

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Αντώνης Διγαλάκης
Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία

“Felsina anche pittrice”:
Βιογραφίες καλλιτέχνιδων στην Μπολόνια
(1678-1843)



Επιβλέπων καθηγητής:
Παναγιώτης Ιωάννου

Ρέθυμνο 2019

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Π.Μ.Σ. ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Αντώνης Διγαλάκης
Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία

“Felsina anche pittrice”:
Βιογραφίες καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια
(1678-1843)

Τριμελής εξεταστική επιτροπή: Αβδελά Έφη

Ιωάννου Παναγιώτης (επιβλέπων καθηγητής)

Κορνέζου Τίτινα

*Ό,τι έχει γραφτεί από τους άνδρες για τις γυναίκες
πρέπει να θεωρηθεί ύποπτο, αφού είναι
ταυτόχρονα δικαστές και διάδικοι*

Πουλέν ντε λα Μπαρ,
De l'égalité des deux sexes, 1673

Η τέχνη δεν έχει ούτε πατρίδα ούτε φύλο

Francesco Dall'Ongaro,
Scritti d'Arte, 1873

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	8
(Οι Βίοι ως ιστορική πηγή στη μελέτη των καλλιτέχνιδων – Οι πρόδρομοι της βιογραφίας των καλλιτέχνιδων: Πλίνιος, Βοικιάκιος, Christine de Pizan. Οι «Vite» και η θέση των καλλιτέχνιδων)	
Κεφάλαιο 1^ο: Καλλιτέχνιδες στην Μπολόνια: η διαμόρφωση και η υποδοχή ενός φαινομένου	
1.1 Οι πρώτες αναφορές (1666-1690): Antonio Masini και Carlo Cesare Malvasia.....	17
1.2 Το περιβάλλον της Ακαδημίας τεχνών και η αναβίωση της <i>Felsina Pittrice</i> (1739-1843).	23
1.3 Το τέλος του είδους της βιογραφίας: μεταξύ ρομαντισμού και ιταλικής ενοποίησης.....	35
1.4 Η φεμινιστική προσέγγιση.....	37
Κεφάλαιο 2^ο: Ζητήματα ταυτότητας στην καλλιτεχνική βιογραφία: από τις «donne famose» της αρχαιότητας στις καλλιτέχνιδες της πρώιμης νεωτερικότητας και η ιδιαιτερότητα της μπολονιέζικης ιστοριογραφίας.....	40
Κεφάλαιο 3^ο: Όψεις της καλλιτεχνικής εργασίας	
3.1 Το «καταλληλότερο» ζωγραφικό είδος: πορτρέτο και αυτοπροσωπογραφία.....	48
3.2 Γλυπτική.....	53
3.3 Χαρακτική.....	57
3.4 Η τέχνη στα μοναστήρια.....	61
Κεφάλαιο 4^ο: Ζητήματα πατρωνίας.....	68
Κεφάλαιο 5^ο: Συγγραφικά στερεότυπα και βιογραφικοί τύποι	
5.1 Το ταλέντο και η ανακάλυψή του.....	79
5.2 Βιογράφοι υπέρ της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών.....	82
5.3 Το ωραίο και το άσχημο ως αντανάκλαση των αρετών.....	84
5.4 «Κάνει παιδιά αντί για σχέδια»: το νοικοκυριό.....	91
5.5 Χηρεία, γήρας και πρόωρος θάνατος.....	98
Αντί επιλόγου: «Η φωνή της καλλιτέχνιδας»: η αυτοβιογραφία της Eleonora Monti.	103
Παράρτημα Α: Κατάλογος καλλιτέχνιδων.....	109
Παράρτημα Β: Η αυτοβιογραφία της Eleonora Monti.....	115
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	119
Εικόνες.....	134
Πηγές Εικόνων.....	147

Θέμα της ανά χειράς εργασίας αποτελεί η μελέτη των βιογραφιών των καλλιτεχνιδων που γράφτηκαν στην Μπολόνια κατά τη χρονική περίοδο 1678-1843. Η ανθολογία της J. Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800* (Ashgate, Φάραμα 2009), η οποία περιέχει βίους καλλιτεχνιδων ερασιμμένων από ένα πλήθος βιογραφικών σειρών που εκδόθηκαν σε διάφορα μέρη του δυτικού κόσμου, στάθηκε καθοριστική στο ξεκίνημα του παρόντος εγχειρήματος. Μεταξύ των βιογράφων της παραπάνω ανθολογίας, η περίπτωση του Μπολονιέζου ζωγράφου και συγγραφέα Luigi Crespi (1708-1779) –ο οποίος συγκαταλέγει έναν ασυνήθιστα μεγάλο αριθμό γυναικών για τα τότε δεδομένα, συνιστώντας unicum στην καλλιτεχνική ιστοριογραφία της εποχής του–, μου έκανε εξαιρετική εντύπωση. Για την σπουδαιότητα του έργου του έναντι της μεγάλης έλλειψης πηγών για τις καλλιτέχνιδες καθ' όλη τη διάρκεια της πρώιμης νεωτερικότητας, η J. Dabbs σχολιάζει: «μπορούμε μόνο να φανταστούμε πόσο διαφορετική θα μπορούσε να παρουσιαζόταν σήμερα η ιστορία της τέχνης αν άλλοι βιογράφοι και ιστορικοί είχαν ακολουθήσει το παράδειγμά του»¹. Θέλησα, έτσι, να διαβάσω περισσότερο σε σχέση με την προσωπικότητα και το έργο του Luigi Crespi αλλά και της καλλιτεχνικής ιστορίας της πόλης του, η οποία πράγματι αποτέλεσε σημαντικό χώρο δράσης καλλιτεχνιδων.

Σύμφωνα με τον Julius von Schlosser, η παράδοση της συγγραφής βίων στην Μπολόνια που ξεκίνησε με τον Carlo Cesare Malvasia το 1678, έλειπε λίγο πριν από την ιταλική ενοποίηση, το 1843². Η βιογραφική καταγραφή των καλλιτεχνιδων που έχει λοιπόν το συμβατικό της ορόσημο στη *Felsina Pittrice* του Carlo Cesare Malvasia, συνεχίστηκε με την *Tavola e Catalogo de' Pittori e Scultori moderni della Scuola di Bologna*, η οποία συντάχθηκε το 1690 από τον Antonio di Paolo Masini, με τον στόχο να λειτουργήσει ως προσθήκη στο έργο του ίδιου, *Bologna Perlustrata* (1^η έκδοση 1650). μετά τον θάνατο του συγγραφέα ο κατάλογος παρέμεινε σε χειρόγραφη μορφή. Σημαντικές πηγές για την εργασία αποτελούν επίσης η *Storia dell'Accademia clementina* (1739) του Giampietro Zanotti, η *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi – tomo terzo* (1769) του προαναφερθέντος Luigi Crespi –την οποία ο ίδιος εξέδωσε με τη φιλοδοξία να καταστεί η συνέχεια του συγγραφικού έργου του Malvasia–, όπως και το χειρόγραφο του Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola* (1760-1780) που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη

¹ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμα 2009, σ. 377.

² Βλ. Julius von Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Otto Kurz (επιμ.), μετ. Filippo Rossi, La nuova Italia – Anton Schroll & Co., Φλωρεντία και Βιέννη 1956, σ. 531 [1^η έκδοση στα Γερμανικά, 1924].

του Archiginnasio της Μπολόνια. Το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα και έπειτα από μια αδρανή πολιτισμικά περίοδο κατά την κατοχή της πόλης από τα στρατεύματα του Ναπολέοντα, αναβιώνει το ενδιαφέρον των συγγραφέων για την καλλιτεχνική ιστοριογραφία και τις σειρές που αφορούν βιογραφίες καλλιτεχνών. Υπό αυτές τις συνθήκες, οι «Notizie delle donne pittrici di Bologna» που δημοσίευσε ο Gaetano Giordani στο περιοδικό *Almanacco Statistico Bolognese* το 1832 και, τέλος, οι *Vite dei pittori ed artefici bolognesi* του Antonio Bolognini Amorini, οι οποίες εκδόθηκαν κατά την περίοδο 1841-1843, συνιστούν χρήσιμες μελέτες, ολοκληρώνοντας την, κατά τον Schlosser, παράδοση καλλιτεχνικών βιογραφιών πάνω στην οποία βασίζεται το χρονικό πεδίο της έρευνάς μου.

Όσον αφορά τις σύγχρονές μας έρευνες για τις καλλιτέχνιδες ευρύτερα, ως γνωστόν, σταθμό αποτέλεσε η φεμινιστική προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης με μελετήτριες, μεταξύ άλλων, την Linda Nochlin, την Griselda Pollock, την Rozsika Parker και την Germaine Greer. Ειδικά για το θέμα μας, η τελευταία ήταν αυτή που προέβαλε ιδιαίτερα το φαινόμενο των καλλιτεχνίδων της Μπολόνια στο βιβλίο της *The Obstacle Race* το 1979. Από τότε, και κυρίως τα τελευταία χρόνια, έχουν γίνει σημαντικά βήματα στη συστηματική μελέτη της ζωής και του έργου αυτών των γυναικών: Η Caroline Murphy με το *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth century Bologna* το 2003, η Adelina Modesti με το *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese* το 2004, ο Massimo Pulini με το *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento* το 2006 και η Vera Fortunati Pietrantonio με το *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V* το 2008, είναι μερικοί από τους συγγραφείς που με τις μονογραφίες τους έχουν φέρει στο φως αξιόλογα ευρήματα.

Πέρα από τη χρήση τους στην τεκμηρίωση υποθέσεων που αφορούν μεμονωμένες καλλιτέχνιδες, οι βιογραφίες δεν έχουν εξεταστεί συνολικά από τη βιβλιογραφία ως μέσο τεχνολογικού και ιστορικού λόγου με έμφυλα χαρακτηριστικά που προέρχεται αποκλειστικά από άνδρες συγγραφείς και που στοχεύει στο να ορίσει –ή και τις περισσότερες φορές να περιορίσει– την ίδια τη «γυναικεία δημιουργικότητα». Η συχνή και πολλές φορές λογοκλεπτική επανάληψη πληροφοριών και λογοτεχνικών μοτίβων μεταξύ των συγγραφέων, η υπερβολή του λόγου αλλά και ο ηθικολογικός χαρακτήρας, είναι μερικά από τα στοιχεία που θέτουν όρια στον ρόλο της βιογραφίας ως ιστορικής πηγής. Η παρούσα έρευνα δεν αποσκοπεί αποκλειστικά στην κριτική ερμηνεία της ιστορικής πιστότητας των βιογραφιών αλλά, εξετάζοντας όλα τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν, να αναδείξει το πώς αυτή η ασυνήθιστη δράση των καλλιτεχνίδων στην Μπολόνια φιλτραρίστηκε μέσα από τα «βλέμματα» των ανδρών συγγραφέων.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας πραγματεύεται το έργο των βιογράφων και ευρύτερα συγγραφέων της Μπολόνια, το περιβάλλον μέσα στο οποίο αυτό το έργο παράγεται, αλλά και το πώς η διαμόρφωση μίας ομάδας καλλιτεχνιδων στην πόλη ξεινά να υπολογίζεται ως ένα εξαιρετο γεγονός, σημείο διάκρισης για την «πατρίδα» τους. Φτάνοντας στην υποδοχή των καλλιτεχνιδων, κατά τον 19^ο αιώνα, εξετάζεται η στροφή προς έναν άλλο τρόπο συγγραφής, πέρα από την βιογραφία, ο οποίος επηρεάζεται τόσο από τις πολιτικές εξελίξεις της ιταλικής ενοποίησης, όσο και από το γενικότερο διανοητικό κλίμα του ρομαντισμού. Τέλος, αναφορά γίνεται και στη σύγχρονη ιστοριογραφική παραγωγή με τον προσδιορισμό της δράσης αυτών των γυναικών ως «φαινόμενο της Μπολόνια» από τις φεμινίστριες συγγραφείς.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ερευνάται η συγγραφική τάση των βιογράφων –και αυτών εκτός των ορίων της Μπολόνια– στην κατασκευή μίας προϊστορίας των καλλιτεχνιδων, αντλώντας ιστοριογραφικά παραδείγματα από πηγές της αρχαιότητας και της πρώιμης Αναγέννησης. Τονίζεται η ιδιαιτερότητα της μπολονιέζικης ιστοριογραφίας καθώς, πέραν από ελάχιστες περιπτώσεις, δεν γίνεται η χρήση αντίστοιχων πηγών προκειμένου να ορισθεί μία γυναικεία καλλιτεχνική ταυτότητα. Αυτό συμβαίνει διότι η πόλη συγκεντρώνει έναν ικανοποιητικό αριθμό από αυτές, επιτρέποντας στους συγγραφείς της να επινοήσουν ένα γενεαλογικό δέντρο αποκλειστικά από σύγχρονες συντοπίτισσές τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι όψεις της εργασίας των καλλιτεχνιδων, όπως παρουσιάζονται στις βιογραφίες, προκειμένου να αποσαφηνιστεί ότι η προσέγγιση των συγγραφέων διαφέρει ανάλογα με το είδος της τέχνης που εκείνες ασκούν, αλλά και τον τόπο που την ασκούν. Για παράδειγμα, οι βιογράφοι θαυμάζουν τη δύναμη των γυναικών που ασχολούνται με τη γλυπτική ή τη χαρακτική σε σχέση με μία ζωγράφο πορτρέτων, όπως αντίστοιχα, αναδεικνύουν τον ευλαβικό χαρακτήρα της τέχνης μίας μοναχής.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναπτύσσεται το ζήτημα της πατρωνίας όπως περιγράφεται από τους βιογράφους. Γίνεται λόγος για τη σκόπιμη προβολή, εκ μέρους των συγγραφέων, συγκεκριμένων κοινωνικών και έμφυλων ομάδων ως κύρια πελατεία για τις καλλιτέχνιδες, αλλά και την μονομερή ανάδειξη της απασχόλησης τους με τις παραγγελίες πορτρέτων, παραγνωρίζοντας εκείνες που σχετίζονται με θρησκευτικά έργα για ιδιώτες και για την εκκλησία.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, η έρευνα επικεντρώνεται στην έννοια των «βιογραφικών τύπων», που πρώτοι εισάγουν οι Ernst Kris και Otto Kurz στη μελέτη τους *Die Legende vom Künstler - Ein geschichtlicher Versuch* (1934), με στόχο να χαρακτηρίσουν τα ανεκδοτολογικά λογοτεχνικά μοτίβα, τα οποία υπάρχουν στις καλλιτεχνικές βιογραφίες. Γίνεται προσπάθεια

να αναδειχθούν οι έμφυλες διαφορές των βιογραφικών τύπων μεταξύ ανδρών και γυναικών καλλιτεχνών και να τονιστούν οι επικρατούσες αντιλήψεις της εποχής του εκάστοτε συγγραφέα. Τα στερεότυπα και οι βιογραφικοί τύποι λοιπόν, ως αναπόσπαστο μέρος των καλλιτεχνικών βιογραφιών, μπορούν να παρουσιάζονται και να ερμηνεύονται ως απόρροια των παραγόμενων ιδεών της εποχής (π.χ. η ομορφιά ως καθρέπτης των αρετών) ή –και– ως εμπόδια στην καλλιτεχνική πορεία μίας γυναίκας (π.χ. το νοικοκυριό).

Τέλος, μετά το πέρας αυτής της μελέτης για το πώς βιογραφούνται οι καλλιτέχνιδες από τους άνδρες συγγραφείς, φτάνει η στιγμή που πρέπει να ακουστούν και οι δικές τους φωνές. Στο επιλογικό κεφάλαιο, εξετάζεται η αυτοβιογραφία της Eleonora Monti, το μοναδικό παράδειγμα «αυτοβιογραφούμενης μνήμης» που έχουμε για καλλιτέχνιδα στην Μπολόνια. Αναπόφευκτη έτσι είναι η ένταξή της, τόσο ως προς τη δομή όσο και ως προς το περιεχόμενο, στο σχήμα της βιογραφίας.

*

Η έρευνα της παρούσας διπλωματικής εργασίας έγινε έπειτα από παραμονή μου στην Μπολόνια μέσω του προγράμματος Erasmus+ την περίοδο 31/1/17 μέχρι 31/7/17. Η πλειονότητα του αρχειακού υλικού και της βιβλιογραφίας προέρχονται από το Archivio di Stato di Bologna, την Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (Μπολόνια), την Biblioteca Italiana delle Donne (Μπολόνια), την Biblioteca Universitaria di Bologna, την Biblioteca del Dipartimento delle Arti – Sezione di Arti visive “I.B. Supino” (Μπολόνια), την Biblioteca Salaborsa (Μπολόνια), την Biblioteca Zeri (Μπολόνια), την Biblioteca d'Arte e di Storia di San Giorgio in Poggiale (Μπολόνια), τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης (Ρέθυμνο) και τη βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας (Ρέθυμνο). Ιδιαίτερα ωφέλιμες, όσον αφορά την εύρεση πηγών, απεδείχθησαν οι ψηφιακές βιβλιοθήκες Internet Archive, HathíTrust και Gallica. Η μεταγραφή και η μετάφραση αποσπασμάτων του χειρογράφου του Marcello Oretti, αλλά και οι λοιπές μεταφράσεις παραθεμάτων –πέρα από αυτών που είναι ήδη μεταφρασμένα στα ελληνικά και δίνεται η βιβλιογραφική αναφορά– έγιναν από εμένα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω το προσωπικό των προαναφερθέντων ιδρυμάτων, ιδιαίτερα της βιβλιοθήκης του Archiginnasio με το οποίο για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ανοίγαμε και κλείναμε μαζί τις πόρτες της Sala manoscritti. Επίσης, ευχαριστήσω θερμά τις καθηγήτριες Julia Dabbs και Giovanna Perini, οι οποίες ήταν πρόθυμες να μου στείλουν δυσεύρετα άρθρα τους αλλά και να μου δώσουν παράλληλα χρήσιμες συμβουλές σχετικά με το θέμα της διπλωματικής. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην Irene Graziani που με παρέπεμψε στο χειρόγραφο του Marcello Oretti, το οποίο έμελλε να καθορίσει την πορεία αυτής εδώ της εργασίας.

Η τυπικότητα του σημειώματος των ευχαριστιών δεν μπορεί να χωρέσει τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη προς στους καθηγητές μου Ευγένιο Ματθιόπουλο, Τίτινα Κορνέζου και, ειδικότερα, στον επιβλέποντά μου Παναγιώτη Ιωάννου για τη στήριξη και την καθοδήγηση που μου προσέφερε όλο αυτόν τον καιρό· ακόμα, ευχαριστώ την Έφη Αβδελά, της οποίας η συμβολή στο να στραφώ ερευνητικά σε ζητήματα φύλου στην ιστορία της τέχνης ήταν καθοριστική και οι παρατηρήσεις της εδώ επί της ουσίας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου και την αδελφή μου, για την ηθική και υλική υποστήριξη· τον Άλκη, τη Βικτώρια, τον Πέτρο, τον Ματέο και ιδιαίτερα τη Μαρία για την ποιολόγηση αρωγή τους και τις εποικοδομητικές συζητήσεις.

Οι Βίοι ως ιστορική πηγή στη μελέτη των καλλιτεχνιδων

Οι πρόδρομοι της βιογραφίας των καλλιτεχνιδων: Πλίνιος, Βοικάκιος, Christine de Pizan

«*Pinxere et mulieres*» (=ζωγράφιζαν και γυναίκες) γράφει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος στο 35^ο βιβλίο της *Φυσικής Ιστορίας* και έπειτα από μία εκτενέστατη αναφορά σε άνδρες ζωγράφους, κάνει μία σύντομη νύξη στις καλλιτέχνιδες της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης:

η Τιμαρέτη, κόρη του Μίκωνα, [ζωγράφησε] μίαν Άρτεμη που φυλάγεται στην Έφεσο και είναι ένας πίνακας σε πολύ αρχαϊκό ύφος· η Ειρήνη, κόρη και μαθήτρια του ζωγράφου Κρατίνου, που ζωγράφησε μία νεαρή παρθένα που είναι τώρα στην Ελευσίνα· η Καλυψώ έναν γέροντα, το θαυματοποιό Θεόδωρο και τον Αλκισθένη το χορευτή· η Αριστράτη, θυγατέρα και μαθήτρια του Νεάρχου, τον Ασκληπιό. Η Ιαία από την Κύζικο που έμεινε για πάντα παρθένα κι έζησε στη Ρώμη όταν ήταν νέος ο Μάρκος Βάρρων, ζωγράφησε με πινέλο και πάνω σε ελεφαντόδοτο με κέστρο και έκανε κυρίως αυτοπροσωπογραφίες γυναικών³.

Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας συναθροίζει σε λίγες αράδες ένα σύνολο από γυναικεία ονόματα, δίχως να τα βάζει σε μία χρονολογική σειρά και παραγκωνίζοντας τα επιτεύγματά τους, συγκριτικά με τις πληροφορίες που δίνει για τους άνδρες καλλιτέχνες⁴. Η αντιμετώπιση αυτών των γυναικών από τον Πλίνιο έχει αρχειτά κοινά γνωρίσματα με εκείνη των μεταγενέστερων βιογράφων για τις καλλιτέχνιδες της πρώιμης νεωτερικότητας. Το μοτίβο της κόρης του ζωγράφου που εξαρτάται από τη στήριξη του πατέρα της ως αποτέλεσμα της ανδρικής υπεροχής, η έφεση και η εμμονή με τα πορτρέτα και τις αυτοπροσωπογραφίες αλλά και η ενεργή επαγγελματική δράση της ανύπαντρης γυναίκας που ταράζει την εδραιωμένη πατριαρχική ηθικολογία, αποτελούν θεμελιώδη χαρακτηριστικά που, εν μέρει, θα διαμορφώσουν μετά από αιώνες την ιστοριογραφική ταυτότητα της καλλιτέχνιδας⁵.

³ Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35^ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, μετ. Τάσος Ρούσος – Αλέκος Αλεβίδης (μετ.), Αλέκος Αλεβίδης (επιμ.), Άγρα, Αθήνα 2009 [1^η έκδοση 1994]. Για τη θέση των καλλιτεχνιδων στο έργο του Πλίνιου βλ. Jacqueline Vons, *L'image de la femme dans l'oeuvre de Plin l'Ancien*, Latomus, Βρυξέλλες 2000, σσ. 76-77.

⁴ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμα 2009, σ. 23.

⁵ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, ό.π., σσ. 24-25.

