022).

*Sofonisbę*¹⁹. Po niedługim czasie Sofonisba wyjechała do Madrytu, a jej rodzina wróciła do Cremony, skąd Amilcare wysłał królowi list, w którym opisywał, jak trudno było mu rozstać się z córką i wyrażał swoją wiarę, że to rozstanie okaże się dla nich korzystne²⁰.

1.4. NA HISZPAŃSKIM DWORZE

Nim Sofinisiba dotarła do Madrytu, zatrzymała się w Guadalajarze, gdzie odbył się ślub Filipa II z Elżbietą Walezjuszką, którzy wcześniej byli poślubieni jedynie *per procura*. Wedle źródeł Sofonisba zachwycała wszystkich podczas uroczystości i zdobyła sympatię króla, który wspierał pasję małżonki²¹. Po obchodach Sofonisba wraz z dworem dotarła do stolicy, gdzie rozpoczęła życie damy do towarzysstwa, choć w pewnym stopniu była traktowana inaczej niż pozostałe damy. Oficjalnie była jedną z nich i otrzymywała takie samo wynagrodzenie, ale cieszyła się przy tym dodatkowymi przywilejami – nie dzieliła komnat z resztą dam, lecz mieszkała razem z żoną księcia d’Alba. Ze względu na swój artystyczny zawód Sofonisba miała do dyspozycji prywatnego sługę, mogła też przyglądać się pracy innych malarzy obecnych na dworze oraz współpracować z nimi. Przysparzało to później kilka problemów z poprawną atrybucją dzieł Sofonisby, gdyż wiele z nich przypisywano przez długi czas innym artystom. Co więcej, aby uniknąć skandalu i ominąć społeczne normy, malarka w tamtym okresie nie podpisywała swoich obrazów, gdyż było nie do pomyślenia, że kobieta, dama do towarzysstwa, wykonywała zawód artysty.

Obecność Sofonisby na królewskim dworze wpłynęła pozytywnie na całą jej rodzinę, tak jak liczył na to Amilcare. Jego wysiłki i pełne uniżenia listy przyniosły korzyści w postaci wsparcia finansowego wypłacanego nie tylko malarce, lecz także pozostającej w Cremonie rodzinie Anguissola²².

Jako że Sofonisba była jedyną Włoszką wśród dam dworu, między nią a królową – również po części Włoszką – zawiązała się bliska relacja. Gdy kobiety się poznały, Elżbieta była wciąż dziewczynką, a Anguissola, będąc najstarszą ze swojego rodzeństwa, miała doświadczenie w zajmowaniu się młodszymi od siebie. Tak też Sofonisba stała się zarówno malarką-nauczycielką królowej, jak i jej bliską towarzyszką. Królowa ufała jej tak bardzo, że to właśnie jej towarzystwa życzyła sobie podczas chorób i porodów²³. Dzięki owej bliskiej relacji powstał portret królowej namalowany przez Sofonisbę na początku lat sześćdziesiątych

¹⁹ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, s. 325.

²⁰ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 71.

²¹ *Ibidem*, s. 75.

²² *Ibidem*, s. 80–83.

²³ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, s. 326.

XV wieku. Wiadomo, że istniały kopie obrazu, a jedna z nich została posłana w darze papieżowi Piusowi IV. Wybór posłańca nie był przypadkowy – padł na Broccarda Persica, który udawał się do Rzymu, aby prosić głowę Kościoła o dyspensę od celibatu²⁴.

Podziw Elżbiety dla Sofonisby i jej sztuki był tak wielki, że królowa chciała mieć Anguissolę zawsze przy sobie, co nie do końca podobało się malarce. W listach wyrażała swoją irytację spowodowaną brakiem czasu nie tylko na malowanie, lecz także dla siebie²⁵. Mimo wszystko w tamtym okresie wykonała wiele portretów członków rodziny królewskiej.

Problemy Sofonisby rozpoczęły się na dobre po śmierci królowej, gdyż wraz z jej odejściem straciła funkcję damy i nauczycielki Elżbiety. Filip II pozwolił jej mieszkać nadal w pałacu i zajmować się królewskimi córkami, co było zgodne z wolą zmarłej królowej. W tym samym czasie król zdecydował, że nadszedł czas, aby wydać Sofonisbę za mąż. Malarka przyjęła tę decyzję, ale miała jedno zastrzeżenie – jej przyszły mąż miał pochodzić z Włoch. Tak zaczęły się poszukiwania odpowiedniego kandydata²⁶.

1.5. MAŁŻEŃSTWO, SYCYLIA

Znalezienie męża dla Sofonisby nie należało do łatwych zadań, nawet mimo zaofiarowanego przez króla dużego posagu. Sława malarki odstraszała kandydatów przez prawie pięć lat. W tym czasie Anguissola pozostawała na dworze w roli guwernantki królewskich córek, aż do chwili, gdy udało się znaleźć kandydata, który zgodził się ją poślubić. Mężczyzna nazywał się Fabrizio Moncada i był szlachcicem pochodzącym z Sycylii. Urodzony jako drugi syn został pozbawiony spadku. W 1573 roku po zawartym w Madrycie ślubie *per procura* Sofonisba wyjechała na Sycylię, zabierając ze sobą podarunki otrzymane od królowej wraz z obietnicą otrzymywania regularnej pensji przyznanej przez króla, która miała być wypłacana przez władze Palermo²⁷. W tamtym momencie Sofonisba nie wiedziała jeszcze, że najlepszy dla niej okres zarówno pod względem osobistym, jak i artystycznym właśnie się skończył.

W umowach małżeńskich zapisano, że mąż mógł dysponować posagiem i kosztownościami żony tylko wtedy, gdy ona miałaby zapewnioną taką samą kwotę na swoje potrzeby²⁸. Niestety zapis ten nie zagwarantował Sofonisbie

²⁴ Wedle niektórych źródeł Broccardo był zakochany w Anguissoli, a i ona nie okazywała zainteresowania żadnemu innemu kawalerowi. Są to jednak tylko hipotezy, które nigdy nie miały znaleźć potwierdzenia, gdyż Persico dyspensy od celibatu nie uzyskał (zob.: D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 82–83).

²⁵ *Ibidem*, s. 86.

²⁶ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, s. 329.

²⁷ *Ibidem*, s. 330.

²⁸ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 117.

spokojnego życia. Małżeństwo nie trwało długo, a do tego napotykało wiele trudności. Sycylię nawiedziła epidemia dżumy, a ponadto w kwestiach finansowych Fabrizio pozostawał w konflikcie z resztą rodziny Moncada. Oprócz tego zdarzały się opóźnienia w wypłacaniu obiecanej Sofonisbie pensji. Biorąc to wszystko pod uwagę, Fabrizio postanowił udać się do Filipa II i osobiście prosić go o pomoc. Statek w kierunku Hiszpanii wypłynął w kwietniu 1578 roku, lecz do celu nigdy nie dotarł. Kilka dni po opuszczeniu portu na okręt napadli piraci, rabując go i zatapiając. Nie wszyscy pasażerowie przeżyli, a wśród zabitych był również Fabrizio²⁹. W konsekwencji Sofonisba popadła w konflikt z rodziną Moncada, która chciała odebrać jej posag. Król Hiszpanii zaoferował malarce możliwość natychmiastowego powrotu na dwór, jednak Sofonisba odrzuciła zaproszenie, decydując się na podróż do rodzinnej Cremony. Mimo iż Moncadowie utrudniali wyjazd, Sofonisba opuściła w końcu Palermo, lecz do Cremony nie dotarła. Na pokładzie statku poznała genueńskiego szlachcica Orazia Lomelliniego, którego zdecydowała się poślubić³⁰.

1.6. MIĘDZY GENUĄ A PALERMO

Małżonkowie osiedli w Genui. Sofonisba zajmowała się prowadzeniem domu, a Orazio większość czasu spędzał na morzu, gdyż był dowódcą galery. Istnieją hipotezy mówiące, że zawód Orazia był jedną z przyczyn, dla których Sofonisba zdecydowała się go poślubić. Dotychczas zawsze pozostawała pod kontrolą ojca lub rodziny królewskiej, a jako że Lomellini często przebywał z dala od domu, malarka mogła wreszcie poczuć się niezależna.

W Genui Anguissola prowadziła dość interesujące życie, dużo malowała i przyjmowała gości, w tym wielu artystów i literatów. Ze względu na dawne bliskie relacje wizytę złożyła jej nawet córka Filipa II, infantka Izabela³¹. Podczas tego spotkania powstał portret Izabeli, który jest ostatnim obrazem namalowanym przez Sofonisbę, o którym wiadomo.

Mimo że Sofonisba malowała, a Orazio pracował na morzu, rodzina Lomellini coraz bardziej się zadłużała. Źródła potwierdzają, że Sofonisba brała pożyczki na tak podstawowe rzeczy jak jedzenie czy drewno³². Powody takiego postępowania pozostają nieznane, można się jednak domyślać, że po części wynikało to z nieprzygotowania Anguissoli do prowadzenia życia oszczędnej pani domu. Z tego powodu po wielu latach spędzonych w Genui, państwo Lomellini w 1615 roku przeprowadzili się do Palermo, do mniej kosztownego i łatwiejszego

²⁹ *Ibidem*, s. 127–129.

³⁰ *Anguissola, Sofonisba*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 9.02.2022).

³¹ *Ibidem*.

³² D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 164.

w utrzymaniu domu. Sofonisba spędziła tam ostatnie lata swojego życia, naznaczone tragiczną dla malarki utratą wzroku. Pani Lomellini, znana pod swoim panieńskim nazwiskiem jako Anguissola, nie mogła więcej malować.

Rok przed śmiercią odwiedził ją niezwykle gość – Antoon van Dyck, uczeń Pietra Paola Rubensa. Van Dyck przybył do Palermo w 1623 lub w 1624 roku na zaproszenie wicekróla Sycylii – Emanuela Filiberta di Savoia. Prawdopodobieństwo, że flamandzki malarz słyszał wcześniej o Sofonisbie, jest niezwykle duże, jako że malarka była sławna już w swoich czasach, a ponadto na początku XVI wieku mistrz van Dycka Rubens odwiedził Filipa III na hiszpańskim dworze, gdzie mógł poznać i podziwiać obrazy Anguissoli³³. Antoon van Dyck pozostawił w swoich zapiskach nie tylko wspomnienia ze spotkania z dziewięćdziesięcioletnią Sofonisbą, lecz także jej portret, na którym malarka jest przedstawiona jako kobieta w podeszłym wieku. Z notatek artysty wylania się obraz kobiety tętniącej życiem, gotowej do udzielania wskazówek wykonującemu jej portret malarzowi, tak aby przedstawił ją jak najbardziej korzystnie. Doradzała mu, jak wykorzystywać światło, aby sprawić by zmarszczki na jej twarzy były mniej widoczne. Co więcej, wiele radości sprawiało jej oglądanie obrazów i rysunków, które przybliżała sobie do oczu, by móc je zobaczyć³⁴. Rok później, w listopadzie 1625 roku malarka zmarła. Wedle źródeł została pochowana 16 listopada w kościele San Giorgio dei Genovesi. Niestety jej grób nie zachował się. Do naszych czasów przetrwała za to tablica pamiątkowa ufundowana w 1632 roku przez Orazia Lomelliniego, dla uczczenia setnej rocznicy urodzin żony³⁵.

Tak zakończyła się historia Sofonisby Anguissoli, malarki sławnej już za swoich czasów. Kobiety, która podbiła zarówno Włochy, jak i hiszpański dwór, a która ostatnie lata swojego życia spędziła niemal niewidoma, lecz najprawdopodobniej spokojna i kochana.

W kolejnej części tego rozdziału zostaną przedstawione obrazy reprezentujące poszczególne okresy jej życia.

2. TWÓRCZOŚĆ

Po zapoznaniu się ze szczegółami życia i środowiska, w jakim przebywała malarka, nadszedł czas, aby pochylić się nad jej obrazami. Sofonisba była przede wszystkim portrecistką. Wśród obrazów artystki, znajdują się również te, które poświęciła samej sobie, tworząc autoportrety. Przed przystąpieniem do analizy pozostałych dzieł, warto najpierw przyrzeć się samej malarce i sposobowi, w jaki się postrzegała. Z wyjątkiem tego pierwszego obrazu, kolejne zostaną omówione w porządku chronologicznym.

³³ *Ibidem*, s. 171–179.

³⁴ *Ibidem*, s. 180.

³⁵ *Ibidem*, s. 182.



Obraz 10. Sofonisba Anguissola – *Autoportret przy sztalugach* (1556–1565), olej na płótnie, 66 × 57 cm, Muzeum-Zamek w Łańcucie

Sofonisba na wszystkich swoich autoportretach przedstawiała się w podobny sposób: w otoczeniu różnych atrybutów swojej profesji i cnoty, ubrana w ciemne kolory i z ciemnym, zaczesanym do tyłu warkoczem oraz z głębokim spojrzeniem. Na *Autoportrecie przy sztalugach* skromnie ubrana malarka jest zajęta tworzeniem obrazu przedstawiającego Madonnę z Dzieciątkiem. Sofonisba ma okrągłą twarz i duże zielone oczy. Na obrazie można dojrzeć zarówno jej umiejętności, jak i słabe strony wynikające z niepełnego malarskiego wykształcenia. Sofonisba jest przedstawiona niezwykle szczegółowo, jej ciało i twarz, a zwłaszcza włosy wyglądają niezwykle naturalnie, sprawia wrażenie żywej i prawdziwej. Jednak gdy przesunie się wzrokiem na malowany przez nią obraz, od razu dostrzec można kilka problemów. Madonna jest piękna i oddana niezwykle szczegółowo, ale już ciało Jezusa wygląda mało realistycznie, jest zbyt gładkie i nieproporcjonalne, co wynika wprost z braku znajomości ludzkiej anatomii. Również tło obrazu dzieli się na dwie nierówne części – Maryja siedzi tuż obok dobrze przedstawionej kolumny, jednak krajobraz za nią pozostaje niedokładny.

Autoportrety Anguissoli stanowiły jej wizytówkę, poprzez którą prezentowała potencjalnym klientom swoje umiejętności, ale też cnoty i charakter. Można z pewnością przyznać, że ten typ jej obrazów zachował swoją funkcję aż do dziś, gdyż patrząc na nie, nadal można odczytać szczegóły z życia malarki³⁶.

Dwa kolejne obrazy powstały mniej więcej w tym samym czasie. Szkic płaczącego chłopca datuje się na 1534 rok, a *Grę w szachy* na 1535 rok.



Obraz 11. Sofonisba Anguissola – *Chłopiec uszczypnięty przez raka* (około 1554), węgiel drzewny i ołówek na papierze, 33,3 × 38,5 cm, Museo di Capodimonte, Neapol

Rysunek powstał na życzenie Michała Anioła. Sofonisba zaprezentowała na nim swój niezwykle talent do przedstawiania emocji malujących się na ludzkich twarzach. Wyraźnie przestraszony chłopiec cofa rękę z koszyka, w którym kryje się rak, a na jego twarzy widać, że już tylko chwile dzieli go od płaczu. Dziewczynka, najprawdopodobniej jego siostra, przygląda mu się z zainteresowaniem. Z jednej strony wydaje się nieco rozbawiona, a z drugiej w jej oczach widać przeblysłk smutku spowodowanego bólem braciszka. Rysunek jest dopracowany i wzbudza w oglądającym podziw dla jego autorki. Przedstawiony na nim temat był później wielokrotnie powielany przez innych artystów, by w końcu osiągnąć swój szczyt w *Chłopcu ugryzionym przez jaszczurkę* Caravaggia³⁷.

³⁶ L. Duffy-Zeballos, *Sofonisba Anguissola's Self Portrait*, [w:] *Archives of Facial Plastic Surgery*, red. N.J. Pastorek, Chicago 2007, s. 308.

³⁷ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 44.



Obraz 12. Sofonisba Anguissola – *Gra w szachy* (1555), olej i tempera na płótnie, 72 × 97 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Inny obraz Sofonisby prezentuje scenę rozgrywaną się w ogrodzie pod dębem. W tle rozciąga się górzysty krajobraz, widać także rzekę. Siostry Anguissola grają w szachy, a na twarzy każdej z nich maluje się inny wyraz. Najstarsza Lucia patrzy w stronę widza z przebiegłością w oczach, jakby była już pewna swojego zwycięstwa, za to Minerva oczekuje z niepokojem na ruch przeciwniczki. Młodsza od nich Europa przygląda się grze rozbawiona – oglądanie potyczki ewidentnie sprawia jej przyjemność. Na szachownicę zerka również ich guwernantka, która nie jest zaangażowana w rozgrywkę, a jedynie, przechodząc obok, postanowiła spojrzeć na grające siostry.

Istnieją różne opisy i interpretacje powyższego obrazu, wskazujące między innymi na ubiór siostr i różnicę pomiędzy ich pięknymi sukniami a skromnym odzieniem guwernantki oraz na znaczenie samej gry w szachy³⁸. Scena bywa również odczytywana jako przedstawienie upływającego czasu: od małej Europy aż po nianię w podeszłym wieku³⁹. Jakkolwiek zostałoby zinterpretowane to dzieło,

³⁸ A. Prokopek, *Między sztuką a grami: o ludyczności literatury i artystyczności szachów*, [w:] *Sztuka – twórca – dzieło*, red. L. Kamińska, Kraków 2023, s. 302.

³⁹ H. Kutzner, A. Michnikowska, B. Wrońska, *Sofonisba Anguissola Gra w szachy. Konserwacja i badania obrazu*, „Studia Muzealne” 2018, z. XXIII, s. 123.

jest oczywiste, iż Sofonisba wykonała doskonałą pracę, portretując swoje siostry i ich rozrywkę. Zachwyt nad dziełem wyraził również Giorgio Vasari, stwierdzając, że dziewczynki i ich opiekunka wydają się tak żywe i realistyczne, iż brakuje im jeszcze jedynie głosu, by mogły się odezwać⁴⁰.

Sofonisba zarzuciła malowanie scen rodzinnych, gdy została zaproszona na dwór Filipa II. W drodze do Madrytu zatrzymała się w Mediolanie, gdzie złożyła kilka wizyt swojemu dawnemu mistrzowi Bernardinowi Campiemu. Z tego okresu pochodzi przypisywany przez długi czas innemu artyście fascynujący obraz *Bernardino Campi portretuje Sofonisbę Anguissolę*. Obecnie uczeni zgadzają się, że dzieło stworzyła malarka z Cremony⁴¹. Szukając obrazu w Internecie, należy być jednak uważnym, gdyż większość wyników wyszukiwania przedstawia jego wersję przejściową. W oryginalnym zamyśle Sofonisba chciała namalować się z uniesioną lewą ręką, lecz później zmieniła zdanie, uznając, że takie przedstawienie byłoby niefortunne, gdyż wydawałoby się, że ona oraz Bernardino Campi trzymają się za ręce na wysokości jej klatki piersiowej⁴². W końcu Sofonisba namalowała się z ręką opuszczoną w dół, trzymającą parę rękawiczek.

Podczas prac renowacyjnych przypadkowo odkryto pierwotną wersję obrazu, którą następnie postanowiono ponownie zakryć, zamalowując całość – w tym wspinałą czerwoną suknię malarki – na czarno. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku dzieło poddano badaniom radiograficznym, a następnie usunięto warstwę farby, która je zasłaniała. W wyniku tych prac ujawniono obie wersje dzieła, przez co Sofonisba przez długi czas miała na nim dwa lewe przedramiona. Przez kilka lat eksponowano obraz w takiej formie, zanim ponownie go przebadano, by ustalić ostateczny wygląd dzieła. Ostatecznie postanowiono przywrócić mu pierwotny kształt, zgodny z zamysłem malarki: Sofonisba ma na nim piękną czerwoną suknię, a jej ramię skierowane jest ku dołowi⁴³.

Z powyższych powodów w Internecie można znaleźć różne wersje tego obrazu, natomiast trudno dotrzeć do szczegółowych informacji na temat opisanych wyżej prac renowacyjnych. Opisy dzieła zazwyczaj skupiają się na jego interpretacji, pomijając kwestię dwóch przedramion. By dowiedzieć się czegoś więcej na ten temat, należy przeprowadzić poszukiwania w źródłach włoskich. Powoduje to zamieszanie i konfunduje odbiorców, którzy zastanawiają się, dlaczego na jednym obrazie Sofonisba ma dwie lewe ręce i czerwoną suknię, a na innym jedną lewą rękę i czarne ubranie.

⁴⁰ *Sofonisba Anguissola, Gra w szachy*, 1555, <https://mnp.art.pl/sofonisba-anguissola-gra-w-szachy-1555/> (dostęp: 10.03.2022).

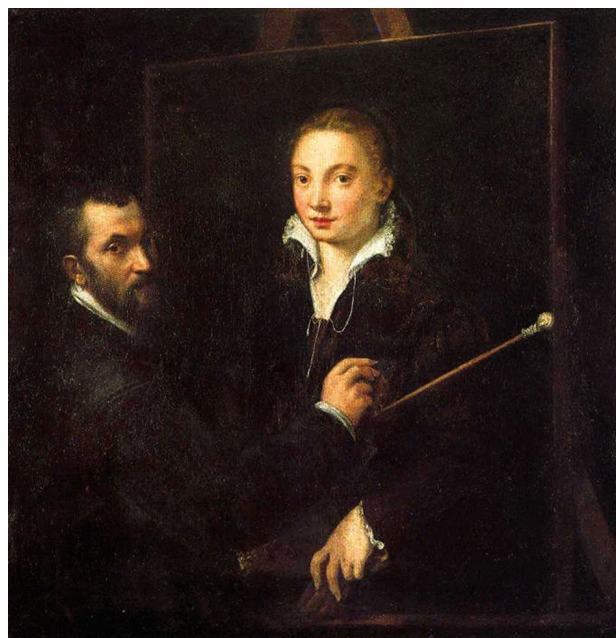
⁴¹ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 69.

⁴² M.A. Lazzari, *Sofonisba e Bernardino Campi: tecnica e stile*, [w:] *Archivio storico per la Sicilia orientale*, red. G. Barone, Milano 2019, s. 64.

⁴³ *Ibidem*, s. 60–61.



Obraz 13. Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi portretujący Sofonisbę*
– wersja z dwoma przedramionami



Obraz 14. Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi portretujący Sofonisbę*
– wersja z czarnym pokryciem



Obraz 15. Sofonisba Anguissola – Bernardino Campi portretuje Sofonisbę – wersja ostateczna (1559), olej na płótnie, 108 × 109 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena

Po wyjaśnieniu, która z wersji obrazu jest właściwa, można wreszcie przejść do jego analizy. Dzieło to jest jednym z najbardziej interesujących portretów wykonanych przez Anguissolę. Przedstawia scenę, podczas której Bernardino Campi – dawny mistrz Sofonisby – maluje portret swojej uczennicy o charakterystycznej twarzy, zaczesanych do tyłu włosach i ciemnych oczach. Malarka ubrana jest w czerwoną suknię z białym kołnierzem. Można powiedzieć, że jest to pewnego rodzaju autoportret w portrecie. Campi trzyma w dłoni pędzel i spogląda w stronę widza, którym jest zarówno odbiorca obrazu, jak i pozująca Sofonisba. Kolejnym intrygującym aspektem jest symboliczna zmiana ról. Na obrazie stary mistrz jest zdecydowanie mniejszy od swojej portretowanej uczennicy, która już niedługo wyjedzie do Hiszpanii na królewski dwór, podczas gdy on sam pozostanie w Mediolanie⁴⁴. Zmiana statusu Anguissoli została wyrażona również przez jej strój. Warto zauważyć, że na innych autoportretach Sofonisba nosiła mniej bogate i mniej wyszywane suknie. Tak więc obraz ten podkreśla jej rozwój i przejście od prostej portrecistki do portrecistki królewskiej.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 70.

Na hiszpańskim dworze Sofonisba utrzymywała najbliższe stosunki z Elżbietą Walezjuską, a z ich relacji powstał portret Elżbiety namalowany około 1565 roku. Dopiero niedawno poprawnie przypisano jego autorstwo Anguissoli, wcześniej uważano, że namalował go Alonso Sánchez Coello.



Obraz 16. Sofonisba Anguissola – *Portret Elżbiety Walezjuszki* (1561–1565), olej na płótnie, 205 × 123 cm, Prado, Madryt

Pierwszą rzeczą rzucającą się w oczy jest przepiękna, pełna detali suknia królowej. Strój wykonano z różnych materiałów, nie szczędząc ani złota, ani srebra, ani kamieni szlachetnych, wśród których można wypatrzyć brylanty, rubiny czy perły. Ozdoba na głowie królowej przypomina te, które Elżbieta nosiła na co dzień, i co więcej, świetnie współgra z jej suknią⁴⁵.

⁴⁵ *Isabel de Valois Holding a Portrait of Philip II*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165> (dostęp: 17.03.2022).

Królowa trzyma w prawej dłoni miniaturę portretową swojego męża, Filipa II. Elżbieta opiera rękę o kolumnę w geście, który można interpretować jako poleganie na mocnym i stabilnym królu. Za kobietą widać zarys okna.

Opuściwszy dwór, Sofonisba nie przestała malować, jednak dzieła z tego okresu nie wyróżniają się już swoją oryginalnością czy różnorodnością. Warto jednak zamieścić tutaj portret Anguissoli wykonany około 1624 roku przez Antoona van Dycka, na podstawie szkicu i wskazówek samej Sofonisby.