Ο Βοικιάκιος γράφει το *De Claris mulieribus* (=Περί των επιφανών γυναικών, 1361-1362), μία συλλογή με βίους και κατορθώματα διάσημων μυθικών και υπαριτών γυναικών, ωθούμενος, όπως αναφέρει στον πρόλογό του, από το αντίστοιχο έργο του φίλου του Πετράρχη για τους βίους των διάσημων ανδρών (*De viris illustribus*)⁶. Ενδεικτικό παράδειγμα της χρήσης του συγγραφικού οpus του Πλίνιου από τον Ιταλό ποιητή αποτελεί η περίπτωση της Ιαίας. Ο Βοικιάκιος μεταφέρει στον αναγνώστη τον βίο της καλλιτέχνιδας από την αρχαία Ρώμη, αυτή τη φορά με το όνομα Μάρσια που, σύμφωνα με τον συγγραφέα, παρέμεινε ανύπαντρη όλη τη ζωή της, ζωγραφίζοντας πορτρέτα γυναικών αλλά και τον εαυτό της με τη βοήθεια ενός καθρέπτη⁷. Μάλιστα, σε ένα χειρόγραφο των αρχών του 15^{ου} αιώνα με γαλλική μετάφραση του έργου του Βοικιάκιου, συναντάμε την εικονογραφημένη εκδοχή των λεγομένων των δύο συγγραφέων. Είναι η πρώτη αναπαράσταση μίας γυναίκας που φιλοτεχνεί την αυτοπροσωπογραφία της [εικ. 1]⁸.

Η σημαντική διαφορά που διακρίνει τον Βοικιάκιο από τον Πλίνιο, είναι ότι ο πρώτος επιλέγει να προσδιορίσει τα γεωγραφικά και χρονολογικά δεδομένα των βιογραφούμενων προσώπων. Πλάθει, ακόμα, με μεγάλη μαεστρία τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ιδανικής γυναίκας της εποχής του, η οποία πρέπει να είναι ευγενική, ταπεινή, ενάρετη, αξιοπρεπής, θεοσεβούμενη, αγνή, να χρησιμοποιεί κομψό λόγο και να είναι ικανή στο νοικοκυριό⁹. Οι απόψεις αυτές αναπαράγονται και τον 15^ο αιώνα από σημαίνοντες εκπροσώπους του Ουμανισμού, όπως είναι η περίπτωση του Λέον Μπαττίστα Αλμπέρτι, ο οποίος στα *Libri della famiglia* υπογραμμίζει ότι υπέρτατες γυναικείες αρετές είναι η αγνότητα και η μητροτητα ενώ, παρ'άλληλα, περιορίζει το πλαίσιο των αρμοδιοτήτων των γυναικών στον ιδιωτικό κόσμο της οικογένειας¹⁰. Συνακόλουθα, η επανεμφάνιση των

⁶ Giovanni Boccaccio, *Famous women*, Virginia Brown (επιμ. - μετ.), Harvard University Press, Κέμπριτζ - Μασαχουσέτη - Λονδίνο 2001, σ. xii. Για μία ιταλική μετάφραση από το λατινικό πρωτότυπο βλ. Giovanni Boccaccio, *Volgarizzamento di maestro Donato da Casentino dell'opera di messer Boccaccio De claris mulieribus rinvenuto in un codice del XIV secolo dell'archivio cassinese pubblicato per cura e studio di Luigi Tosti*, Giovanni Silvestri, Μιλάνο 1841 [1^η έκδοση 1836].

⁷ Giovanni Boccaccio, *Famous women*, ό.π., σ. 277.

⁸ Boccaccio, *Le livre des femmes nobles et renommées*, Bibliothèque nationale, Παρίσι (ms. Fr. 598, φ. 100). Το χειρόγραφο γνωρίζουμε ότι παρουσιάστηκε στον δούκα του Berry το 1404. Βλ. Frances Borzello, *Seeing ourselves: women's self-portraits*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1998, σ. 20. Για την επιρροή του Πλίνιου στον Βοικιάκιο επίσης βλ. Griselda Pollock, "Women and art history", στο Jane Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τόμος 33, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996, σσ. 307, 309.

⁹ Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1990, σ. 35.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Einaudi, Τορίνο 1994, σσ. 94, 230-231. Το έργο του Αλμπέρτι αποτελείται από τέσσερα βιβλία. Τα πρώτα τρία γράφτηκαν στη Ρώμη μεταξύ 1433 και 1434, ενώ το τέταρτο ολοκληρώθηκε στη Φλωρεντία το 1440. Τα πρώτα χρόνια της συγγραφής τους τα βιβλία περί οικογένειας γνώρισαν μεγάλη διάδοση μέσω της χειρόγραφης μορφής τους, αλλά στη συνέχεια παρέμειναν ξεχασμένα μέχρι τον 19^ο αιώνα, όταν δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά όλα μαζί (Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, τόμ. 2, A. Bonucci (επιμ.), Tipografia Galileiana, Φλωρεντία 1844). Βλ. Alessandro Perosa, *Studi di filologia umanistica*. Τόμ. 2: *Quattrocento fiorentino*, Paolo Viti (επιμ.), Storia e Letteratura, Ρώμη 2000, σσ. 80-81 και Whitney Chadwick, *Women, art, and society*, ό.π., σ. 71. Το έργο του Αλμπέρτι περιέχει μερικές από τις πιο λυρικές αναγνώσεις περί αγάπης, ενότητας και αλληλεγγύης εντός της οικογένειας, εκφράζοντας την ιδεολογία

μυθικών ή αρχαίων γυναικείων ονομάτων σε σχόλια των ουμανιστικών κύκλων στον ιταλικό χώρο –και αργότερα και στη δυτική Ευρώπη–, λειτουργούν ως ενδεικτικά παραδείγματα προς μίμηση ή και προς αποφυγή, προσδίδοντας στη βιογραφία ψυχαγωγικό και διδακτικό χαρακτήρα.

Στη συλλογή του Βοικιάκιου συναντάμε αναρίθμητα παραδείγματα γυναικών με ανεπιθύμητα χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, ακόμα και αν αυτές κατείχαν ισχυρή πολιτική εξουσία, καλλιτεχνικές δεξιότητες ή ήταν λόγιες, υπάρχει, τις περισσότερες φορές, ένα ψεγάδι στη δράση τους. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της Σεμιράμιδος, θρυλικής βασίλισσας της Βαβυλωνίας, η οποία ήταν δημοφιλής για τη δύναμή της και τις στρατιωτικές της ικανότητες, ενώ παράλληλα –όπως υποστήριζε ο συγγραφέας–, φημιζόταν για τους αρκετούς εραστές που διατηρούσε, μεταξύ των οποίων ήταν και ο ίδιος της ο γιος¹¹. Το ίδιο μοτίβο του αρνητικού γνωρίσματος θα χρησιμοποιήσει και ο Βαζάρι στον βίο μίας σύγχρονης του καλλιτέχνιδας, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω.

Όσον αφορά τις καλλιτέχνιδες, η R. Parker εντοπίζει μία αντίφαση ως προς τις συντεταγμένες του έργου του Βοικιάκιου. Από τη μία πλευρά, τα επιτεύγματα των γυναικών της αρχαιότητας, έτσι όπως περιγράφονται από τον συγγραφέα, ενθαρρύνουν τις σύγχρονες του καλλιτέχνιδες, ενώ από την άλλη, ο ίδιος υπονομεύει αυτό το μήνυμα με το να ισχυρίζεται ότι αυτές οι γυναίκες αποτελούν εξαιρέσεις που αρνούνται τα γυναικεία τους καθήκοντα και επιδιώκουν ένα ανδρικό επάγγελμα¹². Στη βιογραφία της ζωγράφου Ειρήνης, κόρης και μαθήτριάς του Κρατίνου, διαβάζουμε: «*Νόμιζα ότι αυτά τα επιτεύγματα αξίζουν έναν έπαινο επειδή η τέχνη της ζωγραφικής είναι ως επί το πλείστον ξένη προς το θηλυκό μυαλό και δεν μπορεί να επιτευχθεί χωρίς αυτή τη μεγάλη πνευματική συγκέντρωση που οι γυναίκες είναι πολύ αργές να αποκτήσουν*»¹³. Σύμφωνα με τη διατύπωση της M. T. Beguiristain, τόσο ο Πλίνιος όσο και ο Βοικιάκιος δίνουν συχνά έμφαση στην παραδοξότητα της καλλιτεχνικής ικανότητας των γυναικών¹⁴.

Παρ' όλη την, κατά βάση, μισογυνική του θεώρηση, ο Βοικιάκιος πετυχαίνει μία σημαντική καινοτομία: τη συμπερίληψη ενός ευρύτατου αριθμού γυναικείων ονομάτων εντός μίας συλλογής βιογραφιών, μεταξύ των οποίων δεν συναντάμε μόνο βασίλισσες, αλλά

και τη ρητορική των οικογενειών των τάξεων της ελίτ. Βλ. John M. Najemy, *A history of Florence 1200-1575*, Blackwell, Μάλντεν 2008 [1^η έκδοση 2006], σ. 224.

¹¹ Glenda McLeod, *Virtue and venom: catalogs of women from antiquity to the Renaissance*, University of Michigan Press, Άνν Άρμπορ 1991, σ.66. Βλ. Giovanni Boccaccio, *Famous women*, Virginia Brown (επιμ. - μετ.), Harvard University Press, Κέιμπριτζ-Μασαχουσέτη - Λονδίνο 2001, σ. 23.

¹² Rozsika Parker - Griselda Pollock, *Old mistress women, art and ideology*, Pantheon books, Νέα Υόρκη, 1991, σ. 14.

¹³ Giovanni Boccaccio, *Famous women*, Virginia Brown (επιμ. - μετ.), Harvard University Press, Κέιμπριτζ-Μασαχουσέτη - Λονδίνο 2001, σ. 251.

¹⁴ María Teresa Beguiristain, "Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista", *Asparkia* 6 (1996), σ. 135.

συγγραφείς, γλύπτριες, ζωγράφους και λόγιες¹⁵. Αυτό το είδος των βίων «διάσημων γυναικών» θα αποτελέσει την παλαιότερη μορφή της ιστορίας των γυναικών στη δυτική ιστοριογραφική παράδοση¹⁶.

Το ίδιο μοντέλο θα ακολουθήσει και η Christine de Pizan (1364-1430), η οποία απογοητευμένη από την αντιμετώπιση των γυναικών από τον Βοικιάκιο γράφει τη *La Cité de dames* (=Η Πόλη των Κυριών) το 1405¹⁷. Η συγγραφέας, γόνος εύπορης οικογένειας, ενθαρρύνεται από τον πατέρα της στη διδασκαλία των γραμμάτων και γίνεται η πρώτη γυναίκα στην ιστορία που βιοπορίζεται από την πένα της¹⁸. Συνεχίζοντας επίμονα την ενασχόλησή της ακόμη και μετά τον θάνατο του άνδρα της, εργάστηκε ως αυλική συγγραφέας για αριστούς δούκες αλλά και στην αυλή του Καρόλου ΣΤ' της Γαλλίας¹⁹. Το έργο της de Pizan θεωρείται από τη σύγχρονη ιστοριογραφία ως μία από τις σπουδαιότερες στιγμές πρωτοφεμινιστικού λόγου²⁰. Η αφήγηση των βιογραφιών 125 γυναικών, μυθολογικών και υπαρκτών, συνοδεύεται από επιχειρήματα υπέρ της μόρφωσης και της συμμετοχής τους στην πολιτική, επιδιώκοντας, όπως λέει η ίδια de Pizan, να δώσει μία διαφορετική φωνή από αυτή των ανδρών συγγραφέων, ποιητών και φιλοσόφων, οι οποίοι έχουν συνδέσει τη γυναικεία φύση με την ανηθικότητα, γράφοντας συνεχώς αρνητικά πράγματα γι' αυτές²¹.

¹⁵ Glenda McLeod, *Virtue and venom: catalogs of women from antiquity to the Renaissance*, University of Michigan Press, Αν Άρμπορ 1991, σ. 68.

¹⁶ Παρότι το συγγραφικό είδος της βιογραφίας χρησιμοποιείται από την αρχαιότητα μέχρι τον 19^ο αιώνα, γνωρίζουμε πολύ λίγα για τις εκδοχές του. Επειδή σχετίζεται με μια παιδαγωγική-ηθική χρήση, έχουμε ορίσει τη βιογραφία αναποτελεσματική ιστορική πηγή. Η Diane Owen Hughes ("Invisible madonnas? The Italian historiographical tradition and the women of medieval Italy", στο S. Mosher Stuard (επιμ.), *Women in Medieval History and Historiography*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια 1987, σσ.25-57) ισχυρίζεται ότι στις μεσαιωνικές και τις αναγεννησιακές συλλογές με βίους, οι γυναίκες δεν συμπεριλήφθηκαν λόγω του αντίκτυπου που είχαν οι πράξεις τους στην εκάστοτε εποχή, αλλά μάλλον για τις ηθικές αρετές τους που θεωρούνταν άριστες ή εξαιρετικές. Η δράση τους έγινε αξιοσημείωτη μόνο στο μέτρο που απέδειξε παραδειγματική ηθική αρετή και συνεπώς, ανέλαβε τον διαχρονικό χαρακτήρα ενός μοντέλου που απομακρύνθηκε από την ιστορία. Γι' αυτόν τον λόγο, η Owen Hughes υπογραμμίζει ότι την ιστορία των «σπουδαίων ανθρώπων», πρέπει να τη δούμε πλησιέστερα στην αιογραφία, συμπεραίνοντας ότι η τάση να βλέπει κανείς τις γυναίκες μέσω μιας εικονικής και όχι αφηγηματικής εκπροσώπησης, μείωσε δυστυχώς την ορατότητα τους στην ιστορία. Η G. Pomata δεν συμφωνεί πλήρως με τον παραπάνω συλλογισμό. Ο Πλούταρχος, για παράδειγμα, δεν δίνει την τυπική εικόνα της χριστιανικής σεμνότητας που παρατηρείται στην αιογραφία (αλλά ούτε βεβαίως ο Βοικιάκιος και οι μεταγενέστεροι βιογράφοι θα έλεγα εγώ). Επίσης, η ιστορία των σπουδαίων γυναικών, αναφέρει, μπορεί να ήταν ένας τρόπος περιορισμού της ιστορικής σημασίας τους, με την παρουσίασή τους ως απλώς εξαιρετικές· εντούτοις, άνοιξε σίγουρα τον δρόμο στους συγγραφείς να δικαιολογήσουν το δικαίωμα των γυναικών για την άρση των εμποδίων που επιβάλλονται στη σφαίρα δράσης τους και, ιδίως, να αναδείξουν τις πνευματικές τους ικανότητες. Βλ. Gianna Pomata, "History, Particular and Universal: On Reading Some Recent Women's History Textbooks", *Feminist Studies* 19 (1993), σσ. 12-14.

¹⁷ Το πρώτο χειρόγραφο της *La Cité de dames* συντάχθηκε από την Κριστίν ντε Πιζάν το 1405, ενώ μεταφράστηκε αργότερα στα Φλαμανδικά (1475) και στα Αγγλικά (1521). Βλ. Christine de Pizan, *The book of the city of ladies*, μετ. R. Brown – Grant, Penguin, Λονδίνο 1999, σ. xvii.

¹⁸ Christine de Pizan, *The book of the city of ladies*, ό.π., σ. xxiv.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. xxiv.

²⁰ Margarete Zimmermann, "'La querelle des Femmes" come paradigma culturale", στο Silvana Seidel Menchi - Anne Jacobson Schutte - Thomas Kuehn (επιμ.), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Il mulino, Μπολόνια 1999, σ. 161.

²¹ Christine de Pizan, *The book of the city of ladies*, μετ. R. Brown – Grant, Penguin, Λονδίνο 1999, σ. 5-6.

Η αναφορά στις καλλιτέχνιδες μαρτυρά ότι είχε καλή γνώση του έργου του Βοικιάκιου, καθώς συγκαταλέγει επίσης την Τιμαρέτη, την Ειρήνη και τη Μάρσια. Θα κάνει, όμως, τη διαφορά με την συμπερίληψη της Αναστασίας, η οποία έζησε στον Μεσαίωνα σχεδιάζοντας μινιατούρες για χειρόγραφα. Μπορεί η *La cité de Dames* να αντιγράφηκε σε 26 απόγραφα στη Γαλλία και να μεταφράστηκε στα αγγλικά σε έκδοση του 1521, ωστόσο, δεν έλαβε την ίδια αναγνώριση με αυτή των «διάσημων γυναικών» του Βοικιάκιου²². Το παραπάνω αποδεικνύεται όχι μόνο από την ανδροκεντρική προσέγγιση των συγγραφέων της πρώιμης νεωτερικότητας, η οποία συνεχίζει να τονίζει την ιδιαιτερότητα των καλλιτεχνίδων και τον αμφίσημο χαρακτήρα της ενασχόλησής τους, αλλά και από το όνομα της Αναστασίας που αγνοείται σε μεταγενέστερα γραπτά²³. Το παράδειγμα της Christine de Pizan, δηλαδή της γυναίκας που βιογραφεί γυναίκες, παραμένει μοναδικό τουλάχιστον μέχρι τον 19^ο αιώνα²⁴.

Οι «Vite» και η θέση των καλλιτεχνίδων

Οι «Vite» (=βίοι) των καλλιτεχνών είναι φαινόμενο που απαντάται αρχικά στην αναγεννησιακή Ιταλία, συγκεκριμένα στην Τοσκάνη, ως αποτέλεσμα της αναγωγής των εικαστικών τεχνών σε πνευματική ενασχόληση και κατ' επέκταση της ανέλιξης του κοινωνικού στάτους του ίδιου του καλλιτεχνικού υποκειμένου²⁵. Συνδυάζοντας στο παραγόμενο προϊόν του την τεχνική με την πνευματική καλλιέργεια της ουμανιστικής ιδεολογίας και δουλεύοντας για την άρχουσα πολιτική και θρησκευτική ελίτ της εποχής του, ο κοινός τεχνίτης (*artefice*) χειραφετείται σταδιακά από το συντεχνιακό του καθεστώς και γίνεται «επιφανής» καλλιτέχνης (*artista*)²⁶. Συνεπώς, για ευνόητους λόγους δεν θα

²² Η αγγλική έκδοση με τίτλο *The Book of the City of Ladies* έγινε σε μετάφραση του Bryan Ashley (Henry Perwell, χ.τ. 1521). Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάρναμ 2009, σ. 38.

²³ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, ό.π., σ. 38.

²⁴ Οι πρώτες γυναίκες συγγραφείς που γράφουν για καλλιτέχνιδες είναι η Elizabeth F. Ellet (*Women Artists in All Ages and Countries*, Λονδίνο, 1856) και η Ellen Clayton (*English Female Artists*, Λονδίνο, 1876). Μία κριτική αποτίμηση στο έργο της Ellet έχει κάνει η Sandra L. Langer στο *Woman's Art Journal* 1 (1982) σσ. 55-58, ενώ η Pamela G. Nunn σε αυτό της Clayton στο *Woman's Art Journal* 3 (1982) σσ. 57-60. Βλ. Στο ίδιο, σ. 2.

²⁵ Πρώιμες προσπάθειες καλλιτεχνικής βιογραφίας αποτελούν το χειρόγραφο *Notizia* για τη ζωή και το έργο του Filippo Brunelleschi από τον Antonio di Tuccio Manetti (βλ. "Vita di Ser Brunellesco", στο Claudio Varese (επιμ.), *Prosatori volgari del quattrocento*, Riccardo Ricciardi, Μιλάνο-Νάπολη 1955, σσ. 543-592) και η επίσης ανολοκλήρωτη πραγματεία *Commentarii* του Lorenzo Ghiberti (βλ. Lorenzo Ghiberti, *I commentarii: Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, II, I, 333, Lorenzo Bartoli (εισ.- επιμ.), Giunti, Φλωρεντία 1998), στο δεύτερο βιβλίο της οποίας περιέχεται η αυτοβιογραφία του γλύπτη. Βλ. Monica Visioli (επιμ.), *La biografia d'artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Santa Caterina, Παβία 2015, σσ. 8-9 και Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'art: dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Παρίσι 2007, σσ. 61-66.

²⁶ Édouard Pommier, *Comment l'art devient l'art: dans l'Italie de la Renaissance*, ό.π., σσ. 122-125.

συναντήσουμε τους βίους των επιφανών υφαντουργών, μαραγκών και μεταλλουργών, αλλά εκείνων των «πλέον εξάιρετων» ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων.

Ο πρώτος συστηματικός βιογράφος καλλιτεχνών και θεμελιωτής αυτού του ιστοριογραφικού φαινομένου, που έμελλε να επηρεάσει τόσο τους μεταγενέστερους περιτέχνης συγγραφείς, και έξω από τον ιταλικό χώρο, καθ' όλη τη διάρκεια της πρώιμης νεωτερικότητας, ήταν ο Τζόρτζο Βαζάρι. Το 1550 δημοσίευσε τις *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro* και το 1568 τη δεύτερη έκδοση τους, με τίτλο *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*²⁷. Ο συγγραφέας γνωρίζει και μελετά, πέραν από τα πρωτογενή τεκμήρια που αφορούν τη δράση ενός καλλιτέχνη, και προγενέστερους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη βιογραφία²⁸.

Διαβάζοντας κανείς το πολυσχιδές έργο του Αρρητινού συγγραφέα και καλλιτέχνη, μπορεί εύκολα να διαπιστώσει ότι όλες αυτές οι «μεγαλοφυΐες» της ιστορίας της τέχνης, από τον Τζότο μέχρι τον Μποτιτσέλι και από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι μέχρι τον Μιχαήλ Άγγελο, είναι κατασκευάσματα μίας ρητορικής δομής που μέσω της βιογραφίας οδηγεί, όπως αναφέρει η P. Rubin, στην αυτόματη δημιουργία ηρώων²⁹. Το σχήμα του Βαζάρι για τη βιογραφία των καλλιτεχνιδων –των ηρωίδων του δηλαδή–, υιοθετείται αργότερα και από άλλους συγγραφείς σε διάφορες ιταλικές πόλεις και στο εξωτερικό, σε σημείο να μη λείπει σχεδόν από καμία βιογραφική σειρά η παρουσία τουλάχιστον μίας καλλιτέχνιδας. Για να μιλήσω με αριθμούς: σύμφωνα με το ερευνητικό πρόγραμμα της Dabbs για την ανθολογία *Life stories of women artists 1550-1800* μελετήθηκαν 95 βιογραφικές σειρές. Μονάχα οι οκτώ από αυτές δεν συμπεριλαμβάνουν γυναίκες, με την αναλογία να παραμένει συντριπτικά (200:4) υπέρ των ανδρών. Ο Μπολονιέζος Luigi Crespi, βιογραφώντας στη *Felsina Pittrice - tomo terzo* είκοσι μία καλλιτέχνιδες από 210 συνολικά ονόματα, δηλαδή με αναλογία 1:10, κάνει την εκτενέστερη συμπερίληψη καλλιτεχνιδων³⁰.

²⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Lorenzo Torrentino, Φλωρεντία 1550 και Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giunti, Φλωρεντία 1568.