Obraz 17. Antoon van Dyck – *Sofonisba Anguissola* (1624), olej na drewnie, 41,6 × 33,7 cm, Pałac Knole, Kent, Wielka Brytania

Nie można mieć wątpliwości, że kobieta przedstawiona na obrazie to właśnie Sofonisba. Widać to w jej charakterystycznych dużych, błyszczących oczach wyrażających pewność siebie. W 1624 roku Anguissola była już dziewięćdziesięciolatką, jednak jej twarz jest niemal pozbawiona zmarszczek. Sama portretowana wytłumaczyła van Dyckowi, jak w odpowiedni sposób wykorzystać światło, aby

jej portret wypadł właśnie tak⁴⁶. Obraz podkreśla także sposób życia Sofonisby po tym, gdy już zakończył się okres królewskiego splendoru – malarka nosi się skromnie, a na głowie ma biały welon, przypominający nakrycia głowy zakonnic, który zakrywa jej siwe włosy. Tak więc pod koniec życia Sofonisba powróciła do przedstawiania się w sposób, w jaki robiła to na początku. Na portrecie widzimy kobietę skromną, lecz jednocześnie niezwykle pewną siebie.

Ponowne odkrycie Sofonisby Anguissoli nastąpiło dopiero niedawno, a jednocześnie wciąż pozostaje wiele do zbadania w kwestii jej życia. Z dzieł malarstwa wynika, że była profesjonalistką, wykształconą w sztuce malowania portretów, która zasłużyła na to, by dostać się na królewski dwór. Malowane przez nią postacie są pełne życia oraz przeróżnych emocji. Ponadto, przykład Sofonisby pokazuje, że historia sztuki wciąż kryje wymagające zbadania fakty, tak jak wymagała zbadania historia powstania obrazu namalowanego wraz z Bernardinem Campim. Bez wątplenia warto pogłębiać wiedzę na temat malarki z Cremony, będącej w swoich czasach jedną z najszerzej rozpoznawanych kobiet we Włoszech i za granicą.

⁴⁶ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, s. 179–180.

ROZDZIAŁ V

ARTEMIZJA GENTILESCHI

Artemizja Gentileschi była malarką raczej barokową niż renesansową, nie sposób wykluczyć jej z grona opisanych wyżej poprzedniczek, ponieważ bez niej historia włoskich artystek od XV do XVII wieku pozostawałaby niekompletna.

Współcześnie Artemizja jest jedną z najsłynniejszych włoskich malarek, głównie dzięki ruchowi feministycznemu, który uczynił ją jedną ze swoich ikon. Wiele źródeł popularyzuje wiedzę o Gentileschi i inspiruje do pasjonujących dyskusji, koncentrując się jednak głównie na życiu artystki, a nie na twórczości, ukazując ją przede wszystkim przez pryzmat przemocy seksualnej, której była ofiarą¹. W ten sposób utrwała się stereotyp malarki przedstawiającej jedynie tragiczne heroiny, takie jak Lukrecja czy Judyta, podczas gdy w rzeczywistości jedynie ćwierć znanego dorobku Gentileschi można by opisać w ten sposób². W gąszczu informacji na temat Artemizji przeważają więc te subiektywne, ale można odnaleźć również źródła nieco bardziej obiektywne, a tym samym i bardziej użyteczne. Istnieją katalogi, prace naukowe oraz autentyczne dokumenty, przykładowo Eva Menzio zebrała i opublikowała dokumenty z procesu sądowego między Artemizją a Agostinem Tassim³, który odbył się po gwałcie na artystce.

W tym rozdziale zostanie podjęta próba opisu życia Artemizji w taki sposób, by uwolnić ją od stereotypu zranionej kobiety, skupiając się raczej na faktach z jej życia i rozwoju artystycznym.

¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi. 1593–1652*, Milano 2021, s. 16.

² Obraz Artemizji *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi* jest najlepszym tego podejścia przykładem. Co prawda jest szeroko znany i komentowany, ale jego interpretacjom zwykle towarzyszą odniesienia do gwałtu. Zob.: J.W. Mann, *Artemisia e Orazio Gentileschi*, New York 2001, s. 249.

³ E. Menzio, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Milano 1981.

1. ŻYCIE

1.1. POCHODZENIE

Zanim zostanie omówione życie samej Artemizji⁴, należy przybliżyć obraz jej rodziny oraz środowiska, w którym dorastała, gdyż wywarły one na nią znaczący wpływ. Bez wsparcia niektórych krewnych i znajomych Gentileschi nie osiągnęłaby tego wszystkiego, co udało się jej zrealizować.

Ojciec Artemizji Orazio Lomi, zwany Gentileschi, był w swoich czasach malarzem znanym we Włoszech i poza granicami kraju. Urodził się w Pizie w 1563 roku jako najmłodszy syn złotnika. Jego bracia, najstarszy Baccio i średni Aurelio, również zostali malarzami. Aurelio w latach 1613–1618 był ambasadorem florenckiej Akademii (*Accademia del disegno*), co miało później okazać się istotne dla Artemizji⁵. Orazio Lomi po uzyskaniu wykształcenia od swojego brata wyjechał w wieku 17 lat do Rzymu, gdzie rozwinął swoją karierę oraz przyjął nazwisko Gentileschi od wuja ze strony matki. W Rzymie Orazio zachwycił się dziełami Caravaggia, które wpłynęły mocno na jego twórczość. Jednak w przeciwieństwie do tego artysty Orazio utrzymywał swoje obrazy w jaśniejszej kolorystyce. Gentileschi współpracował z innymi malarzami epoki, często jednak była to współpraca pełna napięć, gdyż Orazio podchodził do niej jak do rywalizacji. Wnioskować to można z biografii malarza napisanej po jego śmierci przez Giovanniego Baglione'go, z którym Orazio często pracował i z którym jednocześnie pozostawał skonfliktowany⁶. Orazio Gentileschi zasłynął wykonywaniem fresków w kościołach i rzymskich pałacach, między innymi w Bazylice Matki Bożej Większej czy w Bazylice świętego Jana na Lateranie⁷.

Natomiast w związku z matką Artemizji można wymienić jedynie dwa fakty – imię oraz datę pogrzebu. Nazywała się Prudenzia Montone i zmarła razem z synem podczas porodu lub tuż po. Pochowano ich 26 grudnia 1605 roku w kościele Santa Maria del Popolo⁸.

Artemizja urodziła się w 1593 roku i była pierworodnym dzieckiem. Oprócz niej wieku dorosłego dożyła jeszcze dwójka rodzeństwa – Giovanni Battista oraz

⁴ Większość artystów jest znana i opisywana jedynie nazwiskami, jednak bohaterka tego rozdziału w literaturze jest określana często po prostu jako Artemizja (również dla odróżnienia jej twórczości od prac jej ojca, Orazia Gentileschiego). M. Bal, *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and other Thinking People*, Chicago 2005, s. 11–12.

⁵ Lomi, Aurelio, https://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 15.04.2022).

⁶ A. Lapierre, *Artemizja*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2002, s. 36–37.

⁷ Gentileschi Lomi, Orazio, https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-gentileschi-lomi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (dostęp: 15.04.2022).

⁸ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 440.

Giulio, którzy również zostali malarzami, jednak zdecydowanie mniej sławnymi. Dziewczynka dorastała w niezwykle stymulującym otoczeniu, gdyż cała jej rodzina zajmowała się malarstwem, także ojcowie chrzestni Artemizji i jej braci byli artystami. Nazywali się Pietro Rinaldi, Giuseppe Cesari d'Arpino oraz Wenzel Coebergher. Dom Gentileschich był zawsze pełen artystów, którzy odwiedzali rodzinę i prawdopodobne jest, że Artemizja poznała osobiście Caravaggia⁹.

Dziewczynka już od dzieciństwa wykazywała zainteresowanie malarstwem i chętnie pomagała ojcu w pracowni – przygotowywała farby i płótna, postępując według wskazówek Orazia. Dorastając, pozowała ojcu do obrazów przedstawiających Marię Magdalenę. Orazio widział, że talent córki przewyższa zdolności Giovanniego i Giulia, więc uczył ją wszystkiego, co sam umiał. Ojciec stał się jej pierwszym, najważniejszym mistrzem, a także agentem, gdyż wyszukiwał dla niej klientów¹⁰. Dzięki niemu Artemizja poznała zawód malarza. Jednak z biegiem lat relacja między ojcem a córką przekształciła się z więzi mistrza i uczennicy w relację opartą na rywalizacji. Świadkowie donosili, że Artemizja i Orazio kłócili się często i głośno¹¹. Z tamtego okresu pochodzą pierwsze obrazy malarki powstałe we współpracy z ojcem. Czasami trudno jest odróżnić, co zostało namalowane przez artystkę, a co przez jej ojca, jednak później styl dziewczyny oderwał się od stylu ojca-mistrza. Miało to miejsce mniej więcej w podobnym czasie, co gwałt, którego Artemizja padła ofiarą w 1611 roku¹².

1.2. GWALT, PROCES I JEGO KONSEKWENCJE

Artemizja jest dziś znana głównie z powodu przemocy seksualnej, jakiej doświadczyła jako młoda dziewczyna. Jej dzieła interpretuje się głównie przez pryzmat gwałtu, którego była ofiarą, co odsuwa na dalszy plan pozostałe wpływy oraz jej wykształcenie. W tej publikacji podjęto starania, aby oddzielić Artemizję od stereotypu zgwałconej malarki, lecz z pewnością nie można całkiem pominąć tej kwestii, gdyż odcisnęła ona głębokie piętno zarówno na artystce, jak i jej całym środowisku. Kontekst oraz przebieg zdarzenia można odtworzyć na podstawie zachowanych do dzisiaj listów i zeznań. W tej historii pojawia się wiele postaci, a sam jej przebieg w pewnych momentach staje się skomplikowany i mało jasny. Materiał byłby wystarczający na całą książkę, tak więc by zachować przejrzystość, kluczowe będzie przedstawienie faktów, których pominąć nie można.

⁹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 77.

¹⁰ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 56–61.

¹¹ *Ibidem*, s. 56.

¹² Lomi, *Artemisia*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_(Dizionario-Biografico)) (dostęp: 15.04.2022).

Oprócz Artemizji i Orazia w przebiegu zdarzeń pojawiają się jeszcze dwie ważne postacie: Tuzia Medaglia oraz Agostino Tassi.

Tuzia była sąsiadką rodziny Gentileschi oraz przyjaciółką Artemizji, więc kobiety spędzały wspólnie dużo czasu. Tuzię można wręcz określić guwernantką artystki¹³. W tym samym czasie w 1611 roku Orazio pracował razem ze swoim przyjacielem Agostinem Tassim, zwanym *lo smargiasso*, co znaczy przemądrzały, przechwalający się¹⁴. Pracowali w pałacu Rospigliosi, a po skończonym dniu Tassi często odwiedzał zawsze otwarty dla artystów dom Gentileschich. Ponadto, jako że Agostino był mistrzem perspektywy, Orazio poprosił go o udzielenie nauk Artemizji. Tassi przyjął propozycję, zyskując pretekst, aby móc częściej odwiedzać dom przyjaciela¹⁵.

9 maja 1611 roku Agostino Tassi przybył do domu-pracowni, w której Artemizja i Tuzia właśnie spędzały razem czas. Artemizja poprosiła przyjaciółkę, by ta z nimi została, lecz mimo próśb Tuzia zostawiła malarkę w towarzystwie Tassiego. Agostino wykorzystał okoliczności i zgwałcił Artemizję, która – jak wskazują akta procesowe – próbowała się zaciekle bronić¹⁶.

Po tym zdarzeniu malarka straciła zaufanie do Tuzii, którym wcześniej ją darzyła. Zachowanie Medagli wskazywało na to, że była ona współniczką Tassiego w gwałcie, który został później na długi czas zatajony¹⁷.

Gwałt dotknął bowiem nie tylko Artemizję, lecz także całą jej rodzinę. W XVI wieku przemoc seksualna w stosunku do kobiety, a przede wszystkim dziewicy, oznaczała pohańbienie całej jej rodziny. Jedynym sposobem na uratowanie honoru było małżeństwo, jednak znalezienie kandydata, który zechciałby poślubić zhańbioną dziewczynę, nie było zadaniem łatwym. Tassi wiedział o tym i wykorzystywał ten fakt, obiecując Artemizji, że niedługo zostanie jego żoną, zapewniając sobie tym samym jej posłuszeństwo. Przemoc trwała jeszcze przez miesiące, zanim Orazio zdecydował udać się do sądu¹⁸.

Ojciec Artemizji Gentileschi w lutym 1612 roku podpisał dokument, w którym zwracał się bezpośrednio do papieża Pawła V, prosząc o postępowanie przeciwko Agostinowi Tassiemu. Dlaczego zdecydował się na to tak późno? Najprawdopodobniej najpierw chciał doprowadzić do końca prowadzone razem z Tassim prace. Ponadto bał się konsekwencji utraty honoru przez swoją rodzinę¹⁹. Należy też wspomnieć, iż wedle niektórych słabo umotywowanych hipotez, Orazio nie wiedział o gwałcie aż do 1612 roku.

¹³ A. Lapiere, *Artemizja*, s. 78.

¹⁴ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 70.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo. Un talento versatile nella Napoli del Seicento*, Siena 2016, s. 11.

¹⁷ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 70.

¹⁸ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

Proces rozpoczął się w maju rok po zapoczątkowaniu trwającej przez pięć miesięcy przemocy. Dokumenty wskazują, że w celu potwierdzenia utraty dziewictwa przez Artemizję, kobieta została poddana publicznemu badaniu przez położne. Podczas procesu wyszedł na jaw prawdziwy stan cywilny Tassiego. Okazało się, iż zanim przyjechał do Rzymu, ożenił się z Marią Connodoli, która w 1610 roku uciekła od niego wraz z handlarzem z Lukki. Jednakże małżeństwo pozostawało cały czas w mocy, co ostatecznie przekreślało możliwość poślubienia Artemizji. Tassi przez cały czas okłamywał więc młodą malarzkę²⁰.

Gentileschi opisała dokładnie zdarzenia z 9 maja, jednak Agostino wszyskiemu zaprzeczył. Według sędziów zeznania Artemizji miały okazać się prawdziwe dopiero wtedy, gdy potwierdziłaby je na torturach²¹. Dziewczynę poddano zgniataniu palców, które mogło skończyć się niewyobrażalną dla malarki utratą władzy w dłoniach. Jednak mimo bólu i ryzyka Gentileschi potwierdziła swoje poprzednie zeznania²². Sędziowie nie byli jednak całkowicie przekonani o niewinności dziewczyny i wyrok zasądzony Tassiemu był więcej niż lekki. Malarza skazano na wygnanie z Rzymu, które najpierw miało trwać pięć lat, jednak potem wymiar kary zmniejszono do dwóch lat, a ostatecznie całkowicie z kary zrezygnowano²³.

Artemizji nie pozostało nic innego, jak wydać się za mąż. Poszukiwania kandydata nie trwały długo. 29 listopada 1612 roku, dzień po ogłoszeniu wyroku, malarka poślubiła florentczyka Pierantonio Stiatteseiego, brata notariusza Giambattisty, który pomógł Orazemu w napisaniu donosu na Tassiego. Niedługo później para przeprowadziła się do Florencji, gdzie kariera Artemizji mogła rozkwitnąć w oddaleniu od rzymskich wydarzeń²⁴.

1.3. ŻYCIE WE FLORENCJI

Mężatka Artemizja nie prowadziła życia typowego dla kobiety XVII wieku. Rzecz jasna doczekała się z Pierem dzieci, lecz życie rodzinne zbytnio jej nie pochłaniało, podobnie jak w okresie rzymskim. Wyjazd z miasta, w którym malarka okryła się niesławą i gdzie była uważana za kobietę zepsutą i sklonną do słabości, wykorzystała jak szansę. Florencja umożliwiła jej pozostawienie za sobą skandalu i rozpoczęcie życia na nowo²⁵. Wraz z wyjazdem do Florencji odrzuciła przybrane przez Orazia nazwisko Gentileschi i zaczęła podpisywać swoje obrazy nazwiskiem

²⁰ Tassi, Agostino, https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-tassi_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 19.04.2022).

²¹ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 178.

²² T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 71.

²³ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 11.

²⁴ Lomi, *Artemisia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 19.04.2022).

²⁵ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 12.

Lomi, czyli rodziny, z której się wywodziła. Tym gestem odcięła się od własnej przeszłości i ojca.

Jednakże skrzywdzona kobieta nie była w stanie zapomnieć o swojej tragedii. Jeszcze w 1612 roku – a więc niedługo przed lub w trakcie przeprowadzki do Florencji – namalowała *Judytę odcinającą głowę Holofernesowi*²⁶. Po latach, przed powrotem do Rzymu, Artemizja stworzyła drugą wersję tego obrazu²⁷.

We Florencji Artemizja szybko wkroczyła w kręgi cenionych artystów oraz osób o wysokim statusie społecznym. Jej wuj, Aurelio Lomi, wprowadził ją na dwór Kosmy II, gdzie miała możliwość poznać wiele znaczących osobistości, od których mogła pozyskać wsparcie zarówno pod względem zawodowym, jak i kulturalnym²⁸. Najważniejszym z jej przyjaciół o znaczącym wpływie był Michelangelo il Giovane, prawnuk brata słynnego Michała Anioła Buonarrotiego. To on w 1615 roku zlecił Artemizji wykonanie jednego z jej najsłynniejszych obrazów z okresu florenckiego – *Alegorii talentu*²⁹.

W tamtym okresie Artemizja nawiązała kontakty, które później przerodziły się w przyjaźnię z Cristoforem Allorim oraz Galileuszem, do którego słała listy jeszcze długo po swoim wyjeździe z Florencji³⁰.

Artemizja Lomi zdobyła w stolicy Toskanii szacunek oraz koneksje, które zaowocowały czymś bezprecedensowym – w 1616 roku Artemizja, jako pierwsza kobieta w historii, została przyjęta do Accademia del disegno. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie otaczająca ją sława, znamienici przyjaciele, wuj Aurelio oraz osobista interwencja wielkiego księcia Kosmy II, który okazał zainteresowanie obrazami pochodzącej z Rzymu malarki. To niebagatelne wydarzenie zaowocowało jeszcze większą sławą, a co za tym idzie – natychmiastowym wzrostem liczby zamówień na obrazy³¹.

Podczas gdy kariera malarki kwitła i nabierała rozpędu, w jej życiu rodzinnym mnożyły się trudności. Początkowo Pierantonio był dumny ze swojej żony, lecz z czasem jej rosnąca sława przestała mu się podobać. Ponadto jego ekstrawagancki styl życia powodował kłopoty finansowe, a smutku rodzinie przysporzyła śmierć kilkorga dzieci, co doprowadziło do nieuniknionego i niemożliwego do rozwiązania kryzysu. W 1620 roku Artemizja wysłała Kosmie II list, prosząc go o pozwolenie na motywowany powodami osobistymi wyjazd do Rzymu. Koniec końców Artemizja wyjechała z Florencji w 1621 roku po śmierci wielkiego księcia³².

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 96.

²⁸ *Ibidem*, s. 71.

²⁹ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 276.

³⁰ *Ibidem*, s. 277.

³¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 92.

³² A. Lapierre, *Artemizja*, s. 295–300.

1.4. RZYM, NEAPOL I POZOSTAŁE PODRÓŻE

Artemizja Lomi powróciła do Rzymu jako zupełnie inna osoba niż ta, która opuszczała wcześniej Wieczne Miasto. W Toskanii stała się profesjonalną malarką, podziwianą i szanowaną wśród mecenasów i kolegów po fachu. Sława nie pomogła jej jednak ocalić małżeństwa. W źródłach wspomina się, że artystka przyjechała do Rzymu jedynie z córkami, bez męża. Z kolei Alexandra Lapierre – autorka biografii Artemizji – utrzymuje, iż w archiwach Santa Maria del Popolo znalazła świadectwa wskazujące na to, że malarka mieszkała wraz z mężem przy via del Corso w Rzymie. Pierantonio przestał pojawiać się w dokumentach w 1623 roku, jednak nie z powodu śmierci, gdyż 14 lat później Artemizja w jednym z listów wyraziła pragnienie dowiedzenia się, czy jej mąż jeszcze żyje. Powód nagłego zniknięcia Pierantonio oraz jego dalsze losy pozostają do dzisiaj zagadką³³.

W Rzymie, podobnie jak we Florencji, Artemizja wkroczyła szybko w artystyczne kręgi, przyciągając uwagę innych malarzy oraz licznych mecenasów. W tamtym czasie Pierre Dumonstier wykonał szkic dłoni malarki podczas pracy, a nieco później Jérôme David wygrawerował jej podobiznę, zaczerpnąwszy inspirację z nieznanego dziś autoportretu Artemizji³⁴. Ponadto artystkę spotkało jeszcze jedno niezwykle wyróżnienie – między 1620 a 1625 rokiem dzięki swojemu ojcu oraz Galileuszowi została przyjęta do rzymskiej Accademii dei Desiosi³⁵.

O latach 1626–1630 wiadomo tylko tyle, że malarka odbyła wtedy najprawdopodobniej razem z ojcem podróże do Genui i Wenecji. W 1630 roku Artemizja wraz z córkami przybyła do Neapolu i, z wyjątkiem jednego wyjazdu do Anglii, została tam aż do swojej śmierci³⁶. Warto tutaj zaznaczyć, że Lomi nigdy nie polubiła tego miasta i nie czuła się tam dobrze. Mimo wszystko ułożyła sobie w nim życie. Malowała obrazy zamawiane jako dekoracje do pałaców i prywatnych rezydencji, a źródła wymieniają wśród nich przedstawienia martwej natury, portrety oraz sceny z Nowego Testamentu. Niestety z upływem lat wiele z tych dzieł zaginęło lub zostało przypisanych innym artystom, być może dlatego że Artemizję kojarzono głównie jako autorkę obrazów przedstawiających nagie postacie, kobiety heroiny oraz sceny ze Starego Testamentu i takie jej postrzeganie przysporzyło trudności w poprawnym zidentyfikowaniu innych jej dzieł z okresu neapolitańskiego³⁷.

³³ *Ibidem*, s. 491.

³⁴ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 20.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 72.

³⁷ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 498.

Oprócz zamówień o charakterze świeckim Artemizji zlecono namalowanie do katedry w Pozzuoli trzech obrazów przedstawiających świętych³⁸. Niedługo później Lomi otrzymała zaproszenie, by udać się do Londynu, gdzie pracował schorowany już Orazio. Artemizja niechętnie przyjęła ofertę i udała się do Anglii na dwór Karola I³⁹. W Londynie malarka pomogła ojcu dokończyć freski w Queen's House w Greenwich. Nie wiadomo dokładnie, które postaci wyszły spod pędzla Artemizji, a które namalował Orazio. Najprawdopodobniej jednak Artemizja namalowała więcej niż się jej przypisuje. Artyści skończyli dzieło w 1639 roku. Orazio zmarł dwa lata później. Biorąc pod uwagę pogarszającą się sytuację polityczną⁴⁰ i brak powodów, by przedłużać pobyt w Londynie, Artemizja udała się w drogę powrotną do Neapolu⁴¹.

W drugim okresie neapolitańskim styl Gentileschi uległ zmianie, przez co pochodzące z tamtych lat obrazy przypisywano innym malarzom, przede wszystkim Bernardinowi Cavalliniemu. Cavallini najprawdopodobniej studiował uważnie dzieła malarki, by później naśladować ich charakterystyczne cechy. Niedawno odkryto, że w realizacji niektórych obrazów Cavalliniemu pomagała sama Artemizja. Polski historyk sztuki Józef Grabski wskazał, że Artemizja współpracowała z Bernardinem nad stworzeniem dzieł *Lot z córkami* oraz *Triumf Galatei*⁴². Coraz częstsze decydowanie się na współpracę z innymi artystami oraz zmniejszająca się liczba przypisywanych jej obrazów wskazują na powoli gasnący talent malarki. Artemizja była już zmęczona. Jak pisze Tiziana Agnati: „ogień dogasa: ostatnie prace Artemizji są wymęczonymi powtórkami jej przeszłych arcydzieł”⁴³.

Dokładna data jej śmierci pozostaje nieznana, zazwyczaj wskazuje się na 1653 rok. Nie zachowały się żadne dokumenty dotyczące pogrzebu ani nawet jej grób. Uważa się, że Artemizja Gentileschi została pochowana w kościele świętego Jana Chrzciciela Florentyńczyków w Neapolu⁴⁴.

³⁸ Lomi, *Artemisia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 21.04.2022).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *The first English Civil War (1642–46)*, <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars/The-first-English-Civil-War-1642-46> (dostęp: 17.08.2025).

⁴¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 118.

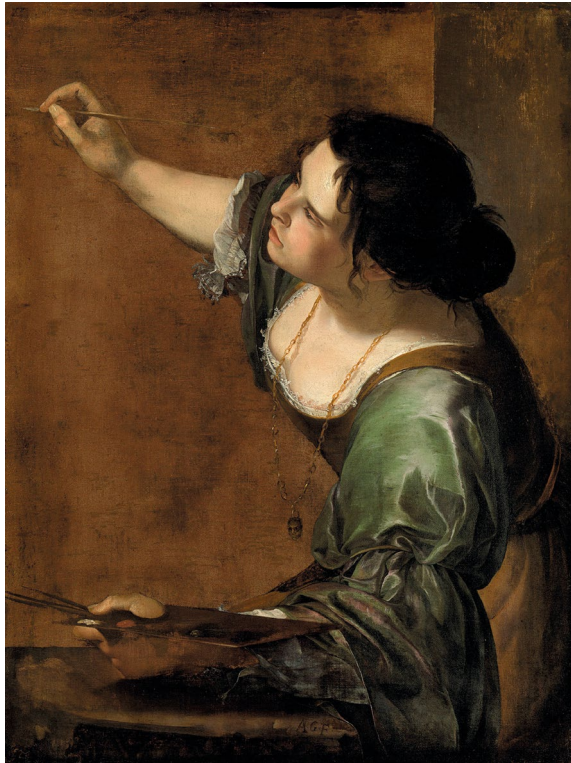
⁴² *Ibidem*, s. 120.

⁴³ *Ibidem*, s. 121.

⁴⁴ A. Lapierre, *Artemizja*, s. 427.

2. TWÓRCZOŚĆ

Analizę dzieł malarki rozpocznie opis jej autoportretu, następne zaś dzieła pojawią się w kolejności chronologicznej, prezentując poszczególne etapy życia i twórczości Artemizji. Aby podkreślić szacunek, którym malarka cieszyła się już za życia, zdecydowano się również umieścić wspomniane wcześniej przedstawienia Gentileschi wykonane przez innych artystów.



Obraz 18. Artemizja Gentileschi – *Autoportret jako alegoria malarstwa* (1638–1639), olej na płótnie, 98,6 × 75,2 cm, Pałac Kensington, Londyn

Na obrazie *Autoportret jako alegoria malarstwa* artystka została przedstawiona jako uosobienie malarstwa, zgodnie ze wskazówkami Cesarego Ripy zawartymi w jego przewodniku po ikonografii: ma ciemne włosy i nosi naszyjnik z maską, która ma symbolizować naśladownictwo⁴⁵. Kobieta na obrazie jest krągła, ma różowe

⁴⁵ *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)* c.1638-9, <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura> (dostęp: 22.04.2022).

policzki i delikatnie uchylone usta. Po zapoznaniu się z poprzednim rozdziałem mimowolnie nasuwa się porównanie do Sofonisby – podczas gdy Anguissola przedstawiała się jako kobieta cnotliwa, dla której malarstwo nie stanowi centrum jej życia, Gentileschi identyfikuje się z aktem tworzenia, a to co robi, pochłania ją bez reszty. Nie patrzy w stronę widza, lecz zajmuje się płótnem. Zarówno jej pozycja, jak i podciągnięte rękawy świadczą o zaangażowaniu w malarstwo, które czasami bywa trudne i męczące. W ten sposób Artemizja odcina się od kobiecych dostojnych autoportretów i proponuje nowy sposób przedstawiania malarek⁴⁶.



Obraz 19. Artemizja Gentileschi – Zuzanna i starcy (1610), olej na płótnie, 170 × 119 cm, Pommersfelden

⁴⁶ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 48.

Dzieło *Zuzanna i starcy* przedstawia scenę zaczerpniętą ze Starego Testamentu, a dokładniej z deuterokanonicznego fragmentu Księgi Daniela opowiadającego historię kobiety osaczonej przez dwóch starców, a następnie oskarżonej o cudzołóstwo⁴⁷. To pierwszy obraz wykonany całkowicie samodzielnie i podpisany przez Artemizję, dlatego uważa się go za jej debiut ukazujący ogrom jej talentu. Zachwyca i zdumiewa fakt, iż namalowała go w 1610 roku, a więc gdy miała jedynie 17 lat. Przedstawiona na obrazie Zuzanna, naga i niewinna, jest blada i jasna, podczas gdy przyczajeni za murkiem starcy noszą ciemne, wpadające w czerwień szaty, które podkreślają ich złe zamiary. Twarz kobiety wyraża szczere obrzydzenie, a jej poza według krytyków przywołuje na myśl ciała z obrazu *Wygnanie z raju* Michała Anioła⁴⁸.



Obraz 20. Artemizja Gentileschi – *Judyta odcinająca głowę Holofernesowi* (1620), olej na płótnie, 199 × 162,5 cm, Galeria Uffizi, Florencja

⁴⁷ *Susanna*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/susanna> (dostęp: 22.04.2022).

⁴⁸ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 22.

Snując refleksje na temat malarstwa Artemizji, nie sposób pominąć obrazu, który współcześnie przyczynił się do jej sławy, czyli przedstawienie Judyty odcinającej głowę Holofernesowi. Jak to bywa w przypadku znanych dzieł, również wokół tego płótna powstały nieprawdziwe historie.

Istnieją dwie wersje tego dzieła. Pierwsza – namalowana tuż przed przyjazdem Artemizji do Florencji – znajduje się dziś w Museo di Capodimonte w Neapolu oraz druga – powstała w 1620 roku – dostępna dla oglądających w Gallerii Uffizi we Florencji. Obie wersje są do siebie podobne, jednak ta druga jest zdecydowanie dojrzalsza i bardziej wyrafinowana, i to właśnie ona przyniosła sławę Artemizji⁴⁹.

Obraz przedstawia okrutny moment, w którym służąca przytrzymuje Holofernesa, a Judyta trzymanym w ręce mieczem pozbawia go głowy. W przeciwieństwie do tej samej sceny pędzla Caravaggia, na obrazie Artemizji widać, że to, co robią kobiety, nie jest bynajmniej rzeczą łatwą, a ich ciała są wręcz napięte z wysiłku. U Caravaggia dekapitacja zdaje się nie sprawiać bohaterkom żadnej trudności, natomiast Artemizja stworzyła scenę pełną przemocy oraz krwi spływającej z szyi i karku Holofernesa.

Istnieją dwie interpretacje tego obrazu – jedna oparta na dokumentacji, druga natomiast, pomimo braku potwierdzenia źródłowego, bywa często chętnie powtarzana. Nie ma wątpliwości, że Artemizja obdarzyła Judytę swoją własną twarzą, stając się w pewnym sensie wykonawczynią aktu dekapitacji⁵⁰. Plotki i kontrowersje dotyczą zaś twarzy Holofernesa. Na różnych, nierzadko polskich, stronach internetowych oraz w popularnych książkach poświęconych malarstwu można znaleźć informację, jakoby twarz Holofernesa miała być twarzą gwałciciela – Agostina Tassiego⁵¹. Na tym opierają się szeroko dostępne opisy i interpretacje tegoż obrazu. Problem w tym, że oficjalne opisy dzieła zaczerpnięte z katalogów wystaw czy artykułów naukowych nie zawierają takiej informacji. Wzmianka o Tassim pojawia się jedynie w książce Alexandry Lapierre jako jedna z możliwych interpretacji obrazu, jednak autorka podkreśla, iż jest to jej wizja, niepoparta oficjalnymi źródłami. Nie można zaprzeczyć, że jest to ciekawa interpretacja, jednak bywa wykorzystywana i powtarzana zdecydowanie zbyt często, bez towarzyszącej temu odpowiedniej refleksji, co prowadzi do umacniania stereotypu malarki jako bohaterki ruchu feministycznego.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 34.

⁵⁰ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 12.

⁵¹ S. Kiswa, *Histeria sztuki. Niemy krzyk obrazów*, Kraków 2024, s. 56–57.



Obraz 21. Jerome David – Portret Artemizji Gentileschi (1625–1630),
rycina, 141 × 80 mm, British Museum, Londyn

Po powrocie do Rzymu z Florencji Artemizja była podziwiana przez wielu ludzi, w tym artystów. Między 1625 a 1630 rokiem francuski malarz Jerome David wykonał portret Gentileschi z otaczającym go łacińskim napisem „*Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad. Ne’ Desiosi*”. Natomiast pod podobizną malarki widnieje wychwalający jej cnoty również łaciński tekst: „*En Picturae Miraculum Invidendum Facilius Quam Imitandum*”, co można przetłumaczyć jako: „cud w malarstwie, łatwiej mu zazdrościć niż go imitować”⁵².

⁵² E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, s. 21.



Obraz 22. Pierre Dumonstrier – *Dłoń Artemizji* (1625), rysunek czarną i czerwoną kredą na papierze, 219 × 180 mm, British Museum, Londyn

Ponadto, w 1625 roku Pierre Dumonstrier wykonał szkic dłoni Artemizji trzymającej pędzel w delikatnym geście, podkreślającym kobiecość ręki. Nad szkicem widnieją napisy w języku francuskim, które wysławiają malarkę i podkreślają, jak niezwykłą jest kobietą.

Oba powyższe dzieła, znajdujące się obecnie w Londynie w British Museum, stworzone z podziwu dla Artemizji wskazują na jej rzymskie pochodzenie.

Po czasie spędzonym w Rzymie Gentileschi dotarła do Neapolu, gdzie zajęła się tworzeniem obrazów o tematyce między innymi religijnej. Wśród nich były płótna z katedry z Pozzuoli, na przykład *Pokłon Trzech Króli*.



Obraz 23. Artemizja Gentileschi – *Pokłon Trzech Króli* (1636–1637), olej na płótnie, 311 × 206 cm, katedra w Pozzuoli, Neapol

Obraz znajdujący się w katedrze w Pozzuoli przedstawia biblijną scenę pokłonu mędrców i wręczenia ich darów Dzieciątku Jezus, będącemu najjaśniejszym punktem obrazu. Patrząc na dzieło, niemal natychmiast można dostrzec ciekawe zjawisko: postaci mędrców są zdecydowanie większe od członków Świętej Rodziny, co podkreśla, że to właśnie oni, Królowie, są głównymi bohaterami rozgrywającej się sceny. Wzrusza delikatny gest, którym jeden z nich ostrożnie dotyka stóp podtrzymywanego przez Maryję Jezusa. Twarz Madonny jest pełna słodyczy, to bez wątpienia twarz matki bezgranicznie kochającej swoje dziecko.



Obraz 24. Artemizja Gentileschi – *Lot i córki* (1640), olej na płótnie, 230,5 × 183 cm, Toledo Museum of Art, Toledo

Artemizja pod koniec swojego życia ściśle współpracowała z malarzem Bernardinem Cavallinim i z tego powodu obraz z 1640 roku przedstawiający Lota z córkami aż do 1984 roku przypisywano wyłącznie malarzowi. Nieco później Józef Grabski zwrócił uwagę na pewne cechy charakterystyczne dla stylu Gentileschi odróżniające ją od Cavalliniego, który inspirował się twórczością Artemizji⁵³. Ostatecznie dziś uznaje się, że obraz jest dziełem Gentileschi i tak też jest atrybuowany przez Toledo Museum of Art, w którym obecnie się znajduje⁵⁴.

⁵³ J. Grabski, *On Seicento Painting in Naples: Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others*, „Artibus et Historiae” 1985, vol. 6, no. 11, s. 23–63.

⁵⁴ R. Lattuata, *Artemisia in Naples and London: 1629–52*, [w:] *Artemisia e Orazio Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, red. J.W. Mann, K. Christiansen, New York 2001, s. 408.

Dzieło przedstawia scenę z Biblii, podczas której po ucieczce z Sodomy i Gomy córki Lota postanowiły go uwięzić, aby zapewnić mu męskich potomków. Na obrazie widać pijanego już Lota trzymającego w jednej ręce szklaneczkę z winem i drugą ręką obejmującego córkę. Druga z kobiet trzyma bukłak, gotowa uzupełnić kieliszek ojca. Artemizja uchwyciła i oddała atmosferę biblijnej historii w sposób elegancki, nie pokazując wszystkiego wprost⁵⁵.

Twórczość Artemizji Gentileschi jest bez wątpienia unikatowa. W jej dziełach odbija się środowisko, w którym dorastała. Gdyby od dziecka nie była otoczona artystami, najpewniej nie miałaby szans, aby eksperymentować i zgłębiać tajniki malarstwa oraz rozwijać swój talent. Byłoby więc mało prawdopodobne, aby osiągnęła tak wielki sukces. A jednak pod względem rozwoju artystycznego Artemizja miała niezwykle szczęście. Nie można niestety powiedzieć tego samego o jej życiu prywatnym, naznaczonym tragedią, która miała wpływ na niektóre z jej dzieł. Dzisiaj Gentileschi jest najsławniejszą włoską malarką tamtego okresu, na co w pełni zasługuje. Warto poznawać jej życie i twórczość, zachowując uwagę, aby nie zniekształciły ich stereotypy.

⁵⁵ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, s. 62.

ROZDZIAŁ VI

WNIOSKI

Życie renesansowej kobiety wcale nie było łatwe, nie mogła ona bowiem podejmować suwerennych decyzji ani wieść życia wedle własnej woli. Musiała wywiązywać się z obowiązków nałożonych na nią przez społeczeństwo, a choć ich lista była długa, z pewnością brakowało na niej kształcenia się w kierunku artystycznym. Jednakże kobiety opisane w powyższych rozdziałach zdołały przełamać obowiązujące wówczas ograniczenia.

Plautilla Nelli samodzielnie nauczyła się malowania w klasztorze. Mogła to zrobić, gdyż malarstwo stanowiło dla niej pewnego rodzaju misję – tworzyła przedstawienia religijne, przybliżając widzom Boga i jednocześnie pomagała w ten sposób zapewnić pieniądze dla zakonu. Nelli była znana już w swoich czasach, jednak nie uważano jej za fenomen tak wielki, jak kolejne malarki przedstawione w niniejszej publikacji. Ciężyły na niej ograniczenia wynikające z jej przynależności do zakonu. Siostry zakonne zwykle zajmowały się różnymi pracami, a Plautilla dodała do nich jeszcze malarstwo.

W porównaniu z dziełami innych artystek, przyglądając się obrazom Nelli, od razu można zauważyć brak wykształcenia artystycznego, lecz jednocześnie widać na jej dziełach ogromny talent, który zapewne by się bardziej rozwinął, gdyby tylko Plautilla miała możliwość kształcenia się w tym kierunku.

Z możliwości takich skorzystała Sofonisba Anguissola, mistrzyni portretów. Jednak również na jej obrazach, podobnie jak u Nelli, widoczne są pewne niedoskonałości, wśród których można wymienić brak perspektywy. Tła w dziełach obu malarek wydają się spłaszczone i nie do końca dopracowane. Nie tylko widzowie dostrzegają te mankamenty – same artystki także musiały je zauważać, gdyż w pewnym momencie obie zrezygnowały z próby przedstawienia pogłębiionych kompozycji przestrzennych.

Trzecia z przedstawionych w książce malarek zdecydowanie się wyróżnia. Artemizja Gentileschi była prawdziwą artystką, której życie oraz wykształcenie nie odbiegało od biografii malarzy jej epoki, którzy pochodzili z rodzin artystów, i już od dzieciństwa poznawali w warsztatach tajniki swojego przyszłego zawodu. Następnie rozwijali swoje kariery, pozyskując mecenasów i zarabiając pieniądze dzięki swojej działalności artystycznej. Artemizja Gentileschi poszła tą właśnie drogą: córka malarza rysunku uczyła się od dziecka, malowała na zlecenie możliwych, a w końcu otworzyła własną pracownię. Jej obrazy reprezentują ten sam poziom kunsztu, co dzieła artystów malarzy tamtych czasów i jasno pokazują, jak wielki talent miała oraz jak dzięki możliwościom nauki zawodu doprowadziła go

do perfekcji. Z tych powodów Gentileschi jest dzisiaj jedną z najszerzej rozpoznawalnych i najczęściej badanych malarek tamtego okresu. Należy jednak podkreślić, że pozostałe artystki również zasługują na to, aby zgłębić ich sylwetki zarówno ze względu na ich obrazy, jak i niezwykle biografie.

Niestety – jak zostało to już wcześniej podkreślone – dotarcie do wiarygodnych źródeł dotyczących dzieł i życiorysów omawianych malarek wciąż stanowi wyzwanie. Brakuje pogłębionych analiz twórczości Plautilli Nelli, a dostępne informacje o jej życiu są niezwykle skąpe. W przypadku Sofonisby Anguissoli dostęp do opracowań naukowych bywa utrudniony – wiele z nich jest dostępnych jedynie w specjalistycznych bazach, które wymagają instalacji konkretnego oprogramowania. Z kolei w odniesieniu do Artemizji Gentileschi informacji jest znacznie więcej, jednak często są one niezwyfikowane i utrwalają stereotypy, które później we współczesnej świadomości funkcjonują jako fakty. Pomimo tych trudności podjęto próbę przedstawienia możliwie najdokładniejszych danych, oddzielając plotki od faktów. Warto mieć nadzieję, że w niedalekiej przyszłości dostęp do wiarygodnych źródeł będzie łatwiejszy, a zainteresowanie tematyką malarek nadal będzie wzrastać.

**DIVENTARE UNA MAESTRA.
LE PITTRICI ITALIANE DAL
RINASCIMENTO AL BAROCCO**

INDICE

CAPITOLO I. La vita degli artisti rinascimentali	93
1. La provenienza	93
2. L'istruzione	97
3. Il mecenatismo	100
CAPITOLO II. La vita delle donne nel Rinascimento Italiano	105
1. L'istruzione delle donne	105
2. Il matrimonio	107
3. La maternità	108
CAPITOLO III. Plautilla Nelli – la prima pittrice Fiorentina	111
1. La vita di Plautilla Nelli	111
1.1. La provenienza e i familiari di Plautilla	111
1.2. La vita, l'istruzione e il lavoro di Plautilla nel convento	112
2. Le opere di Plautilla Nelli	114
CAPITOLO IV. Sofonisba Anguissola	119
1. La vita di Sofonisba Anguissola	119
1.1. La provenienza	119
1.2. L'istruzione	120
1.3. L'inizi della carriera	121
1.4. La corte spagnola	123
1.5. La vita da moglie, Sicilia	124
1.6. Tra Genova e Palermo – l'ultima tappa	125
2. Le opere di Sofonisba Anguissola	126
CAPITOLO V. Artemisia Gentileschi	137
1. La vita	138
1.1. La provenienza	138
1.2. Lo stupro, il processo e le conseguenze	139
1.3. La vita a Firenze	141

1.4. Roma, Napoli e altri viaggi	143
2. Le opere di Artemisia Gentileschi	145
CAPITOLO VI. Conclusioni	155
Bibliografia	157
Elenco delle immagini / Źródła obrazów	161

CAPITOLO I

LA VITA DEGLI ARTISTI RINASCIMENTALI

Il nome artista è un termine molto ampio e descrive dei personaggi che sono molto diversi uno dall'altro per quanto riguarda sia il loro carattere sia la loro carriera. Per questo è difficilissimo stabilire un modello dell'artista, anzi è impossibile creare una definizione dell'artista "tipico", però si possono indicare alcuni tratti che sono comuni per i rappresentanti di questo gruppo. Queste caratteristiche si trovano nella provenienza e nell'istruzione degli artisti e anche nel mecenatismo con cui hanno a che fare durante la loro carriera. In questo capitolo descriverò i tratti comuni degli artisti rinascimentali italiani concentrandomi sulla vita degli uomini, precisamente degli uomini che si occupavano tra l'altro della pittura. Alla vita quotidiana delle donne sarà dedicato il capitolo seguente. Il primo motivo per aver scelto solo gli artisti-pittori è stato proprio quello che le donne che sono protagoniste del libro furono solo pittrici: così avremo la possibilità di paragonare la vita e la carriera delle donne pittrici con gli uomini che si occupavano dello stesso mestiere. Il secondo motivo è stato il limite del materiale che, se si sarebbe dovuto descrivere tutti gli artisti dei diversi campi sarebbe stato troppo vasto.

1. LA PROVENIENZA

La prima caratteristica degli artisti rinascimentali che, tranne qualche eccezione, è comune per tutti è la loro provenienza, cioè lo strato sociale in cui nacquero e crescevano. La maggioranza dei pittori proveniva dalle famiglie borghesi o ancora più spesso artigiane: sono cresciuti in ambienti dove la gente si occupava di produrre beni, per esempio oggetti d'oro o di lana o in ambienti in cui vivevano dei mercanti¹. Di solito quando il mestiere del padre era in qualche modo connesso con l'arte, la possibilità del figlio di diventare un'artista era maggiore. Nel Quattrocento e Cinquecento in Italia progettare e produrre gli oggetti d'oro fu quasi come un biglietto per entrare nel mondo degli artisti. Tanti pittori furono figli di orafi² o cominciarono la loro carriera proprio come orafi producendo degli oggetti che avevano una funzione estetica, come dei gioielli, per poi andare in bottega artistica e iniziare a dipingere delle opere che sempre condividevano la

¹ M. Golka, *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2002, p. 14–15.

² Lo stesso schema funzionava anche nei tempi successivi, ad esempio il padre di Gustav Klimt era un orafo.

stessa funzione. Un buon esempio di questa situazione fu Domenico Ghirlandaio, figlio di un artigiano che creava delle ghirlande femminili d'oro, cioè gli addobbi per la testa³. Ghirlandaio lavorava come orafo nella bottega del padre e contemporaneamente faceva gli schizzi dei clienti: così imparò a rispecchiare la società fiorentina.



Immagine 1. Domenico Ghirlandaio – *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* (1489–1490), tempera su tavola, 77 × 49 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Un altro pittore famosissimo connesso all'oreficeria fu Sandro Filipepi, meglio noto come Botticelli. Il Giovane Sandro fu inserito dal padre nella bottega dell'orafo Botticelli, da cui poi prese il suo soprannome⁴. Anche Andrea del Sarto,

³ Ghirlandàio, *Domenico Bigordi detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-bigordi-detto-il-ghirlandaio> (consultato: 15.07.2021).

⁴ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 2018, p. 311–312.

nonostante fosse figlio di un sarto, come indica il suo nome d'arte, prima di diventare un pittore si occupava di oreficeria⁵. I fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo furono i figli di un mercante di pollame, ma non continuarono l'impresa del padre: con il passare degli anni cominciarono a lavorare come orefici per poi mettersi a dipingere e fare altre opere d'arte⁶.



Immagine 2. Bottega fiorentina, coppetta in agata e argento filigranato (1590–1610 c.), Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Firenze

Un personaggio famoso che fa eccezione dallo schema che porta dall'orafo al pittore è un genio veneziano: Jacopo Robusti, meglio noto come Tintoretto. Suo padre era un tintore di tessuti e dal suo mestiere Jacopo creò il suo soprannome. Tintoretto dopo esser diventato un pittore aprì la sua propria bottega dove lavoravano e impararono a dipingere alcuni dei suoi figli e anche sua figlia Marietta, detta la Tintoretta⁷.

⁵ *Ibidem*, p. 317.

⁶ *Ibidem*, p. 321.

⁷ *Tintoretto, Iacopo Robusti detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-robusti-detto-il-tintoretto/> (consultato: 16.07.2021).

Non solo Tintoretto aiutò i propri figli a imparare a dipingere. In tanti casi avere a che fare con l'arte fu una questione di famiglia, spesso perché i figli nati nella famiglia di artisti già dall'infanzia potevano sviluppare i loro interessi e le loro predisposizioni e potevano anche ricevere aiuto nelle questioni legate alla carriera⁸. Raffaello Sanzio prima di iniziare a sviluppare il suo talento sotto la guida degli altri artisti, ricevette le prime lezioni d'arte nella bottega di suo padre Giovanni, che fu un pittore di corte⁹.

Un'altra delle famiglie artistiche famose fu quella dei Bellini: Giovanni Bellini, un grande pittore veneziano, era figlio e allievo di Iacopo Bellini, studiò anche da suo cognato Andrea Mantegna. Inoltre, anche il fratello, probabilmente il fratello maggiore, di Giovanni – chiamato Gentile – si dedicò alla pittura¹⁰. Gentile e Giovanni ebbero un allievo, il famoso Tiziano, che proveniva dalla famiglia Vecellio, anch'essa abbondante di artisti. Divenuto pittore di professione, Tiziano istruì suo figlio Orazio e anche tanti cugini e parenti, tra cui per esempio Marco Vecellio, meglio conosciuto come il Tizianello¹¹.

Tutti questi personaggi documentano le radici artigiane della maggioranza dei pittori rinascimentali italiani, però vi erano altri artisti, meno numerosi, ma molto importanti per il mondo dell'arte, che provenivano da ambienti di diverso tipo, nei quali la strada per diventare un artista aveva sicuramente più ostacoli. Michelangelo Buonarroti nacque in una famiglia impoverita, ma comunque nobile. Giorgio Vasari nella biografia di Michelangelo afferma che il padre dell'artista considerava la passione artistica come non degna del suo strato sociale. Inoltre un allievo di Michelangelo sosteneva che i parenti del grande artista odiassero l'arte e secondo loro il fatto che Buonarroti se ne occupava fosse una vergogna e un disonore per la famiglia¹².

Parlando dei grandi personaggi della storia dell'arte non si può omettere Leonardo da Vinci, una persona straordinaria e un artista assolutamente non tipico. Era un figlio illegittimo di un certo ser Piero, di professione notarile, di cui famiglia aveva lunghe tradizioni. Se Leonardo fosse nato come figlio legittimo, probabilmente avrebbe continuato la tradizione della famiglia, ma visto che la scuola

⁸ M. Golka, *Socjologia artysty...*, p. 17.

⁹ *Avventure e metamorfosi di un genio: Raffaello da Urbino a Roma*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_(altro)/) (consultato: 16.07.2021).

¹⁰ *Bellini, Giovanni*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bellini> (consultato: 16.07.2021).

¹¹ *Vecellio*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio/> (consultato: 16.07.2021).

¹² P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, trad. di W.K. Siewierski, Warszawa 2001, p. 50.

dei notai non accettava i figli illegittimi, lui non fu costretto a farlo e poté sviluppare le sue moltissime passioni, tra cui vi erano ovviamente quelle artistiche¹³.

Per gli strati più poveri della società era quasi impossibile uscire dal loro stato e condurre una vita d'artista. Quelli che riuscirono a farlo furono estremamente fortunati e le loro biografie spesso vennero romanzate. In realtà vi erano due possibilità che permettevano ai giovani poveri di diventare artisti: andare in un convento, come fece Beato Angelico, o essere fortunatamente notati da un personaggio di alto livello e presi sotto la sua protezione come successe nel caso di Andrea di Sansovino¹⁴.