²⁸ Σύμφωνα με την S. Blake McHam, ο Paolo Giovio ήταν αυτός που κατεύθυνε τον Βαζάρι να υιοθετήσει το μοντέλο της *Φυσικής Ιστορίας* του Πλίνιου στους βίους του. Παρόλο που ο Αρρητινός περιφρονούσε το ρωμαϊκό προηγούμενο του Πλίνιου, αυτό αποτέλεσε κύριο μοντέλο του εγχειρήματός του. Βλ. Sarah Blake McHam, "Pliny's influence on Vasari's first edition of the "Lives"", *Artibus et Historiae* 64 (2011), σσ. 9-23. Για την άντληση πληροφοριών από τον Πλίνιο, όσον αφορά του αρχαίους ζωγράφους βλ. Giorgio Vasari, «Οι βίοι του Giorgio Vasari: Τα προοίμια στις τρεις εποχές (1550, 1568) – Προοίμιο [στην Πρώτη εποχή] των βίων», μετ. – επιμ. Παναγιώτης Ιωάννου, *Ιστορία της Τέχνης* 5 (2016), σ. 159 [σημ. 3]. Για την επίδραση του Πλίνιου αλλά και έργων του Βοκάκιου στον Βαζάρι βλ. Liana De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*, Peter Lang, Νέα Υόρκη - Ουάσιγκτον 2007.

²⁹ Patricia Rubin, "What men saw: Vasari's life of Leonardo da Vinci and the image of the renaissance artist", *Art History* 13 (1990), σ. 34.

³⁰ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάρνχαμ 2009, σ. 12.

Κατά τη C. M. Soussloff, η αφηγηματική δύναμη ολόκληρης της καλλιτεχνικής βιογραφίας βασίζεται κυρίως σε δύο παραμέτρους. Πρώτον, στα ανέκδοτα που υποτίθεται ότι έχουν να κάνουν με την πραγματικότητα και συμπεριλαμβάνουν τη φυσική εξωτερική εμφάνιση του καλλιτέχνη, τον τρόπο ντυσίματός του και την αλληλεπίδρασή του με άλλα υποκείμενα, όπως πάτρωνες και άλλους καλλιτέχνες, και δεύτερον, στην περιγραφή των έργων τους³¹. Ένα ανέκδοτο, σύμφωνα με τη διατύπωση της G. Perini: «δεν είναι ποτέ ένα κομμάτι καθαρής λογοτεχνικής ψυχαγωγίας ή διαπαιδαγώγησης της ηθικής, ούτε μία ακριβής ιστορική καταγραφή. Είναι περισσότερο μία εκλεπτυσμένη μέθοδος κριτικής, ένα λογοτεχνικό μέσο για την ερμηνεία ενός συνόλου ιστορικών δεδομένων, ένα υποκειμενικό σχόλιο σε αντικειμενική μορφή. Εφόσον η ερμηνεία είναι η διαφορά ανάμεσα στην ιστορία και το χρονικό, είναι ένα αποδεκτό μέρος της γραφής της ιστορίας»³².

Η αντιμετώπιση των καλλιτεχνιδων στους βίους της πρώιμης νεωτερικότητας και τα ανέκδοτα που δομούν τις βιογραφίες τους αποτελούν προϊόν του ιστορικού πλαισίου του εκάστοτε συγγραφέα. Η φυσιολογία στην Αναγέννηση βασιζόταν στη θεωρία των τεσσάρων χυμών που αναπτύχθηκε από τον Γαληνό. Σύμφωνα με αυτή, το γυναικείο σώμα και μυαλό που κυριαρχούνταν από κρύο υγρό (αντίθετα με τον άνδρα που ο χυμός του αποτελούταν από καυτή και ξηρή σύσταση), μείωνε τις διανοητικές ικανότητες των γυναικών, καθιστώντας τις ανίκανες σε οποιαδήποτε είδους πρωτότυπη πνευματική δημιουργία³³. Για παράδειγμα, οι καλλιτέχνιδες στις βιογραφίες παρουσιάζονται να αντιγράφουν έργα ανδρών καλλιτεχνών, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους, κάτι που αποτελούσε κοινή καλλιτεχνική πρακτική, αλλά μέχρι και το τέλος της ζωής τους, ενώ εμφανίζονται ανίκανες να παράγουν έργο δικής τους επινόησης.

³¹ Ο Luigi Lanzi (1732-1810) υποτιμά τις καλλιτεχνικές βιογραφίες που γράφονται στον ιταλικό χώρο, κατηγορώντας τους συγγραφείς τους για τον τοπικισμό τους, τη στυλιζαρισμένη υπερβολή του συγγραφικού λόγου και την εστίασή τους στην προσωπικότητα και τα έργα του καλλιτέχνη, μιλώντας για μία ιστορία της τέχνης δίχως βιογραφία και πολύ κοντά στην ιστορικοποίηση και στην εξελισσόμενη οπτική της τέχνης που προσέφερε ο σύγχρονός του Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) (βλ. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, τόμ. 1, Bassano, Venezia 1809, σ. I- II και για τις αναφορές στον Winckelmann τόμ.2, σ. 254 [1^η έκδοση 1795-1796]). Πολύ αργότερα, η δεύτερη Σχολή της Βιέννης με πρωτοστάτη τον Julius von Schlosser θα εξετάσει τις «Vite» σαν ένα φιλολογικό είδος που αφορά τους καλλιτέχνες, κατατάσσοντάς τις ως γραμματολογικές περί τέχνης πηγές (Kunstliteratur). Όμως, το έργο του Schlosser δεν θα συνεχιστεί, καθώς οι μαθητές του, όπως οι Ernst Gombrich, Ernst Kris και Otto Kurz, θα στραφούν στην ψυχογραφία του καλλιτέχνη και του αντικειμένου του και όχι κατ' ανάγκη στο κείμενο που τον αφορά. Οι δύο τελευταίοι θα συγγράψουν το 1934 το *Die Legende vom Künstler - Ein geschichtlicher Versuch* (αγγλική έκδοση με προσοίμιο του E. Gombrich, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, 1979), που παρά τη διαφορά –η οποία γίνεται αντιληπτή ακόμα και από τον τίτλο– στη μεθοδολογία της προσέγγισης, το ενδιαφέρον για τη μελέτη των βίων πηγάζει από το έργο του δασκάλου τους. Βλ. Catherine M. Soussloff, *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1997, σ. 33 και 41. Για τη σχηματική δομή της καλλιτεχνικής βιογραφίας που προτείνει η Soussloff βλ. σ. 2.

³² Giovanna Perini, “Biographical anecdotes and historical truth: an example from Malvasia’s Life of Guido Reni”, *Studi secenteschi* 31 (1990), σ. 151.

³³ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάρνχαμ 2009, σ. 8.

Σύμφωνα με τους συγγραφείς των βίων, η ενασχόληση μίας γυναίκας με την τέχνη και η επαγγελματική της επιτυχία, εξαρτώνται από μία σειρά εξωγενών παραγόντων που κύριο πρόσωπο είναι πάντα ένας άνδρας. Αμέτρητα είναι τα παραδείγματα που η γυναίκα είναι κόρη ζωγράφου στην οποία ο πατέρας φροντίζει να μεταλαμπαδεύσει την τέχνη του· και αν δεν είναι εκείνος, τότε θα είναι ο αδελφός ή ο σύζυγος. Πέραν όμως από το ρόλο του δασκάλου, το ανδρικό υποκείμενο προβάλλεται πολλές φορές και με τον ρόλο του μεσάζοντα στη διακίνηση των έργων της, καθώς στον ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης και του εμπορίου οι γυναίκες, κατά κανόνα, δεν είχαν θέση σε δημόσιες διαβουλεύσεις.

Όλοι αυτοί οι βίοι απαντούν πολύ συχνά σε κοινοτοπίες που αφενός μεν θεμελίωσε με το έργο του ο Βαζάρι, αφετέρου δε εξέθρεψε ο διανοητικός διάλογος, ο οποίος γινόταν γύρω από τη φύση των γυναικών. Το εμφανέστερο επαναλαμβανόμενο μοτίβο στους βίους των καλλιτεχνίδων είναι η εισαγωγή, που πριν γίνει μνεία στη βιογραφούμενη, ο ελάχιστοτε συγγραφέας συνδέει τη δράση της με τις «άξιες» γυναίκες από την αρχαιότητα. Γι' αυτή την αναφορά οι βιογράφοι αναγκάζονται να ανατρεξούν στα κείμενα του Πλίνιου και του Βοικιάκιου, παραθέτοντας «άξιες» γυναίκες –πολλές φορές όχι μόνο καλλιτέχνιδες–, προκειμένου να εντάξουν τον αναγνώστη στο περίεργο αυτό φαινόμενο των γυναικών που ασχολούνται με τις καλές τέχνες. Δηλώνοντας, δηλαδή, ότι διαδοχικά στην ανθρώπινη ιστορία υπήρξαν κάποιες «εξαιρετες» γυναίκες, δικαιολογούν την ένταξη μίας καλλιτέχνιδας σε ένα σώμα βιογραφιών στο οποίο δεσπόζουν οι άνδρες. Γι' αυτό το μοτίβο και την σχέση του με την μολονιέζικη ιστοριογραφία, θα μιλήσω αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Μετά την εδραίωση του βαζαριανού βιογραφικού σχήματος για τις καλλιτέχνιδες, πολλοί συγγραφείς θα το χρησιμοποιήσουν με σιοπό να εγκωμιάσουν γυναίκες από τον τόπο τους. Ειδικά τον 17^ο και 18^ο αιώνα οι βιογράφοι θα έφθαναν σε σημείο να επαίρονται για την ύπαρξη καλλιτεχνίδων στην πόλη τους. Ο Ολανδός Jacob Weyerman θα γράφει στη βιογραφία της Meijffrouw Rozee: «*Η πόλη του Λέντεν υπερηφανεύεται για τη γέννηση αυτής της άξιας γυναίκας ζωγράφου*»³⁴.

Η κοινές ιστορίες ορισμένων καλλιτεχνίδων επιβεβαιώνουν τον ανταγωνισμό μεταξύ των βιογράφων προς την υπεράσπιση και την ανάδειξη της δικής τους ζωγραφικής σχολής. Εάν ο Malvasia στην Μπολόνια είχε μία Elisabetta Sirani, η οποία δηλητηριάστηκε από την υπηρέτριά της, κάνοντας ολόκληρη την πόλη να θρηνεί, ο Ναπολιτάνος Bernardo de' Dominici θα σκηνοθετούσε με υπέρμετρη γλαφυρότητα τη δολοφονία της Annella di

³⁴ Jacob Campo Weyerman, *De Levens-beschryvingen der Nederlandsche konstsbilders en schilderessen*, τόμ. 2, By Ab. Blussé en Zoon, Χάγη 1729, σσ. 291-292. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, ό.π., σ. 203.

Massimo από το ξίφος του ζηλιάρη άνδρα της³⁵. Τα στοιχεία που εστιάζουν στο αξιοπερίεργο και το εξαιρετο, τίθενται από τους συγγραφείς και ως λογοτεχνικά στοιχεία προς υπέρβαση του δυνητικά ανιαρού είδους της καλλιτεχνικής βιογραφίας, λειτουργώντας, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ως ηθικολογικά παιδεύματα, ειδικότερα για τις γυναίκες αναγνώστριες. Έτσι, ούτε ο πρόωρος θάνατος της καλλιτέχνιδας θα ξεφύγει από το σχολιασμό των βιογράφων, ο οποίος σε αραιές περιπτώσεις έχει ερμηνευτεί ως η «θυσία» του γυναικείου υποκειμένου που συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με την αφύσικη επιλογή αυτής της απασχόλησης³⁶.

³⁵ Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, τόμ. 3, Nella stamperia del Ricciardi, Νάπολη 1742, σσ. 96-100. Έχει αποδειχθεί ότι ο φόνος της Annella di Massimo ήταν μυθοπλαστικό κατασκευάσμα του de' Dominici. Βλ. Ulisse Prota-Giurleo, "Un complesso familiare di artisti napoletani del secolo XVII", *Napoli: Rivista municipale* 7-8 (1951), σσ. 19-32. Για μια νεότερη προσέγγιση σχετικά με την καλλιτέχνίδα βλ. Ornella Scognamiglio, "Donne artiste a Napoli e in Italia meridionale: un difficile percorso critico", στο P. Adkins Chiti (επιμ.), *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'Anno Mille e il 1700*, Electa, Μιλάνο 2003, σσ. 78-84.

³⁶ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάροναμ 2009, σ. 11.

Καλλιτέχνιδες στην Μπολόνια: η διαμόρφωση και η υποδοχή ενός φαινομένου

1.1 Οι πρώτες αναφορές (1666-1690): Antonio Masini και Carlo Cesare Malvasia

Η Μπολόνια είναι ένας «παράδεισος των γυναικών»³⁷. Με αυτή τη φράση ο Μπολονιέζος χρονικογράφος Antonio Francesco Ghiselli (1634-1730), αναφέρεται στη θέση των γυναικών κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα στη δεύτερη μεγαλύτερη πόλη του παπικού κράτους. Ποιες ήταν, όμως, οι αιτίες που τον οδήγησαν στην παραπάνω διατύπωση, που έμελλε να αποτελέσει έναν κοινό τόπο ανάμεσα στους λόγιους κύκλους της πόλης και στους επισκέπτες της;

Ο ρόλος που διαδραμάτισαν οι εκπρόσωποι της Καθολικής Εκκλησίας στην Μπολόνια την περίοδο της αντιμεταρρύθμισης υπήρξε καταλυτικός. Εξάλλου, σημαντικά τάγματα, όπως οι Ιησουΐτες, είχαν κάνει ρητή τη συμμετοχή της γυναικείας παρουσίας στην προσπάθεια ανασυγκρότησης και προστασίας του καθολικισμού. Βασικότερος φορέας των ιδεών της Καθολικής Εκκλησίας στην Μπολόνια υπήρξε ο καρδινάλιος και επίσκοπος της πόλης Gabriele Paleotti (1522-1597), γνωστός μεταξύ άλλων για την πραγματεία του *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), η οποία επέβαλε στιλιστικές και εικονογραφικές οριοθετήσεις για μία τέχνη περισσότερο ευλαβική στον πιστό³⁸. Πέρα από αυτό, ο Paleotti ενδιαφέρθηκε τόσο για τη θέση των νέων κοριτσιών στην αντιμεταρρυθμιστική εκπαίδευση, όσο και γι' αυτή των γυναικών μέσα στον γάμο³⁹. Μεταξύ των προτροπών για τακτική παρουσία στην εκκλησία και για σεμνότητα στην ενδυμασία και στους τρόπους συμπεριφοράς, τα κηρύγματα του Paleotti έδιναν στις γυναίκες των ανώτερων αστικών στρωμάτων την ίδια κοινωνική ευθύνη με τους άντρες τους⁴⁰.

³⁷ Antonio Francesco Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti* (BUB, ms. 770), τόμ. LVXII, φ. 517. Βλ. Vera Fortunati Pietrantonio, *L'occhio della donna artista: la fondazione a Bologna di un centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*, Compositori, Μπολόνια 2007 σ. 36.

³⁸ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Alessandro Benacci, Μπολόνια 1582. Αναδημοσιευμένο στο Paola Barrocchi (επιμ.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, τόμ. 1, Laterza, Μπάρι 1960, σσ. 117-504.

³⁹ Gabriele Paleotti, *Episcopale bononiensis civitatis et diocesis: Raccolta de varie cose, che in diversi tempi sono state ordinate da Monsig. Illustriss. & Reverendiss. Cardinale Paleotti vescovo di Bologna*, Benacci, Μπολόνια 1580, σσ. 16-18 και σσ. 82-87. Βλ. Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *Renaissance Studies* 10 (1996), σσ. 192, 201.

⁴⁰ Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *ό.π.*, σσ. 201-202.

Η οσιοποίηση της Caterina Vigri το 1592, μιας μοναχής μινιατουρίστριας και συγγραφέως του μυστικιστικού *Le Sette Armi Spirituali*, συνδέεται άμεσα με την αντιμεταρρυθμιστική θεώρηση της γυναίκας, που ορίζει τη μεγαλύτερη «γυναικεία» αρετή, αυτή της αγνότητας, καθώς και την απόκτηση της χριστιανικής πνευματικής καλλιέργειας, σημαντικά αγαθά που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν την αρμονική της ένταξη στην πολιτισμική πολιτική που προωθούσε ο Paleotti⁴¹. Η ιδεολογική επιβολή της αντιμεταρρυθμιστικής εκκλησίας στον κοινωνικό ρόλο των γυναικών θα έχει αντίτυπο και στις εικαστικές τέχνες, κατά τον 17^ο αιώνα, όταν ένας σημαντικός αριθμός από αυτές χρησιμοποιεί τον συντεχνιακό χαρακτήρα του επαγγέλματος, δρώντας στην πόλη, με κολοφώνα την Elisabetta Sirani και μια άτυπη «σχολή» γυναικών ζωγράφων που η ίδια διηύθυνε. Η ανάδυση αυτού του φαινομένου γίνεται αντικείμενο καταγραφής και μελέτης από τους Μπολονιέζους συγγραφείς.

Πρώτος που συγκαταλέγει ονόματα και απαριθμεί έργα καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια ήταν ο καταξιωμένος έμπορος, αλλά και «dilettante» της ιστορίας και της τέχνης, Antonio Masini (1602-1692). Εκτός από την αγορά μεταξιού, βασιικού πυλώνα της οικονομίας της Μπολόνια, ο Masini αφιερώνει σημαντικό μέρος της ζωής του στη συγγραφή έργων που συνδέουν την καθολική πίστη με την ιστορία και την παράδοση της πόλης του, και τα οποία βασιζονται σε μία εκτενέστατη χρήση πηγών τεκμηρίωσης⁴². Η *Bologna perlustrata*, που εκδίδει το 1650 –και επανεκδίδει με συμπληρώματα το 1666–, αποτελεί ένα είδους τοπικού ημερολογίου και οδηγού για τις γιορτές και τα έθιμα της πόλης⁴³. Αυτό, όμως, που ξεχωρίζει στο έργο του Masini είναι η συμπερίληψη πληροφοριών ιστορικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου που προέρχονται από την μελέτη χειρόγραφων και έντυπων τεκμηρίων. Σε ένα από τα μέρη αυτού του ιδιότυπου ημερολογίου-οδηγού, ο συγγραφέας καταγράφει με κάθε λεπτομέρεια την τοποθεσία και την πατρότητα των έργων που βρίσκονται στις εκκλησίες της πόλης αλλά και, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, σε ιδιωτικές συλλογές. Η προσέγγιση του Masini κάθε άλλο παρά βιογραφική είναι, καθώς παραβλέπει την προγενέστερη παραγωγή τεχνοκριτικού και ιστορικού λόγου στον ιταλικό χώρο και επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην «εγκυκλοπαιδική» συγκρότηση ενός corpus της δημόσιας θρησκευτικής ζωγραφικής. Εντάσσει, έτσι, το έργο τέχνης στο εκκλησιαστικό ή ιδιωτικό του περιβάλλον, προβάλλοντας έναν θετικιστικό λόγο *antem litteram* και

⁴¹ Andre Vauchez. “Santa Caterina Vigri (1413-1463) e il suo processo di canonizzazione (1586-1712)”, στο Vera Fortunati – Claudio Leonardi (επιμ.), *Pregare con le immagini: il breviario di Caterina Vigri*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 4.

⁴² Rita De Tata, “Masini, Antonio”, στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 71 (2008). Προσβάσιμο και στο: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-masini_res-44624caa-1cfd-11de-bb24-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-masini_res-44624caa-1cfd-11de-bb24-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)) (προσπελάσθηκε 21/12/17).

⁴³ Antonio Masini, *Bologna Perlustrata*, per Carlo Zenero, Μπολόνια 1650 [2^η έκδοση 1666].

αγνοώντας παράλληλα τον παλαιότερο ουμανιστικό-ιδεαλιστικό χαρακτήρα της βιογραφίας⁴⁴.

Η συμβολή του Μπολονιέζου εμπόρου, με την καταγραφή ονομάτων και έργων καλλιτεχνών έχει μεγάλη σημασία, καθώς εντός της *Bologna Perlustrata* συναντάμε και γυναίκες. Στην έκδοση του 1666, ο συγγραφέας μας πληροφορεί ότι ο Malvasia ετοιμάζει για την Elisabetta Sirani «τον βίο αυτής της πλέον ταλαντούχας νέας και διάσημης ζωγράφου, με τους βίους των άλλων ζωγράφων της σχολής της Μπολόνια [...]»⁴⁵. Οι δύο τους όχι μόνο γνωρίζονταν, αλλά έτρεφαν και μεγάλη εκτίμηση ο ένας για τον άλλον. Ο Malvasia τον χαρακτηρίζει στη *Felsina Pittrice* ως «ακριβή», «επιμελή», «έγκυρο» και «καλλιεργημένο», ενώ χρησιμοποιεί συχνά το *Bologna Perlustrata* για πληροφορίες που αφορούν ήσσονες καλλιτέχνες⁴⁶.

Ο Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), ως καθηγητής νομικής στο πανεπιστήμιο της Μπολόνια, θέση που του προσέδιδε κύρος και έναν γενναίο μισθό, ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με τη ζωγραφική και ενδιαφέρθηκε με πάθος για τη σύγχρονη του τέχνη και τα εργαστήρια των καλλιτεχνών, σημειώνοντας ημερομηνίες και μελετώντας τη γραμματεία της τέχνης⁴⁷. Αυτή του η προσπάθεια καρποφόρησε το 1678, όταν εκδόθηκε το δίτομο μνημειώδες πόνημα για την μπολονιέζικη ζωγραφική *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*. Ανάμεσα στους συνολικά 115 βίους επιλέγει να βιογραφήσει εκτενώς μόνο δύο γυναίκες: τη Lavinia Fontana και την Elisabetta Sirani. Εν τούτοις, εντός κάποιων βίων κάνει αναφορές και σε άλλα ονόματα γυναικών, όπως για παράδειγμα αυτών που συμμετείχαν στο εργαστήριο της Sirani. Στην αναλυτική βιογραφία της τελευταίας, ο συγγραφέας υποστηρίζει: «Οι ίδιες οι γυναίκες, τα κορίτσια ακολούθησαν εδώ την πορεία των προγόνων τους [...]. Μία από αυτές [που] είδαμε ήδη στον αιώνα μας ήταν η Antonia Pinelli, και προγενέστερα η πολύ περισσότερο διάσημη Lavinia Fontana· τώρα μία άλλη, που συμβαίνει πριν λίγα χρόνια να την έχει ξεπεράσει [ενν. την Fontana] κατά πολύ [...]»⁴⁸.

Με αυτόν τον τρόπο, γίνεται κατανοητό ότι ο Malvasia έχει συνείδηση μίας ιδιότυπης παράδοσης καλλιτέχνιδων στην πόλη του. Ο όρος «πρόγονος» (progenitore), για

⁴⁴ Giovanna Perini, “La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato”, *Annali della scuola normale superiore di Pisa* 3 (1981), σ. 119.

⁴⁵ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *L’Archiginnasio* 52 (1957), σ. 194.

⁴⁶ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *ό.π.*, σσ. 194-195.

⁴⁷ Donald Posner, “Reviewed Work: Vite di pittori bolognesi (Appunti inediti) by Carlo Cesare Malvasia”, *The Art Bulletin* 44 (1962), σ.148. Για την ενασχόληση του Malvasia με την επιστήμη της νομικής βλ. Ulrico Agnati, “Malvasia giurista. Dati e ipotesi per un profilo”, στο Sabine Frommel (επιμ.), *Crocchia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2013, σσ. 55-64.