Quindi, come risulta dalle biografie dei protagonisti di questo capitolo, per diventare artista era meglio essere nato in uno strato sociale medio, preferibilmente nell'ambiente artigianale o in una famiglia che potesse vantare una trascorsa attività artistica. I più poveri non avevano quasi nessuna possibilità di entrare nel mondo dell'arte, che richiedeva delle risorse e del tempo dedicato a imparare il mestiere – cose impossibili per la gente povera, che invece doveva lavorare per sopravvivere. Dall'altro lato anche i membri delle famiglie più ricche o nobili incontravano degli ostacoli quando volevano diventare artisti. Secondo i rappresentanti della nobiltà, il lavoro manuale non era adeguato a una persona di alto livello e portava vergogna per la famiglia.

2. L'ISTRUZIONE

Quando in un ragazzo si scopriva l'interesse o il talento artistico, di solito tale persona veniva mandata a istruirsi e ad apprendere il mestiere in una bottega condotta da un artista già noto. Le botteghe erano i luoghi dove si producevano delle opere d'arte in un modo simile a qualsiasi altra produzione artigianale: a differenza dei grandi artisti contemporanei, che oggi sono considerati come grandi personaggi, nelle botteghe rinascimentali le persone lavoravano in gruppi, spesso collaboravano¹⁵. Un esempio, forse il più famoso, di questo modo di lavorare è il quadro che rappresenta il battesimo di Cristo dipinto da Andrea del Verrocchio, insieme al suo allievo Leonardo da Vinci¹⁶.

¹³ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, trad. di M. Strąkow, Kraków 2019, p. 57–58.

¹⁴ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 50–51.

¹⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁶ *Battesimo di Cristo*, <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo> (consultato: 19.07.2021).



Immagine 3. Andrea Verrocchio, Leonardo da Vinci – *Battesimo di Cristo* (1470–1475), tempera e olio su tavola, 177 × 151 cm, Gallerie degli Uffizi, Firenze

Le botteghe artistiche godevano di un gran numero di ordini e per questo gli allievi e gli assistenti del maestro della bottega spesso aiutavano a realizzarli. In primo piano della bottega di Verrocchio si trovava il magazzino e la principale area di lavoro, dove gli allievi producevano in massa le opere d'arte ordinate dai clienti¹⁷. E questi ultimi non ordinavano solo quadri: gli artisti dipingevano anche cassettoni, cofani, o altro. Per essere pronti a farlo in modo da soddisfare le esigenze dei committenti, prima dovevano studiare attentamente le diverse

¹⁷ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, p. 71.

tecniche. Iniziavano lo studio a circa dieci anni, a volte anche di meno. Andrea del Sarto andò in una bottega all'età di sette anni, Tiziano a nove. Michelangelo e Leonardo da Vinci cominciarono lo studio relativamente tardi, il primo da tredicenne, il secondo quattordicenne¹⁸. Jean Lucas-Dubreton elenca le cose che i maestri insegnavano ai loro allievi nei primi sei anni dello studio, che sono: "l'arte di disegnare su tavoletta, poi di scegliere i colori, cuocere la colla, mescolare le sostanze, preparare i pannelli, lucidarli"¹⁹. Dopo aver imparato tutto ciò, gli allievi proseguivano a riconoscere "la diversità dei colori, a fare drappaggi dorati, ad affrescare e imparare una serie di segreti del mestiere"²⁰. Studiando i giovani artisti spesso copiavano le opere degli altri: Raffaello, Leonardo e Michelangelo copiarono gli affreschi di Massaccio e secondo Vasari Beccafumi copiava i disegni degli altri grandi maestri²¹. Come è stato già menzionato prima, i giovani studiavano e prendevano l'ispirazione presso gli artisti già noti: Filippino Lippi fece parte della bottega di Sandro Botticelli e Raffaello, dopo aver imparato un po' da suo padre, iniziò a studiare dal Perugino e poi quando diventò famoso, aprì la sua propria bottega, come lo fecero tanti altri pittori²².

Dall'altra parte vi erano tanti artisti che invece di lavorare o aprire le proprie botteghe entrarono nei conventi dove poi decoravano dei chiostri e delle celle o realizzavano altre commissioni. I monasteri offrivano l'opportunità per i ragazzi dotati, provenienti da famiglie che non avrebbero mai potuto mandare un figlio in una bottega artistica. Invece nei conventi i giovani pittori potevano esercitare il loro talento come lo fece per esempio Filippo Lippi, un orfano messo in un convento da una zia. Nel monastero di Carmeliti, a Firenze, Lippi ammirò gli affreschi di Masaccio che gli diedero molta ispirazione. Si ipotizza anche che i due abbiano collaborato nella realizzazione del polittico di Pisa e degli affreschi della cappella Brancacci. Tuttavia è certo che Filippo Lippi nelle sue opere si ispirò profondamente alle opere di Masaccio²³.

Per quanto riguarda l'istruzione scolastica e non prettamente artigiana, i pittori di solito non la ricevevano: non avevano né il tempo, né la possibilità di frequentare una scuola. Sapevano un po' scrivere e leggere, solo pochi pittori approfondivano le altre materie: si sa che Leonardo da Vinci avesse studiato l'aritmetica, ma lui fu una eccezione tra gli artisti²⁴. A volte però i pittori potevano allargare gli

¹⁸ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 52.

¹⁹ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 165.

²⁰ *Ibidem*, p. 298.

²¹ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 54.

²² Raffaello Sanzio, <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-sanzio> (consultato: 20.07.2021).

²³ Lippi, Filippo, https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lippi_ (Dizionario Biografico) (consultato: 20.07.2021).

²⁴ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 53.

orizzonti nelle botteghe: Verrocchio discuteva con i suoi allievi di matematica, di anatomia, di autopsia, di filosofia e di antichità, quindi sulle materie utili per eseguire il mestiere del pittore²⁵.

Riassumendo, i pittori rinascimentali furono più vicini agli artigiani che agli artisti individualisti dei nostri tempi. Come riferito da Sergio Tognetti: “Troppo spesso gli storici dell’arte tendono a dimenticare che i geni dell’architettura, della pittura e della scultura rinascimentale erano fondamentalmente degli artigiani specializzati”²⁶. Imparavano il mestiere soprattutto nelle botteghe, collaborando con gli altri per poi realizzare delle ordinazioni dei diversi clienti. Al modo nel quale li attrassero sarà dedicata la sottosezione seguente.

3. IL MECENATISMO

Il termine mecenate e il concetto di mecenatismo provengono dal personaggio antico di Clinius Gaius Maecenas che si circondava di studiosi e artisti e si prendeva cura di loro. Tra i poeti vicini a Mecenate vi furono per esempio i famosissimi Virgilio e Orazio²⁷. Da quei tempi, l’artista per guadagnare dei soldi per sopravvivere doveva realizzare delle opere d’arte ordinate dai committenti o proprio dai mecenati. Il modello del mecenatismo è quello più diffuso e più associato con il lavoro degli artisti rinascimentali. Come i pittori entravano in contatto con i mecenati? Lo potevano fare in due modi: potevano andare da un mecenate da soli e offrirsi volontari o lo potevano fare tramite un intermediario. Non è una cosa strana che avere delle conoscenze facilitava notevolmente l’entrare tra i mecenati. Giorgio Vasari cominciò a lavorare per Alessandro de’ Medici perché era un parente del suo guardiano. Inoltre anche la fama di un pittore li aiutava ad attrarre delle ordinazioni²⁸. Poi nel mondo d’arte succedeva anche che venivano organizzati dei concorsi per la progettazione e la realizzazione di diversi oggetti. I concorsi sono meritevoli di menzionare anche se quelli più famosi non riguardavano la pittura, ma la realizzazione della porta del Battistero di San Giovanni a Firenze e qualche anno dopo la cupola della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore

²⁵ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, p. 71.

²⁶ S. Tognetti, *Il laboratorio dell’artigiano*, [in:] S. Diacciati, E. Faini, L. Tanzini, S. Tognetti, *Come albero fiorito. Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2024, p. 155.

Nello stesso articolo l’autore mostra l’esempio del gran architetto Filippo Brunelleschi che essendo all’apice della sua fama fu arrestato per non aver voluto pagare la tassa dovuta all’Arte dei Maestri di pietra e legname. Poi Tognetti descrive la situazione di Lorenzo Ghiberti che nonostante fosse stato un maestro di scultura, architettura e oreficeria, non poteva permettersi di comportarsi come un eccentrico artista odierno. Per poter lavorare, fu costretto a seguire gli ordini del suo mecenate, Palla di Nofri Strozzi.

²⁷ *Mecenate*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/mecenate> (consultato: 09.12.2021).

²⁸ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 89.

affrescata poi da Giorgio Vasari e Federico Zuccari²⁹. Tornando al mecenatismo: si può dividerlo in due maggiori categorie: laico e religioso. I mecenati laici furono soprattutto le persone ricche o di nobile estrazione, dai ricchi cittadini fiorentini ai re di Francia o di Spagna. Tali personaggi seguivano l'esempio dell'antico Gaio Cilnio Mecenate soprattutto per aumentare il loro prestigio. Così fece per esempio Lorenzo il Magnifico, meravigliando Ercole I d'Este con la sua collezione di opere d'arte³⁰. Anche Machiavelli nel *Principe* sottolinea il ruolo dell'arte nella vita dei decidenti. Secondo quest'ultimo il principe deve apprezzare i cittadini che hanno il talento e che sono utili per il paese e per la società³¹. I pittori realizzavano singole ordinazioni dei nobili oppure, come succedeva soprattutto tra gli strati sociali più alti, venivano assunti come artisti di corte dove lavoravano per un periodo più lungo e non solo realizzavano le commissioni, ma diventavano una vera parte della corte con altri privilegi e doveri. Leonardo da Vinci, lavorando per Lodovico Sforza a Milano dipinse quadri, progettò costumi per tornei e creò macchine militari³². Dopo essere stato convocato dal re di Francia Francesco I, Leonardo ricevette uno stipendio regolare e una piccola villa senza il dovere di dipingere i quadri, ma dall'altra parte il genio italiano dovette parlare e discutere tanto con il re di diversi temi e materie e tali lunghe discussioni richiedevano il tempo che Leonardo avrebbe potuto dedicare ai suoi esperimenti³³.

Dall'altra parte, i mecenati vi erano anche tra i rappresentanti della chiesa: papa Sisto IV affidò l'esecuzione degli affreschi nella Cappella Sistina a un gruppo di pittori, tra cui vi erano per esempio Sandro Botticelli, Perugino o Domenico Ghirlandaio. Poi, il compito di decorare la volta della cappella fu commissionato a Michelangelo dal papa Giulio II³⁴. Accanto ai papi, anche i minori uomini di chiesa ordinavano delle opere d'arte perché decorassero le chiese o i monasteri. Ridolfo del Ghirlandaio affrescò la Cappella dei papi di Santa Maria Novella a Firenze³⁵. I Canonici di Sant'Agostino affidarono a Leonardo l'esecuzione di un quadro per l'altare maggiore della chiesa di San Donato a Scopeto³⁶.

²⁹ *Cupola di Brunelleschi*, <https://duomo.firenze.it/it/scopri/cupola-di-brunelleschi> (consultato: 21.07.2021).

³⁰ M. Hollingsworth, *Medyceusze. Tajemna historia dynastii*, trad. di P. Maksymowicz, Warszawa 2019, p. 208.

³¹ N. Machiavelli, *Książę*, trad. di A. Sozański, Ożarów Mazowiecki 2017, p. 122.

³² P. Burke, *Kultura i społeczeństwo...*, p. 85.

³³ W. Isaacson, *Leonardo da Vinci*, p. 691–692.

³⁴ *Cappella Sistina*, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html> (consultato: 21.07.2021).

³⁵ *Santa Maria Novella, Basilica e Convento Domenicano a Firenze*, <https://www.guidaturisticaperfirenze.com/santa-maria-novella/> (consultato: 22.07.2021).

³⁶ *Adorazione dei Magi*, <https://www.uffizi.it/opere/adorazione-dei-magi-44ad4c9a-c0bd-432d-8a0c-9807e05055bb> (consultato: 21.07.2021).

Per quanto riguarda la tematica delle opere i mecenati religiosi di solito ordinavano delle opere che rappresentavano delle scene connesse alla religione cristiana, mentre i mecenati laici affidavano agli artisti l'esecuzione delle opere sia laiche che religiose, ad esempio molto spesso ordinavano la decorazione delle cappelle familiari situate nelle chiese. Domenico del Ghirlandaio affrescò la Cappella maggiore nella Santa Maria Novella su commissione di Giovanni Tornabuoni e sempre nella stessa chiesa Filippino Lippi creò degli affreschi per Filippo Strozzi³⁷. Il motivo per tali commissioni fu lo stesso che per gli altri: i nobili volevano aumentare ancora il loro prestigio negli occhi della società.



Immagine 4. Leonardo da Vinci – *Adorazione dei magi* (1482 c.), disegno a carbone, acquerello di inchiostro e olio su tavola, 244 × 240 cm, Gallerie degli Uffizi, Firenze

³⁷ *Santa Maria Novella...*, <https://www.guidaturisticaperfirenze.com/santa-maria-novella/> (consultato: 22.07.2021).

Così si presenta il modello della vita degli artisti rinascimentali. Un pittore, di solito nato in una famiglia dello strato sociale medio, molto spesso in una famiglia artigianale, imparava il mestiere in una bottega artistica dove poteva approfondire diversi aspetti dell'arte. Dopo aver finito delle preparazioni, poteva iniziare a lavorare e guadagnare da solo, spesso aprendo una propria bottega dove era lui il maestro. A volte veniva anche assunto dai mecenati nobili più a lungo e non era più solo un pittore, ma anche parte della corte. Quello che risulta più fortemente da questo capitolo è stato ben descritto da Jean Lucas-Dubreton, le cui parole rispecchiano bene l'ambiente artistico rinascimentale: "L'arte in onore a Firenze è un mestiere, l'artista non si distingue dall'operaio e si sottopone a un lungo apprendistato: da discepolo a maestro ce n'è di strada"³⁸.

³⁸ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 297.

CAPITOLO II

LA VITA DELLE DONNE NEL RINASCIMENTO ITALIANO

Quando si fa l'analisi dei personaggi del Rinascimento italiano si nota subito che tra gli artisti vi erano quasi solo degli uomini. Qui si può domandare perché non vi si trovano delle donne? La risposta è semplice: le norme sociali limitavano fortemente la scelta dello stile di vita delle ragazze e in conseguenza la strada per occuparsi d'arte fu quasi completamente chiusa a loro. Peter Burke afferma che le donne poterono diventare delle artiste solo quando gli ostacoli insuperabili fatti dalla società furono un po' indeboliti¹. Così fu ad esempio nel caso di Sofonisba Anguissola la cui padre la supportava nello sviluppo della sua carriera. Nei capitoli seguenti di questo libro saranno descritte le donne che superarono quegli ostacoli e diventarono pittrici, ma per capire meglio la loro situazione e posizione nella società prima si deve far conoscere la situazione e la vita quotidiana delle donne rinascimentali in generale. Questo capitolo descrive diversi aspetti della quotidianità delle donne, soprattutto dagli strati sociali medi, perché come ha mostrato il capitolo precedente, gli artisti provenivano in maggioranza dallo strato sociale medio².

1. L'ISTRUZIONE DELLE DONNE

Le osservazioni del capitolo precedente mostrano chiaramente che la maggioranza dei pittori rinascimentali italiani non fu tanto istruita per quanto riguarda le materie scolastiche, ma si specializzava nell'esecuzione del mestiere artistico e studiava tutto ciò che fosse utile a farlo. Invece le ragazze non godevano di tante possibilità di studio: furono istruite soprattutto a casa dove imparavano a filare, cucire, eseguire i lavori domestici e mantenere l'ordine e tranquillità. In poche parole, alle ragazze veniva insegnato tutto quello di cui avrebbero potuto usufruire nella vita adulta, da padrona di casa³. Per tanto tempo non fu consigliato di

¹ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, trad. di W.K. Siewierski, Warszawa 2001, p. 45.

² Non mi concentrerò sulle donne provenienti dagli altri strati sociali. La quantità di fonti che descrivono la vita quotidiana delle donne povere non è sufficiente per eseguire la descrizione profonda e invece, per quanto riguarda l'alta società, le ragazze nate nelle famiglie nobili che si occupavano d'arte di solito furono delle poetesse.

³ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 2018, p. 164.

insegnare alle ragazze a leggere e a scrivere. Lucas-Dubreton riassume con ironia: “Non è troppo bene che una donna sappia leggere, a meno che non si voglia fare di lei una suora”⁴. Questo stato di cose fu presente nella società ancora dal Medioevo, ma cambiava lentamente con il tempo: a cavallo del XV e XVI secolo Pietro Bembo affermò che le fanciulle non solo dovessero sapere leggere e scrivere, ma anche conoscere il latino, però si deve tenere in mente che le sue parole si rivolgono alle ragazze dalle famiglie ricche o nobili⁵.

L'unica opportunità per le ragazze di studiare fuori casa fu quella di frequentare le scuole presso i conventi. Per frequentare tale tipo di scuola si doveva però pagare e comunque le studentesse non approfondivano le questioni troppo complesse: alle fanciulle venivano instillate le virtù cristiane e le norme morali secondo cui dovevano condurre la vita. Dopo tali preparazioni, le ragazze erano pronte per sposarsi o per entrare in un convento ovvero “unirsi con il Cristo”⁶.

Siccome non fu considerato giusto per le donne essere ben istruite in un'ampia varietà delle materie, solo poche italiane avevano l'opportunità di allargare gli orizzonti, ma secondo le convinzioni comuni studiando perdevano le virtù così ricercate nella società. Conseguentemente molte tra le donne più colte in Italia rinascimentale furono cortigiane, tra cui la più famosa fu Veronica Franco di Venezia. Le cortigiane facevano compagnia agli uomini nobili, offrendogli non solo dei servizi sessuali, ma anche intellettuali: dunque dovevano conoscere tanti temi e tante materie per garantire il divertimento e conversazioni interessanti ai clienti. Inoltre le cortigiane facevano quello che era proibito al resto delle donne: guadagnavano i soldi usufruendo i loro talenti e le loro conoscenze⁷.

Come è stato menzionato prima, le ragazze dagli strati sociali medi studiavano solo quello di cui avrebbero poi potuto usufruire nella vita da donna sposata, lavorando nella nuova casa. Non potevano fare un lavoro retribuito, come facevano gli artisti nelle botteghe o i mercanti nei negozi. Dalle materie scolastiche insegnate nelle scuole, imparavano a leggere e a scrivere, conoscevano anche le norme e le virtù cristiane. Era impensabile che una ragazza imparasse ufficialmente i segreti del mestiere del pittore, tra cui vi era anche lo studio dei modelli nudi. Dopo aver compiuto gli studi adeguati ad una ragazza, vi erano due strade possibili: il matrimonio oppure il convento. La scelta apparteneva alla famiglia della ragazza, quasi sempre al padre. Nella sottosezione seguente verrà descritta la vita della donna sposata, i suoi doveri e obblighi.

⁴ *Ibidem*.

⁵ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 165.

⁶ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, trad. di E. Hornowska, Poznań 2015, p. 74.

⁷ M. Rosenthal, *The Honest Courtesan. Veronica Franco. Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago 1992, p. 6.



Immagine 5. Tintoretto – *Veronica Franco* (1575–1594 c.), olio su tela, 61,4 × 47,1 cm, Worcester Art Museum, Worcester

2. IL MATRIMONIO

Un momento cruciale nella vita delle giovani ragazze era senza dubbio il giorno del matrimonio. Pietro Bembo notò che il momento del matrimonio era spesso connesso alla violenza da parte dell'uomo che spaventava la sposa: lo esprime in una sua poesia *Sarca* dove una ninfa è impaurita quando vede Sarca innamorato di lei⁸. Dal momento del matrimonio la donna cominciava ad appartenere a suo marito, era la sua proprietà insieme alla dote che portava con sé nella nuova famiglia. La questione della dote di una nubile veniva trattata con molta importanza: si consigliava agli scapoli di controllare attentamente quale dote avrebbe portato con sé la sposa così come i buoni padroni di casa controllano i beni prima di

⁸ D. Kowalczyk-Cantoro, *Renesansowy poemat Sarca jako aemulatio z autorami antycznymi*, "Collectanea Philologica" 2021, no. XXIV, p. 145.

comprarli⁹. Nelle città italiane si costituivano diverse organizzazioni che offrivano aiuto alle famiglie che non erano in grado di garantire la dote per le figlie nubili. Nel Quattrocento i fiorentini decisero di creare una casa di risparmio chiamata *Monte delle doti* dedicata specialmente alle giovani ragazze i cui parenti potevano versare i depositi per garantirle un capitale per il matrimonio¹⁰. Invece a Venezia le nubili impoverite, la cui situazione finanziaria era talmente grave da comportare un rischio per loro di diventare delle prostitute, avevano la possibilità di trovare un rifugio nel posto dedicato specialmente a loro: la *Casa delle Zitelle*. La *Casa* accettava le donne che si presentavano sole o accompagnate da un parente. Dopo esser accettata nella *Casa*, la donna conduceva una vita simile a quella di convento: le sue attività erano pianificate e controllate dai superiori e non poteva mantenere contatto con il mondo esterno, soprattutto con degli uomini, a meno che loro non fossero dei parenti o dei medici¹¹. Al contrario del convento, le donne rifugiate nella *Casa delle Zitelle* se avessero avuto la possibilità o la voglia avrebbero potuto sposarsi o andare in un convento¹². Inoltre, la *Casa* accettava anche donne sposate infelici che prima avessero ricevuto il permesso del marito di entrarci¹³.

Quando invece tutto andava bene e il matrimonio si realizzava, la donna diventava parte della famiglia del marito ed era considerata sua proprietà¹⁴. Gli uomini controllavano le loro mogli in quasi tutti gli aspetti della vita: succedeva che decidessero quali vestiti fossero giusti e adeguati a essere portati dalle donne. Per tanto tempo a Firenze fu in vigore una legge suntuaria molto rigida che definiva il tipo del vestito più adatto alle donne limitando l'emanazione di lusso nella moda¹⁵. Le fiorentine però spesso omettevano quelle direttive causando degli scandali.

3. LA MATERNITÀ

Inoltre, il controllo sulle donne toccava anche il loro compito più importante dopo il matrimonio, cioè la maternità. Quando erano incinte, le madri dovevano seguire tante disposizioni previsti per proteggere la vita del bambino. Ad esempio, non potevano sedersi sulla terra perché non si raffreddassero e dovevano

⁹ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka...*, p. 81.

¹⁰ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 148.

¹¹ M. Chojnacka, *Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle*, "Rinascimento Quarterly" 1998, vol. 51, no. 1, p. 80.

¹² *Ibidem*, p. 71.

¹³ M. Rosenthal, *The Honest Courtesan...*, p. 132.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 186.

tenere sotto controllo l'appetito¹⁶. Quando il parto era vicino, le madri andavano in chiesa a chiedere la confessione e si circondavano delle amiche con la maggiore esperienza e dalle ostetriche. Durante il parto era sconsigliato alle donne di starnutire perché non disturbassero l'avvenimento¹⁷. Poi, dopo aver partorito, la madre era considerata impura e per questo motivo non era consentito a lei di prendere parte al battesimo del neonato. A Firenze alla donna che aveva appena partorito si regalava il *desco da parto*, cioè il vassoio di legno tondo con dipinti che rappresentavano scene collegate al parto. Su tali vassoi si portavano i pasti alle puerpere che restavano ancora a letto per riposare¹⁸.



Immagine 6. Iacopo Pontormo – *Desco da parto* (1526–1527), olio su tavola, Gallerie degli Uffizi, Firenze

¹⁶ J. Kołat, *Blaski i cienie życia codziennego w XV-wiecznej Florencji*, Akademia Ignatianum w Krakowie 2020, tesi di dottorato.

¹⁷ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 158.

¹⁸ *Desco da parto. Nascita di San Giovanni Battista (recto), arme d'unione di Girolamo della Casa e Lisabetta Tornaquinci (verso)*, <https://www.uffizi.it/opere/pontormo-desco> (consultato: 9.08.2021).

Le famiglie aspettavano soprattutto la nascita dei figli maschi. I fiorentini credevano che i tratti caratteristici familiari venivano portati avanti attraverso il latte della mamma, quindi i bambini maschi restavano con la madre mentre per le bambine si assumeva le balie¹⁹.

Oltre a essere delle madri, le donne sposate avevano tanti altri obblighi: si aspettava da loro di custodire la dignità della famiglia dando un esempio delle virtù morali femminili e del comportamento degno e modesto. Non era ben visto che una donna alzasse la voce perché così facevano le montanare, e se qualche dama lo fece, venne considerata arrogante. Inoltre la moglie perfetta avrebbe cercato di essere sempre corretta, riservata e non troppo vivace nonché di non truccarsi²⁰. Per quanto riguarda le responsabilità più terrestri, durante un giorno tipico la padrona di casa si alzava presto, impartiva gli ordini, badava che tutto fosse al posto suo e cuciva. Quando il marito tornava a casa dopo gli affari, la moglie gli offriva buona accoglienza e se inaspettatamente fosse arrivato un ospite, la padrona di casa lo avrebbe ricevuto cordialmente, senza troppa confusione²¹. Anche se la donna della casa più ricca possedeva dei servitori, avrebbe dovuto saper cucinare e per questo motivo tante donne prendevano delle lezioni dai cuochi, osservandoli al lavoro. La capacità di saper fare da mangiare era necessaria quando la famiglia stava in un posto dove i cuochi non erano bravi e si doveva insegnare e comandare i servitori²².

Le donne rinascimentali italiane conducevano la vita molto rigida: non avevano la scelta libera dello stile di vita, vivevano controllate prima dalla famiglia in cui erano nate e poi da quella in cui erano entrate attraverso il matrimonio. Rompere questo ciclo fu quasi impossibile e non fu ben visto agli occhi della società rinascimentale, però vissero alcune donne che riuscirono a farlo. Quei personaggi rarissimi e interessanti saranno descritti nei capitoli seguenti.