⁴⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 454.

τις σύγχρονες του καλλιτέχνιδες, έχει έμφυλη σημασία και συνδέεται με τη συνδήλωση της εντοπιότητας τους που κρατά από την Caterina Vigri και την Μπολονιέζα γλύπτρια του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα, Properzia de' Rossi. Ο βιογράφος, τέλος, κρίνει ότι με την Elisabetta Sirani αυτή η παράδοση των καλλιτεχνιδων έφτασε στο απόγειό της.

Η *Felsina Pittrice* είναι η πρώτη σειρά βιογραφιών στην Μπολόνια που ακολουθεί το λογοτεχνικό και ιστοριογραφικό σχήμα που έθεσε ο Βαζάρι, παρότι την ίδια στιγμή υπάρχουν ουσιώδεις διαφορές στη βιογραφική φόρμα. Ο Malvasia ξεφεύγει από το πρότυπο της βιογραφίας που θεμελίωσε ο Αρρητινός και το οποίο χαρακτηρίζει η ατομιστική δομή του βίου, αθροίζοντας αρκετούς καλλιτέχνες εντός μίας δομικής ενότητας και υιοθετώντας, τρόπον τινά, ένα μοντέλο «ανοικτής αφήγησης»⁴⁹. Για παράδειγμα, σε μία δομική ενότητα ο Malvasia βιογραφεί τους Angelo Michele Colonna, Agostino Mitelli, Giacomo Albonesi, Fulgenio Mondina και άλλους καλλιτέχνες που τους ενώνει η μαθητεία ή και η επαγγελματική συνεργασία⁵⁰. Ομοίως, στον βίο του Andrea Sirani και της κόρης του Elisabetta, συγκαταλέγονται μαθητές και των δύο καλλιτεχνών. Προς το τέλος του βίου της Elisabetta, γράφει για τη Ginevra Cantofoli που συμμετείχε ως μαθήτρια στο εργαστήριο της Sirani, ενώ αναφέρει αντίστοιχα και άλλα ονόματα γυναικών:

[...] και μεταξύ αυτών μία Κυρία Franchi, και δύο μικρές Κυρίες, και κόρες, η μία του γιατρού κ. Muratore και η άλλη του κ. Riniero Panzacchi· μία θυγατέρα του συχνά αναφερόμενου καβαλιέρε Coriolani, χαράκτη ξυλογραφιών· μία του κ. Baldassar Bianchi αυλικού ζωγράφου και έμμισθου του Γαληνοτάτου της Μόντενας και μία του ήδη θανόντος Bibiena· μία Scarfaglia, μία Lauteri, μία Mongardi, μία Fontana, που είναι πια διάσημη και μοναδική χαράκτρια σε ξύλο, όπως ειπώθηκε και αλλού· και άλλες, που τώρα δεν θυμάμαι οι οποίες είναι εξαιρετικές και που πολλά ελπίζουμε από αυτές, πράγμα το οποίο [και] ευχόμαστε τόσο για δικό τους καλό, όσο [και] προς τιμή και παντοτινή δόξα της δικής μας FELSINA PITTRICE⁵¹.

⁴⁹ Giovanna Perini, “Carlo Cesare Malvasia’s Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography”, *The Art Bulletin* 70 (1988), σ. 284.

⁵⁰ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Davico, τόμ. 2, Μπολόνια 1678, σσ. 389-433.

⁵¹ “[...] e fra queste una Signora de’ Franchi, e due Picciole Signorine, e figlie, l’una del Sig. Dottor Muratore, l’altra del Sig. Riniero Panzacchi: Una figliuola del tante volte mentovato Cavalier Coriolani, intagliatore di stampe di legno: Una del Sig. Baldassar Bianchi Pittore ordinario, & assalariato del Serenissimo di Modana, & una del gia morto Bibiena: Una Scarfaglia, una Lauteri, una Mongardi, una Fontana, fatta famosa ormai, & unica intagliatrice in legno, come altrove fù detto; & altre che hora non sovengono, ch’egregiamente si portano, e che danno a sperare quell’esito, che si augura loro a proprio beneficio, & ad onore, e gloria sempre di questa nostra FELSINA anche PITTRICE”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, ό.π., σ. 487. Ο συγγραφέας, κατά την αναφορά του στις καλλιτέχνιδες, κατασκευάζει ένα λογοτεχνικό τέχνασμα με τον τίτλο της πραγματείας του *Felsina Pittrice*. Ωστόσο, ο ίδιος ο τίτλος δεν αποτελεί ευθεία αναφορά σε αυτές. Felsina είναι η λατινοποιημένη ονομασία του ονόματος Felzna (ή Velzna) που δόθηκε από τους Ετρούσκους στην Μπολόνια, ενώ το «pittrice» ακολουθεί

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από τις πληροφορίες που δίνει ο Malvasia για τις μαθήτριες της Sirani ποικίλλουν. Κάποιες από τις γυναίκες που αναφέρει ο βιογράφος, θα ήταν σχεδόν αδύνατον να συμμετέχουν στο εργαστήριο της καλλιτέχνιδας. Για παράδειγμα, γνωρίζουμε ότι η Angela Teresa Muratori γεννήθηκε το 1662, που σημαίνει ότι όταν πέθανε η «δασκάλα» της αυτή ήταν μόλις τριών ετών⁵². Σημαντικές αμφιβολίες, για τον ίδιο ακριβώς λόγο, οφείλουμε να έχουμε και για τη χρονολογική απόκλιση που συναντάμε και στην περίπτωση της Anna Maria Panzachi, η οποία γεννήθηκε το 1658⁵³.

Ένα άλλο ζήτημα που προκύπτει από τα γραφόμενα του Malvasia, αφορά τις κόρες καλλιτεχνών οι οποίες συμμετέχουν στο εργαστήριο. Αν και κάποιες κατάγονται από εύπορες οικογένειες της πόλης που, πιθανώς, με την προτροπή των γονιών τους ξεκίνησαν μαθήματα ζωγραφικής στο πλαίσιο της πνευματικής τους διάπλασης, υπάρχουν ωστόσο και οι «figlie d'arte» (=κόρες καλλιτεχνών) από οικογένειες με πλούσια καλλιτεχνική παράδοση. Πώς εξηγείται η συμμετοχή της κόρης του Giovanni Maria Galli da Bibbiena, του Baldassar Bianchi, του Bartolommeo Coriolano ή του Domenico Maria Fontana⁵⁴; Μία εποχή στην οποία η γυναίκα που έτυχε να ασχοληθεί με την τέχνη λόγω της καλλιτεχνικής της καταγωγής, μαθήτευε αυστηρά εντός του πατριού ή συγγενικού εργαστηρίου, η συγκέντρωσή τους σε μια «σχολή» υπό την καθοδήγηση της Elisabetta Sirani αποτελεί αξιοσημείωτο φαινόμενο.

Βέβαια, η Elisabetta Sirani δεν αποτελεί μοναδική περίπτωση καλλιτέχνιδας που διατηρεί μια «σχολή» ζωγραφικής σε ιταλικό έδαφος. Λίγο νωρίτερα, η κόρη του ζωγράφου και αρχιτέκτονα Dario Varotari του Πρεσβύτερου και αδελφή του γνωστού ζωγράφου Padovanino (Alessandro Varotari), Chiara Varotari (1584-1663), διατηρούσε ένα εργαστήριο ζωγραφικής στη Βενετία τόσο με μαθήτριες, όπως μία Lucia Scaligeri και μία Caterina Tarabotti, όσο και με μαθητές⁵⁵. Δεν χωρά αμφιβολία ότι το εργαστήριο της

αλλά τη συμφωνία γένους με την πρώτη. Με αυτόν τον τρόπο, ο βιογράφος προσπαθεί να αναδείξει μέσω του τίτλου του την αρχαία καταγωγή και τη διαχρονικότητα της τέχνης στην πόλη του. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμ 2009, σ. 119.

⁵² Η Angela Teresa Muratori ήταν κόρη του γιατρού Roberto Muratori. Τα πρώτα μαθήματα σχεδίου τα λαμβάνει, κατά την δεκαετία του 1680, από τον Emilio Taruffi. Το 1690 παντρεύεται τον ευγενή Tommaso Scannabecchi Moneta ενώ το 1696, όταν ο Taruffi πεθαίνει, γίνεται μαθήτρια του Lorenzo Pasinelli. Μετά τον θάνατο και του Pasinelli το 1700, μαθητεύει και συνεργάζεται με τον Gioseffo Dal Sole. Βλ. Stefania Biancani, "Angela Teresa Muratori", στο Vera Fortunati (επιμ.), *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, Electa, Μιλάνο 1998, σ. 132 και Enrico Noè, "Un'amicizia artistica: Teresa Muratori e G. Gioseffo Dal Sole", *Il carrobbio* 2 (1976), σσ. 293-300.

⁵³ Irene Graziani, "Il cenacolo di Elisabetta Sirani", στο Jadranka Bentini – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 121-122.

⁵⁴ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pitttrice: vite de pittori bolognesi*, Davico, τόμ. 2, Μπολόνια 1678, σ. 497.

⁵⁵ Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, η Varotari συγγράφει την *Apologia del sesso femminile* (=Απολογία του γυναικείου φύλου), πραγματεία που, όπως λέγεται, η συγγραφέας υπερασπίζεται τα γυναικεία δικαιώματα,

Elisabetta Sirani συνέβαλλε στην ανάδειξη του γυναικείου καλλιτεχνικού υποκειμένου στην πόλη της Μπολόνια κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. Αυτή η συνεισφορά γίνεται σαφέστερη, όταν μετά τον θάνατό της, αρκετές μαθήτριάς της συνεχίζουν την πορεία τους ως ζωγράφοι ή χαράκτριες. Ωστόσο, αυτό που έκανε ο Malvasia, ήταν να εντάξει όλες τις γνωστές σε αυτόν εν ζωή καλλιτέχνιδες της πόλης του στον κύκλο της φημισμένης ζωγράφου, ανεξάρτητα εάν αυτές υπήρξαν ή όχι μαθήτριάς της. Δικαιολογεί με αυτόν τον τρόπο την καλλιτεχνική δράση των γυναικών που δούλεψαν υπό την επίβλεψη του ονόματος της Elisabetta Sirani, μίας καλλιτέχνιδας που όπως αναφέρει «ποτέ δεν άφησε [στο έργο της] μία κάποια συστολή και επιτήδευση του ασθενούς φύλου»⁵⁶. Η ανδροπρεπής καλλιτεχνική της πρακτική την κάνει ικανή να διδάξει και ταυτόχρονα, να γίνει η μεγάλη εκπρόσωπος των καλλιτέχνιδων της πόλης. Σύμφωνα με τον Malvasia, το φαινόμενο των καλλιτέχνιδων στην Μπολόνια βρίσκει την κορύφωση και την ίδια στιγμή τον πυρήνα του στο πρόσωπο της Elisabetta.

Για τα ονόματα μερικών καλλιτέχνιδων, τα οποία έμειναν ως απλές αναφορές στον βίο της Sirani, θα δοθούν παραπάνω στοιχεία το 1690, όταν ο Antonio Masini θα ετοιμάσει ακόμα μία προσθήκη για την *Bologna perlustrata*. Όμως, ο μπολονιέζος έμπορος θα φύγει από τη ζωή στις 4 Φεβρουαρίου 1691, με αποτέλεσμα η πολύτιμη προσθήκη του να μένει χειρόγραφη⁵⁷. Περνώντας από τα χέρια του εκδότη Clemente Maria Sassi σε εκείνα του βιβλιόφιλου μπλονιέζου Ubaldo Zanetti, ο τελευταίος θα φροντίσει να δημιουργήσει ένα αντίγραφο της που σήμερα βρίσκεται στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη της Μπολόνια⁵⁸. Το ενδιαφέρον για την προσθήκη του Masini επικεντρώνεται στην *Tavola e Catalogo de' Pittori e Scultori moderni della Scuola di Bologna* (=Πίνακας και Κατάλογος των μοντέρνων Ζωγράφων και γλυπτών της Σχολής της Μπολόνια). Η προσθήκη νέων ονομάτων καλλιτεχνών φέρνει στο φως έναν εντυπωσιακό αριθμό γυναικών όπως είναι: η Lucrezia Bianchi, η Angela Canteli Cavazza, η Ginevra Cantofoli, η Maria Teresa Coriolani, η Vicenza Fabbri, η

παίρνοντας θέση στον ευρύτερο διάλογο για τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας την εποχή εκείνη. Έπειτα από έρευνα η πραγματεία της καλλιτέχνιδας, παρά τις συνεχείς αναφορές, δεν έχει εντοπιστεί. Μη γνωρίζοντας αν αυτή βρίσκεται σε χειρόγραφο ή τυπωμένη μορφή και δίχως καμία μελέτη να παραπέμπει ευθέως στην πηγή, μπορούμε να μιλήσουμε για ένα σημείο το οποίο λανθάνει της επιστημονικής προσοχής. Βλ. *Clara: Database of Women Artists* (National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.), προσβάσιμο στο http://clara.nmwa.org/index.php?g=entity_detail&entity_id=18042 (προσπελάστηκε 31/1/18).

⁵⁶ “non lascio mai una vera timidita, e leccatura propria del debil sesso”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 454.

⁵⁷ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *L’Archiginnasio* 52 (1957), σ. 197.

⁵⁸ Το αντίγραφο του Zanetti με ταξινομικό αριθμό 765 n.2 φυλάσσεται στη Biblioteca Universitaria di Bologna. Άλλα τρία αντίγραφα, όλα προερχόμενα από εκείνο του Zanetti, βρίσκονται στη Biblioteca Comunale di Archiginnasio. Το αντίγραφο του Zanetti, ελλείψει του πρωτοτύπου, είναι το πλέον αξιόπιστο, καθώς ο ίδιος ασχολήθηκε συστηματικά με σημαντικές αντιγραφές παλαιών χρονικών. Βλ. Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *ό.π.*, σσ. 200-201.

Veronica Fontana, η Veronica Franchi, η Maria Oriana Galli Bibiena, η Camilla Lauteri, η Anna Teresa Messieri, η Anna Mongardi, η Teresa Muratori, η Antonia Pinelli, η Lucrezia Scarfaglia και οι μικρότερες αδελφές της Elisabetta, Anna Maria και Barbara Sirani. Ο πίνακας αυτών των ονομάτων περιλαμβάνει κάποια σύντομα βιογραφικά στοιχεία, όπως τη χρονολογία δράσης και τη μαθητεία τους, με επίκεντρο κυρίως την εκκλησιαστική εργογραφία. Τα μοναστήρια, ιδίως των γυναικών, και οι τοπικές ενορίες εξελίσσονται σε σημαντικούς πάτρωνες των καλλιτεχνίδων, όπως θα δούμε και σε επόμενο κεφάλαιο.

Η πλειονότητα των καλλιτεχνίδων που καταγράφει ο Masini στην προσθήκη του 1690 ανήκουν, σύμφωνα με τον Malvasia, στον κύκλο της Elisabetta. Χάρη στην προσθήκη του Masini, οι καλλιτέχνιδες της Μπολόνας του δεύτερου μισού του 17^{ου} αιώνα δεν έμειναν απλώς ονόματα κάποιων μαθητριών της Sirani στον επίλογο της *Felsina Pittrice*. Βιογράφοι του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα θα αντλήσουν υλικό από εκεί για να αναφερθούν σε αυτές τις γυναίκες, πολλές φορές ακόμα, χρησιμοποιώντας αυτούσιο το κείμενο του Masini⁵⁹.

1.2 Το περιβάλλον της Ακαδημίας τεχνών και η αναβίωση της *Felsina Pittrice* (1739-1843)

Στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνα αρχίζει σταδιακά να αναδύεται ένας μικρός αριθμός γυναικών (οι οποίες ήταν κυρίως κόρες καθηγητών του πανεπιστημίου), ωστόσο, αρκετά σημαντικός αν κάποιος αναλογιστεί ότι σε μεγάλες ακαδημίες της Ευρώπης, όπως τη Royal society και την Académie des Sciences, η είσοδος σε αυτές απαγορευόταν αυστηρά⁶⁰. Πραγματείες, όπως, το *Il newtonianismo per le dame* (1737) του Francesco Algarotti και αργότερα το *Chimica per le donne* (1796) του Marco Giuseppe Compagnoni θα είναι αποτελέσματα της ευρείας συζήτησης, που διήρκησε όλο τον 18^ο αιώνα και ενθάρρυνε τη συμμετοχή των γυναικών στις επιστήμες⁶¹. Από την άλλη, η πολεμική της μισογυνικής ρητορικής δεν έλειπε από αυτό το διάλογο, με τους αντιτιθέμενους να υποστηρίζουν πως

⁵⁹ Πρώτος βιογράφος που κάνει γνωστό το χειρόγραφο του Masini είναι ο Luigi Crespi με τη *Felsina pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi - tomo terzo* (Pagliarini, Ρώμη 1769). Στον πρόλογο του εγκωμιάζει και ευχαριστεί θερμά τον Ubaldo Zanetti που του προσέφερε, μέσω της συλλογής του με χειρόγραφες σημειώσεις και χρονικά, σημαντικές πληροφορίες. Υποθέτουμε –και αυτό είναι εμφανές ακόμα περισσότερο από το περιεχόμενο των βίων του– ότι μεταξύ των πληροφοριών που αποκόμισε ο συγγραφέας είναι και το χειρόγραφο του Masini. Βλ. *Luigi Crespi, Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. xv.

⁶⁰ Marta Cavazza, "Innovazione e compromesso. L'istituto delle scienze e il sistema accademico bolognese del settecento", στο A. Prosperi (επιμ.), *Storia di Bologna*, τόμ.3: *Bologna nell'età moderna. Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, Bononia University Press, Μπολόνα 2009, σ. 359. και David F. Noble, *Un mondo senza donne: la cultura maschile della Chiesa e la scienza occidentale*, Bollati Boringhieri, Τορίνο 1994, σ. 211.

⁶¹ Paula Findlen, "Translating the New Science: women and circulation of knowledge in enlightenment Italy", *Configurations* 3 (1995), σ. 167.

«όταν οι άνδρες θα φορέσουν φορέματα και περιμένουν να ερωτηθούν, τότε μόνο η γυναίκα θα έπρεπε να πάρει πτυχίο»⁶².

Παρά ταύτα, η γυναικεία συμμετοχή στον κόσμο των επιστημών, ως αποτέλεσμα κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων, θα ήταν αναπόφευκτη. Η ελαστικότητα των μέχρι τότε ακλόνητων ηθικών κοινωνικών αξιών είναι εμφανής στα χρονικά της πόλης εκείνης της εποχής. Ειδικά αυτές που ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, απολάμβαναν ένα εύρος ελευθεριών, όπως να παίρνουν μέρος σε «συζητήσεις που διαρκούσαν μέχρι τα ξημερώματα», να συμμετέχουν σε δημόσιες γιορτές, να δέχονται στο σπίτι «όποιον θέλουν» και να κυκλοφορούν έξω μέχρι τη νύχτα «χωρίς να φορούν πέπλο» που κάλυπτε τα χαρακτηριστικά τους⁶³. Ακόμα, ο κύκλος των υποστηρικτών του δικαιώματος της εκπαίδευσης των γυναικών, θα βρει έναν σημαντικό υποστηρικτή με εκκλησιαστική και πολιτική εξουσία στο πρόσωπο του αρχιεπισκόπου Prospero Lorenzo Lambertini (1675-1758), και μετά το 1740 πάπα Βενέδικτου ΙΔ', που θα παρακούσει τις μισογυνικές προκαταλήψεις και θα διατάξει την εκλογή μίας γυναίκας διδάκτορα, προτείνοντάς τη ως «έμβλημα της ανασυνταγμένης ηθικής»⁶⁴. Το 1732, η Laura Bassi (1711-1778) γίνεται η πρώτη γυναίκα στην Ευρώπη που θα διδάξει επίσημα.

Όμως, την ίδια εποχή που οι ακαδημίες και το πανεπιστήμιο στη Μπολόνια ανοίγουν, έστω και ελάχιστα, τις πόρτες τους στις γυναίκες, οι καλλιτέχνιδες βρίσκονται απέναντι στο νεότευκτο θεσμό της Ακαδημίας. Η ίδρυση της ακαδημίας τεχνών της Μπολόνια το 1714, της Accademia Clementina, είναι το αποτέλεσμα μίας σειράς δράσεων συγκεκριμένων προσώπων του καλλιτεχνικού κόσμου της πόλης που άρχισε πολύ νωρίτερα. Το 1706 ξεκινά η σύνταξη των καταστατικών, τα οποία θα επικυρωθούν με την παπική

⁶² Στίχος από ανώνυμο σατυρικό μισογυνικό ποίημα που γράφτηκε το 1728 και δημοσιεύτηκε το 1732. Βλ. Paula Findlen, "Science as a Career in Enlightenment Italy: the strategies of Laura Bassi", *Isis* 84 (1993), σ. 441.

⁶³ Giancarlo Roversi, "Aspetti della vita bolognese dei secoli XVII-XVIII", *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna* 221 (1970). Στο άρθρο του ο Roversi μεταγράφει και σχολιάζει το ανυπόγραφο χειρόγραφο με τίτλο "Costumi, usanze e novità lasciate o introdotte nella nostra patria di Bologna dall'anno 1680 sino al 1742 e prima cominciando dalle chiese e religioni". Ο άγνωστος συγγραφέας καταγράφει με έντονη κριτική διάθεση τα σύγχρονα ήθη της πόλης του, νοσταλγώντας τα χρόνια πριν το 1680, όπου οι γυναίκες συμπεριφέρονταν ευπρεπώς και τα μικρά κορίτσια προστατεύονταν από τα «λουκέτα στα παράθυρά τους». Αντίθετα, όπως λέει, «η ελευθερία που χρησιμοποιείται σήμερα, του να πηγαίνεις σε όλα τα σπίτια για διασκέδαση, οποιαδήποτε ώρα της ημέρας θελήσεις με τις γυναίκες, έχει ξεπροβάλει μία άλλη κακή συνήθεια που ανήκε σε κοινές γυναίκες και ερωμένες». Βλ. σσ. 81, 83.

⁶⁴ Gabriella Poma, "Introduzione", στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell'ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σ.8. Σύμφωνα με την Marta Cavazza, η Laura Bassi δεν αποτέλεσε το πρώτο άνθος μίας γενικότερης ευνοϊκής θεσμικής μεταχείρισης για τις γυναίκες, αλλά απολειτουργικό αποτέλεσμα των κατευθυντήριων γραμμών του αρχιεπισκόπου Lambertini, δίχως τις πολιτικές του οποίου –και στη συνέχεια από τη θέση του πάπα– πιθανόν να μην υπήρχαν όσες διέπρεψαν στις επιστήμες τον 18^ο αιώνα στην Μπολόνια. Βλ. Marta Cavazza, "Dottrici e lettrici dell'Università di Bologna nel Settecento", *Annali di storia delle università italiane* 1 (1997), σσ. 114-115.

βούλα μόλις το 1711⁶⁵. Αυτά τα καταστατικά, συνταγμένα στο μεγαλύτερο μέρος τους από τον πρωτεργάτη και θεμελιωτή της ακαδημίας Giampietro Zanotti (1674-1765), όριζαν τη χρηματοδότησή της μέσω των ακαδημαϊκών της (μία παράγραφος που θα διαγραφεί, όταν η ακαδημία θα ενσωματωθεί στο Istituto delle Scienze όπου και θα δικαιούται την κρατική χρηματοδότηση), την ίδρυση τμήματος για την προστασία της καλλιτεχνικής κληρονομιάς, αλλά το σημαντικότερο, την ίδρυση της Accademia del nudo όπου θα λάμβανε χώρα η θεμελιωδέστερη καλλιτεχνική πρακτική⁶⁶. Το μάθημα της μελέτης του γυμνού (εκ του φυσικού) ως υποχρεωτική άσκηση για κάθε νέο που επιθυμεί να καταπιαστεί με την τέχνη του σχεδίου, θα εμποδίσει την είσοδο σε κάθε επίδοξη καλλιτέχνη, όπως εξάλλου έγινε σε όλες τις ευρωπαϊκές ακαδημίες τεχνών τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα⁶⁷.

Η ακαδημία πήρε το όνομα Clementina προς τιμήν του πάπα Κλήμη ΙΑ' (1649-1721), ενώ ως προστάτιδα ορίζεται στις 20 Δεκεμβρίου 1709 η Οσία Caterina Vigri⁶⁸. Η Caterina Vigri ήταν γνωστή για την ενασχόλησή της με τη ζωγραφική ως μοναχή, ενώ το μοναστήρι του Corpus Domini, που βρίσκεται το θεωρούμενο ως άφθαρτο σώμα της, γίνεται χώρος στον οποίο μεταβαίνουν συχνά δάσκαλοι και μαθητές προκειμένου να τιμήσουν την προστάτιδά τους⁶⁹. Το 1723 και μετά την αγιοποίηση της Vigri, ο ζωγράφος Antonio Franceschini δωρίζει στην Accademia Clementina ένα έργο του στο οποίο απεικονίζεται η μοναχή να ζωγραφίζει το Βρέφος Ιησού. Ο πίνακας τοποθετείται τελικά στη Sala della Residenza, την επίσημη αίθουσα συνεδριάσεων της ακαδημίας⁷⁰. Το εικονογραφικό πρότυπο του Franceschini θυμίζει αρκετά εκείνο του ευαγγελιστή Λουκά, προστάτη της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά στη Ρώμη. Αν λοιπόν η Ρώμη είχε έναν Λουκά, η Μπολόνια είχε μία Vigri. Ποιος, όμως, είναι ο λόγος που επιλέγεται μία γυναίκα μοναχή για μία ακαδημία καλών τεχνών, η οποία εκ προοιμίου είναι γνωστό ότι αποκλείει από τους κόλπους της τις καλλιτέχνιδες; Είναι μήπως, μία έμμεση αναφορά και ένας φόρος τιμής στη μέχρι τότε ιστορία των καλλιτεχνίδων της πόλης;

Οι γυναίκες μπορεί να απουσιάζουν παντελώς από την ακαδημία, ωστόσο, εμφανίζονται στο πλαίσιο ενός τιμητικού τίτλου που δίνεται εκεί, η μελέτη των ονομάτων του οποίου συνεισφέρει τα μάλα στην εξαγωγή ορισμένων χρήσιμων συμπερασμάτων. Το

⁶⁵ Elena Angeletti, "L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni", *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σ. 63.

⁶⁶ Elena Angeletti, "L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni", *ό.π.*, σ. 63.

⁶⁷ Ann Harris Sutherland – Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη 1976, σσ. 26, 44, 51-53.

⁶⁸ Elena Angeletti, "L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni", *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σ. 68 και Andrea Emiliani (επιμ.), *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, τόμ. 1, Minerva, Μπολόνια 2005, σ. 442.

⁶⁹ Andrea Emiliani (επιμ.), *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, *ό.π.*, σ. 459.

⁷⁰ Elena Angeletti, "L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni", *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σ. 68.

καταστατικό της ακαδημίας όριζε το βραβείο επίτιμου μέλους (accademico d'onore) που είχε την ίδια ισχύ με το «bien facteur» και αργότερα, το «Academicien Honoraire» ή «conseiller honoraire» που ένας από τους σημαντικότερους μελετητές επί του θέματος, ο Nikolaus Pevsner, αναφέρει για την ακαδημία του Παρισιού⁷¹. Ήταν μια τιμή την οποία κατείχαν εξέχοντα πρόσωπα της κοινωνικοοικονομικής ελίτ της πόλης αλλά και ξένοι «ειδήμονες», όπως μας δείχνει το παράδειγμα του Pierre Crozat⁷². Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πίσω από την ανακήρυξη ενός προσώπου ως επίτιμου μέλους υπήρχαν πολιτικά, οικονομικά και ιδεολογικά κίνητρα. Για παράδειγμα, μετά τον θάνατο του διευθυντή της ακαδημίας Carlo Cignani (1628-1719), ζητήθηκε από τους μέχρι τότε βραβευμένους να χρηματοδοτήσουν την κηδεία του⁷³. Στην πραγματικότητα, μαζί με τα κονδύλια που έστελνε το Ποντιφικό και τα έργα τέχνης των ακαδημαϊκών, τα κληροδοτήματα των επίτιμων μελών αποτελούσαν βασική οικονομική αποδοχή της Accademia Clementina⁷⁴.

Μέσω αυτού του τίτλου εκλέγεται κατά τον 18^ο αιώνα και ένας σημαντικός αριθμός από γυναίκες, κυρίως καλλιτέχνιδες –τόσο από την Μπολόνια όσο και ξένες–, αλλά και αριστοκράτισσες που δεν ασκούσαν κάποια τέχνη. Εξάλλου, στον κανονισμό της ακαδημίας διαβάζουμε ότι επίτιμα μέλη θα μπορούσαν να εκλεγούν: «ειδικευμένοι σε άλλα αντικείμενα, ή ευγενικής καταγωγής, ή για τις εξαιρετές αρετές τους σε παρόμοιο επάγγελμα, τόσο ξένοι όσο και ντόπιοι, όπως και από το άλλο φύλο»⁷⁵. Η πρώτη γυναίκα καλλιτέχνιδα που έλαβε αυτή την τιμή ήταν η διάσημη Βενετσιάνα προσωπογράφος της αριστοκρατίας και από το 1705 τιμώμενο μέλος της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά τη Ρώμης, Rosalba Carriera, η οποία βρέθηκε στην Μπολόνια τον Ιανουάριο του 1720⁷⁶. Και άλλες καλλιτέχνιδες του εξωτερικού με μεγάλο όνομα στον κόσμο των τεχνών και με ισχυρή πατρωνία έλαβαν αυτόν τον τίτλο, όπως η Angelica Kauffman (1762), η Anna Dorothea Therbusch (1763), και η Élisabeth Vigée Le Brun (1789)⁷⁷. Η εκλογή μεγάλου αριθμού ξένων καλλιτεχνών εξηγείται, τόσο από το πνευματικό άνοιγμα του πολιτισμικού περιβάλλοντος της πόλης που εκπροσωπεί η

⁷¹ Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte, Einaudi*, Torino 1982, σ.98 [1^η έκδοση στα Αγγλικά, 1940]. Βλ. Elena Angeleri, “L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni”, *ό.π.*, σ. 68.

⁷² Michelangelo L. Giumanini, “Catalogo degli accademici d'onore nell'accademia Clementina (1710-1803)”, *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 38-39 (1998/1999), σ. 215.

⁷³ Elena Angeleri, “L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni”, *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σ. 70.

⁷⁴ Elena Angeleri, “L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni”, *ό.π.*, σ. 72.

⁷⁵ “altri Soggetti qualificati, o per Nobiltà di Nascita, o per virtute eccellenti in simile professione, e tanto Esteri, quanto Cittadini, si dell'uno, come dell'altro sesso”. Βλ. Michelangelo L. Giumanini, “Catalogo degli accademici d'onore nell'accademia Clementina (1710-1803)”, *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 38-39 (1998/1999), σ. 207.

⁷⁶ Paola Segà, “Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento”, στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell'ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σσ. 141, 146.

⁷⁷ Paola Segà, “Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento”, *ό.π.*, σ. 146.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 141.

ακαδημία τεχνών, όσο και από την αδυναμία των ντόπιων καλλιτεχνών να εκλεγούν σε αυτή τη θέση, λόγω της θεωρούμενης χαμηλής ποιότητας των έργων τους⁷⁸.

Ωστόσο, οι τιμώμενες καλλιτέχνιδες της Μπολόνια ξεπερνούν σε αριθμό τις ξένες, αποδεικνύοντας ότι ακόμη και στα δύσκολα γι' αυτές χρόνια της ακαδημίας, είναι σε θέση αφενός να διατηρούν την επαγγελματική τους δράση και αφετέρου, να εγκωμιάζονται μέσω ενός άκαμπτου και σκληροπυρηνικά μισογυνικού θεσμού. Μπορούμε να αναλογιστούμε ότι τα πρώτα της χρόνια, δηλαδή κατά τη διάρκεια όλου του πρώτου μισού του 18^{ου} αιώνα, η Accademia Clementina δεν ήταν ο κυρίαρχος φορέας εικαστικής πρακτικής, όπως συνέβαινε με τις Ακαδημίες σε άλλες περιοχές πολύ νωρίτερα⁷⁹. Η Compagnia dei Pittori (=Συντεχνία των Ζωγράφων) ήταν ενεργή μέχρι το 1780 και οι συχνές διενέξεις δεν έλειψαν με την ακαδημία⁸⁰. Απαράβατος κανόνας για να εκλεχθεί κάποιος επίτιμο μέλος της Accademia Clementina ήταν να μην ανήκει κάποια συντεχνία. Οι καλλιτέχνιδες, μαθαίνοντας τις τέχνες μέσα σε ιδιωτικά εργαστήρια, χωρίς όμως ποτέ να υπάρχουν κανονικά μέλη της συντεχνίας, είχαν το πλεονέκτημα απέναντι στους άνδρες ομολόγους τους.

Ως επίτιμα μέλη εκλέχθηκαν Μπολονιέζες καλλιτέχνιδες, όπως η Lucia Casalini Torelli (1729), η Ersilia Creti (1735), η Anna Morandi Manzolini (1755), η Clarice Vasini (1763) και η Eleonora Monti (1767)⁸¹. Η θέση αυτή, και πρέπει αυτό να τονιστεί, δεν τους έδινε κάποια δικαιοδοσία στην οργάνωση του εσωτερικού της ακαδημίας⁸². Σαφώς, η εκλογή τους δεν σήμαινε μόνο την υπερπήδηση μίας σειράς κοινωνικών εμποδίων που έθετε η ανδροκρατούμενη ακαδημία τεχνών. Σημαντική παράμετρος σε αυτή τη διάκριση υπήρξε και ο τομέας των γνωριμιών. Η Lucia Casalini Torelli ήταν αγαπημένη ζωγράφος της τοπικής, και όχι μόνο, αριστοκρατίας, ενώ από την άλλη η Anna Morandi Manzolini

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 141.

⁷⁹ Το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, η Académie royale de peinture et de sculpture στο Παρίσι καθιέρωσε διάφορα προνόμια γι' αυτούς που συμμετέχουν στους κύκλους της (όπως υποτροφίες σε φτωχούς μαθητές) και αυστηρούς κανόνες ελέγχου των εξωακαδημαϊκών καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, όπως την απαγόρευση της μελέτης εκ του φυσικού σε ιδιωτικά εργαστήρια σχεδίου. Αντίθετα, η Accademia Clementina, όχι μόνο δεν είχε θεσπίσει τέτοιους νόμους, αλλά ακόμα και οι αποστάσεις που είχε κρατήσει από την καλλιτεχνική πρακτική των εργαστηρίων ήταν δυσδιάκριτες. Βλ. Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Nuova Alfa Editoriale, Μπολόνια 1988, σσ. 54, 309.

⁸⁰ Ήδη από την απόφαση διαχωρισμού από την Compagnia dei Pittori σε συνέλευση της ακαδημίας, οι σχέσεις των δύο καλλιτεχνικών θεσμών οξύνθηκαν αριστά, όπως γίνεται φανερό από τα πρακτικά του Zanotti. Βλ. Michelangelo L. Giumanini, "Catalogo degli accademici d'onore nell'accademia Clementina (1710-1803)", *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 38-39 (1998/1999), σ. 443.

⁸¹ Για τον αναλυτικό κατάλογο με όλες τις γυναίκες που εκλέχθηκαν επίτιμα μέλη της Accademia Clementina βλ. Paola Segà, "Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento", στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell'ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σ.146.

⁸² Paola Segà, "Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento", *ό.π.*, σ. 141.

υπήρξε ευνοούμενη του πάπα Λαμπερτινί⁸³. Η Ersilia Creti και η Eleonora Monti ήταν κόρες ζωγράφων που έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μολονιέζικης ακαδημίας, ενώ μάλιστα ο Donato Creti διετέλεσε και διευθυντής (Principe) της Accademia Clementina την περίοδο από το 1728 μέχρι το 1731⁸⁴. Τα παραπάνω αποτελούν ακόμα μία απόδειξη, ότι σε όλη την ιστορία των καλλιτεχνιδων κατά την πρώιμη νεωτερικότητα κάποιος άνδρας κρύβεται πίσω από την επικείμενη επιτυχία τους, είτε με το ρόλο του δασκάλου, είτε με αυτή του διαμεσολαβητή.

Τη μετάδοση των περί τέχνης αντιλήψεων και των στόχων της ακαδημίας μέσω της βιογραφίας θα επιδιώξει ο γραμματέας της Giampietro Zanotti το 1739, με το δίτομο *Storia dell' Accademia clementina di Bologna*⁸⁵. Ο Zanotti ως μέτριος ζωγράφος, παλιός μαθητής του Lorenzo Pasinelli (1629-1700), θα αφιερωθεί κυρίως στο συγγραφικό του έργο, αξιολογώντας βιογραφικές σειρές προγενέστερων βιογράφων (Βαζάρι, Malvasia κ.α), αλληλογραφώντας με σημαντικούς ανθρώπους του κόσμου της τέχνης και συγιεντρώνοντας βιογραφικές πληροφορίες για τους Μολονιέζους ζωγράφους από την απαρχή της ίδρυσης της ακαδημίας⁸⁶. Σκοπός του ήταν αυτό το σώμα βιογραφιών να «φιλτραριστεί», όσο είναι δυνατό, από τις απόψεις του που τάσσονται με τον προσανατολισμό της Accademia Clementina⁸⁷. Με το έργο του, ο Zanotti, αλλάζει τον τοπικισμό που προήγαγε ο Malvasia και την έντονη αντιπαράθεση του με την κεντρική Ιταλία, ανοίγοντας τον διάλογο με τις Ευρωπαϊκές ακαδημίες⁸⁸.

Φυσικά οι καλλιτέχνιδες δεν έχουν θέση στο σύγγραμμά του, εκτός αν είναι σύζυγοι ή κόρες κάποιων εκ των βιογραφουμένων, ή έχουν εκλεχθεί επίτιμα μέλη από την ίδια την ακαδημία. Όπως είδαμε και πριν, τις περισσότερες φορές τα δύο παραπάνω συνδυάζονται ιδανικά στα μάτια του Zanotti και των υπολοίπων ακαδημαϊκών. Στην εισαγωγή του, στην

⁸³ Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μολόνια 2005, σ.30 και Rebecca Messbarger, “Re-membering a body of work: anatomist and anatomical designer Anna Morandi Manzolini”, *Studies in Eighteenth-Century Culture* 32 (2003), σ. 136.

⁸⁴ Andrea Emiliani (επιμ.), *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, Minerva, Μολόνια 2005, σσ. 451, 453.

⁸⁵ Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Institutio delle scienze e dell'arti*, 2 Τόμοι, Per Lelio dalla Volpe, Μολόνια 1739.

⁸⁶ Grassi Luigi, *Teorici e storia della critica d'arte: il Settecento in Italia*, Bonsignori, Ρώμη 1997, σσ. 75-76 [1^η έκδοση 1979].

⁸⁷ Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Nuova Alfa Editoriale, Μολόνια 1988, σσ. 136-138.

⁸⁸ Giovanna Perini, “Letteratura artistica e società a bologna al tempo di Giuseppe Maria Crespi”, στο Andrea Emiliani (επιμ.), *Giuseppe Maria Crespi, 1665-174*, Nuova Alfa editoriale, Μολόνια 1990, σ. CCI. Μεταξύ των εκδόσεων της *Felsina Pittrice* του Malvasia και της *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* του Zanotti, εκδίδεται το *Abecedario pittorico* του Pellegrino Antonio Orlandi με μία πληθώρα συνοπτικών αλλά πλήρως ενημερωμένων καλλιτεχνικών βιογραφιών εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα, που ξεφεύγουν από τα όρια της πόλης, καθώς προστίθενται καλλιτέχνες που γεννήθηκαν και έδρασαν έξω από την Μολόνια και έξω από την ιταλική χερσόνησο. Βλ. Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorino, circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura*, Const. Pisari, Μολόνια 1704.

οποία κατασκευάζει τις ιστορικές καταβολές της Accademia Clementina που ξεκινούν σύμφωνα με τον συγγραφέα από τον 15^ο αιώνα, μεταξύ των ανδρών καλλιτεχνών υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές στις Caterina Vigri, Properzia de' Rossi, Lavinia Fontana και Elisabetta Sirani⁸⁹.

Ο βιογράφος μας είναι φανερό ότι υπονομεύει την ύπαρξη των καλλιτεχνίδων, καθώς ο ίδιος προωθεί τις ιδέες ενός κόσμου δίχως αυτές. Αυτό γίνεται κιόλας αντιληπτό από το χαρακτηριστικό που βρίσκεται στο εξώφυλλο του έργου του: μία αίθουσα διαλέξεων και στο βάθος ένας πίνακας με θέμα τον Ηρακλή Φαρνέζε. Ομάδες νεαρών μαθητών με τα φύλλα σχεδίου στο χέρι κουβεντιάζουν λίγο πριν ξεκινήσει το μάθημα. Ο δάσκαλος στήνει το μοντέλο του στη σωστή πόζα. Το μοντέλο είναι γυμνό [εικ. 2].

Εκείνος που θα εγκωμιάσει τις καλλιτέχνιδες όσο κανένας άλλος, μιλώντας για γυναίκες που μέχρι τότε παρέμεναν απλώς ονόματα στους βίους προγενέστερων παραδειγμάτων, ήταν ο ζωγράφος, έμπορος τέχνης και ιερέας Luigi Crespi (1708-1779), γιος του Μπολονιέζου ζωγράφου Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), γνωστού και ως Spagnuolo ή Spagnoletto⁹⁰. Με αφορμή την επανέκδοση της *Felsina Pittrice* του Carlo Cessare Malvasia το 1753, που επιμελήθηκε ο Zanotti, συνέγραψε και εξέδωσε τη *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, με τη φιλοδοξία να αποτελέσει το συμπληρωματικό τόμο του πονήματος του βιογράφου του 17^{ου} αιώνα. Και ενώ οι αναφορές του Malvasia περιορίζονται στις βιογραφίες της Lavinia Fontana και της Elisabetta Sirani, ο Crespi συμπληρώνει είκοσι μία ακόμα καλλιτέχνιδες της Μπολόνια.

Όπως είναι σαφές από τον υπότιτλο, κατά τον οποίο το σύγγραμμα λογίζεται ως τρίτος τόμος της *Felsina Pittrice*, ο Crespi επιδιώκει να βιογραφήσει, αφενός τους καλλιτέχνες και τις καλλιτέχνιδες που έδρασαν και απέκτησαν φήμη μετά την πρώτη έκδοση της *Felsina Pittrice* από τον Malvasia (1678) και γι' αυτό δεν βιογραφούνται, και αφετέρου εκείνες και εκείνους που παραγνωρίστηκαν ως ήσσονες ζωγράφοι, τόσο από την πρώτη όσο και από τη δεύτερη έκδοση του Zanotti⁹¹. Ανέφερα ήδη το ρόλο που έπαιξε το χειρόγραφο του Masini για τους βίους του Crespi και από το οποίο δεύτερος οικειοποιείται αυτούσια κείμενα του πρώτου –πρακτική όχι σπάνια την εποχή εκείνη–, προκειμένου να δώσει πληροφορίες για λιγότερο γνωστά ονόματα, κυρίως γυναικών⁹².

⁸⁹ Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 1, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739.

⁹⁰ Για τη δράση του Luigi Crespi ως έμπορου τέχνης βλ. Thomas Liebsch, "Heinrich Graf von Brühl e il commercio di quadri a Bologna. L'epistolario di Luigi Crespi", στο Ute C. Koch – Cristina Ruggero (επιμ.), *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763): Ein sächsischer Mäzen in Europa - Akten der internationalen Tagung zum 250. Todesjahr*, Sandstein Verlag, Δρέσδη 2017, σσ. 350-367.

⁹¹ Grassi Luigi, *Teoric e storia della critica d'arte: il Settecento in Italia*, Bonsignori, Ρώμη 1997, σ. 79.

⁹² Βλ. σ. 26, υπ. 51

Η φιγούρα του Crespi στην ιστορία της μπολονιέζικης τέχνης και ιστοριογραφίας ξεχωρίζει για την εκκεντρικότητα και αντισυμβατικότητα του σε σχέση με τα καλλιτεχνικά πρότυπα που προωθούσε η ακαδημία. Η ρήξη που σοβούσε με τους εκπροσώπους της Accademia Clementina, υπήρξε το αποτέλεσμα σημαντικών θεωρητικών αντιθέσεων μεταξύ των δύο. Σε ορισμένα χωρία του συγγράμματός του, ο «κουτσομπολίστικος» και χαοτικός λόγος του Crespi και οι χειμαρρώδεις και ασαφείς ιστορίες του, ήταν η επίσημη απάντησή του στις ασεβείς κριτικές στον πατέρα του⁹³. Ο Giuseppe Maria Crespi υποβαθμιζόταν συνεχώς στα κείμενα των ακαδημαϊκών, με πρωτοπόρο τον Zanotti, ο οποίος στη *Storia dell'Accademia clementina di Bologna* τον χαρακτήριζε ως ζωγράφο με «ιδιοσυγκρασία γεμάτη ευχάριστες ιδιοτροπίες και φαντασίες» και ότι «όσον αφορά την ακαδημία δεν έκανε πολλά πράγματα», καθώς, ήταν «επικριτικός», «παράξενος» και «δεν ήθελε να συμμετέχει στις συνεδριάσεις [της ακαδημίας]»⁹⁴. Η ιδιαίτερη νοοτροπία του Luigi αντανακλά, τρόπον τινά, αυτή του πατέρα του και έγκειται στην καλλιτεχνική πρακτική των εργαστηρίων, όπου οι δύο τους διαμορφώθηκαν, και την αντίθεση στον κλασικιστικό ακαδημαϊκό ύφος που υποστήριζαν με σθένος, ειδικότερα στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, μέλη της Accademia Clementina, όπως ο Carlo Bianconi (1732 -1802)⁹⁵.