¹⁹ J. Kolat, *Blaski i cienie...*, p. 126.

²⁰ J. Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana...*, p. 155.

²¹ *Ibidem*, p. 156.

²² *Ibidem*, p. 155.

CAPITOLO III

PLAUTILLA NELLI – LA PRIMA PITTRICE FIORENTINA

Anche se suor Plautilla Nelli fu una tra le prime pittrici donne in Europa che erano riconosciute su larga scala, la quantità di fonti disponibili sulla sua vita è abbastanza scarsa. Non esistono né libri né altre fonti facilmente raggiungibili: la prima biografia di Nelli scritta ancora nel 1938 da Giovanna Pierattini è impossibile da trovare e nei cataloghi delle mostre dedicate alla pittrice fiorentina vi si trovano soprattutto delle analisi delle sue opere. Per questo motivo per descrivere gli avvenimenti della vita della Nelli mi sono basata maggiormente sulla raccolta degli articoli dedicati a lei a cura di Jonathan K. Nelson pubblicati da Syracuse University in Florence. Nella parte di questo capitolo dedicata alle opere di Plautilla Nelli uso anche delle descrizioni e delle relazioni dei lavori di restauro dei quadri condotte da diversi soggetti.

1. LA VITA DI PLAUTILLA NELLI

1.1. LA PROVENIENZA E I FAMILIARI DI PLAUTILLA

La pittrice fiorentina conosciuta sotto il nome di Plautilla Nelli nacque come Pulisena Margherita Nelli nel 1524 a Firenze in una famiglia che era abbastanza conosciuta nella città di quei tempi. Suo padre chiamato Piero di Luca Nelli fu un mercante di tessuti e di accessori per cucire. Per un certo periodo si credeva che Piero di Luca Nelli provenisse da una famiglia nobile, ma questa ipotesi è stata poi verificata e abolita: la famiglia di Pulisena era solo imparentata con altri Nelli che erano nobili¹. La madre di Pulisena, Francesca Calandri, era figlia del priore di quartiere di San Giovanni², Piermaria Calandri, che a parte della carriera politica fu anche un armaiolo. Pulisena aveva una sorella maggiore, Costanza Pulisena Romola, a cui era sempre vicina. La madre delle ragazze morì nel

¹ C. Turill, *Nun's Stories: Suor Plautilla Nelli, madre pittrice, and her compagne in the Convent of Santa Caterina di Siena*, [in:] *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, a cura di J.K. Nelson, Florence 2008, p. 13.

² Il priore nella Firenze del Quattrocento era un rappresentante di un quartiere della città nella Signoria; *Priore*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato: 23.06.2025).

1530 probabilmente a causa della peste e per questo motivo Piero di Luca Nelli si sposò di nuovo nello stesso anno con Francesca di Tommaso Michelozzi che era una parente del famosissimo architetto Michelozzo³. Qualche anno dopo le figlie di Piero dal primo matrimonio furono messe nel convento di Santa Caterina a Firenze. Costanza prese il velo per prima cambiando il suo nome a Petronilla. Pulisena Marghetita prese i voti nel 1538 con il nome di Plautilla che usò poi fino alla morte anche nella carriera artistica e con cui viene riconosciuta anche oggi⁴.

1.2. LA VITA, L'ISTRUZIONE E IL LAVORO DI PLAUTILLA NEL CONVENTO

Quando Nelli entrò nel convento di Santa Caterina a Firenze la priora era Cecilia, una nipote di Michelozzo, un famoso architetto fiorentino. La priora spesso discuteva con degli operai durante i lavori e si prendeva cura delle questioni di ristrutturazioni. Cecilia era ben istruita nell'architettura, conosceva anche il latino e sicuramente fu un esempio da seguire dalle giovani suore⁵. Tra le monache in generale vi erano tante figlie di pittori, di scribi e di miniatori. Le ragazze spesso lavoravano insieme nella bottega situata nel monastero e si occupavano di miniare i manoscritti: Plautilla ricevè da sua sorella Petronilla una biografia di Savonarola decorata e miniata con cura. Questi fatti mostrano che il monastero di Santa Caterina fu un ambiente molto stimolante dove le suore potevano sviluppare i loro talenti così come non avrebbero potuto fare se invece di entrare nel convento si fossero sposate. Si può affermare con certezza che Plautilla imparava nel convento qualche materia artistica e anche l'arte di fare delle miniature, ma non si sa se avesse studiato qualcosa o se avesse conosciuto qualche elemento d'arte prima di prendere i voti. Sicuramente le abilità che mostrò da pittrice adulta, le perfezionò già nel convento, probabilmente a tale punto da poter insegnare alle altre suore⁶. Vasari riteneva che le persone nobili possedessero delle pitture di Nelli nelle case, ma nessun quadro di questo tipo è stato ritrovato o attribuito a lei, conosciamo solo le sue opere della tematica religiosa. Plautilla dipingeva dei quadri solo quando non svolgeva il ruolo della priora e si sa che lo fece tre volte. I libri del convento indicano che nel 1559 Nelli ricevè una somma per la realizzazione di un dipinto che poi fu probabilmente spedito a una chiesa domenicana a Pistoia. Negli anni 1560–1563 il convento registrò dei pagamenti per le piccole opere fatte da Plautilla ad esempio per il monastero di San Niccolò a Firenze.

³ Nelli, *Pulissena Margherita*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_(Dizionario-Biografico)/) (consultato: 3.11.2021).

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. Turill, *Nun's Stories...*, p. 14.

⁶ *Ibidem*.

Dal 1563 al 1565 Nelli svolgeva il ruolo della priora e in quel tempo non produceva delle opere artistiche, ma probabilmente affidò la bottega a qualche giovane suora: negli alcune fonti si possono trovare delle informazioni che la suora a cui Nelli affidò la bottega fu Prudenza Cambi, una delle sue discepoli. Dopo aver concluso di essere la priora Nelli ritornò al lavoro artistico e secondo Rucellaio, dopo il suo ritorno dipinse tante opere, ma non esistono fonti che confermerebbero questa testimonianza⁷. Dal 1571 al 1573 Plautilla fu di nuovo priora, per poi avere dieci anni di pausa da quest'obbligo. È stato confermato che in quei dieci anni Nelli dipinse il quadro che rappresenta la crocifissione di Cristo, ma a parte questo dipinto non si sa precisamente in quale ordine Nelli creò le sue opere. Si può però dedurre che *Il compianto sul Cristo* morto fu creato prima dell'*Ultima Cena*, perché in quella seconda opera non sono presenti degli difetti che esistono ancora nella prima. Gli studiosi sono certi che Plautilla Nelli non frequentava nessuna bottega artigianale come lo facevano i pittori di quel periodo: da questo fatto derivano dei problemi visibili nei dipinti di Nelli che non sarebbero stati presenti lì se lei avesse ricevuto un'educazione professionale. Dall'altra parte si può notare qualche similitudine tra i lavori di Nelli e quelli di Giovanni Antonio Sogliani o Zanobi Poggini. Quel secondo personaggio fu un seguace di Savonarola e ne era anche Nelli e quindi non si può escludere che la suora entrò in contatto con Poggini e si ispirò in qualche modo del suo stile⁸. Le similitudini tra quei due si possono notare nelle loro opere che seguono delle indicazioni lasciate da Savonarola per gli artisti: il frate ordinò per esempio che fossero rappresentate solo opere di temi religiosi e che i dettagli del dipinto non distraessero lo spettatore dal soggetto del quadro. Inoltre a un certo punto Nelli ricevè dei disegni di Fra' Bartolomeo che possedeva poi per tanto tempo e che influenzavano tanto il suo stile⁹. L'influsso dei disegni di Fra' Bartolomeo sulle opere di Plautilla e degli altri dettagli del suo stile saranno descritte nella sezione qui sotto.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Muzzi, *The Artistic Training and Savonarolan Ideas of Plautilla Nelli*, [in:] *Plautilla Nelli (1524–1588)*..., p. 32.

⁹ *Ibidem*.

2. LE OPERE DI PLAUTILLA NELLI

Come è stato già menzionato prima Plautilla Nelli seguiva le indicazioni di Savonarola e creava soprattutto dei quadri che rappresentavano delle scene religiose e proprio tali dipinti della suora conosciamo oggi. Inoltre per firmare le sue opere Plautilla prese la firma che era spesso usata nella bottega di convento di San Marco e iniziò a usare la sua forma femminile cioè *orate pro pictora* che significa “pregate per la pittrice”¹⁰. Per tanto tempo si sapeva di solo tre opere di Nelli e quelli erano *Il compianto sul Cristo morto*, chiamato anche *Lamentazione*, *Ultima Cena* e *Pentecoste*. Di recente gli studiosi hanno ritrovato altri quadri creati da Nelli che prima venivano attribuiti agli altri artisti o di cui l'autore rimaneva sconosciuto¹¹. Quindi qui sotto verranno descritti due quadri esemplari di Plautilla: uno di quelli conosciuti già da tanto tempo e uno di quelli di recente riattribuiti alla pittrice fiorentina.

La prima opera, *Lamentazione*, rappresenta la scena dopo la deposizione di Cristo dalla croce: il corpo di Gesù è circondato dalle donne e dagli uomini disperati con gli occhi e i nasi realisticamente rossi dal pianto, tra cui si trovano per esempio Maria, Maria Maddalena e Giuseppe di Arimatea¹². Un personaggio che attira l'attenzione dello spettatore è un uomo vestito di rosso che sembra un po' staccato dalla scena emozionante, sulla sua faccia non si vede né la tristezza, né la disperazione. Lui probabilmente non è un personaggio biblico, ma uno dei benefattori o dei patroni della chiesa. Quando lo sguardo dello spettatore va verso lo sfondo si nota subito che la pittrice aveva qualche problema con la prospettiva: alcuni elementi dello sfondo sono sproporzionati e la parte sinistra del quadro è priva della profondità e sembra di essere come un sipario nel teatro. Questo problema deriva proprio dalla mancanza dello studio e dell'istruzione artistica. Tornando ai personaggi rappresentati sul dipinto e analizzandoli, ci si può ricordare della *Pietà* di Fra Bartolomeo: risulta chiaro che Nelli si ispirava tanto di quel quadro, questo è visibile nel modo e nelle posizioni in cui è stato rappresentato il corpo di Cristo e le donne che lo circondano. Questa ispirazione conferma che Nelli possedeva dei disegni di Fra Bartolomeo tra cui molto probabilmente vi erano degli studi per la *Pietà*, però è chiaro che quegli studi non bastavano e non potevano sostituire l'istruzione artistica. Mentre Cristo di Fra Bartolomeo è pieno e umano, il corpo dipinto da Nelli sembra liscio come se non avesse dei muscoli e questo sottolinea proprio la mancanza delle conoscenze di anatomia.

¹⁰ C. Turill, *Nun's Stories...*, p. 14.

¹¹ *Plautilla*, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/plautilla> (consultato: 7.12.2021).

¹² M. Scudieri, *The History, Sources, and Restoration of Plautilla Nelli's Lamentation*, [in:] *Plautilla Nelli (1524–1588)...*, p. 61.



Immagine 7. Plautilla Nelli – *Lamentazione* (1560 c.), olio su tavola, 288 × 192 cm, Museo nazionale di San Marco, Firenze



Immagine 8. Fra Bartolomeo – *Pietà* (1511–1512 c.) olio su tavola, 158 × 199 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze

L'altra opera della pittrice fiorentina che merita di essere descritta è una lunetta creata per il convento di San Marco, ma che poi fu spostata al convento di San Domenico del Maglio, un posto vicino a San Marco, per essere finalmente trasferita nell'Ottocento a San Salvi¹³. La lunetta rappresenta la scena quando Santa Caterina, cioè la patrona del convento a cui apparteneva Nelli, riceve le stigmate. La rappresentazione è semplice, mostra l'esperienza mistica di Caterina che con lo sguardo all'insù riceve la benedizione di Cristo. La presenza di Dio nel quadro è espressa tramite la luce delicata che accoglie la santa che si è messa in ginocchio. La lunetta segue molto precisamente le indicazioni di Savonarola: non ci sono degli elementi che distrarrebbero lo spettatore dalla scena mistica che si svolge in primo piano, lo sfondo sembra non importante, quasi da non notare. Questo può suggerire che Plautilla a un certo punto smise di provare a rappresentare lo sfondo complesso che le creava le maggiori difficoltà.



Immagine 9. Plautilla Nelli – *Santa Caterina da Siena riceve le stigmate* (1560–1580 c.)
olio su tavola, 145 × 235 cm, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, Firenze

¹³ F. Navarro, *Orate pro pictora. Nuove opere di Plautilla Nelli restaurate (e da restaurare)*, [in:] *Orate pro pictora. Nuove opere restaurate di Suor Plautilla Nelli, la prima donna pittrice di Firenze*, a cura di F. Navarro, Prato 2009, p. 9.

Gli studiosi hanno accesso a una lista completa delle opere prodotte da Plautilla Nelli, basata sui pagamenti registrati nella bottega del convento di Santa Caterina, ma purtroppo solo poche di esse sono state ritrovate o correttamente attribuite a Plautilla. Alcuni quadri della suora pittrice sono stati già restaurati, altri bisognano ancora una restaurazione e per questo motivo è anche difficile stabilire dove si possono ammirarli perché spesso vengono spostati. Per esempio nel settembre 2021 l'*Annunciazione* si trovava nelle Gallerie degli Uffizi anche se sul sito ufficiale del museo non vi era questa informazione.

Quindi tanti sono gli ostacoli che uno incontra quando cerca di capire il personaggio di Nelli, ma sicuramente Plautilla merita di essere notata e studiata: era una delle prime donne pittrici riconosciute nella storia dell'arte rinascimentale e riuscì a creare dei quadri, a gestire una bottega nel convento e a vendere le proprie opere anche se imparò a dipingere da sola. Inoltre, Nelli è diventata una fonte d'ispirazione per l'organizzazione Advancing Women Artists che ha funzionato a Firenze negli anni 2009–2021 e che si dedicava al restauro e alla promozione delle opere d'arte create da donne¹⁴. Chissà cosa avrebbe potuto raggiungere Nelli se avesse avuto l'opportunità di ricevere un'istruzione vera e propria. Lei è un esempio della prima grande donna pittrice conosciuta, dopo di lei apparivano tante altre a cui Plautilla aprì la strada.

¹⁴ Home, <https://advancingwomenartists.org/home-1-it> (consultato: 17.08.2025).

CAPITOLO IV

SOFONISBA ANGUISSOLA

Sofonisba Anguissola fu una delle donne pittrici riconosciute su larga scala già nei suoi tempi: fu famosa non solo in tutta l'Italia, ma anche tra gli aristocratici spagnoli. Inoltre si ipotizza che Rubens stesso venne a trovarla¹, ma nonostante tutti quegli onori Sofonisba venne poi dimenticata per secoli per essere riscoperta solo recentemente, proprio come è successo nel caso di Plautilla Nelli². Dall'altra parte mentre la suor pittrice rimane ancora quasi sconosciuta e possiamo basare sua biografia solo sugli scarsi documenti o opere ritrovate, la protagonista di questo capitolo per fortuna è stata già riscoperta meglio. Le fonti su Sofonisba Anguissola sono decisamente più vaste e la sua vita e anche alcune delle sue opere possono essere descritte con dettagli più facilmente che la vita e la creatività di Nelli.

1. LA VITA DI SOFONISBA ANGUISSOLA

1.1. LA PROVENIENZA

Per capire meglio le circostanze e l'ambiente in cui Sofonisba crebbe prima si deve concentrare sulla sua famiglia, soprattutto su suo padre, Amilcare Anguissola che fu un figlio illegittimo, ma poi ufficialmente riconosciuto, di un nobile Annibale da Cremona. Nel 1531 Amilcare sposò Bianca Ponzoni, un'orfana cresciuta da uno zio, ma comunque proveniente da una famiglia nobile³. Prima che Amilcare ottenesse il tanto aspettato figlio maschio che sarebbe stato un erede della famiglia, dal matrimonio nacquero cinque figlie: Sofonisba, Elena, Lucia,

¹ I. Matson, *Un Sotto Voce. Listening to the Paintings of Sofonisba Anguissola*, Prescott College ProQuest Dissertations & Theses, 2013, Prescott, p. 2.

² La prima monografia dedicata a Sofonisba, intitolata *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* fu pubblicata nel 1987 da Flavio Caroli (fonte: F. Jacobs, Review of *Sofonisba Anguissola, a Renaissance Woman by Sylvia Ferino-Pagden, Maria Kusche*, "Woman's Art Journal" 1996, vol. 17, no. 1, s. 45). La riscoperta di Sofonisba è dovuta anche a Mina Gregori, la curatrice della mostra dedicata alle sorelle Anguissola, organizzata nel 1994 a Cremona (*M. Gregori, Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra*, Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 1994. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1995. Washington, National Museum of Women in the Arts, 1995, a cura di M. Gregori, Roma 1994).

³ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama malarstwa*, trad. di P. Drzymala, Poznań 2005, p. 12.

Minerva ed Europa. Poi nacque il figlio Asdrubale e alla fine l'ultima figlia Anna Maria⁴. Così tante bambine provocavano dei problemi finanziari per quanto riguardava la dote, questo si potrà osservare quando Sofonisba sarà un po' più grande. Un'altra cosa che subito attira l'attenzione sono i nomi della maggioranza dei membri della famiglia: provengono dall'antichità e come tali sottolineano gli interessi dell'epoca rinascimentale e della famiglia. Annibale, Amilcare e Asdrubale furono dei re cartaginesi e Sofonisba fu una figlia del re Asdrubale⁵. Il nome Minerva fu preso dalla divinità romana della sapienza, dell'intelligenza e anche della guerra⁶. L'ultima figlia con nome insolito, Europa, lo ottenne da una protagonista di straordinaria bellezza della mitologia greca che fu rapita da Zeus per poi portargli due figli: Minosse e Radamanto⁷.

Il padre di Sofonisba fu un membro dell'Assemblea dei Decurioni che si occupava degli affari amministrativi di Cremona che nel tempo faceva parte del Ducato di Milano regnato prima dai francesi e poi dagli spagnoli. Quando lavorava nell'amministrazione, Amilcare prendeva parte nelle missioni diplomatiche dove aveva tante occasioni per conoscere diverse persone dello status abbastanza alto. Per lo più Amilcare supervisionava i lavori presso la chiesa di San Sigismondo e aveva l'influsso sulla scelta degli artisti che si sarebbero occupati dei lavori nella chiesa⁸. Amilcare aveva un talento politico, ma purtroppo non si può dire lo stesso sul lato economico: possedeva solo una casa e un giardino. Ovviamente cercava di arricchirsi: si iscrisse al registro mercantile e provò a essere un mercante, ma fallì. Cosa che non fu considerata cattiva o strana perché nel Ducato di Milano fino alla seconda metà del Cinquecento l'aristocrazia spesso si occupava del commercio⁹.

Per quanto riguarda la moglie di Amilcare non abbiamo così tante informazioni, ma dalle lettere che si sono conservate si può dedurre che nella loro relazione lei aveva un'importanza uguale ad Amilcare e si occupò degli affari a casa al livello simile a lui anche se ufficialmente restava nella ombra del marito¹⁰.

1.2. L'ISTRUZIONE

Le ragazze crescevano e i genitori si preoccupavano sempre di più della dote di cui tra poco avrebbero avuto bisogno. La salvezza stava nella figlia più grande che mostrò presto il talento per il disegno. Amilcare, probabilmente insieme alla

⁴ Anguissola, *Sofonisba*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_(Dizionario-Biografico)/) (consultato: 24.01.2022).

⁵ *Sofonisba*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba> (consultato: 24.01.2022).

⁶ *Minerva*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/minerva> (consultato: 24.01.2022).

⁷ *Europa*, https://www.treccani.it/enciclopedia/europa_res-28635371-a833-11de-baff-0016357eee51/ (consultato: 24.01.2022).

⁸ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 18–23.

⁹ *Ibidem*, p. 17–18.

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

moglie, decise di trovare un insegnante per Sofonisba non tanto perché lei avesse un mestiere con cui avrebbe potuto guadagnare dei soldi, ma perché trovasse la protezione delle persone più ricche e potenti. Amilcare usò le sue conoscenze che aveva fatto al cantiere della chiesa per trovare un pittore giusto per istruire le sue figlie. Bernardino Campi, un giovane ritrattista, ottenne il ruolo dell'insegnante e cominciò a ospitare le ragazze Anguissola a casa sua, perché invitare delle donne nella bottega avrebbe causato uno scandalo. Mentre le ragazze studiavano il disegno, la madre e la moglie di Campi gli facevano compagnia: probabilmente tutte diventarono delle amiche¹¹. Come è stato già menzionato Campi fu un ritrattista, quindi insegnava alle ragazze a fare dei ritratti rispettando la voglia di Amilcare che decise che questo fosse un tipo dell'arte giusto per le sue figlie. Sofonisba imparò a dipingere "dalla natura" e non "dall'immaginazione" dunque sapeva molto bene come ritrarre fedelmente le cose che vedeva, ma non era in grado di dipingere le cose solo immaginate. Lo studio da Campi durò per tre anni, poi il maestro partì per Milano. Dopo la sua partenza le ragazze furono accolte per un anno da un altro pittore Bernardino Gatti, ma lui disse che non avesse niente di nuovo da insegnarle, soprattutto Sofonisba era già molto brava nella pittura.

1.3. L'INIZI DELLA CARRIERA

Siamo nell'anno 1550 e le fonti dicono che la gente conosceva già le opere di Sofonisba¹². Amilcare fu molto coinvolto nello sviluppo della carriera della figlia, si può dire che fu il suo agente che cercava i mecenati per Sofonisba: spediva le opere della figlia alle persone nobili e potenti con delle lettere nell'allegato in cui descriveva il talento di Sofonisba e sottolineava che non cercava il guadagno, ma solo la protezione e il riconoscimento.

Un giorno nel 1557 Amilcare scoprì che un disegno fatto da Sofonisba aveva raggiunto Michelangelo stesso e dunque gli scrisse una lettera in cui chiese molto cortesemente di inviare a Sofonisba un disegno di Buonarroti perché lei potesse studiarlo. Michelangelo rispose, ma invece di inviare un disegno suggerì a Sofonisba un tema da realizzare: un bambino piangente. Fortunatamente Sofonisba già prima aveva imparato a rispecchiare il pianto e il sorriso e possedeva un disegno che rappresentava un fanciullo piangente dopo che aveva messo la mano nel cestino pieno dei gamberi. Ovviamente gli Anguissola subito spedirono il disegno a Michelangelo e aspettavano la risposta. Per fortuna non dovevano aspettare a lungo. Il maestro rispose molto presto ed esprime l'ammirazione verso

¹¹ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenas i wiek XV–XVI*, Warszawa 2012, p. 320.

¹² D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 30.

Sofonisba¹³. Questo avvenimento rese la ragazza famosa: gli ospiti iniziarono ad arrivare a Cremona e Anguissola riceveva sempre di più ordini per i quadri. Il padre controllava tutto e fu lui a scegliere quali ordini Sofonisba realizzò e quali no. Non è sorprendente che Amilcare sceglieva solo gli ordini che gli potevano portare dei benefici e per lo più Sofonisba firmò alcune delle sue opere con una scritta *pinxit iussu patris*, cioè dipinto per desiderio del padre¹⁴.

La fama aveva però i suoi svantaggi e Sofonisba, che in quel tempo era già ventiduenne, aveva dei problemi a trovare marito perché nessuno osava sposare una donna famosa. Questo tema sarà ricorrente nella vita di Sofonisba, lo vedremo dopo. La sua amata sorella Elena che anche sapeva dipingere fu messa nel convento a Mantova già nel 1551. La famiglia andava a visitarla spesso e il padre vide lì l'occasione anche per Sofonisba: a Mantova governava la famiglia Gonzaga e Amilcare mise Sofonisba alla corte dei Gonzaga dove lei dipinse qualche quadro: esistono le tracce di almeno due opere di quel tempo, ma entrambe furono perse¹⁵.

Non tanto tempo dopo la situazione politica cambiò e portò agli Anguissola delle circostanze sorprendentemente buone. Nel 1559 finisce la guerra tra Francia e Spagna e il 3 aprile 1559 venne firmato il trattato di pace in Cateau-Cambrésis¹⁶. Per rafforzare la pace Filippo II re di Spagna sposò una figlia di Caterina de' Medici, Elisabetta di Valois, che nel momento del matrimonio aveva solo 14 anni¹⁷. Alla corte si scoprì che la regina si interessava della pittura e così al re venne fatta una proposta di invitare alla corte al ruolo di dama di compagnia una pittrice italiana molto famosa e per lo più aristocratica. Come il re conobbe Sofonisba? Successe grazie a Broccardo Persico, un aristocratico da Cremona che da poco svolgeva il ruolo di ambasciatore del re di Spagna¹⁸. Filippo II accettò la proposta e inviò agli Anguissola l'invito per Sofonisba. L'invito fu accettato subito e a Cremona arrivarono senza alcun indugio i soldi per il viaggio e anche il conte Persico per portare Sofonisba e i suoi parenti a Milano dove la pittrice avrebbe potuto prepararsi per il viaggio a Madrid. A Milano Anguissola comprò delle cose necessarie e degli indumenti giusti per la corte reale. Inoltre ritrovò il suo vecchio maestro Campi e venne a visitarlo qualche volta, fecero insieme un quadro interessantissimo, cioè *Bernardino Campi ritrae Sofonisba*¹⁹. Dopo un po'

¹³ *Ibidem*, p. 43–44.

¹⁴ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, p. 322.

¹⁵ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 31.

¹⁶ *Cateau-Cambrésis, Pace di*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/pace-di-cateau-cambresis/> (consultato: 7.02.2022).

¹⁷ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 53.