Με γνώμονα το παραπάνω, θα μπορούσα να διατυπώσω το επιχείρημα της αντικαδημαϊκής στάσης του Luigi Crespi, ως απότοκης των ιδεών του ίδιου του πατέρα· μιας στάσης που εκφράζεται σαφέστερα στο σύγγραμμά του, όταν αυτός δεν επιλέγει να βιογραφήσει αποκλειστικά καλλιτέχνες που συμμετείχαν ενεργά και συνεισέφεραν στην ακαδημία, ταυτίζοντας το καλλιτεχνικό τους ύφος με τις προσταγές του Zanotti, αλλά και εκείνους που συνέχιζαν να δουλεύουν, ακόμα και μετά την ίδρυση της ακαδημίας, στα εργαστήρια και που πέτυχαν μία σημαντικού καλλιτεχνική πορεία. Σε μια τέτοια κατηγορία ανήκουν και οι καλλιτέχνιδες της πόλης. Το μοναδικό ιστοριογραφικό παράδειγμα των βίων του Crespi, που προκάλεσε το ενδιαφέρον της φεμινιστικής ιστοριογραφίας, εξηγείται υπό αυτό το πρίσμα.

Την ίδια περίοδο που ο Luigi Crespi συγγράφει και εκδίδει τον τρίτο τόμο της *Felsina Pittrice*, ο Marcello Oretti (1714-1787), μέλος μιας μικρής αριστοκρατικής οικογένειας της πόλης και λάτρης των τεχνών, ετοιμάζει μία σειρά βίων τόσο Μπολονιέζων

⁹³ Giampietro Cammarota, “L’Accademia Clementina” στο Angelo Varni (επιμ.), *Pervorsi di carta: i luoghi dei libri e dei documenti dalle accademie al computer*, Pàtron editore, σσ. 114-117.

⁹⁴ Giampietro Zanotti, *Storia dell’Accademia clementina di Bologna, aggregata all’Istituto delle scienze e dell’arti*, τόμ. 2, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σσ. 31, 73.

⁹⁵ Renato Roli, “Spunti di didattica dell’arte nella Felsina pittrice [1769] di Luigi Crespi”, *Atti della Accademia delle scienze dell’Istituto di Bologna* 73 (1984-1985), σ. 43. και Anton W.A Boschloo, “Crespi e l’Accademia Clementina”, στο Andrea Emiliani (επιμ.), *Giuseppe Maria Crespi, 1665-174*, Nuova Alfa editoriale, Μπολόνια 1990, σ. CXC.

όσο και ξένων καλλιτεχνών⁹⁶. Λόγω όμως της πρόσφατης έκδοσης του Crespi αλλά και της πτώχευσης του αδελφού του Sicinio –η οποία υποχρέωσε τον τελευταίο να καταφύγει στη Μόντενα για να γλιτώσει από τους πιστωτές και από το νόμο, φέρνοντας σε δύσκολη οικονομική κατάσταση την οικογένεια Oretti–, η πραγματεία δεν θα εκδοθεί ποτέ, παραμένοντας μέχρι τις μέρες μας στη χειρόγραφη μορφή της⁹⁷. Σήμερα, το χειρόγραφο που βρίσκεται στην Biblioteca Comunale di Archiginnasio με τίτλο *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese accademico dell'Istituto delle Scienze di Bologna* αποτελεί σημαντική πηγή για την μπολονιέζικη τέχνη και χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο από τους σύγχρονους μελετητές⁹⁸.

Ο Marcello Oretti έχαιρε μεγάλου σεβασμού στον καλλιτεχνικό κόσμο και όχι μόνο της πόλης του, όπως φαίνεται και από την εκλογή του ως επίτιμο μέλος από την Accademia Clementina αλλά και από την Accademia Reale del Disegno της Φλωρεντίας το 1774⁹⁹. Σε αντίθεση με την περίπτωση του Crespi, οι σχέσεις του Marcello Oretti με την ακαδημία ήταν αριετά καλές, ενώ κάποιες φορές οι διαφωνίες του με τον πρώτο αποτυπώνονται έκδηλα μέσα στο χειρόγραφο του¹⁰⁰. Παρά ταύτα, ο Oretti δεν επιλέγει να γράψει βιογραφίες που περιστρέφονται γύρω από την Accademia Clementina, στοχεύοντας στην προώθηση των ιδεών της, όπως κάνει ο Zanotti, αλλά ούτε περιορίζεται γεωγραφικά, όπως οι προγενέστεροί του. Προϊόν σύνθετης έρευνας βασισμένης σε: καταγραφές έργων και καλλιτεχνών επί τόπου, μέσω των ταξιδιών που έκανε ο συγγραφέας, στην εξαντλητική μελέτη πρωτογενούς υλικού (όπως επιστολογραφίας και ληξιαρχικών πράξεων θανάτου) και στην άντληση πληροφοριών από την εκτενέστατη βιβλιοθήκη του που αριθμεί περί τους χίλιους διακόσιους τόμους, σχεδόν όλοι ιστοριογραφικού-καλλιτεχνικού χαρακτήρα, το

⁹⁶ Ο Marcello Oretti λαμβάνει από μικρός την αριστοκρατική παιδεία με την εκμάθηση ξένων γλωσσών και σχεδίου ενώ παράλληλα γοητεύεται από την γραμματεία της τέχνης. Ξεινώνει έτσι ταξίδια σε διάφορες περιοχές τις Ιταλίας, συλλέγοντας πληροφορίες για τους καλλιτέχνες και τα έργα τους. Βλ. Mario Fanti, “Sulla figura e l’opera di Marcello Oretti”, *Il carobbio* 8 (1982), σ. 126.

⁹⁷ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese accademico dell'Istituto delle Scienze di Bologna* (BCB Mss. B 123-135). Για περαιτέρω βιογραφικά σχετικά με τον Marcello Oretti βλ. Giovanna Perini Folesani, “Oretti, Marcello”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 79 (2013). Προσβάσιμο και στο [http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-oretti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-oretti_(Dizionario-Biografico)) (προσπελάστηκε 8/1/18).

⁹⁸ Roberto Landi, “Indice degli artisti compresi nell’opera manoscritta di Marcello Oretti ‘Notizie de professori del disegno’”, *L’Archiginnasio* 7 (1983), σσ. 104-198.

⁹⁹ Donatella Biagi Maino (επιμ.), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, Istituto per i beni Artistici culturali naturali della Regione Emilia Romagna., Μπολόνια 1981, σ. 12.

¹⁰⁰ Ενδεικτική είναι η διαμάχη για τον ανατόμο και γλύπτη Ercole Lelli (1702-1766). Ο Luigi Crespi στη *Felsina Pittrice*, ως αποτέλεσμα της γενικότερης διαμάχης του με την Accademia Clementina, υποσκελίζει την καλλιτεχνική συνεισφορά του Lelli με το να αποδίδει έργα του που βρίσκονται στο Istituto delle Scienze στον Giovanni Manzolini. Ο Oretti στο χειρόγραφο του θα αποκαταστήσει τη φήμη του Lelli, επισημαίνοντας τα λάθη του Crespi. Βλ. Mario Fanti, “Sulla figura e l’opera di Marcello Oretti”, *Il carobbio* 8 (1982), σ. 130.

χειρόγραφο *Notizie de' professori del disegno* δίνει σημαντικές πληροφορίες και για τις καλλιτέχνιδες¹⁰¹.

Οι βιογραφίες των καλλιτέχνιδων αγγίζουν τις τριάντα δύο, με τη μεγάλη πλειονότητα να κατάγεται από την Μπολόνια. Ο Oretti επιλέγει να βιογραφήσει επιπροσθέτως καλλιτέχνιδες εκτός ιταλικού χώρου που εκλέχθηκαν επίτιμα μέλη από την ακαδημία της πόλης, αυτές που έζησαν και εργάστηκαν για κάποιο χρονικό διάστημα στην Μπολόνια, καθώς και άλλες που κατάγονται από τις γύρω επαρχιακές πόλεις της Μπολόνια, όπως τη Μεντισίνα. Τέλος, εντάσσει στους βίους του και καλλιτέχνιδες για τις οποίες αντλεί στοιχεία από γνωστές βιογραφικές σειρές που βρίσκονται στη βιβλιοθήκη του (Baglione, de' Dominici, Orlandi)¹⁰².

Η σοβαρή οικονομική κρίση που συνοδεύτηκε από τον λιμό τα έτη από το 1763 με 1766 και από το 1772 με 1774, αλλά και η κατάληψη της πόλης από τα στρατεύματα του Ναπολέοντα, δεν άφησαν πολλά περιθώρια πολιτισμικής άνθησης, ενώ η λειτουργία της ακαδημίας αναστάλη (1796)¹⁰³. Δεν είναι τυχαίο ότι οι ιστοριογραφικές αναφορές που έχουμε για την τέχνη της πόλης την περίοδο εκείνη είναι ελάχιστες. Το 1802 η γαλλική διοίκηση ίδρυσε την Accademia Nazionale di Belle Arti di Bologna, για να μετονομαστεί τρία χρόνια αργότερα (1805) σε Reale Accademia di Belle Arti. Μετά την πτώση του Ναπολέοντα και την επανένταξη της Μπολόνια στο Παπικό Κράτος το 1815, αυτή μετονομάζεται για ακόμα μία φορά σε Accademia Pontificia di Belle Arti.

Μεταξύ των ανθρώπων, που θα διεξάγουν προσπάθειες για την ανασύσταση αυτού του θεσμού, υπήρξε και ο Gaetano Giordani (1800-1873). Από τη θέση του επιμελητή της πινακοθήκης της ακαδημίας (από το 1822 μέχρι το 1859), ο Giordani συντάσσει τον πρώτο κατάλογο έργων, ενημερώνοντας συνεχώς το περιεχόμενό του με νέες εκδόσεις, ενώ ταυτόχρονα θα δείξει μεγάλο ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική βιογραφία, συνδράμοντας μαζί με άλλους λόγιους και βιβλιόφιλους στην επαναανακάλυψη της *Felsina Pittrice* του Malvasia και στην επανέκδοσή της το 1841¹⁰⁴. Ως δεινός μελετητής των βίων Μπολονιέζων

¹⁰¹ Για την ερευνητική μέθοδο που ακολουθεί ο Marcello Oretti βλ. Valter Curzi, "Il metodo di lavoro di Marcello Oretti", *Notizie da Palazzo Albani* 1 (1986), σσ. 77-83. Για τη βιβλιοθήκη του βλ. Giovanna Perini, "la biblioteca di Marcello Oretti", *Annali della scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia* 3 (1979), σσ. 792-826.

¹⁰² Με αφορμή τη σχέση της με την ακαδημία, ο Oretti συγγράφει τον βίο της Kauffman (B 133, φ. 315). Συναντάμε επίσης για πρώτη φορά γυναίκες ζωγράφους που κατάγονται από την επαρχία της Μπολόνια, όπως την Isabella Sandri Orfei από την Μεντισίνα (B 134, φ. 279). Αλλά και άλλες που επιλέγει μέσα από παλαιότερες βιογραφικές σειρές, όπως την Artemisia Gentileschi (B 127, φ. 272). Για έναν συνολικό κατάλογο καλλιτέχνιδων που βρίσκονται σε βιογραφικές σειρές στην Μπολόνια βλ. Παράρτημα Α', σσ. 110-115.

¹⁰³ Lodovico Frati, *Il Settecento a Bologna*, Atesa, Μπολόνια 1979, σσ. 79-80 [1^η έκδοση 1923].

¹⁰⁴ Carlo Alberto Girotto, "Some bibliographical questions regarding Malvasia's *Felsina Pittrice*", στο Lorenzo Pericolo (επιμ.), *Early Bolognese painting*, Brepols, Τύρνχαουτ 2012, σ. 59. Η *Felsina Pittrice*

καλλιτεχνών και αναγνωρίζοντας το φαινόμενο των καλλιτεχνιδων της πόλης του, συγκροτεί έναν κατάλογο με βιογραφίες γυναικών ζωγράφων, τις οποίες δημοσιεύει στο περιοδικό *Almanacco Statistico Bolognese* το 1832. Στο κείμενό του με τίτλο «Notizie delle donne pittrici di Bologna» βιογραφεί 43 καλλιτέχνιδες από την εποχή της Caterina Vigri μέχρι τις μέρες του¹⁰⁵. Ο Giordani αναφέρει στην εισαγωγή του πως:

Γι' αυτές τις πληροφορίες (notizie) θα είναι εύκολο να γνωρίζουμε ότι η ζωγραφική σχολή της Μπολόνια δεν είναι μόνο δημοφιλέστατη για τα έργα των διασημότητας δασκάλων, αλλά είναι επίσης υπερήφανη να δείχνει, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πόλη στην Ιταλία, μία μεγάλη σειρά από εξαιρετες γυναίκες που ήξεραν να ξεχωρίζουν στην προαναφερθείσα τέχνη¹⁰⁶.

Ο κατάλογός του είναι το αποτέλεσμα δευτερογενούς έρευνας πάνω σε παλαιότερα κείμενα που αφορούν καλλιτέχνιδες (Masini, Crespi, Orlandi), ενώ για τις σύγχρονές του αντλεί, όπως λέει, πληροφορίες μέσα από τις περιγραφές των συμμετοχών τους σε εκθέσεις. Ο Giordani μέσα από το κείμενό του περνάει έμμεσα το μήνυμα μίας αδιάλειπτης συνέχειας στην ύπαρξη των πετυχημένων καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια. Οι πληροφορίες, ωστόσο, που μας παρέχει για τις καλλιτέχνιδες τις εποχής του, ενός μικρού αριθμού, αποτελούμενου κυρίως από Μαρκησίες και Κοντέσες που ζωγραφίζουν από ευχαρίστηση, «per suo diletto», αναδεικνύουν το ακριβώς αντίθετο¹⁰⁷. Η άνθηση των καλλιτεχνιδων του δεύτερου μισού του 17^{ου} και του πρώτου μισού του 18^{ου} αιώνα που αναδείχθηκαν μέσα από τα καλλιτεχνικά εργαστήρια, δεν μπορεί να αναβιώσει.

Όπως ήδη ειπώθηκε, ο κύκλος των βιογραφικών σειρών για τους Μπολονιέζους καλλιτέχνες που, σύμφωνα με τον Julius von Schlosser, ακολουθεί την παράδοση του Malvasia, θα ολοκληρωθεί με το πόνημα του Antonio Bolognini Amorini *Vite dei pittori ed*

ειδίδεται σε δύο τόμους με διορθώσεις, συμπληρώματα και ανέκδοτα από συγγραφείς όπως τον Zantotti και τον Crespi. Αξίζει να σημειωθεί εδώ, ότι όσον αφορά τις καλλιτέχνιδες, το πόνημα του Crespi χρησιμοποιήθηκε μόνο για να καλύψει πληροφορίες σχετικά με τις αδελφές της Elisabetta Sirani, Barbara και Anna Maria, ενώ δεν συμπληρώθηκαν άλλα ονόματα γυναικών σε σχέση με την πραγματεία του 1678. Βλ. *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi del Conte Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 Τόμοι, Tipografia Guidi all'Ancora, Μπολόνια 1841.

¹⁰⁵ Gaetano Giordani, "Notizie delle donne pittrici di Bologna", *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σσ. 31-64.

¹⁰⁶ "Per queste notizie sarà facile il conoscere, che la scuola pittorica bolognese non solo è reputissima per le opere de' celeberrimi suoi maestri, ma eziandio ha il vanto di mostrare, più che alcun' altra città in Italia una schiera numerosa di egregie donne, che seppero distinguersi nella bell'arte suddetta". Gaetano Giordani, "Notizie delle donne pittrici di Bologna", *ό.π.*, σ. 31.

¹⁰⁷ Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αποτελεί βιογραφικό «κανόνα» η προσθήκη γυναικείων ονομάτων που ανήκουν σε αριστοκρατικές οικογένειες της πόλης. Βλ. Irene Graziani, "Barbara Bolognini Amorini e il culto di Caterina Vigri nel 19. Secolo", στο Claudio Leonardi (επιμ.), *Caterina Vigri: la santa e la città: atti del Convegno, Bologna, 13-15 novembre 2002*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Φλωρεντία 2004, σ. 295.

artefici bolognesi το 1843¹⁰⁸. Ο συγγραφέας και ιστορικός Bolognini Amorini (1767-1845), όπως και ο Gaetano Giordani, αναγνωρίζει τη σημασία του έργου του Malvasia, χαρακτηρίζοντας τη *Felsina Pittrice* ως «έναν θησαυρό πανέμορφων γνώσεων» και αμύνεται των «σκληρών κριτικών» που θέλουν τη μπολονιέζικη ιστοριογραφία «προορισμένη να γράφεται άδοξα» μέσα από αντιπαλότητες και «μοχθηρά φέματα»¹⁰⁹. Οι βίοι του Bolognini Amorini είναι ερασιμμένοι στο μεγαλύτερο μέρος τους από την πρωτότυπη πραγματεία του Malvasia και ακολουθούν σχεδόν πιστά τη χρονολογική σειρά της.

Στο τέλος του βίου της Elisabetta Sirani, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον Crespi για να αντλήσει πληροφορίες για τους βίους των δύο αδελφών της, Anna Maria και Barbara, καθώς και των Teresa Muratori, Maria Panzacchi, Antonia Pinelli και Eleonora Monti. Ισχυρίζεται κι αυτός τη μαθητεία της Teresa Muratori και της Maria Panzacchi στην Elisabetta Sirani, πράττοντας το ίδιο σφάλμα με τους παλαιότερους Μπολονιέζους βιογράφους. Από την άλλη, ο βίος της Antonia Pinelli, μίας καλλιτέχνιδας που γνωρίζουμε ότι έζησε στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, έρχεται ως αναχρονιστική παρέμβαση μεταξύ του λεγόμενου εργαστηρίου της Elisabetta και της επόμενης γενιάς καλλιτεχνών που εκπροσωπεί η Eleonora Monti¹¹⁰. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται φανερό η προσπάθεια του συγγραφέα να υπονομεύσει τη θέση των καλλιτεχνιδων, στοιβάζοντάς τις, όσο δύναται, όλες μαζί σε μία δομική ενότητα και αγνοώντας τη χρονολογική σειρά δράσης τους.

Ο Bolognini Amorini αναγνωρίζει και αυτός την προϊστορία των επιφανών καλλιτεχνιδων της πόλης του λέγοντας ότι:

*Σε κάθε εποχή η τέχνη της ζωγραφικής ασκούταν από επιφανείς γυναίκες, καθώς εκτός από τη Lavinia Fontana, την ξακουστή Elisabetta Sirani και τις άλλες που αναφέρθηκαν ήδη, αξίζουν ιδιαίτερη μνεία η Antonia Pinelli και η Eleonora Monti. Και κλείνοντας θα τονίσει: Πολλές άλλες αρχαίες, και σύγχρονες, και εν ζωή ταλαντούχες γυναίκες θα μπορούσαν να μνημονευθούν εδώ που με μεγάλη επιδεξιότητα είναι αφιερωμένες στην τέχνη της ζωγραφικής [...]*¹¹¹.

¹⁰⁸ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, 2 Τόμοι, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843.

¹⁰⁹ Ο λόγος για την κριτική από έναν, ανώνυμο εδώ, συγγραφέα και γραμματέα της Ακαδημίας της Ρώμης, όπως μας πληροφορεί ο Bolognini Amorini. Η κριτική του σχετίζεται κυρίως με την «έντονη απέχθεια» στο πρόσωπο του Βαζάρι αλλά και στο εκδικητικό ύφος του Crespi απέναντι στην Accademia Clementina. Βλ. Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 1, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σ. 3-5.

¹¹⁰ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 2, ό.π., σσ. 391-392.

¹¹¹ “Fu in ogni tempo coltivata la bell’arte della pittura da illustri donne, poichè, oltre la Lavinia Fontana, l’egregia Elisabetta Sirani e le altre già nominate, meritano singolar menzione l’Antonia Pinelli, e la Eleonora Monti. [...]. Molte altre antiche, e moderne, e viventi valorose donne potrebbero qui rammentarsi

Παρά τις προκαταλήψεις και τις ιδεοληψίες με τις οποίες ήρθαν αντιμέτωπες, οι καλλιτέχνιδες της Μπολόνια παρουσιάστηκαν από τους τοπικούς βιογράφους της εποχής τους ως εξαιρετο φαινόμενο που τιμά την ιστορία της πόλης τους. Εν τούτοις, ερωτήματα ανακύπτουν στο κατά πόσο αυτή η άποψη ξεπερνούσε τα τείχη της πόλης ή απλά αποτελούσε ένα προϊόν «τοπικής κατανάλωσης». Το γεγονός ότι βιογραφείται και εγκωμιάζεται ένας σημαντικός αριθμός καλλιτεχνιδων, δε σημαίνει ταυτόχρονα ότι έξω από την Μπολόνια υπάρχει γνώση αυτού του φαινομένου. Όταν, φερειπείν, η Vigée Le Brun ταξιδεύει εκεί, όπου και εκλέγεται επίτιμο μέλος στην Accademia Clementina, περιηγείται στην πόλη, βλέποντας πολλά έργα και μαθαίνοντας τα κατορθώματα των ζωγράφων της. Όμως, στα απομνημονεύματά της με τον τίτλο *Souvenirs*, ενώ θα κάνει αναφορά σε άνδρες καλλιτέχνες, θα αγνοήσει πλήρως τις «φημισμένες» γυναίκες της πόλης, ακόμα και το όνομα της Elisabetta Sirani που «sapendosi da tutti», όπως λέει ο Crespi¹¹².

1.3 Το τέλος της βιογραφίας: μεταξύ ρομαντισμού και ιταλικής ενοποίησης

Με το τοπικιστικό κλίμα να υποχωρεί εν όψει της επερχόμενης Ιταλικής ενοποίησης, ο λόγος που γίνεται γι' αυτή την ομάδα καλλιτεχνιδων που έδρασε τους περασμένους αιώνες «προς ευχαρίστηση ολόκληρης της πόλης», για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Βαζάρι, αλλάζει χαρακτηριστικά¹¹³. Ιστορικοί, λογοτέχνες αλλά και οι ίδιοι οι ζωγράφοι συγκινούνται από την εσωτερική πάλη του καλλιτέχνη και ευστασιάζονται με τον επικείμενο χαμό του. Υπό αυτό το πρίσμα, η ζωή της Elisabetta Sirani και ο αδιευκρίνιστος θάνατός της από δηλητηρίαση σε νεαρή ηλικία, μονοπωλεί το ενδιαφέρον [εικ. 3]¹¹⁴. Αυτού του

che somma bravura si sono alla bell'arte della pittura dedicate; ma di esse sarà cura degli avvenire il tesserne le meritate lodi". Στο *Idio*, σ. 393.

¹¹² Emilie Hamon-Lehours, "La fortuna critica di Elisabetta Sirani nel Settecento in Francia e in Inghilterra", στο Sabine Frommel (επιμ.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2013, σ. 496-497. Για τα απομνημονεύματά της Vigée Le Brun βλ. Louise-Élisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 Τόμοι, Librairie de H. Fournier, Παρίσι 1835-1837.

¹¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σ. 173.

¹¹⁴ Για ιστορικές μελέτες της περιόδου εκείνης που αφορούν την καλλιτέχνη: Ottavio Mazzoni Toselli, *Di Elisabetta Sirani pittrice bolognese e del supposto veneficio onde credesi monta nell'anno XXVII di sua età*, Tipografia del Genio, Μπολόνια 1833. Michelangelo Gualandi, "Elisabetta Sirani pittrice, intagliatrice, musicista bolognese", *L'indicatore modenese* 2 (18 Δεκεμβρίου 1853), σσ. 1-2. Ulisse Guidi, *Prove legali sull'avvelenamento della celebre pittrice bolognese Elisabetta Sirani emergenti dal relativo processo. Discorso dell'avv. Andrea Bianchini presetanto all'antico foro criminale di Bologna e fin qui sconosciuto perchè mancate in quegli atti*, Tipografia Guidi all'ancora, Μπολόνια 1854. Carolina Bonafede, *Elisabetta Sirani pittrice, intagliatrice e musicista bolognese. Azione storico-drammatica*, Tipografia G. Monti al Sole, Μπολόνια 1856. Για το ενδιαφέρον σχετικά με τη ζωή της Sirani στη λογοτεχνία και το θέατρο: Gioacchino Napoleone Pepoli, *Elisabetta Sirani pittrice bolognese: dramma in tre atti*, libreria teatrale di Agostino Romei, Φλωρεντία 1851. Βλ. Valeria Roncuzzi Roversi-Monaco, "Il "personaggio" Elisabetta Sirani nella produzione editoriale Bolognese dell'ottocento", στο Jadranka Bentini

είδους η πρόσληψη έχει ως αποτέλεσμα σε μεγάλο βαθμό την παραγνώριση της βιογραφικής φόρμας και κατά συνέπεια, της μελέτης της ζωής και του έργου των υπολοίπων καλλιτεχνιδων της πόλης, καθώς οι προσεγγίσεις αυτές στηρίζονται περισσότερο στην αναγωγή ενός μυστηριακού στοιχείου, σε συνδυασμό με την τήρηση ενός παιδευτικού μηνύματος που αφορά την καθαρότητα του χαρακτήρα¹¹⁵.

Ένα άλλο στοιχείο που γίνεται αντιληπτό κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα είναι η προσπάθεια «εθνικοποίησης» των καλλιτεχνιδων της Μπολόνια. Δηλαδή, η ένταξη και η μελέτη τους εντός του χωρικού πλαισίου της Ιταλίας, μαζί με άλλες καλλιτεχνιδες που έδρασαν σε διάφορες ιταλικές πόλεις την ίδια εποχή. Μία τέτοια περίπτωση εντοπίζεται στο ιστορικό δοκίμιο *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI* του οικονομολόγου και πολιτικού Marco Minghetti (1818-1886)¹¹⁶. Ο Minghetti από τη θέση του πρωθυπουργού (1860-1861/ 1873-1876), του υπουργού, αλλά και του επικεφαλής της «ιστορικής δεξιάς» τα χρόνια της ιταλικής ενοποίησης, ασχολείται παράλληλα με τη μελέτη της τέχνης, εκδίδοντας κείμενα που συμφωνούν πλήρως με την πολιτική ιδεολογία την οποία πρόσβευε. Λάτρης της τέχνης του Ραφαήλ, τον οποίο θεωρούσε τον μεγαλύτερο ζωγράφο των «μοντέρνων χρόνων», θα επιχειρηματολογήσει υπέρ της πολιτισμικής υπεροχής της ιταλικής Αναγέννησης¹¹⁷.

Στο δοκίμιό του για τις καλλιτεχνιδες τονίζει πως: «*Η Ιταλία πρώτη από κάθε άλλο έθνος βγήκε έξω από τα δεινά του Μεσαίωνα [...]»*, για να συνεχίσει, λέγοντας πως ο μοντέρνος πολιτισμός («*civiltà moderna*» όπως τον αποκαλεί) στη χώρα του έδωσε σημαντικές ελευθερίες στις γυναίκες, που δεν είχαν παλαιότερα¹¹⁸. Οι πεποιθήσεις του Minghetti συγκλίνουν με τις επιστημονικές απόψεις του Ελβετού ιστορικού της Αναγέννησης Jakob Burckhardt, ο οποίος από το 1860 ισχυρίσθηκε την πολιτισμική ανωτερότητα της Αναγέννησης στον ιταλικό χώρο αλλά και την έμφυλη ισότητα την περίοδο εκείνη, υποστηρίζοντας ότι «*η γυναίκα απολάμβανε του ίδιου σεβασμού όπως και ο άνδρας*»¹¹⁹.

- Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 154-163.

¹¹⁵ Valeria Roncuzzi Roversi-Monaco, "Il "personaggio" Elisabetta Sirani nella produzione editoriale Bolognese dell'ottocento", *ό.π.*, σ. 153.

¹¹⁶ Marco Minghetti, *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, Nuova antologia, Φλωρεντία 1877.

¹¹⁷ Raffaella Gherardi, "la storia, la politica: Marco Minghetti e le origini dell'età moderna", στο Raffaella Gherardi (επιμ.), *Le donne, la Maddalena, le madonne: scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*, Clueb, Μπολόνια 2010, σ. 9.

¹¹⁸ Marco Minghetti, *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, Nuova antologia, Φλωρεντία 1877. σ. 4.

¹¹⁹ Γιάκομπ Μπούρχχαρτ, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, Νεφέλη, Αθήνα 1997, σσ. 271-274 [1^η έκδοση στα Γερμανικά, 1860]. Για την αναθεώρηση των ισχυρισμών του Μπούρχχαρτ σχετικά με τη θέση της γυναίκας στην Αναγέννηση βλ. Kelly, Joan "Did Women Have a Renaissance?", στο *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly*, University of Chicago Press, Σικάγο 1986. Για την επιρροή του Minghetti από το έργο του Ελβετού ιστορικού βλ. Gabriella Zarri, "Tra storia e rappresentazione: donne, Madonne e

Παρ' όλο τον εθνικό χαρακτήρα που προσδίδει ο Minghetti στο δοκίμιό του, μιλώντας και για καλλιτέχνιδες πέρα από την Μπολόνια, όπως για την Sofonisba Anguissola, την Marietta Robusti και την Artemisia Gentileschi, ως Μπολονιέζος, δεν μπορεί να μην εξάρει τις καλλιτέχνιδες της πόλης του. Στον πρόλογο για τις γυναίκες ζωγράφους ξεκινάει με την «πρώτη ζωγράφου που μας αφηγείται η μοντέρνα ιστορία», την Caterina Vigri, λέγοντας πως: «Τώρα με καλεί πρώτα η γενέτειρά μου, η οποία ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη [πόλη] λάμπει για τις γυναίκες που είναι διάσημες στις τέχνες»¹²⁰. Ακόμα λοιπόν σε μία περίοδο που το πρόταγμα της εθνικής ενοποίησης είναι μεγαλύτερο από ποτέ, και η εξύψωση και ηρωοποίηση του υποκειμένου αυτονόητη, η Μπολόνια αναγνωρίζεται από τους συγγραφείς της ως η πόλη στην οποία το φαινόμενο των καλλιτεχνιδων της πρώιμης νεωτερικότητας γεννιέται και αναπτύσσεται όσο κανένα άλλο συγγενές παράδειγμα.

1.4 Η φεμινιστική προσέγγιση

Η πρώτη αποκλειστική μελέτη για τις καλλιτέχνιδες της Μπολόνια ανάγεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν η Λονδρέζα Laura Ragg συγγράφει το *The women artists of Bologna* (1907), ερευνώντας τη ζωή και το έργο των Caterina Vigri, Properzia de' Rossi, Laviania Fontana και Elisabetta Sirani¹²¹. Η Ragg δεν είναι η πρώτη γυναίκα που γράφει για καλλιτέχνιδες. Μέχρι τότε, στον αγγλόφωνο κόσμο έχει προηγηθεί το έργο της Elisabeth Ellet, *Woman Artists in All Ages and Countries* (1859) αλλά και της Clara Erskine Clement, *Women in the Fine Arts, from the 7th Century B.C. to the 20th Century A.D* (1904), που εν μέρει βασιίζεται στο πόνημα της πρώτης¹²². Εν τούτοις, η Ragg καινοτομεί τόσο με το να περιορίζει το πεδίο έρευνάς της σε τέσσερις καλλιτέχνιδες που έδρασαν σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, όσο και με το ιδιαίτερο ύφος της που εμφανίζεται ως προάγγελος των σύγχρονων μελετών

sante”, στο Raffaella Gherardi (επιμ.), *Le donne, la Maddalena, le madonne: scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*, Clueb, Μπολόνια 2010, σ. 20.

¹²⁰ “Ora a sè mi chiama innanza tratto la mia nativa città, la quale forse più di ogni altra risplende per donne famose nelle arti”. Marco Minghetti, *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, ό.π., σ. 20.

¹²¹ Laura M. Ragg, *The women artists of Bologna*, Methuen, Λονδίνο 1907.

¹²² Ακόμα πιο πριν, το 1845, η συγγραφέας Carolina Bonafede ειδίδει μία συλλογή βιογραφιών με «διάσημες» γυναίκες της ιστορίας της Μπολόνια. Βλ. Carolina Bonafede, *Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi: raccolti dagli storici più accreditati dalla signora Carolina Bonafede*, Sassi, Μπολόνια 1845. Μεταξύ αυτών των βιογραφιών υπάρχουν και τέσσερις καλλιτέχνιδες (Properzia de' Rossi, Elisabetta Sirani, Caterina Vigri και Anna Morandi Manzolini). Η Bonafede, η οποία δραστηριοποιείται σε μία περίοδο που ισχυρά ανδρικά ονόματα πρωτοστατούν στη μελέτη της τοπικής ιστορίας, κατορθώνει να γίνει η πρώτη γυναίκα βιογράφος. Προτάσσοντας την κοινωνική αλληλεγγύη, την υποστήριξη της στον φιλελευθερισμό και την πίστη της στην ιταλική ενοποίηση, η συγγραφέας αφηγείται με κρυφή υπερηφάνεια την απόδραση των «ηρωίδων» που βιογραφεί από τα παραδοσιακά σχήματα (μητέρα, αδελφή, σύζυγος) και την ένταξή τους σε άλλους χώρους που παραδοσιακά κατέχουν οι άνδρες. Βλ. Athos Vianelli, “Profilo di una scrittrice dell'800: Carolina Bonafede, la prima biografa delle donne illustri bolognesi”, στο Giancarlo Roversi (επιμ.), *Donne celebri dell'Emilia-Romagna e del Montefeltro: dal Medioevo all'Ottocento*, Grafis, Casalecchio di Reno 1993, σσ. 167, 171.

της φεμινιστικής προσέγγισης, αναγνωρίζοντας ότι η εκπαίδευση της γυναίκας, κατά την εποχή την οποία εξετάζει, ήταν πλήρως εξαρτημένη από κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες¹²³. Για την περίπτωση της Μπολόνια γράφει :

Καμία πόλη στον κόσμο δεν έχει παράγει περισσότερες γυναίκες με διακεκριμένο ταλέντο· καμία δεν ήταν πιο πρόθυμη να προωθήσει τα επιτεύγματά τους, πιο γενναϊόδωρη στη στέψη της επιτυχίας τους. Δεν μιλάμε, επίσης, για κυρίες με δοξασιμένη καταγωγή και εξαιρετικές ευκαιρίες, όπως εκείνες που κοσμούσαν πολλές από τις ιταλικές αυλές του 15^{ου} και του 16^{ου} αιώνα, οι οποίες αρραβωνιασμένες στην παιδική ηλικία, όφειλαν την ασυνήθιστη εκπαίδευσή τους και την επακόλουθη επιρροή τους στη δύναμη των συζύγων τους· αλλά από γυναίκες που ανήκουν σε άσημες και μερικές φορές σε φτωχές οικογένειες, που πέτυχαν ένα όνομα και φήμη από τις δικές τους προσπάθειες, πριν ή ανεξάρτητα από το γάμο¹²⁴.

Με την Ragg θα λέγαμε ότι το φαινόμενο των Μπολονιέζων καλλιτεχνιδων, ως μία ιδιαίζουσα ιστορική περίπτωση, βγαίνει έξω από τα τοπικά και εθνικά όρια και από σύμβολο υπερηφάνειας ντόπιων συγγραφέων γίνεται αντικείμενο μελέτης. Παρά ταύτα, ο ανδροκρατούμενος κλάδος της ιστορίας της τέχνης δεν θα αφήσει πολλά περιθώρια για τη συγκρότηση ενός επιστημονικού λόγου πάνω στο ζήτημα των καλλιτεχνιδων ευρύτερα, με αποτέλεσμα να μην υπάρξει μία κάποια εξέλιξη στο βήμα που έδωσε η Ragg.

Μόνο κατά τη δεκαετία του 1970, όταν το αγγλικό και αμερικάνικο φεμινιστικό κίνημα επηρέασε τον τρόπο σκέψης και γεννήσει μία νέα προσέγγιση στο πεδίο των επιστημών, η περίπτωση των καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια θα κεντρίσει το ειδικότερο ενδιαφέρον της ιστορίας της τέχνης. Όταν λοιπόν η Germaine Greer εξέδωσε το *The Obstacle Race* το 1979, δεν έκρυψε τον εντυπωσιασμό της για το παράδειγμα της Μπολόνια, αφιερώνοντας ένα ξεχωριστό κεφάλαιο με τίτλο «The Bolognese Phenomenon», θέτοντας, συγχρόνως, αναπάντητα ερωτήματα που προκύπτουν από το πώς έληξε αυτός ο «σύντομος αιώνας των γυναικών στην Μπολόνια»¹²⁵.

Οι καλλιτέχνιδες, που έδρασαν στην Μπολόνια την πρώιμη νεωτερική περίοδο, ελκύουν, ειδικότερα τις δύο τελευταίες δεκαετίες, το ενδιαφέρον των μελετητριών/τών, με σημαντικές ανακαλύψεις σε ατομικό επίπεδο. Το ίδρυμα *Centro di documentazione sulla storia delle Donne Artiste in Europa dal Medioevo al Novecento* (=Κέντρο τεκμηρίωσης για την ιστορία

¹²³ Marry D. Garrard, “The women artists of Bologna by Laura Ragg”, *Woman’s Art Journal* 1 (1980), σ. 59.

¹²⁴ Laura M. Ragg, *The women artists of Bologna*, Methuen, Λονδίνο 1907, σ. 1.

¹²⁵ Germaine Greer, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Tauris Parke Paperbacks, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2001, σσ. 208-226. [1^η έκδοση 1979].

των καλλιτεχνιδων στην Ευρώπη από τον Μεσαίωνα μέχρι τον 19ο αιώνα) που λειτουργεί από το 1994 σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο της Μπολόνιας, αναγνωρίζοντας και αξιολογώντας τον ιδιαίτερα ρόλο των καλλιτεχνιδων στην πόλη και την περιφέρειά της, έχει συγκεντρώσει μέχρι σήμερα ένα σημαντικότατο εύρος πηγών που αφορούν τη δράση τους, με τεκμηριωμένα έργα και με τη διάθεση φωτοθήκης και μικροφίλμς¹²⁶. Με την σύμπραξη του συγχρηματοδοτήθηκαν και εκδόθηκαν τα τελευταία χρόνια μονογραφίες, όπως αυτή της *Properzia de' Rossi*, Elisabetta Sirani, Ginevra Cantofoli¹²⁷.

Όμως, αναρωτιέται κανείς: είναι ικανή μία μονογραφία, που ακουσίως στοχεύει στην υποκειμενική προβολή του καλλιτέχνη, να αναδειξει και να κατανοήσει ένα ιστορικό φαινόμενο, στην προκειμένη περίπτωση τη θέση και τον ρόλο των καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια; Είναι τελικά ο στόχος των σπουδών φύλου να αντιταχθούν της συστημικής πατριαρχικής προσέγγισης στην ιστορία της τέχνης, με το να χρησιμοποιούν το ίδιο κυρίαρχο και συμβιβαστικό εργαλείο που χρόνια τώρα προήγαγε καταχρηστικά την «ανδρική ευφυΐα», υπονομεύοντας τη γυναικεία δημιουργικότητα; Σκοπός των παραπάνω ερωτημάτων δεν είναι να υποσκάψει το επίτευγμα των προαναφερθέντων μονογραφιών, οι οποίες δίχως αμφιβολία βάζουν γερά θεμέλια στην περαιτέρω μελέτη των ελάχιστων περιπτώσεων, αλλά να καταδείξουν τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς που προκύπτουν από την έρευνα ενός φαινομένου, η οποία βρίσκεται ακόμα σε πρωτόλειο στάδιο.

Για τη μελέτη λοιπόν της δράσης αυτών των άγνωστων γυναικών στην πόλη της Μπολόνια, κρατάω μία φράση του M. Pulini μέσα από τον επίλογο της μονογραφίας του για τη ζωγράφο Ginevra Cantofoli, που λέει ότι: «Σ' εμένα μένει η αίσθηση ότι έχω ανακαλύψει μία μικρή θαμμένη πόλη, τυλιγμένη ακόμα σε πολλά μυστήρια αλλά και ένδειξη λαμπρών καινοτομιών»¹²⁸.

¹²⁶ Vera Fortunati Pietrantonio, *L'occhio della donna artista: la fondazione a Bologna di un centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*, Compositori, Μπολόνια 2007, σσ. 8-9.

¹²⁷ Vera Fortunati Pietrantonio, *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Compositori, Μπολόνια 2008. Massimo Pulini, *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Compositori, Μπολόνια 2006. Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori, Μπολόνια 2004. Η προβολή της θεωρούμενης ιδιαίτερης ιστορικής θέσης των γυναικών της Μπολόνια ευρύτερα αντικατοπτρίζεται και στα συνέδρια που διοργανώνονται τα τελευταία χρόνια, όπως αυτό με τίτλο "La Città delle Donne" το 2016, βλ. <http://www.bibliotechebologna.it/rassegne/53945/id/88261> (προσπελάστηκε 25/6/18).

¹²⁸ Massimo Pulini, *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, ό.π., σ. 62.

Ζητήματα ταυτότητας στην καλλιτεχνική βιογραφία: από τις «*donne famose*» της αρχαιότητας στις καλλιτέχνιδες της πρώιμης νεωτερικότητας και η ιδιαιτερότητα της μπολονιέζικης ιστοριογραφίας

Η *Γένεση της Παλαιάς Διαθήκης* αποτέλεσε το ιδρυτικό κείμενο που καθιέρωσε στον δυτικοευρωπαϊκό χώρο μισογυνικές αντιλήψεις για την ουσία της γυναικείας φύσης¹²⁹. Το προπατορικό αμάρτημα και η πτώση ήταν επακόλουθα μίας γυναικείας πράξης και ως εκ τούτου, όλες οι απόγονοι της Εύας, υπαίτιες της πορείας του άνδρα προς τον αμαρτωλό δρόμο, έπρεπε να βρίσκονται υπό την εξουσία του και να πειθαρχούν σε αυτόν¹³⁰. Σε συνδυασμό με τις θεωρίες αρχαίων φιλοσόφων και γιατρών που μελετώνται και αναπαράγονται από το ουμανιστικό περιβάλλον κατά την Αναγέννηση, η Αγία Γραφή κατατάσσεται ως το μείζον έργο για τη δόμηση του τρόπου με τον οποίο η θηλυκή ταυτότητα αναπαρίσταται μέχρι τον 18^ο αιώνα¹³¹.

Σε ποια κείμενα μπορούσαν να ανατρέξουν οι βιογράφοι της πρώιμης νεωτερικότητας, ώστε να κατασκευάσουν την ταυτότητα της καλλιτέχνιδας; Στο προηγούμενο κεφάλαιο προσπάθησα να δείξω ότι η βασική βιογραφική φόρμα που αφορά τις καλλιτέχνιδες έχει τις λογοτεχνικές της ρίζες στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα, στη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου¹³². Οι βιογράφοι του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, μέσα κυρίως από την αφήγηση του Βοικιάκιου στο *De Claris Mulieribus*, βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στο κείμενο του Λατίνου συγγραφέα και στις αρχαίες καλλιτέχνιδες, για να ορίσουν τη «γυναικεία δημιουργικότητα»¹³³. Γεγονός καθόλου τυχαίο και μεμονωμένο, καθώς, από την περίοδο της Αναγέννησης, όπως λέει ο E. Gombrich, κάθε καλλιεργημένος Ιταλός είχε τη δυνατότητα να παραπέμψει στα κεφάλαια περί τέχνης του Πλίνιου, για να σχολιάσει την τέχνη της εποχής του¹³⁴.

Ο Πλίνιος δεν αποτελεί τη μοναδική πηγή. Μέσα στα βιογραφικά κείμενα των συγγραφέων της πρώιμης νεωτερικότητας διαπιστώνουμε ένα εύρος ιστορικών και

¹²⁹ Όλουεν Χάφτον, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, μετ. Ειρ. Χρυσόχοου, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σσ. 42-43. [1^η έκδοση στα Αγγλικά, 1995]

¹³⁰ Όλουεν Χάφτον, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, ό.π., σ. 43.

¹³¹ Στο ίδιο, σσ. 43, 57.

¹³² Fredrika Herman Jacobs, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997, σ. 19.

¹³³ Vera Fortunati, “Artiste in Europa dal Rinascimento al Barocco: generi, iconografie, linguaggi”, στο Vittorio Sgarbi – Hans Albert Peters – Beatrice F. Buscaroli (επιμ.), *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, F. Motta, Μιλάνο 2007. σ. 33.

¹³⁴ Ernst H. Gombrich, *Norm and form. Studies in the art of Renaissance*, Phaidon Press, Λονδίνο 1966, σ. 112.