¹⁸ *Broccardo, Persico*, https://www.treccani.it/enciclopedia/persico-broccardo_ (Dizionario-Biografico)/ (consultato: 7.02.2022).

¹⁹ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, p. 325.

di tempo Sofonisba partì per Madrid e la sua famiglia tornò a Cremona da dove Amilcare inviò una lettera al re in cui descrisse quanto difficile fu per lui lasciar andare la figlia e sottolineò la sua speranza che questa separazione avrebbe portato dei benefici²⁰.

1.4. LA CORTE SPAGNOLA

Prima di arrivare a Madrid Sofonisba si fermò a Guadalajara dove ebbe luogo il matrimonio di Filippo II con Elisabetta di Valois che prima si erano sposati solo per procura. Le fonti dicono che Anguissola brillava durante la festa e che conquistò la simpatia del re che supportava le passioni della moglie²¹. Dopo le feste, Sofonisba insieme alla corte arrivò a Madrid dove cominciò a condurre la vita della dama di compagnia, ma con qualche modifica. Infatti negli alcuni aspetti la pittrice veniva trattata diversamente dalle altre dame. Anche se veniva ufficialmente chiamata una delle dame e riceveva la stessa quota di soldi, dall'altra parte aveva uno *status* speciale: non condivideva l'appartamento con le altre dame, ma abitava solo con la moglie del duca d'Alba. Per motivo della sua professione artistica Sofonisba disponeva di un servitore privato, poteva anche osservare gli altri pittori ritrattisti presenti alla corte e collaborare con loro. Questa collaborazione a volte portò delle difficoltà ad attribuire correttamente delle opere di Sofonisba perché esse per tanti anni venivano confuse con i ritratti fatti da altri pittori. Per lo più a causa della sua funzione di dama, la pittrice in quel periodo non firmava i suoi quadri perché era impensabile per una donna, dama di compagnia, di effettuare un mestiere artistico e quindi Sofonisba ometteva quell'ostacolo non firmando le sue opere.

Inoltre la presenza di Sofonisba alla corte spagnola aiutò molto tutta la sua famiglia, proprio come sperava il padre. Le lettere scritte molto cortesemente e gli sforzi di Amilcare portarono il profitto: non solo Sofonisba riceveva lo stipendio come dama di compagnia, ma il re concesse dei benefici finanziari alla famiglia Anguissola a Cremona²².

Siccome Sofonisba fu l'unica italiana tra le dame, ebbe un rapporto molto stretto con la regina anche in parte italiana. Per lo più quando si conobbero, Elisabetta fu solo una fanciulla e Anguissola sapeva come comportarsi davanti ai giovani perché aveva avuto abbastanza pratica con le sue sorelle e un fratello minore. Quindi Sofonisba diventò non solo una pittrice nonché l'insegnante di pittura della regina, ma anche una compagnia molto vicina in cui Elisabetta ebbe così tanta fiducia da scegliere Anguissola a farle compagnia durante le malattie e i parti²³.

²⁰ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 71.

²¹ *Ibidem*, p. 75.

²² *Ibidem*, p. 80–83.

²³ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, p. 326.

Da questa relazione stretta nacque un ritratto della regina effettuato da Sofonisba all'inizio degli anni sessanta del Cinquecento. Si sa che esistevano delle copie del quadro e una di esse fu consegnata al papa Pio IV proprio da Broccardo Persico. La scelta del corriere non fu casuale: Persico andò a Roma per chiedere la dispensa dal celibato. Le fonti dicono che Broccardo fu innamorato di Sofonisba e inoltre lei non mostrava degli interessi in nessun altro celibe, ma queste sono solo delle ipotesi e comunque Persico non ricevette la dispensa²⁴.

Tornando però alla vita di Anguissola: l'ammirazione di Elisabetta per Sofonisba e per la pittura fu così grande che la regina voleva avere la pittrice italiana sempre accanto a sé fino a un punto a cui Sofonisba nelle lettere esprimeva l'irritazione causata dalla mancanza del tempo sia per sé stessa sia per dipingere²⁵. Nonostante la scarsità del tempo libero Anguissola in quel periodo dipinse tanti ritratti dei membri della famiglia reale.

I problemi iniziarono dopo la morte di Elisabetta perché in quel momento Sofonisba perse la funzione sia della dama sia dell'insegnante della regina. Filippo II permise ad Anguissola di abitare ancora nel palazzo e di prendersi cura delle figlie reali in conformità con la volontà della regina, ma nello stesso tempo il re decise che era arrivato il momento per Sofonisba di sposarsi. Lei accettò questa idea, ma sottolineò che se avesse dovuto sposare qualcuno, avrebbe voluto che l'uomo fosse italiano. Così iniziò la ricerca di un candidato giusto²⁶.

1.5. LA VITA DA MOGLIE, SICILIA

Trovare un marito per Sofonisba non fu un compito facile anche se il re le offrì una dote notevole. La fama della pittrice spaventò i candidati per quasi cinque anni mentre i quali Sofonisba per poter restare alla corte svolse il ruolo della governante delle bambine reali. Dopo quel periodo i rappresentanti della corte trovarono un candidato giusto che accettò l'offerta di sposare Sofonisba. Lui si chiamò Fabrizio Moncada e fu un nobile di Sicilia, un secondogenito privo di eredità. Il matrimonio per procura ebbe luogo a Madrid nel 1573 e poi Sofonisba partì per Sicilia con dei beni ricevuti dalla regina e con lo stipendio ammesso dal re che doveva essere prelevato dalle autorità di Palermo²⁷. A quel momento non sapeva che lasciava alle spalle il periodo della maggiore fortuna personale e artistica. Nei contratti matrimoniali fu scritto che il marito avrebbe potuto disporre della dote e dei preziosi oggetti di Sofonisba solo quando lei avrebbe avuto la somma uguale solo per sé stessa²⁸. Purtroppo questa nota non le garantì una vita felice.

²⁴ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 82–83.

²⁵ *Ibidem*, p. 86.

²⁶ B. Fabiani, *Moje gawędy o sztuce...*, p. 329.

²⁷ *Ibidem*, p. 330.

²⁸ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 117.

Il matrimonio non durò a lungo e per lo più fu pieno di problemi: la peste toccò la Sicilia e per quando riguardava le questioni finanziarie della famiglia Moncada, Fabrizio restava in conflitto con i suoi parenti che sicuramente non facilitavano la vita né di lui né di Sofonisba. Inoltre vi erano dei ritardi dei versamenti dello stipendio di Anguissola e dopo aver preso in considerazione tutto quello Fabrizio decise di andare da Filippo II e chiedere il suo aiuto in persona. La nave partì per Spagna nell'aprile 1578, ma non raggiunse mai la sua destinazione perché qualche giorno dopo la partenza fu attaccata dai pirati e affondò. Non tutti i passeggeri sopravvissero e tra i morti vi era anche Fabrizio²⁹. Quell' avvenimento causò dei problemi per Sofonisba con la famiglia di Fabrizio che voleva togliere la dote della pittrice e quindi il re di Spagna le offrì la possibilità di ritornare subito alla corte, ma Anguissola rifiutò la proposta perché preferiva andare a Cremona. I Moncada ostacolavano la partenza, ma finalmente Sofonisba riuscì a lasciare Palermo, però il suo piano non si fu mai verificato. Anguissola non raggiunse Cremona perché sul bordo conobbe un nobile genovese Orazio Lomellini (o Lomellino, come dicono alcune fonti) con cui decise di sposarsi³⁰.

1.6. TRA GENOVA E PALERMO – L'ULTIMA TAPPA

Gli sposi si stabilirono a Genova e Sofonisba cominciò a occuparsi della casa mentre Orazio passava tanto tempo in mare perché era un comandante di galea. Si ipotizza che il mestiere dell'uomo sia stato uno dei motivi per cui Sofonisba decise di sposarlo così presto: siccome lui fu spesso fuori lei poteva sentirsi liberata dalla voglia degli altri, mentre prima doveva sempre dare ascolto a suo padre e alla famiglia reale. Si può dire che a Genova Anguissola conduceva una vita abbastanza interessante: dipinse tante opere e ospitò dei visitatori tra cui vi erano numerosi letterati e artisti. Una volta anche la figlia di Filippo II, l'infanta Isabella venne a trovarla dal momento che la pittrice le faceva compagnia quando lei era piccola³¹. Da questo incontro nacque un ritratto di Isabella, l'ultimo quadro di cui abbiamo conoscenza che fu dipinto da Anguissola.

Anche se, come è già stato menzionato prima, Sofonisba effettuava dei quadri e suo marito lavorava, i Lomellini cominciarono ad avere sempre più debiti. Le fonti indicano che Sofonisba prendeva dei prestiti per le necessità fondamentali come cibo o legno³². Le cause di questo comportamento rimangono sconosciute, ma risulta chiaro che lei non fu preparata per condurre una vita di una casalinga parsimoniosa. Proprio per quello dopo aver passato tanti anni a Genova i Lomellini nel

²⁹ *Ibidem*, p. 127–129.

³⁰ *Anguissola, Sofonisba*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato: 9.02.2022).

³¹ *Ibidem*.

³² D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 164.

1615 si trasferirono a Palermo dove abitarono in una casa meno costosa e più facile da mantenere. Sofonisba li passò gli ultimi anni della sua vita, segnati da una condizione pesante e tragica per qualsiasi pittore o pittrice: la perdita della visione. Signora Lomellini, meglio nota come Anguissola, non poteva più dipingere.

Un anno prima della morte Sofonisba ricevette un'ospite straordinario, cioè Antoon van Dyck che fu un alunno di Pietro Paolo Rubens. Van Dyck arrivò a Palermo nel 1623 o 1624, invitato da Emanuele Filiberto di Savoia, viceré della Sicilia. Esiste una grande possibilità che il pittore fiammingo aveva sentito parlare di Sofonisba perché nei suoi tempi lei fu riconosciuta e poi all'inizio del Seicento il suo maestro Rubens andò a visitare Filippo III alla corte spagnola dove aveva l'occasione per conoscere e ammirare i ritratti dipinti da Anguissola³³. Antoon van Dyck lasciò nei suoi appunti non solo dei ricordi degli incontri tra lui e novantenne Sofonisba, ma anche un disegno che rappresenta una pittrice anziana. Dagli appunti del pittore risulta che Sofonisba nonostante la sua età era ancora molto vivace e disposta a dare dei consigli su come dipingerla meglio e su come usare la luce per far le righe meno visibili. Inoltre le dava tanta allegria conoscere delle opere e dei disegni che cercava di ammirare avvicinandoli agli occhi³⁴. La pittrice morì un anno dopo, nel novembre 1625. Le fonti dicono che fu sepolta il 16 novembre 1625 nella chiesa di San Giorgio dei Genovesi, ma purtroppo non esiste la sua tomba. Ai tempi nostri si è conservata però una targa commemorativa di Sofonisba fondata nel 1632 da suo marito Orazio Lomellini per celebrare il centenario della nascita della pittrice³⁵.

Così finì la storia di Sofonisba Anguissola la prima donna pittrice italiana che nei suoi tempi conquistò sia l'Italia che la corte Spagnola e che passò gli ultimi anni della vita quasi cieca e fuori dal mondo artistico, ma probabilmente finalmente tranquilla e amata. Nella sezione seguente ci concentreremo sulle alcune opere di Sofonisba rappresentanti per le diverse tappe della sua vita.

2. LE OPERE DI SOFONISBA ANGUISSOLA

Dopo aver conosciuto la vita di Anguissola, diversi avvenimenti e anche l'ambiente in cui lavorava, è venuto il tempo per conoscere alcune delle sue opere. Come è stato già scritto Sofonisba si specializzava nella realizzazione dei ritratti, ma non dipingeva solo ritratti degli altri quanto anche di sé stessa. Quindi prima di descrivere le opere della pittrice, ci soffermeremo davanti al suo autoritratto per vedere quali erano le sue sembianze. Il resto dei quadri di Sofonisba sarà presentato cronologicamente.

³³ *Ibidem*, p. 171–179.

³⁴ *Ibidem*, p. 180.

³⁵ *Ibidem*, p. 182.



Immagine 10. Sofonisba Anguissola – *Autoritratto al cavalletto* (1556–1565), olio su tela, 66 × 57 cm, Castello di Łańcut

Sofonisba in tutti suoi autoritratti si rappresentava in una maniera simile: circondata dai diversi attributi della sua professione e virtù, vestita di colori scuri e con capelli tirati indietro con una treccia e con lo sguardo profondo. Nell'*Autoritratto al cavalletto* la scena è proprio questa: vediamo la pittrice vestita con modestia mentre dipinge un quadro che rappresenta la Madonna con Gesù Bambino. Sofonisba ha una faccia rotonda con gli occhi grandi e verdi. In questo dipinto si possono vedere sia delle abilità e dei punti forti della pittrice sia la sua mancanza della istruzione artistica vera e propria. Sofonisba stessa sembra essere vera e viva: la sua faccia e anche il corpo sono rappresentati con dettagli: per esempio i capelli sono molto naturali. Quando lo spettatore sposta lo sguardo verso il cavalletto comincia a notare le cose che non sono realizzate così bene: la Madonna è ancora molto bella e dettagliata però il corpo di Gesù mostra chiaramente la mancanza dello studio dell'anatomia: Gesù non sembra realistico, è sproporzionato e troppo liscio. Anche lo sfondo è diviso in due parti: la Madonna è seduta accanto a una colonna molto realistica, ma il paesaggio dietro la colonna è inesatto.

Sofonisba dipingeva degli autoritratti come una forma di un suo biglietto da visita con cui mostrava le sue capacità e presentava il suo carattere e le virtù ai possibili clienti: si può affermare che questi autoritratti svolgono la loro funzione fino a oggi perché guardandoli si può ancora leggere la storia della pittrice³⁶.

Due opere seguenti furono realizzate più o meno allo stesso tempo: il disegno di un fanciullo risale al 1534 e *Partita a scacchi* al 1535.



Immagine 11. Sofonisba Anguissola – *Fanciullo morso da un gambero* (1554), carboncino e matita su carta, 33,3 × 38,5 cm, Mueso di Capodimonte, Napoli

Il disegno che rappresenta un bambino fu richiesto da Michelangelo. Sofonisba mostrò con questo disegno la sua grande capacità di cogliere le emozioni espresse nelle facce dei personaggi: il bambino è chiaramente spaventato, ritrae la mano dal cestino dove si nasconde un gambero e nella sua faccia si può vedere il pianto che comincerà fra un secondo. La ragazza, probabilmente sua sorella, lo guarda con interesse, sembra un po' divertita, ma nei suoi occhi si nota una certa tristezza causata dal male fatto al fanciullo. Il disegno è molto curato e preciso, provoca nello spettatore l'ammirazione verso la pittrice. L'idea presente in questa opera fu poi ricreata dai diversi artisti per raggiungere il suo picco nel *Ragazzo morso da un ramarro* di Caravaggio³⁷.

³⁶ L. Duffy-Zeballos, *Sofonisba Anguissola's Self Portrait*, [in:] *Archives of Facial Plastic Surgery*, a cura di N.J. Pastorek, Chicago 2007, p. 308.

³⁷ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 44.



Immagine 12. Sofonisba Anguissola – *Partita a scacchi* (1555), olio e tempera su tela, 72 × 97 cm, Museo Nazionale a Poznań

La scena si svolge fuori, in un giardino dove cresce una quercia, nello sfondo vi è anche il panorama delle montagne e un fiume. Le sorelle Anguissola stanno giocando a scacchi e ognuna di loro esprime un'emozione diversa: Lucia, la più grande guarda verso lo spettatore con certa furbizia negli occhi come se fosse convinta della propria vittoria. Minerva che anche prende parte al gioco aspetta con ansia la decisione e il movimento dell'avversaria. Le giocatrici hanno due osservatori: la sorella minore Europa per cui la partita è chiaramente un divertimento che le fa piacere e l'amata governante che non è tanto coinvolta nel gioco, sembra che passava solo accanto al tavolino e ha deciso di dare un'occhiata alle Anguissola.

L'esistono diverse descrizioni e interpretazioni di questa opera che indicano tra l'altro le differenze tra i vestiti ricchi delle sorelle che sottolineano il loro stato nobile e il modesto personaggio della governante nonché il significato del gioco a scacchi³⁸. Inoltre la scena viene anche interpretata come la rappresentazione del passare del tempo: dalla piccola Europa fino alla tata anziana³⁹.

³⁸ A. Prokopek, *Między sztuką a grami: o ludyczności literatury i artystyczności szachów*, [in:] *Sztuka – twórca – dzieło*, a cura di L. Kamińska, Kraków 2023, p. 302.

³⁹ H. Kutzner, A. Michnikowska, B. Wrońska, *Sofonisba Anguissola Gra w szachy. Konserwacja i badania obrazu*, "Studia Muzealne" 2018, z. XXIII, p. 123.

Qualunque interpretazione sia giusta, risulta chiaro che Sofonisba fece un lavoro ottimo nel rappresentare le sue sorelle e il loro passatempo. Anche Giorgio Vasari dopo aver visto *Partita a scacchi* esprime un'ammirazione verso Sofonisba scrivendo che le ragazze e la loro tata sembrano così vive e reali che gli manca solo la voce per poter parlare⁴⁰.

Sofonisba smise di dipingere le scene familiari quando fu invitata dal Filippo II alla sua corte. Prima di raggiungere Madrid, la pittrice si fermò a Milano dove fece delle visite dal suo vecchio insegnante Bernardino Campi. Da quel periodo proviene un quadro affascinante *Bernardino Campi ritrae Sofonisba Anguissola* che per tanto tempo veniva attribuito ai diversi maestri veneziani, ma adesso gli studiosi sono sicuri che fu realizzato dalla pittrice da Cremona⁴¹. Quando però si cerca il quadro in internet si deve essere attenti perché la maggioranza dei risultati della ricerca mostra la versione transitoria del ritratto. La prima idea di Sofonisba fu di rappresentarsi con un avambraccio sinistro alzato, ma poi la pittrice cambiò la composizione dell'opera perché il braccio alzato sembrava toccare la mano di Bernardino sul petto di Sofonisba e questo non fu considerato opportuno⁴². Alla fine Anguissola si dipinse con una mano abbassata in cui tiene un paio di guanti. Uno dei restauri per sbaglio riportò alla luce la prima versione del ritratto con l'avambraccio alzato e quindi si decise di nascondere coprendo tutta la figura di Sofonisba con il colore nero, nascondendo così anche il suo splendido vestito rosso. Alla fine degli anni novanta del secolo scorso il quadro subì una radiografia dopo di cui la ridipintura è stata rimossa e si poteva vedere due braccia sinistre. Il quadro era esposto così per alcuni anni per essere poi esaminato di nuovo per stabilire la sua versione finale, quella voluta dalla pittrice: Sofonisba vestita in rosso, con il braccio abbassato⁴³. Proprio per motivo di quei restauri il quadro può essere trovato in internet nelle versioni diverse, ma allo stesso tempo le informazioni riguardanti i restauri sono difficilmente raggiungibili. Le descrizioni del quadro che sono facili da trovare si concentrano sulla sua interpretazione e non toccano la questione delle braccia, per studiarla si deve condurre una ricerca avanzatissima. Questo crea una certa confusione per lo spettatore che vuole capire perché a volte Sofonisba abbia due bracci sinistri ed è vestita in rosso per poi avere solo un braccio ed essere vestita in nero.

⁴⁰ *Sofonisba Anguissola, Gra w szachy, 1555*, <https://mnp.art.pl/sofonisba-anguissola-gra-w-szachy-1555/> (consultato: 10.03.2022).

⁴¹ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 69.

⁴² M.A. Lazzari, *Sofonisba e Bernardino Campi: tecnica e stile*, [in:] *Archivio storico per la Sicilia orientale*, a cura di G. Barone, Milano 2019, p. 64.

⁴³ *Ibidem*, p. 60–61.



Immagine 13. Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi ritrae Sofonisba*
– la versione con due braccia

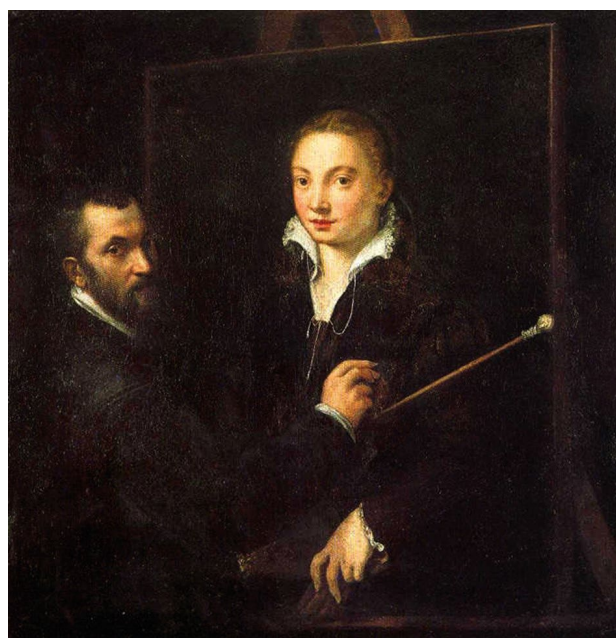


Immagine 14. Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi ritrae Sofonisba*
– la versione con la copertura nera



Immagine 15. Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi ritrae Sofonisba*
– la versione finale (1559), olio su tela, 108 × 109 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena

Dopo aver risolto il problema della versione giusta dell'opera si può finalmente ammirarla e analizzarla: quadro è davvero interessante, uno dei ritratti più affascinanti realizzati da Anguissola. Rappresenta la scena in cui Campi dipinge il ritratto della sua alunna con la faccia caratteristica con gli occhi scuri e i capelli tirati all'indietro, vestita in un indumento rosso con colletto bianco. Quindi possiamo dire che l'opera è un tipo di autoritratto nel ritratto. Campi tiene un pennello nella mano e guarda verso lo spettatore e in questo caso lo spettatore siamo sia noi che Sofonisba stessa che sta facendo la modella. Un altro aspetto intrigante è il simbolico cambiamento dei ruoli: il maestro è decisamente più piccolo dalla sua studentessa che fra poco partirà per la corte reale a Madrid mentre lui resterà a Milano⁴⁴. Il cambiamento dello status della pittrice è anche visibile nel suo indumento, vale la pena notare che nei suoi precedenti autoritratti Sofonisba si presentava nei vestiti meno ricchi e non ricamati. Quindi questa opera sottolinea il passaggio dalla semplice ritrattista alla ritrattista reale.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 70.

Alla corte Sofonisba aveva i legami più stretti con la regina Elisabetta di Valois, e proprio da questa relazione nacque il ritratto di Elisabetta realizzato circa il 1565, solo recentemente riattribuito ad Anguissola, perché prima veniva riconosciuto come un'opera di Alonso Sanchez Coello.



Immagine 16. Sofonisba Anguissola – *Il ritratto di Elisabetta di Valois* (1561–1565), olio su tela, 205 × 123 cm, Museo del Prado, Madrid

La prima cosa che attrae lo sguardo è il bellissimo indumento della regina. Il vestito è molto dettagliato e realizzato con cura in diversi tessuti, pieno di ornamenti d'oro e d'argento e di diverse pietre preziose, vi si possono vedere dei brillanti, rubini e anche delle perle. La decorazione della testa è fatta nello stile portato quotidianamente da Elisabetta e si abbina perfettamente con il vestito⁴⁵.

⁴⁵ *Isabel de Valois holding a portrait of Philip II*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165> (consultato: 17.03.2022).

La regina tiene nella mano destra il ritratto miniato del suo marito Filippo II. Elisabetta appoggia questa mano sulla colonna, gesto che si può interpretare come appoggiarsi al re, fiero e stabile. Dietro la regina si trova la traccia della finestra.

Dopo aver lasciato la corte Anguissola non smise a dipingere, ma le opere realizzate in quel periodo non si distinguono per la loro originalità o diversità. Vale la pena però includere la descrizione del ritratto della pittrice fatto circa il 1624 da Antoon van Dyck sulla base del disegno presente nei suoi appunti e secondo le indicazioni di Anguissola stessa.



Immagine 17. Antoon van Dyck – *Sofonisba Anguissola* (1624), olio su tavola, 41,6 × 33,7 cm, Palazzo Knole, Kent, Gran Bretagna

La donna rappresentata nel ritratto è senza alcun dubbio Sofonisba, questo si vede nei suoi occhi caratteristici: grandi, luminosi e molto fieri. Nel 1624 Anguissola era già novantenne e questo si vede nel quadro, ma comunque sua faccia è quasi priva di rughe: lei stessa disse a van Dyck di rappresentarla così usando le possibilità offerte dal giusto uso della luce⁴⁶. Inoltre il quadro rispecchia le

⁴⁶ D. Pizzagalli, *Sofonisba. Pierwsza dama...*, p. 179–180.

condizioni di vita della pittrice quando lo splendore della corte finì: Sofonisba è vestita modestamente, porta anche il velo bianco che assomiglia un po' ai veli delle monache e che copre i capelli bianchi della donna anziana. Quindi, alla fine della sua vita Sofonisba è tornata al modo in cui si rappresentava all'inizio: l'opera ci mostra una donna modesta, ma dall'altra parte molto sicura di sé stessa.

La riscoperta di Sofonisba Anguissola è avvenuta solo recentemente, nella sua vita vi è ancora tanto da studiare e conoscere. Dalle sue opere risulta che lei fu una professionista istruita nella creazione dei ritratti che meritò di diventare una ritrattista reale. I personaggi da lei dipinti sono pieni di vita e rispecchiano degli stati d'anima diversi. Inoltre il suo esempio mostra che nella storia dell'arte vi sono ancora tanti fatti da chiarire come per esempio si doveva chiarire la storia strana del quadro dipinto insieme a Bernardino Campi. Sicuramente vale la pena approfondire le conoscenze della pittrice da Cremona che ai suoi tempi fu una delle donne più riconosciute in Italia e all'estero.

CAPITOLO V

ARTEMISIA GENTILESCHI

Artemisia Gentileschi fu una pittrice più del barocco che del Rinascimento, ma è impossibile escluderla dalle protagoniste dei capitoli precedenti perché senza di lei la storia delle donne pittrici italiane da Quattrocento a Seicento sarebbe incompleta.

Oggi Artemisia Gentileschi è una delle pittrici italiane più riconosciute al mondo soprattutto grazie al movimento di femminismo che l'ha scelta come una delle sue protagoniste. Le femministe diffondono la conoscenza del personaggio di Gentileschi e spesso provocano delle discussioni coinvolgenti, però si concentrano più sulla sua biografia che sulla sua produzione artistica, interpretandola solo tramite il fatto che Artemisia da giovane subì una violenza sessuale¹. Così nasce lo stereotipo dell'artista che dipingeva solo delle eroine tragiche come Lucrezia o vendicative come Giuditta mentre solo circa un quarto della produzione artistica di Gentileschi potrebbe essere interpretata in tal modo². Nell'abbondanza delle informazioni su Gentileschi prevalgono quindi quelle soggettive, ma non è impossibile trovare tante fonti meno soggettive e molto utili. Esistono dei cataloghi, tesi di laurea o anche dei documenti autentici: ad esempio Eva Menzio ha raccolto e pubblicato gli atti del processo di Artemisia e Agostino Tassi avvenuto dopo lo stupro³. Quindi in questo capitolo cercherò di descrivere Artemisia Gentileschi nel modo tale da liberarla dallo stereotipo della donna pittrice turbata e mi concentrerò sulla sua strada artistica.

¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi. 1593–1652*, Milano 2021, p. 16.

² L'opera *Giuditta che decapita Oloferne* è un esempio emblematico di questo approccio: il quadro è riconosciuto e spesso viene discusso, però le disponibili interpretazioni si rivolgono quasi sempre allo stupro (fonte: J.W. Mann, *Artemisia e Orazio Gentileschi*, New York 2001, p. 249).

³ E. Menzio, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Milano 1981.

1. LA VITA

1.1. LA PROVENIENZA

Prima di passare alla vita di Artemisia⁴ stessa ci si deve soffermare sulla sua famiglia e sull'ambiente in cui cresceva perché esse ebbero un influsso significativo su di lei e senza alcuni familiari o conoscenti Artemisia non sarebbe stata in grado di raggiungere ciò che raggiunse. Il padre di Artemisia fu un pittore molto riconosciuto nei suoi tempi sia in Italia che all'estero. Si chiamava Orazio Lomi detto Gentileschi e nacque a Pisa nel 1563, figlio minore di un orafo. Anche suoi fratelli, il primogenito Baccio e il secondogenito Aurelio Lomi diventarono pittori. Aurelio fu un console dell'Accademia del disegno a Firenze dal 1613 al 1618 e bisogna ricordare questo fatto perché sarà poi molto importante per Artemisia⁵. Orazio Lomi dopo aver passato un periodo dell'istruzione da suo fratello all'età di 17 anni si trasferì a Roma dove assunse il cognome dello zio materno Gentileschi e dove sviluppò il suo talento e la sua carriera. A Roma Orazio conobbe delle opere di Caravaggio che lo stupirono molto e che ebbero un grande influsso sulla sua produzione artistica, però al contrario di Caravaggio, Orazio dipingeva dei quadri nell'intonazione più chiara. Orazio collaborò con gli altri pittori del tempo e quella fu spesso una collaborazione piena di tensione perché Orazio aveva un carattere molto competitivo. Almeno si può dedurre questo dalla biografia di Orazio scritta dopo la sua morte da Giovanni Baglione, un pittore con cui Orazio collaborò e con cui era in conflitto⁶.

Gentileschi il padre fu conosciuto anche per la realizzazione degli affreschi nelle chiese e nei palazzi romani, per esempio nella Santa Maria Maggiore o San Giovanni in Laterano⁷.

Per quanto riguarda la madre di Artemisia si possono indicare con certezza solo due fatti: il suo nome e la data del suo funerale. La madre si chiamava Prudenzia Montone e morì insieme a un figlio neonato dopo o durante il parto. I due furono sepolti il 26 dicembre 1605 nella chiesa di Santa Maria del Popolo⁸.

⁴ La maggior parte degli artisti è conosciuta e descritta con il proprio cognome, e con il nome di battesimo; tuttavia, la protagonista di questo capitolo, nella letteratura specialistica, viene spesso indicata semplicemente come Artemisia (anche per distinguere dalle opere del padre, Orazio Gentileschi). M. Bal, *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and other Thinking People*, Chicago 2005, p. 11–12.

⁵ Lomi, Aurelio, https://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato: 15.04.2022).

⁶ A. Lapierre, *Artemizja*, Poznań 2002, p. 36–37.

⁷ Gentileschi Lomi, Orazio, https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-gentileschi-lomi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consultato: 15.04.2022).

⁸ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 440.

Artemisia nacque nel 1593 e fu la figlia primogenita della coppia. A parte di lei all'età adulta sopravvissero i due figli maschi: Giovanni Battista e Giulio che anche diventarono pittori, ma non così famosi. La ragazza cresceva in un ambiente molto stimolante: tutta la sua famiglia si occupava della pittura, anche il suo padrino e i padrini dei suoi fratelli furono i pittori, rispettivamente Pietro Rinaldi, Giuseppe Cesari d'Arpino e Wenzel Coebergher. La casa dei Gentileschi era sempre piena degli ospiti artisti ed è anche molto probabile che Artemisia abbia conosciuto Caravaggio in persona⁹.

La bambina già da piccola dimostrava dell'interesse verso la pittura e aiutava volentieri nella bottega paterna: preparava gli intonachi e le tele, seguiva attentamente le indicazioni del padre. Quando divenne più matura faceva anche da modella per i quadri che rappresentavano per esempio Maria Maddalena. Orazio notò che il talento della figlia fu più grande del talento di Giovanni e Giulio e quindi le insegnava tutto quello che sapeva, diventando il suo più importante maestro e anche il manager perché cercava i clienti per le opere della figlia¹⁰. Grazie a lui Artemisia conobbe il mestiere del pittore, ma con il passare del tempo la relazione tra padre e figlia si cambiò da insegnante e alunna a due artisti in concorrenza. Le fonti e le relazioni dei testimoni indicano che Artemisia e Orazio litigavano spesso e ad alta voce¹¹. Da quel periodo provengono le prime opere di Artemisia eseguite insieme al padre: a volte è difficile indicare chi abbia dipinto e cosa, ma poi la figlia si distaccò visibilmente dal padre maestro. Il distacco avvenne nei tempi vicini alla violenza sessuale subita da Artemisia nel 1611¹².

1.2. LO STUPRO, IL PROCESSO E LE CONSEGUENZE

Oggi Artemisia è famosa soprattutto per motivo della violenza sessuale che le toccò da giovane. Come è già stato menzionato, le opere di Gentileschi vengono spesso interpretate solo nel contesto dello stupro, mettendo in ombra gli altri motivi e la formazione artistica della pittrice. Cercherò di staccare queste materie da sé e di liberare Artemisia dallo stereotipo della pittrice stuprata, però è impossibile omettere completamente la questione della violenza siccome essa fu un grande avvenimento non solo per Artemisia, ma per tutto il suo ambiente. Conosciamo il contesto e il percorso non solo della violenza, ma anche degli avvenimenti associati con essa grazie alle lettere e le testimonianze processuali che si sono conservate fino a oggi. Nella storia appaiono vari personaggi e a volte lo

⁹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 77.

¹⁰ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 56–61.

¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹² Lomi, *Artemisia*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_(Dizionario-Biografico)) (consultato: 15.04.2022).

svolgimento della situazione diventa molto complesso e poco chiaro, quasi da fornire il materiale per il libro intero, quindi per mantenere la chiarezza e la forma del libro, indicherò solo i fatti non trascurabili.

A parte di Artemisia e Orazio nella storia furono coinvolti due personaggi importanti: Tuzia Medaglia e Agostino Tassi.

Tuzia fu una vicina di casa dei Gentileschi e diventò un'amica di Artemisia: passarono tanto tempo insieme, si può dire che Tuzia svolse il ruolo della governante dell'artista¹³. Nello stesso tempo, cioè nel 1611, Orazio collaborava con un suo amico, pittore Agostino Tassi che veniva soprannominato "lo smargiasso"¹⁴. I due realizzavano una loggetta a palazzo Rospigliosi e spesso dopo il lavoro Tassi andava con una visita a casa dei Gentileschi che fu sempre aperta per gli artisti. Inoltre siccome Agostino fu un maestro di prospettiva, Orazio lo chiese di insegnarla ad Artemisia. Tassi accettò la proposta e così ricevette un motivo per fermarsi dai Gentileschi più spesso¹⁵.

Il 9 maggio 1611 Artemisia e Tuzia passavano il tempo nella casa-bottega quando arrivò Tassi. Artemisia chiese a Medaglia di rimanere, ma nonostante le sue richieste, Tuzia se ne andò lasciando la pittrice da sola con il collega del padre. Agostino sfruttò la situazione e violentò la Gentileschi. Gli atti del processo indicano che durante questo primo rapporto la pittrice si difese decisamente¹⁶. Dopo quel giorno Artemisia perse la fiducia in Tuzia la cui comportamento la colpì: Medaglia sembrava essere complice dello stupro che fu poi taciuto per tanto tempo¹⁷. Lo stupro non toccò solo Artemisia, ma tutta la sua famiglia: nel Seicento la violenza sessuale contro una donna, soprattutto vergine, significava un disonore per tutti i suoi vicini e l'unico modo per salvare la dignità era il matrimonio, però trovare qualcuno che avrebbe voluto sposare una ragazza violentata fu un compito difficilissimo. Tassi usufruì questo fatto e fece ad Artemisia una falsa promessa di matrimonio, facendola obbediente. Così gli abusi si ripeterono ancora per mesi prima che Orazio decise di rivolgersi al tribunale¹⁸.

Gentileschi il padre nel febbraio 1612 firmò il documento in cui si rivolgeva direttamente al papa Paolo V richiedendo di procedere contro Agostino Tassi. Perché lo fece così tardi? Probabilmente prima voleva finire i lavori sulla loggetta che svolgeva insieme a Tassi e poi fu anche spaventato delle conseguenze della perdita dell'onore della famiglia¹⁹. Esistono delle ipotesi che Orazio non sapeva nulla dello stupro fino al 1612, ma non sembrano ben motivate.

¹³ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 78.

¹⁴ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 70.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo. Un talento versatile nella Napoli del Seicento*, Siena 2016, p. 11.

¹⁷ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 70.

¹⁸ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

Il processo cominciò nel maggio 1612, quindi un anno dopo l'inizio delle violenze, e durò per cinque mesi. I documenti indicano che Artemisia fu pubblicamente esaminata dalle levatrici per confermare che non era più vergine. Durante il processo si rivelò anche la verità dello stato civile di Tassi: Agostino prima di arrivare a Roma era già sposato con Maria Connodoli. La donna scappò dal Tassi nel 1610 con un mercante lucchese, ma il matrimonio era ancora valido²⁰. In conseguenza la promessa di sposare Artemisia era impossibile da mantenere, Tassi aveva ingannato la ragazza.

La pittrice descrisse gli avvenimenti del 9 maggio dettagliatamente, però Tassi negò tutto, perciò i giudici decisero di far torturare Artemisia. Secondo loro se lei durante le torture avesse confermato le dichiarazioni fatte prima, sarebbero dovute per forza essere vere²¹. Artemisia fu sottoposta allo schiacciamento delle dita che sarebbe potuto risultare nella perdita dell'uso delle mani, un finale tragico per la pittrice, ma nonostante il male e il rischio, Gentileschi confermò le sue precedenti testimonianze²². I giudici però non furono totalmente convinti della innocenza della ragazza e la condanna di Tassi fu più che lieve: il pittore venne condannato all'esilio da Roma dapprima per cinque anni, pena poi ridotta a due, per venire completamente annullata²³. Ad Artemisia non rimase nient'altro che trovare uno sposo. La ricerca non durò a lungo: un giorno dopo la ratificazione della condanna di Tassi, il 29 novembre 1612 Artemisia sposò un fiorentino, Pierantonio Stiattesi, un fratello di Giambattista Stiattesi, un notaio che aveva aiutato Orazio a scrivere la denuncia di Tassi. Poco dopo la coppia si trasferì a Firenze dove la pittrice sviluppò la sua carriera, allontanandosi dagli avvenimenti romani²⁴.

1.3. LA VITA A FIRENZE

Da sposata Artemisia non conduceva la vita della tipica moglie del Seicento. Ovviamente ebbe dei figli con Pietro, ma non era troppo occupata della vita familiare, così come non ne era occupata quando abitava con Orazio. Invece di diventare una donna umile, Artemisia usò l'opportunità che le offrì il trasferimento da Roma, dove era già diffamata e dove veniva considerata come una donna sfrenata e inclina al vizio. Per questi motivi sarebbe impossibile per lei di sviluppare la sua carriera lì, mentre a Firenze poteva lasciare alle spalle lo scandalo che le circondava nella città natale²⁵. Dopo essersi trasferita a Firenze, Gentileschi rinnegò il

²⁰ Tassi, Agostino, https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-tassi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato: 19.04.2022).

²¹ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 178.

²² T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 71.

²³ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 11.

²⁴ Lomi, Artemisia, https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato: 19.04.2022).

²⁵ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 12.

nome ereditato dal padre e cominciò a firmare le proprie opere con il cognome della famiglia d'origine cioè Lomi. Quel gesto sottolineava l'allontanamento di Artemisia dal proprio passato e anche da Orazio, però una donna ferita non poteva staccarsi dalla sua tragedia definitivamente: ancora nel 1612, quindi poco prima o durante il trasferimento a Firenze realizzò *Giuditta che decapita Oloferne*²⁶. Vale la pena menzionare che l'ultima opera realizzata da Artemisia a Firenze prima di ritornare a Roma fu la seconda versione di *Giuditta*²⁷.

A Firenze Artemisia entrò presto nell'ambiente artistico di alto valore e di alta posizione sociale: suo zio Aurelio Lomi la introdusse alla corte di Cosimo II intorno al quale circondavano tanti personaggi famosi e stimati da quali la pittrice poteva ottenere sia il sostegno professionale che culturale²⁸. Il suo più importante amico, con l'influenza significativa, fu Michelangelo il Giovane, pronipote del famosissimo Michelangelo Buonarroti. Proprio lui nel 1615 commissionò ad Artemisia la realizzazione di uno dei quadri più famosi dal periodo fiorentino che rappresentava l'allegoria dell'inclinazione²⁹.

Artemisia entrò nei contatti e poi fece l'amicizia anche con Cristoforo Allori e Galileo Galilei a cui scriveva delle lettere anche tanto tempo dopo essere partita da Firenze³⁰.

Riassumendo, Artemisia Lomi aveva guadagnato a Firenze tante conoscenze e tanta stima che alla fine le portassero l'onore imprevedibile e senza precedenti: nel 1616 la pittrice, come la prima donna nella storia, venne accolta all'Accademia del disegno. Quello non sarebbe stato possibile senza la stima che la circondava, senza i suoi amici illustri come per esempio suo zio Aurelio Lomi e senza l'intervento personale di granduca Cosimo II che fu personalmente interessato nell'arte di Artemisia. Quel avvenimento importantissimo portò subito dei vantaggi: la pittrice riceveva sempre di più commissioni per le opere³¹.

Mentre la vita artistica di Artemisia fioriva, la sua vita familiare era piena dei disturbi: anche se all'inizio Pierantonio fu orgoglioso della moglie, poi la sua fama smise di essere un motivo per sentirsi fiero. Per lo più, la coppia fu affetta dai problemi finanziari causati dallo stile di vita stravagante di Pierantonio e la morte degli alcuni figli. Tutto quello causò una crisi matrimoniale irrisolvibile. Nel 1620 Artemisia scrisse una lettera a Cosimo II in cui chiese il permesso per andare per un po' di tempo a Roma per motivi personali. Alla fine Artemisia lasciò Firenze nel 1621 dopo la morte del granduca³².

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 96.

²⁸ *Ibidem*, p. 71.

²⁹ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 276.

³⁰ *Ibidem*, p. 277.

³¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 92.

³² A. Lapierre, *Artemizja*, p. 295–300.

1.4. ROMA, NAPOLI E ALTRI VIAGGI

Artemisia arrivò a Roma come una persona completamente diversa da quella che l'aveva lasciata. In Toscana la pittrice era diventata una professionista e guadagnò l'ammirazione dei mecenati e dei colleghi pittori. La fama però non le aiutò a salvare il matrimonio: le fonti dicono che Artemisia giunse a Roma sola con le figlie, senza il marito. Dall'altra parte Alexandra Lapierre, l'autrice della biografia di Lomi, afferma di aver trovato delle testimonianze negli archivi di Santa Maria del Popolo che indicano che Artemisia e Pierantonio abitarono insieme per due anni in via del Corso a Roma. Il marito della pittrice sparisce dai documenti a partire dal 1623, però non a causa della sua morte: quattordici anni dopo Artemisia scrisse una lettera in cui esprime il desiderio di sapere se suo marito fosse ancora vivo. Il motivo della sparizione e la vita successiva di Pierantonio restano ancora oggi misteriose³³.

A Roma così come a Firenze Artemisia entrò subito nell'ambiente artistico e ovviamente attirò l'attenzione di tanti mecenati e artisti: il francese Pierre Dumoustier fece un disegno della mano di Lomi nell'atto di dipingere. Poi, Jérôme David la ritrattò in una incisione ispirata da un autoritratto di Artemisia oggi sconosciuto³⁴. Inoltre la pittrice ricevette un altro grande riconoscimento: tra il 1620 e il 1625 grazie al padre o a Galileo venne accolta da un'accademia romana, l'Accademia dei Desiosi³⁵.

Degli anni 1626–1630 non si sa quasi niente, a parte dei suoi due viaggi a Genova e a Venezia effettuati probabilmente insieme al padre Orazio. Nel 1630 Artemisia arrivò a Napoli e con un breve periodo di pausa causato dal viaggio in Inghilterra visse lì assieme alle figlie fino alla morte³⁶. Qui vale la pena menzionare che ad Artemisia Napoli non piacque mai: non si sentiva bene in quella città. Nonostante tutto la pittrice si stabilì la vita: dipinse delle opere ordinate dai mecenati per decorare i palazzi e le residenze private. Nei registri vengono elencate delle rappresentazioni della natura morta, dei ritratti o delle scene del Nuovo Testamento, ma purtroppo tantissimi di quei dipinti nel corso dei secoli scomparvero o furono attribuiti agli altri pittori, forse perché Artemisia era riconosciuta soprattutto per le sue rappresentazioni dei personaggi nudi, delle donne eroine e delle scene dell'Antico Testamento e questo creò delle difficoltà nell'attribuzione giusta dei quadri napoletani³⁷.

³³ *Ibidem*, p. 491.

³⁴ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 20.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 72.

³⁷ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 498.

A parte degli ordini secolari, Artemisia ottenne anche la commissione per le tre tele che rappresentavano dei santi per la cattedrale di Pozzuoli³⁸. Non tanto tempo dopo la realizzazione delle tele la pittrice ricevette l'invito di andare a Londra dove già lavorava Orazio, allora malato. Artemisia accettò la offerta e andò in Inghilterra, ma senza grande entusiasmo e così si recò vicino alla corte di Carlo I³⁹. A Londra Artemisia aiutò Orazio a terminare degli affreschi nel *Queen's House* di Inigo Jones a Greenwich e non si sa precisamente quali figure dipinse Artemisia e quali Orazio. Probabilmente la pittrice deve aver realizzato più personaggi di quanti le si attribuiscono. L'opera fu completata nel 1639; Orazio morì due anni dopo e considerando la situazione politica aggravata⁴⁰ e la mancanza dei motivi per rimanere a Londra la pittrice decise di ritornare a Napoli⁴¹.

In quel secondo periodo napoletano Artemisia cambiò un po' lo stile della sua pittura, perciò tante delle opere provenienti da quegli anni venivano attribuiti agli artisti diversi per esempio a Bernardo Cavallino che probabilmente avesse studiato le opere di Artemisia per poi imitare i loro tratti caratteristici. Solo recentemente si scopre la mano di Gentileschi nelle alcune opere di Cavallino: per esempio uno storico dell'arte polacco, Józef Grabski, ha scoperto che la pittrice aveva collaborato con Bernardo Cavallino sulla realizzazione di *Lot e le figlie* e *Trionfo di Galatea*⁴². La più spessa collaborazione con gli altri pittori e la diminuzione dei quadri sicuramente attribuiti a lei sottolinea che alla fine della vita di Artemisia il suo talento lentamente si spegneva. La pittrice era già stanca. Come scritto da Tiziana Agnati: "il fuoco si sta spegnendo: gli ultimi lavori di Artemisia risultano ripetizioni stanche di celebri opere del passato"⁴³. La data della sua morte non è certa, ma di solito si indica il 1653. Non si sono conservati né dei documenti sul suo funerale, né la sua tomba, ma si ipotizza che Artemisia Gentileschi sia stata sepolta nella chiesa di San Giovanni Battista dei Fiorentini⁴⁴.

³⁸ Lomi, *Artemisia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato: 21.04.2022).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *The first English Civil War (1642–46)*, <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars/The-first-English-Civil-War-1642-46> (consultato: 17.08.2025).

⁴¹ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 118.

⁴² *Ibidem*, p. 120.

⁴³ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁴ A. Lapierre, *Artemizja*, p. 427.

2. LE OPERE DI ARTEMISIA GENTILESCHI

Similmente al capitolo dedicato alle opere di Sofonisba Anguissola anche questa sezione dedicata alla produzione di Gentileschi comincerà dal presentare il suo autoritratto. Il resto dei quadri verrà descritto cronologicamente. Ho cercato di scegliere delle opere rappresentative per ciascuna delle tappe di vita di Artemisia presentate precedentemente. Per sottolineare la stima di cui godeva Artemisia nei suoi tempi includerò anche due opere già menzionate, non eseguite dalla pittrice, ma a lei dedicate.



Immagine 18. Artemisia Gentileschi – *Autoritratto come Allegoria della pittura* (1638–1639), olio su tela, 98,6 × 75,2 cm, Kensington Palace, Londra

Artemisia in questo autoritratto si presenta come personificazione della Pittura e segue le indicazioni fatte da Cesare Ripa nella sua guida sull'iconografia: ha dei capelli scuri e porta una collana con la maschera che simboleggia l'imitazione⁴⁵. La donna che vediamo è carnosa, ha le guance rose e la bocca delicatamente

⁴⁵ *Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura> (consultato: 22.04.2022).

aperta. Dopo aver letto i capitoli precedenti subito vengono in mente i paragoni con Sofonisba: mentre Anguissola si presentava come una donna virtuosa e delicata per cui la pittura non è la parte centrale della sua vita, Artemisia si identifica con l'atto di dipingere, è tutta coinvolta in quello che fa. Non guarda verso lo spettatore, ma è occupata della tela. La sua posizione e anche le sue maniche rimboccate mostrano che per lei la pittura è un lavoro coinvolgente che comunque a volte può essere duro o stancante. Così la pittrice rompe con la tradizione degli autoritratti femminili aulici e propone una nuova idea per rappresentare una donna che dipinge⁴⁶.



Immagine 19. Artemisia Gentileschi – *Susanna e i vecchioni* (1610),
olio su tela, 170 × 119 cm, Pommersfelden

⁴⁶ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 48.

L'opera rappresenta una scena tratta da una storia dall'Antico Testamento, precisamente dalla parte deuterocanonica del libro di Daniele in cui la giovane donna diventa una vittima di due anziani che la desiderano e che poi accusano dell'adulterio⁴⁷. Il dipinto viene considerato l'esordio di Artemisia perché fu la prima opera firmata e realizzata interamente da lei, senza collaborazione con Orazio. Il fatto che Gentileschi dipinse questo quadro nel 1610 quando aveva 17 anni è impressionante e mostra chiaramente la scala del suo talento. Susanna, nuda e innocente è tutta chiara e bianca, mentre i vecchioni dietro il muro portano dei colori scuri e rossi che mostrano subito le loro intenzioni cattive. Il volto della donna esprime puro disgusto e la sua posa, secondo i critici, assomiglia ai corpi di *Adamo espulso dal Paradiso* di Michelangelo nella Cappella Sistina⁴⁸.



Immagine 20. Artemisia Gentileschi – *Giuditta che decapita Oloferne* (1620), olio su tela, 199 × 162,5 cm, Gallerie degli Uffizi, Firenze

⁴⁷ *Susanna*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/susanna> (consultato: 22.04.2022).

⁴⁸ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 22.

Quando si pensa ad Artemisia subito viene in mente il suo quadro più riconosciuto: la famosissima rappresentazione della Giuditta che decapita Oloferne. Proprio questa tela la rese nota oggi e come spesso accade con le storie più diffuse anche quella nella sua versione popolare contiene degli sbagli.

Esistono due versioni di quest'opera: prima eseguita all'arrivo di Artemisia a Firenze che oggi si trova al Museo di Capodimonte a Napoli e seconda realizzata nel 1620 che si può vedere nelle Gallerie degli Uffizi a Firenze. Entrambe le versioni sono molto simili, però la seconda è decisamente più matura e più raffinata ed è proprio quella che portò la fama ad Artemisia e proprio per questo ho deciso di inserirla e descriverla in questa sezione⁴⁹.

L'opera rappresenta l'atto di decapitazione di Oloferne, una scena tragica e violenta, tratta dall'Antico Testamento. Giuditta tiene nella mano una spada con cui taglia la testa a Oloferne mentre la fantesca lo tiene fermo. Si può vedere che quello che stanno facendo non è un lavoro facile: i loro corpi sono molto tesi, al contrario di quelli nel quadro di Caravaggio sulla stessa tematica; lì Giuditta decapita Oloferne quasi senza lo sforzo, come se fosse un atto facile da eseguire. Artemisia dipinse la scena molto violenta, piena di sangue che zampilla dal collo di Oloferne.

Per quanto riguarda l'interpretazione del quadro, vi è una cosa certa e una che nonostante di non avere una conferma nelle fonti, viene ripetuta volentieri. Non vi è nessun dubbio che Artemisia regalò a Giuditta il suo proprio volto e così diventò lei l'esecutrice della decapitazione⁵⁰. Le controversie coinvolgono la testa che viene tagliata: sui diversi siti web e nei libri sulla pittura, soprattutto polacchi, si può trovare un'informazione che la faccia di Oloferne è in realtà il volto di Agostino Tassi, il violentatore della pittrice⁵¹. Da questo punto partono le interpretazioni dell'opera disponibili a tutti. Il problema è che le descrizioni ufficiali del quadro, tratti dai cataloghi delle mostre e degli articoli scientifici non contengono questa informazione. Dopo non così lunga ricerca si scopre che la presunta faccia di Tassi viene menzionata nel libro di Alexandra Lapierre come una delle possibili interpretazioni o ipotesi sul quadro, ma non è in nessun modo sostenuta dalle fonti ufficiali. Non si può negare che questa sia un'interpretazione interessante, ma dall'altra parte viene troppo spesso ripetuta senza una riflessione, contribuendo alla creazione dello stereotipo della pittrice – eroina femminista.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁰ E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 12.

⁵¹ S. Kiswa, *Histeria sztuki. Niemy krzyk obrazów*, Kraków 2024, p. 56–57.



Immagine 21. Jerome David – *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (1625–1630), incisione, 141 × 80 mm, British Museum, Londra

Dopo il suo periodo fiorentino, quando Artemisia tornò a Roma, era già riconosciuta e ammirata da tanti personaggi tra cui vi erano anche degli artisti. Tra il 1625 e il 1630 un pittore francese Jerome David fece il ritratto di Artemisia con una scritta in latino sul bordo ovale che dice: *Artemisia Gentileschi Romana Famossissima Pittrice Accad. Ne' Desiosi*. Sotto il ritratto si trova un'altra scritta che esalta la donna pittrice: *En Pictura Miraculum Invidendum Facilius Quam Imitandum* e questo vuol dire “miracolo in pittura, più facile da invidiare che da imitare”⁵².

⁵² E. Menichetti, *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo...*, p. 21.



Immagine 22. Pierre Dumonstier – *Mano di Artemisia* (1625), gessetto neo e rosso su carta, 219 × 180 mm, British Museum, Londra

Inoltre, nel 1625 Pierre Dumonstier disegnò una mano di Artemisia con il pennello, nell'atto di dipingere. Il gesto è molto delicato e sottile e si vede chiaramente che quella è una mano di una donna. Le scritte in francese esaltano la pittrice come una donna eccellente.

Entrambi gli omaggi ad Artemisia accanto al suo talento sottolineano la sua provenienza romana. Oggi si possono ammirare a Londra nel British Museum.

Dopo un periodo passato a Roma, Artemisia giunse a Napoli da dove provengono le sue opere della tematica religiosa. Tra esse vi si trovano le tele eseguite per la cattedrale di Pozzuoli tra cui vi è per esempio l' *Adorazione dei Magi*.



Immagine 23. Artemisia Gentileschi – *Adorazione dei Magi* (1636–1637),
olio su tela, 311 × 206 cm, Cattedrale di Pozzuoli, Napoli

Il quadro esposto nella Cattedrale di Pozzuoli presenta la scena biblica dell'adorazione dei Magi quando portano i loro doni per il Gesù Bambino. Anche se il neonato è un punto più chiaro della composizione e attira subito l'attenzione dello spettatore le figure dei Magi sono decisamente più grandi della Sacra Famiglia, sono i protagonisti del quadro. Un aspetto molto commuovente è il Mago che con il gesto tenero accarezza delicatamente i piedi di piccolo Gesù tenuto da Maria. Il volto della Vergine è pieno di dolcezza: la faccia della madre esprime l'amore infinito verso il bambino.



Immagine 24. Artemisia Gentileschi – *Lot e le figlie* (1640), olio su tela, 230,5 × 183 cm, Toledo Museum of Art, Toledo

Artemisia alla fine della sua vita collaborava strettamente con il pittore Bernardo Cavallino e per questo motivo la tela del 1640 che rappresenta Lot e le sue figlie fu attribuita solo a Cavallino fino al 1984. Poi Józef Grabski rintracciò nel quadro le caratteristiche tipiche dello stile di Artemisia dal periodo napoletano che la distinguono da Cavallini che si ispirava di Gentileschi⁵³. Oggi il quadro viene attribuito ad Artemisia e tale informazione è condivisa anche da Toledo Museum of Art in cui l'opera viene esposta⁵⁴.

⁵³ J. Grabski, *On Seicento Painting in Naples: Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others*, „Artibus et Historiae” 1985, vol. 6, no. 11, s. 23–63.

⁵⁴ R. Lattuada, *Artemisia in Naples and London: 1629–52*, [in:] *Artemisia e Orazio Gentileschi*, a cura di J. W. Mann, K. Christiansen, New York 2001, s. 408.

L'opera mostra la scena biblica quando le figlie di Lot dopo la distruzione di Sodoma e Gomorra decisero di sedurlo per assicurargli dei figli maschi. Nel quadro si vede Lot già ubriaco, seduto con un bicchiere di vino nella mano quando inizia ad accogliere con il braccio una delle figlie. La seconda donna tiene il vino, pronta a riempire il bicchiere del padre. Qui Artemisia riuscì a cogliere l'atmosfera della storia biblica in modo molto elegante, senza mostrare la scena del tutto⁵⁵.

L'arte di Gentileschi è sicuramente unica e straordinaria. Nelle sue opere si vede chiaramente l'influenza dell'ambiente in cui cresceva: senza essere circondata già da bambina dagli artisti che le lasciavano a sperimentare e ad approfondire i misteri della pittura lei non sarebbe stata in grado di raggiungere un successo così grande. Artemisia fu davvero fortunata per quanto riguarda le possibilità di sviluppare il talento artistico, però purtroppo non si può dire lo stesso della sua vita in generale, durante la quale doveva affacciare diversi orrori che poi rispecchiò in alcune opere. Oggi Artemisia è la pittrice italiana più famosa al mondo e davvero lo merita. Vale la pena conoscere la sua biografia e le sue opere per poter strapparli dagli stereotipi onnipresenti.

⁵⁵ T. Agnati, *Artemisia Gentileschi...*, p. 62.

CAPITOLO VI

CONCLUSIONI

La vita di una donna rinascimentale non fu per niente facile: non poteva prendere decisioni e gestire la propria vita come voleva. Doveva sempre adempiere ai propri obblighi previsti dalla società e quegli obblighi sicuramente non includevano la possibilità di diventare un'artista. Comunque le donne descritte nei capitoli precedenti furono riuscite in certo senso a rompere il tabù.

Plautilla Nelli, la prima donna pittrice nota, imparò a dipingere da sola, in monastero. Lo poteva fare perché la pittura fu per lei una missione: dipingeva delle scene sacrali che offrivano il contatto con divinità allo spettatore e dalle quali approfittava il convento. Nelli fu riconosciuta già nei suoi tempi, ma non fu considerata un fenomeno così grande come le pittrici seguenti, forse a causa della sua appartenenza al convento: le suore si occupavano di diversi lavori e Nelli aggiunse ad essi anche la sua pittura.

Quando si paragona le sue opere alle opere delle altre artiste si vede bene la mancanza dell'istruzione artistica, ma allo stesso tempo le sue tele mostrano un grande talento che si sarebbe sviluppato se solo avesse avuto la possibilità.

L'opportunità di sviluppare le proprie capacità fu data poi a Sofonisba Anguissola: lei diventò una maestra dei ritratti, però nei suoi quadri, come da Nelli, manca ancora la conoscenza della prospettiva. Gli sfondi dipinti da entrambe le pittrici sono strani, come se fossero deformati e poco curati. Non solo noi lo vediamo, lo vedevano anche le pittrici stesse perché a un certo punto smisero di provare a rappresentare lo sfondo profondo.

La terza pittrice presentata precedentemente si distingue decisamente dalle altre. Artemisia Gentileschi fu un'artista vera e propria la cui vita e istruzione fu uguale all'istruzione dei pittori maschi di quel tempo. I pittori di solito provenivano dalle famiglie artistiche e cominciarono a imparare il mestiere nelle botteghe già da piccoli. Poi attiravano dei mecenati e guadagnavano i soldi grazie alla produzione artistica. Artemisia Gentileschi incontra tutti quei punti: figlia di un pittore, impara il mestiere da bambina, dipinge per le persone potenti per poi alla fine aprire la sua propria bottega. Le sue opere eccellenti rappresentano lo stesso livello artistico che le opere dei pittori maschi del tempo e mostrano che Artemisia fu davvero dotata e che il suo talento insieme a possibilità di svilupparlo raggiunse perfezione. Per questo motivo la Gentileschi è oggi una tra le pittrici più conosciute e studiate, però si dovrebbe sottolineare che le altre artiste anche meritano il riconoscimento per le loro opere e per la loro storia straordinaria.

Purtroppo come abbiamo già visto prima, raggiungere delle fonti credibili sulle vite e sui quadri delle donne pittrici è a volte difficile. Quando uno vuole conoscere meglio le artiste italiane rinascimentali riscontra diversi problemi. Le analisi della produzione di Plautilla Nelli sono pochi e le fonti sulla sua vita sono scarse. Per quanto riguarda Sofonisba Anguissola l'accesso alle alcuni informazioni importanti è ostacolato: gli articoli sono disponibili solo a pagamento e per aprirli si deve installare delle piattaforme speciali. Invece esistono tantissime fonti su Artemisia, ma il problema è che sono piene di informazioni non verificate e di stereotipi ripetuti così spesso da diventare la verità nella coscienza collettiva. Ho cercato di presentare nel libro delle informazioni più precise possibili e di distinguere i pettegolezzi dai fatti. Recentemente le persone diventano sempre di più interessate della storia dell'arte al femminile e bisogna sperare che nel prossimo futuro riceveremo delle analisi più elaborati.

BIBLIOGRAFIA

- Agnati T., *Artemisia Gentileschi. 1593–1652*, Milano 2021.
- Bal M., *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and other Thinking People*, Chicago 2005.
- Bovenschen S., Czy istnieje estetyka kobieca?, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wyb. S. Morawski, tłum. K. Biskupski, t. 2, Warszawa 1987, s. 123–159.
- Burke P., *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W.K. Siewierski, Warszawa 2001.
- Chadwick W., *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2015.
- Chojnacka M., *Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle*, „*Renaissance Quarterly*” 1998, vol. 51, no. 1, s. 68–91.
- Duffy-Zeballos L., *Sofonisba Anguissola's Self Portrait*, [w:] *Archives of Facial Plastic Surgery*, red. N.J. Pastorek, Chicago 2007.
- Fabiani B., *Moje gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenasie wiek XV–XVI*, Warszawa 2012.
- Golka M., *Socjologia artysty nowożytnego*, Poznań 2002.
- Grabski J., *On Seicento Painting in Naples: Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others*, „*Artibus et Historiae*” 1985, vol. 6, no. 11, s. 23–63.
- Gregori M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra*, Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 1994. Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1995. Washington, National Museum of Women in the Arts, 1995, a cura di M. Gregori, Roma 1994.
- Heinich N., *Być artystką. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Warszawa 2007.
- Hollingsworth M., *Medyceusze. Tajemna historia dynastii*, tłum. P. Maksymowicz, Warszawa 2019.
- Isaacson W., *Leonardo da Vinci*, tłum. M. Strąkow, Kraków 2019.
- Jacobs F., Review of *Sofonisba Anguissola, a Renaissance Woman* by Sylvia Ferino-Pagden, *Maria Kusche*, „*Woman's Art Journal*” 1996, vol. 17, no. 1.
- Kisza S., *Histeria sztuki. Niemy krzyk obrazów*, Kraków 2024.
- Kołat J., *Blaski i cienie życia codziennego w XV-wiecznej Florencji*, Akademia Ignatianum w Krakowie 2020, dysertacja doktorska.
- Kowalczyk-Cantoro D., *Renesansowy poemat Sarca jako aemulatio z autorami antycznymi*, „*Collectanea Philologica*” 2021, t. XXIV, s. 141–153.
- Kutzner H., Michnikowska A., Wrońska B., *Sofonisba Anguissola Gra w szachy. Konserwacja i badania obrazu*, „*Studia Muzealne*” 2018, z. XXIII.
- Lapierre A., *Artemizja*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2002.
- Lattuata R., *Artemisia in Naples and London: 1629–52*, [w:] *Artemisia e Orazio Gentileschi*, red. J.W. Mann, K. Christiansen, New York 2001.

- Lazzari M.A., *Sofonisba e Bernardino Campi: tecnica e stile*, [w:] *Archivio storico per la Sicilia orientale*, red. G. Barone, Milano 2019.
- Lucas-Dubreton J., *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 2018.
- Lucas-Dubreton J., *Życie codzienne we Florencji. Czasy Medyceuszów*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1961.
- Machiavelli N., *Księżę*, tłum. A. Sozański, Ożarów Mazowiecki 2017.
- Mann J.W., *Artemisia e Orazio Gentileschi*, New York 2001.
- Matson M., *Un Sotto Voce. Listening to the Paintings of Sofonisba Anguissola*, rozprawa doktorska, Prescott College, Prescott 2013.
- Menichetti E., *Artemisia Gentileschi libera da ogni stereotipo. Un talento versatile nella Napoli del Seicento*, Siena 2016.
- Menzio E., *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi*, Agostino Tassi, Milano 1981.
- Muzzi A., *The Artistic Training and Savonarolan Ideas of Plautilla Nelli*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, red. J.K. Nelson, Florence 2008.
- Navarro F., *Orate pro pictora. Nuove opere di Plautilla Nelli restaurate (e da restaurare)*, [w:] *Orate pro pictora. Nuove opere restaurate di Suor Plautilla Nelli, la prima donna pittrice di Firenze*, red. F. Navarro, Prato 2009.
- Partyka J., *Mężne niewiasty za klasztorną furtką: paradoksalna wolność kobiet, czyli ucieczka od rodziny*, [w:] *Społeczeństwo staropolskie*, t. 3, red. A. Karpiński, Warszawa 2011.
- Pizzagalli D., *Sofonisba. Pierwsza dama malarstwa*, tłum. P. Drzymała, Poznań 2005.
- Poprzęcka M., *Akademizm, Sztuka Świata*, t. 8, Warszawa 1994.
- Prokopek A., *Miedzy sztuką a gramami: o ludyczności literatury i artystyczności szachów*, [w:] *Sztuka – twórca – dzieło*, red. L. Kamińska, Kraków 2023.
- Rosenthal M., *The Honest Courtesan. Veronica Franco. Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago 1992.
- Scudieri M., *The History, Sources, and Restoration of Plautilla Nelli's Lamentation*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, red. J.K. Nelson, Florence 2008.
- Sosnowska J., *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Sto haseł o równości. Odręczny słownik pojęć dotyczących równości kobiet i mężczyzn w sferze zatrudnienia i polityki społecznej, równych szans i polityki rodzinnej*, red. A. Grzybek, K. Lohmann, A. Solik, tłum. A. Grzybek, Warszawa 2000.
- Tognetti S., *Il laboratorio dell'artigiano*, [w:] *Come albero fiorito. Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, red. M.C. del Freo, Firenze 2024.
- Tognetti S., *Ręczna robota*, [w:] S. Diacciati, E. Faini, L. Tanzini, S. Tognetti, *Jak kwitnące drzewo. Florencja średniowieczna i renesansowa*, Warszawa 2023.
- Turill C., *Nun's Stories: Suor Plautilla Nelli, madre pittrice, and her compagne in the Convent of Santa Caterina di Siena*, [w:] *Plautilla Nelli (1524–1588). The Painter-Prioress of Renaissance Florence*, red. J.K. Nelson, Florence 2008.
- Vasari G., *Żywoty Najslawniejszych Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów*, tłum. K. Estreicher, Kraków 1980.

SITOGRAFIA / NETOGRAFIA

- Adorazione dei Magi*, <https://www.uffizi.it/opere/adorazione-dei-magi-44ad4c9a-c0bd-432d-8a0c-9807e05055bb>
- Anguissola, Sofonisba*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/
- Artemagazine*, <https://artemagazine.it/2021/06/03/siena-al-complesso-santa-maria-della-scala-nuovo-allestimento-per-la-collezione-piccolomini-spannocchi-con-165-opere-riunite-da-tutto-il-mondo/>
- Avventure e metamorfosi di un genio: Raffaello da Urbino a Roma*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/avventure-e-metamorfosi-di-un-genio-raffaello-da-urbino-a-roma_(altro)/)
- Battesimo di Cristo*, <https://www.uffizi.it/opere/verrocchio-leonardo-battesimo-di-cristo>
- Bellini, Giovanni*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bellini>
- Broccardo, Persico*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/persico-broccardo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/persico-broccardo_(Dizionario-Biografico)/)
- Cappella Sistina*, <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>
- Cateau-Cambrésis, Pace di*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/pace-di-cateau-cambresis/>
- Cupola di Brunelleschi*, <https://duomo.firenze.it/it/scopri/cupola-di-brunelleschi>
- Desco da parto. Nascita di San Giovanni Battista (recto), arme d'unione di Girolamo della Casa e Lisabetta Tornaquinci (verso)*, <https://www.uffizi.it/opere/pontormo-desco>
- Europa*, https://www.treccani.it/enciclopedia/europa_res-28635371-a833-11de-baff-0016357eee51/
- The first English Civil War (1642–46)*, <https://www.britannica.com/event/English-Civil-Wars/The-first-English-Civil-War-1642-46>
- Gentileschi Lomi, Orazio*, https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-gentileschi-lomi_%28Enciclopedia-Italiana%29/
- Ghirlandaio, Domenico Bigordi detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-bigordi-detto-il-ghirlandaio>
- Isabel de Valois holding a portrait of Philip II*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165>
- Lippi, Filippo*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lippi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-lippi_(Dizionario-Biografico))
- Lomi, Artemisia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/artemisia-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/
- Lomi, Aurelio*, https://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-lomi_%28Dizionario-Biografico%29/
- Mecenate*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/mecenate>
- Minerva*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/minerva>
- Nelli, Pulissena Margherita*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pulissena-margherita-nelli_(Dizionario-Biografico)/)
- Plautilla*, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/plautilla>
- The Portraits at Knole*, <https://www.nationaltrust.org.uk/knole/features/the-portraits-at-knole>

- Priore*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/priore_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Raffaello Sanzio*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-sanzio>
- Santa Maria Novella, Basilica e Convento Domenicano a Firenze*, <https://www.guidaturistica.perfirenze.com/santa-maria-novella/>
- Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura>
- Sofonisba Anguissola, Gra w szachy, 1555*, <https://mnp.art.pl/sofonisba-anguissola-gra-w-szachy-1555/>
- Sofonisba*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba>
- Susanna*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/susanna>
- Tassi, Agostino*, https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-tassi_%28Dizionario-Biografico%29/
- Tintoretto, Iacopo Robusti detto il*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-robusti-detto-il-tintoretto/>
- Vecellio*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/vecellio/>

ELENCO DELLE IMMAGINI / ŹRÓDŁA OBRAZÓW

1. Domenico Ghirlandaio, *Portrait of Giovanna Tornabuoni*, 1489–1490, Google Art Project, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Ghirlandaio,_1489-1490_-_Portrait_of_Giovanna_Tornabuoni_-_Google_Art_Project.jpg
2. *Bottega fiorentina, Coppetta in agata e argento filigranato*, 1590–1610 circa, Tesoro dei Granduchi, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bottega_fiorentina,_coppetta_in_agata_e_argento_filigranato,_1590-1610_circa.jpg
3. Verrocchio, Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verrocchio,_Leonardo_da_Vinci_-_Battesimo_di_Cristo.jpg
4. Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, Google Art Project, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg
5. *Veronica Franco*, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VeronicaFranco.jpg>
6. Pontormo, *Natività del Battista*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pontormo,_nativit%C3%A0_del_battista_01.jpg
7. Plautilla Nelli, *Lamentation with Saints* – XVI century, San Marco Museum, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plautilla_Nelli,_Lamentation_with_Saints_-_XVI_century,_San_Marco_Museum.jpg
8. Pietro Antonio Sasso (1834–1905) (possibly) – *The Deposition* (after Fra Bartolommeo), National Trust, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Antonio_Sasso_\(1834-1905%5E\)_\(possibly\)_-_The_Deposition_\(after_Fra_Bartolommeo\)_-_564852_-_National_Trust.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Antonio_Sasso_(1834-1905%5E)_(possibly)_-_The_Deposition_(after_Fra_Bartolommeo)_-_564852_-_National_Trust.jpg)
9. *Saint Catherine Receives the Stigmata*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Catherine_Receives_the_Stigmata.jpg
10. Sofonisba Anguissola, *Self-portrait at the Easel Painting a Devotional Panel*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_at_the_Easel_Painting_a_Devotional_Panel_by_Sofonisba_Anguissola.jpg
11. Sofonisba Anguissola, *Asdrubale Bitten by a Crawfish*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sofonisba_Anguissola_-_Asdrubale_Bitten_by_a_Crawfish_-_WGA00698.jpg
12. Sofonisba Anguissola, *The Chess Game*, 1555, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chess_Game_\(Sofonisba_Anguissola\)_1555_\(4096x3236px\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chess_Game_(Sofonisba_Anguissola)_1555_(4096x3236px).jpg)

13. Sofonisba Anguissola, *Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sofonisba_Anguissola_-_Bernardino_Campi_Painting_Sofonisba_Anguissola_-_WGA00696.jpg
14. *Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola (remastered)*, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BernardinoCampiPaintingSofonisbaAnguissolaRemastered.jpg>
15. *Bernardino Campi schildert Sofonisba Anguissola*, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardino_Campi_schildert_Sofonisba_Anguissola_\(Bernardino_Campi_or_Sofonisba_Anguissola\)-WUS09936_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardino_Campi_schildert_Sofonisba_Anguissola_(Bernardino_Campi_or_Sofonisba_Anguissola)-WUS09936_(cropped).jpg)
16. *Elizabeth of Valois*, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth.of.Valois.JPG>
17. van Dyck, *Sofonisba Anguissola*, Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sofonisba-Anguissola-by-Van-Dyck.jpg>
18. Artemisia Gentileschi (Rome 1593–Naples 1652), *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, Royal Collection, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_\(Rome_1593-Naples_1652\)_-_Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting_\(La_Pittura\)_-_RCIN_405551_-_Royal_Collection.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_(Rome_1593-Naples_1652)_-_Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting_(La_Pittura)_-_RCIN_405551_-_Royal_Collection.jpg)
19. Artemisia Gentileschi, *Susanna and the Elders*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia_Gentileschi_-_Susanna_and_the_Elders_-_WGA08572.jpg
20. Artemisia Gentileschi, *Judit decapitating Holofernes*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judit_decapitando_a_Holofernes,_por_Artemisia_Gentileschi.jpg
21. Jérôme David, *Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad. Ne' Desiosi*, 1628 circa, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J%C3%A9r%C3%B4me_David_-_Artemisia_Gentileschi_Romana_Famosissima_Pittrice_Accad._Ne%27_Desiosi,_1628_\(circa\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J%C3%A9r%C3%B4me_David_-_Artemisia_Gentileschi_Romana_Famosissima_Pittrice_Accad._Ne%27_Desiosi,_1628_(circa).jpg)
22. Pierre Dumonstier, *Right hand of Artemisia Gentileschi*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Dumonstier,_Right_hand_of_Artemisia_Gentileschi.jpg
23. Artemisia Gentileschi, *Adoration of the Magi*, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adoration_of_the_Magi_by_Artemisia_Gentileschi.jpg
24. Artemisia Gentileschi, *Lot and his Daughters*, 1635–1638, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentileschi,_Artemisia_-_Lot_and_his_Daughters_-_1635-1638.jpg

Podziw dla dokonań naszych absolwentów, a jednocześnie świadomość, że nie istnieje platforma, na której można by upowszechnić wyniki ich badań, zaowocowały pomysłem na powołanie w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego serii „Biblioteka Młodego Romanisty”. W założeniu seria ma prezentować dokonania młodych badaczek i badaczy, którzy podczas seminariów oraz indywidualnej pracy nad utworami literackimi, zagadnieniami językowymi czy zjawiskami kultury potrafili stworzyć nową jakość w nauce, wnieść do badań literaturo-, kulturo- czy językoznawczych oryginalną treść.

Autorka stawia sobie za cel przybliżenie podstawowych informacji o wybranych malarkach włoskiego renesansu. Zachęca do zgłębiania wiedzy o ich życiu i twórczości.

Największa innowacyjność publikacji jest widoczna w wyborze renesansowych artystek oraz zestawieniu ich życia i twórczości z życiem malarzy przy jednoczesnym odwołaniu się do ustaleń z zakresu socjologii sztuki.

Książka może zaintrygować młodych badaczy i zainspirować ich do podjęcia własnych badań. Może również przyciągnąć uwagę odbiorców zainteresowanych kulturą włoskiego renesansu, a także pragnących – prócz poznania zapomnianych malarek – pogłębić znajomość języka włoskiego.

Z recenzji dr hab. Małgorzaty Gamrat, prof. KUL