λογοτεχνικών πηγών της υστερορωμαϊκής και πρωτοχριστιανικής περιόδου. Όπως προαναφέρθηκε, ο συγγραφέας που εδραιώνει ένα βιογραφικό σχήμα, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τους μεταγενέστερους του βιογράφους, είναι ο Τζόρτζο Βαζάρι. Ο Αρρητινός στο μοναδικό βίο γυναίκας που καταγράφει, της γλύπτριας Properzia de' Rossi από την Μπολόνια, προκειμένου να δικαιολογήσει την ένταξή της, πλέκει μία προοιμιακού τύπου εισαγωγή που περιλαμβάνει «άξιες» γυναίκες της αρχαιότητας, οι οποίες διακρίθηκαν από τον πόλεμο και την ποίηση μέχρι τη φιλοσοφία, τη γραμματική, την αστρολογία και τη μαγεία¹³⁵:

*Είναι σπουδαίο πράγμα ότι σε όλες αυτές τις ενάρετες ασχολίες (virtù) και σε όλες αυτές τις ασκήσεις (esercizii) στις οποίες, σε οποιοδήποτε εποχή, οι γυναίκες έκριναν σκόπιμο να αναμειχθούν με κάποια επιμέλεια, έγιναν πάντα οι πιο εξάρετες και ιδιαίτερα φημισμένες, όπως εύκολα θα μπορούσε να αποδειχθεί με άπειρα παραδείγματα. Και βεβαίως, ο καθένας γνωρίζει ότι είναι όλες, δίχως εξαίρεση, αξιόλογες στα θέματα του νοικοκυριού· εκτός αυτού, σε σχέση με τον πόλεμο, είναι γνωστό επίσης ποιες ήταν η Καμίλλα, η Αρπαλύκη, η Βαλάσκα, η Τόμυρις, η Πενθεσίλεια, η Μολπαδία, η Ωρείθια, η Αντιόπη, η Ιππολύτη, η Σεμίραμις, η Ζηνοβία και, τέλος, η Φουλβία του Μάρκου Αντώνιου, η οποία, όπως μας λέει ο ιστορικός Δίων, αρκετές φορές πήρε τα όπλα προκειμένου να υπερασπιστεί τον σύζυγό της και τον ίδιο της τον εαυτό. Αλλά και στην ποίηση ακόμα ήταν πραγματικά θαυμάσιες: όπως διηγείται ο Πανσανίας, η Κόριννα ήταν αρκετά ξακουστή στη σύνθεση στίχων, και ο Ευστάθιος κάνει αναφορά στον Νεών κατάλογο του Ομήρου –όπως κάνει και ο Ευσέβιος στο βιβλίο του Χρονικά– στη Σαπφώ, μία πολύ αξιοσέβαστη νεαρή, η οποία, πράγματι, αν και ήταν γυναίκα, ήταν ακόμα τέτοια που ξεπέρασε κατά ένα μεγάλο βαθμό όλους τους εξάρετους συγγραφείς εκείνης της εποχής. Και ο Βάρρων επαινεί επίσης κι αυτός υπερβολικά, αλλά επάξια, την Ήρινα [...]*¹³⁶.

¹³⁵ Ο Βαζάρι στη δεύτερη έκδοση των Βίων του το 1568, εντός της ίδιας δομικής ενότητας του βίου της Properzia de' Rossi συμπεριλαμβάνει την Sofonisba Anguissola και τις αδελφές τις Lucia Europa και Anna, τη μοναχή Plautilla Nelli και τη Lucrezia Quistelli della Mirandola. βλ. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σσ. 171-174.

¹³⁶ “È gran cosa che in tutte quelle virtù et in tutti quelli esercizi ne' quali, in qualunque tempo, hanno voluto le donne intromettersi con qualche studio, elle siano sempre riuscite eccellentissime e più che famose, come con una infinità di esempli agevolmente potrebbe dimostrarsi. E certamente ognuno sa quanto elleno universalmente tutte nelle cose economiche vagliono, oltre che nelle cose della guerra, medesimamente si sa chi fu Camilla, Arpalice, Valasca, Tomiri, Pantasilea, Molpadia, Orizia, Antiope, Ippolita, Semiramide, Zenobia; chi finalmente Fulvia di Marcantonio che, come dice Dione istorico, tante volte s'armò per defender il marito e se medesima. Ma nella poesia ancora sono state maravigliosissime: come racconta Pausania, Corinna fu molto celebre nel versificare, et Eustachio, nel catalogo delle navi d'Omero, fa menzione di Safo, onoratissima giovane; il medesimo fa Eusebio nel libro de' tempi, la quale invero se ben fu donna, ella fu però tale che superò di gran lunga tutti gli eccellenti scrittori di quella età. E

Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Βαζάρι, όλες τις γυναίκες τις ενώνει η δεξιότητα να διαχειρίζονται τις οικιακές εργασίες. Πέραν όμως αυτού, υπήρξαν εκείνες που κατάφεραν να αποσπάσουν επαίνους σε κάποια ασχολία, για την οποία συνηθίζεται να εγκωμιάζονται άνδρες. Για να αναφέρει ο Αρρητινός τα ονόματα αυτών των «άξιων» γυναικών, ερανίζεται πηγές που περιλαμβάνουν χρονικογράφους και ιστορικούς, των οποίων τα κείμενά ή χωρία από αυτά διασώζονται πιθανώς σε κάποια ουμανιστική βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, όπως τον Δίωνα τον Κάσσιο, τον Παυσανία, τον Ευσέβιο της Καισαρείας και τον Μάρκο Τερέντιο Βάρρωνα. Μετά από αυτή την αναδρομή που κάνει ο συγγραφέας, θα καταλήξει στη συνέχεια στη θέση και το ρόλο των γυναικών της εποχής του:

Αλλά σίγουρα σε καμία άλλη εποχή αυτό δεν είναι δυνατό να το γνωρίζουμε καλύτερα από τη δική μας· όπου οι γυναίκες έχουν αποκτήσει την υψηλότερη φήμη όχι μόνο στη μελέτη των γραμμάτων, όπως έκανε η κυρία Vittoria del Vasto, η κυρία Veronica Gambara, η κυρία Caterina Anguisola, η Schioppa, η Nugarola, η Madonna Laura Battiferra και καμία εκατοστή άλλες, [όλες] πολυμαθέστατες τόσο στην καθομιλουμένη, όσο στη λατινική και στην ελληνική γλώσσα, αλλά ακόμη και σε όλες τις άλλες ικανότητες¹³⁷.

Όπως συμβαίνει και με την πορεία της τέχνης, για την οποία ο Βαζάρι επιχειρηματολογεί ότι στις μέρες του βρίσκει την τελειότητά της εντός μίας εξελικτικής πορείας που ξεκίνησε από τον Τζότο, με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να πούμε ότι θεωρεί εξελισσόμενη τη θέση και το ρόλο των γυναικών. Ξεκινώντας από την αναφορά διάσπαρτων ιστορικών παραδειγμάτων φτάνει στο γεωγραφικά προσδιορισμένο παράδειγμα της εποχής του, στο οποίο συγκαταλέγεται μία πληθώρα γυναικείων ονομάτων. Με αυτόν τον τρόπο, εισάγει τον αναγνώστη σε αυτήν τη καινοφανή περίπτωση της γυναίκας γλύπτριας, ονόματι Properzia de' Rossi.

Μετά την έκδοση των *Βίων* του Αρρητινού, το συγκεκριμένο λογοτεχνικό σχήμα των «διάσημων» γυναικών θα υιοθετήσουν και άλλοι συγγραφείς, όταν πρόκειται να αναφερθούν σε καλλιτέχνιδες. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato* του Carlo Ridolfi (1594-1658), το οποίο

Varrone loda anch'egli fuor di modo, ma meritamente Erinna [...]". Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, ό.π., σσ. 171-172.

¹³⁷ "Ma certo in nessun'altra età s'è ciò meglio potuto conoscere che nella nostra; dove le donne hanno acquistato grandissima fama, non solamente nello studio delle lettere, com'ha fatto la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambara, la signora Caterina Anguisola, la Schioppa, la Nugarola, Madonna Laura Battiferra e cent'altre, sì nella volgare, come nella latina e nella greca lingua, dottissime; ma eziandio in tutte l'altre facultà". Στο *ίδιο*, σ. 124.

εκδόθηκε το 1648. Ο συγγραφέας στην εισαγωγή του βίου της Βενετσιάνας ζωγράφου Marietta Robusti, κόρης του Τιντορέτο, θα γράψει:

[...] και δεν λείπουν χίλιες πένες που εκείνες [ενν. τις γυναίκες] έχουν εξυμνήσει· ας δούμε, λοιπόν, τα εγκώμια της Ιππολύτης, της Καμίλλας, της Ζηνοβίας, της Τομύριδος διακεκριμένες στα όπλα· Της Κόριννας, της Σαπφούς, της Αρέτας, της Κορνηλίας, της Ορτένσιας, και της ζώσας *Lucretia Marinella*, και άλλων που έλαμψαν στα γράμματα· αλλά προς όφελος των τιμών της Τιμαρέτης, της Ειρήνης, της Μάρσιας, της Αριστράτης [η οποίες ήταν] διάσημες στη ζωγραφική στα αρχαία χρόνια· και, στα σύγχρονα ακόμα, της *Lavinia Fontana* και της *Irene di Spilimbergo*, μαθήτριας του Τισιανού, η οποία εκπροσωπείται σήμερα από την *Chiara Varotari* και από την *Giovanna Garzoni*. Από εκείνα τα παραδείγματα κατανοούμε ξεκάθαρα το υψηλό επίπεδο που επιτυγχάνει η θηλυκή επιδεξιότητα όταν οι γυναίκες αποκτούν μάθηση στους διάφορους κλάδους¹³⁸.

Οι αναφορές στις αρχαίες πολεμιστρίες και συγγραφείς προσιδιάζουν στις αντίστοιχες καταγραφές του Βαζάρι. Ο Ridolfi κάνει, ωστόσο, τη διαφορά βάζοντας μαζί με τα ονόματα των καλλιτεχνίδων του Πλίνιου και σύγχρονές του που έδρασαν σε διάφορες ιταλικές περιοχές. Την εποχή που συγγράφει ο Ridolfi την πραγματεία του, οι καλλιτέχνιδες έχουν κάνει ένα σημαντικό βήμα το οποίο αποτυπώνεται ακριβώς σε αυτό το σημείο της βιογραφίας. Το μέγεθος των εγκωμιασμένων καλλιτεχνίδων μπορεί πλέον να συγκριθεί με αυτή των αρχαίων.

Στην περίπτωση των βιογραφούμενων καλλιτεχνίδων στην Μπολόνια, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Ο Malvasia στον βίο της Elisabetta Sirani ακολουθεί και ταυτόχρονα σπάει αυτή την σύμβαση¹³⁹:

[...] και στους δικούς μας αιώνες η ίδια αξία πρέπει να δοθεί σε περισσότερους από έναν *Genga* στο *Urbino*, σε περισσότερους από έναν *Dosso* στη *Ferrara*, στους τόσους *Bellini* στη *Βενετία*, σε πολλούς από εκείνους τους *Ponte* στο *Bassano* ή μάλλον στη *Βενετία*, στους

¹³⁸ “[...] che non mancano mille penne, che di quelle han celebrate le lodi; Onde veggiamo vergate le carte del valore di Ippolita, di Camilla, di Zenobia, di Tommiride illustri nelle armi; di Corina, di Saffo, di Arretta, di Corenelia, di Ortensia, e di Lucretia Marinella vivente, e d’altre etianidio chiare nelle lettere: ma di vantaggio degli honori di Timarete, d’Irene, di Marsia, di Aristrate negli antichi tempi celebri nella pittura, e nè moderni ancora di Lavinia Fontana, e d’Irene de’Signori di Spilimbergo deiscapola di Titiano, quale facultà viene di presente illustrata da Chiara Varotari, e da Giovanna Garzoni. Da quale esempi chiaramente si comprende, à quale segno arrivi la perspicacia donnesca, all’hor, che viene erudita negli studi?”. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte, ovvero le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello stato*, μέρος 2°, Presso Gio. Battista Sgava, Βενετία 1648, σ. 71.

¹³⁹ Fredrika Herman Jacobs, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997 σ. 26.

πολλούς *Castelli*, στους πολλούς *Semini* στη Γένοβα. Μου φαίνεται ότι ο πολύ μεγαλύτερος αριθμός των οικογενειών, οι οποίες εμφανίζονται σε αυτόν τον δρόμο της Μπολόνια, δεν είναι λιγότερο θαυμαστός. Αναφέρθηκαν ήδη οι αδελφοί, οι γιοι και οι ξάδελφοι *Franci*, οι αδελφοί *Aspertini*, οι πολλοί *Passerotti*, οι πολλοί *Proccacini*, οι τρεις, ή μάλλον οι τέσσερις *Carracci* που τελειοποίησαν την αφεγάδιαστη ζωγραφική. Οι ίδιες οι γυναίκες, τα κορίτσια ακολούθησαν εδώ την πορεία των προγόνων τους [...]. Μία από αυτές [που] είδαμε ήδη στον αιώνα μας ήταν η *Antonia Pinelli*, και προγενέστερα η πολύ περισσότερη διάσημη *Lavinia Fontana*. Τώρα μία άλλη, που συμβαίνει πριν λίγα χρόνια να την έχει ξεπεράσει [ενν. την *Fontana*] κατά πολύ, που στην τελειότητα της εργασίας της ποτέ δεν άφησε μία συστολή και επιτήδευση του ασθενούς φύλου¹⁴⁰.

Όπως πολλοί πριν από αυτόν, εισάγει μία γυναίκα καλλιτέχνηδρα επικαλούμενος την επαγγελματική της γενεαλογία: εν τούτοις, αυτή η γενεαλογία δεν ανάγεται στις αρχαίες καλλιτέχνιδες του Πλίνιου, αλλά στις ίδιες τις συμπολίτισσες της ζωγράφου. Έτσι, ξεκινά τον βίο της *Elisabetta Sirani*, κάνοντας αναφορά σε προγενέστερες καλλιτέχνιδες της Μπολόνια, όπως την *Properzia de' Rossi* και την *Lavinia Fontana*, ενώ παράλληλα επικαλείται και ανδρικά ονόματα που αναδείχθηκαν μέσα από οικογενειακές μοιρολόγιες, ώστε να συνδέσει επιπλέον την επιτυχία της με την καλλιτεχνική της καταγωγή και τη διαμόρφωσή της εντός του εργαστηρίου του πατέρα της, *Giovanni Andrea Sirani*.

Τη μοναδικότητα του παραδείγματος του *Malvasia* με την ένταξη ανδρικών ονομάτων που δρουν ως γενεαλογική καταβολή στην εισαγωγή του βίου μίας καλλιτέχνης, εξηγεί η *Fredrika Jacobs*. Το στυλ της, το οποίο από τη μία χαρακτηρίζεται «ανδροπρεπές» (*virile*) και η μαρτυρία του βιογράφου ότι «ποτέ δεν άφησε μία συστολή και επιτήδευση του ασθενούς φύλου» από την άλλη, την υπάγουν με τους συγχρόνους της καλλιτέχνες και όχι με τις καλλιτέχνιδες του 16^{ου} αιώνα¹⁴¹. Ωστόσο, ο *Malvasia* είναι εμφανές ότι προσπαθεί μέσω της εισαγωγής του να δώσει αυτό τον διττό χαρακτήρα της *Elisabetta*. Αφενός μεν ως

¹⁴⁰ “[...] e ne’ secoli nostri lo stesso pregio darsi a più d’un Genga in Urbino, a più d’un Dosso in Ferrara, a tanti Bellini in Venezia, a tanti di que’ da Ponte in Bassano, anzi in Venezia, a tanti Castelli, a tanti Semini in Genova; parmi non arrear minor stupore il numero molto maggiore delle Casate, che per tal strada in Bologna s’illustrano: Li già mentovati fratelli, figliuoli, e cugini Franci, i fratelli Aspertini, i tanti Passerotti, i tanti Proccacini, i trè, anzi quattro Carracci quali dierono l’ultima mano alla perfetta Pittura. Le donne stesse, le fanciulle han qui seguito la scorta de’loro Progenitori, e come disse il Vasari nella vita della nostra Properzia Rosi [...]. Una di queste già vedemmo nel nostro secolo esser stata Antonia Pinelli, e nell’antecedente l’assai più famosa Lavinia Fontana; hora un altra di poch’anni succede, che di gran lunga quella supera, che nel suo perfetto anch’operare non lasciò mai una certa timidità, e leccatura propria del debil sesso?”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 454.

¹⁴¹ *Fredrika Herman Jacobs*, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997 σ. 26.

σημαίνουσα εκπροσώπου της ζωγραφικής σχολής της Μπολόνια, συνεχίστρια των Amico Aspertini, Giulio Cesare Procaccini, των Caracci και του Guido Reni, αφετέρου δε ως κορυφαία εικόνα της ιδιάζουσας θέσης των καλλιτέχνιδων της πόλης του.

Κατά τον 18^ο αιώνα, το βαζαριανό παράδειγμα της επιρροής των αρχαίων κειμένων για τη δημιουργία μίας βιογραφικής εισαγωγής, η οποία λειτουργεί ως γενεαλογική ταυτότητα της βιογραφούμενης, ακολουθούν ακόμα αρκετοί συγγραφείς σε διάφορες ιταλικές περιοχές. Ο Bernardo De Dominici (1684-1750), το 1742-1745, εξέδωσε τις *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*. Στον βίο της Mariangiola Criscuolo αναφέρει :

Γι' αυτό, πολλές στους άριστους αρχαίους χρόνους έλαβαν το μέγιστο έπαινο στη ζωγραφική, όπως η Τιμαρέτη, η Ειρήνη, η Μάρσια, και η Αριστράτη, και στους πιο μοντέρνους χρόνους η Properzia de' Rossi, η Lavinia Fontana, η Irene [di Spilimbergo], μαθήτρια του Τισιανού, και αφήνοντας την Varotari, την Tintoretta, την Garzoni, και άλλες· θα προχωρήσουμε λοιπόν για να διηγηθούμε μονάχα τις τιμές της Mariangiola Criscuolo, που με το πινέλο της έφερε τόσο πολύ λάμψη σε αυτή την ίδια, και [ήταν] στολίδι στην πατρίδα της¹⁴².

Όπως συμβαίνει και στον βίο της Marietta Robusti από τον Ridolfi, έτσι και εδώ, τα ονόματα των «άξιων γυναικών» της αρχαιότητας αντισταθμίζονται με αυτά των γυναικών των «μοντέρνων χρόνων»· αλλά το σημαντικότερο είναι ότι το παράδειγμα περιορίζεται στο πεδίο των τεχνών. Οι καλλιτέχνιδες πλέον αποκτούν μία πιο ισχυρή ταυτότητα συνδεδεμένη ωστόσο, με το πρότυπο που δίνει ο Πλίνιος και ο Βοκκάκιος. Άλλες φορές δε, την ίδια εισαγωγή τη συναντάμε συνδυασμένη με ένα τοπικιστικό χαρακτήρα, όπως είναι το παράδειγμα της Theodora Danti στους βίους του Lione Pascoli (1674-1744) :

Λόγω της Teodora [Danti], η Περούτζα δεν θα πρέπει να ζηλεύει τις Ιππαρχίες της Ελλάδας, τις Sandrart της Γερμανίας, τις Scurman της Ολλανδίας, τις Smiters της Φλάνδρας, τις Patin της Γαλλίας, και άλλες διακεκριμένες γυναίκες σ' άλλες πόλεις της Ιταλίας. Και σίγουρα δεν είναι λίγη η δόξα της πατρίδας μου που την έχει γεννήσει, και δεν είναι μικρότερη η τιμή για την πένα μου το καθήκον να γράψω και να μιλήσω γι' αυτή¹⁴³.

¹⁴² “Imperciochè, molte negli antichi ottimi secoli ebbero il vanto di perfettissime nella Pittura, come Timarete, Irene, Marsia, ed Aristrate, e ne' tempi più moderni Properzia de' Rossi, Lavinia Fontana, e Irene, discepola del gran Tiziano, e tralasciando la Varotari, la Tintoretta, la Grazoni, ed altre; faremo dunque passaggio a narrar solamente i pregi di Mariangiola Criscuolo, che col suo pennello recò tanto lustro a se stessa, ed alla Patria ornamento”. Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: non mai date alla luce da Autore alcuno*, τόμ. 1, Nella stamperia del Ricciardi, Νάπολη, 1742, σ. 327.

¹⁴³ “Nè Perugia invidiar dee per Teodora, alla Grecia l'Ipparchie, alla Germania le Sandrart, all'Olanda le Scurman, alla Fiandra le Smiters, alla Francia le Patin, ed altre donne insigni, ad altre cittadi d'Italia. Ed è

Τα παραπάνω παραδείγματα, ως μία κοινοτοπία που χρησιμοποιείται με σκοπό την κατασκευή και την υποστασιοποίηση των καλλιτέχνιδων στην καλλιτεχνική βιογραφία δεν μένουν αμετάβλητα, αλλά προσαρμόζονται σύμφωνα με τις εκάστοτε πολιτικοκοινωνικές συνθήκες. Στις βιογραφίες των γυναικών παρατηρείται μία κοινή φόρμα, η οποία με την πάροδο των χρόνων μπορεί να ερμηνευτεί εντός ενός εξελικτικού σχήματος. Αρχικά, τον 16^ο αιώνα ο Βαζάρι δικαιολογεί τη δράση των καλλιτέχνιδων της εποχής του με ένα εύρος, γνωστών μέσα από πηγές, αρχαίων και μυθικών γυναικών, που έγιναν διάσημες για διάφορους λόγους στους οποίους συνήθως εγκωμιάζονταν άνδρες. Τον 17^ο και 18^ο αιώνα, το παράδειγμα γίνεται πιο συγκεκριμένο, με τις καλλιτέχνιδες τις πρώιμης νεωτερικότητας να απαρτίζουν τη συνέχεια των αρχαίων Ελληνίδων και Ρωμαίων ομολόγων τους. Η εισαγωγή με τις «άξιες» γυναίκες τις περισσότερες φορές εκφράζει τη γεωγραφική και χρονολογική απροσδιοριστία του γυναικείου υποκειμένου και κατά συνέπεια, του ρόλου και της θέσης των καλλιτέχνιδων¹⁴⁴. Όταν την ίδια εποχή, οι άνδρες καλλιτέχνες κατηγοριοποιούνται αναλόγως τη γεωγραφική τους δράση, τη μαθητεία τους ή τη γενιά στην οποία ανήκουν, οι καλλιτέχνιδες εντάσσονται στο πάνθεο των «άξιων» γυναικών¹⁴⁵.

Οι Μπολονιέζοι βιογράφοι ποτέ δεν χρησιμοποιούν τις γυναίκες της αρχαιότητας για να τις συγκρίνουν με τις σύγχρονές τους καλλιτέχνιδες. Αυτό έγκειται στο γεγονός, ότι ήδη από τον Malvasia υπήρχε ένας ικανός, σύμφωνα με τους ίδιους, αριθμός καλλιτέχνιδων, ώστε να δημιουργήσει μία δική του παράδοση. Επίσης, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του R. Buscaroli: «Οι Μπολονιέζοι συγγραφείς ήταν αρκετά λιγότερο καλλιεργημένοι από τους ομολόγους τους Τοσκανούς και Βενετούς· ή καλύτερα, δεν ήταν πραγματικά συνηθισμένοι στην ουμανιστική κουλτούρα [...]. Αν και η ποίηση, η ιστορία, η φιλοσοφία παρέχουν σε αυτούς ένα κάποιο πνευματικό και πολιτισμικό κίνητρο, αυτοί παραμένουν εμπειρικοί και οπτικοί»¹⁴⁶. Τα κείμενα των Ιταλών ουμανιστών δεν συγκρινούσαν, όπως συνέβη σε άλλες πόλεις, τους βιογράφους στην Μπολόνια και συνεπακόλουθα δεν θεωρήθηκαν χρήσιμα εργαλεία για τη δημιουργία μίας ταυτότητας για τις καλλιτέχνιδες. Εξάλλου, όπως υποστήριζε ο Malvasia –περιφρονώντας το αφήγημα του Βαζάρι σχετικά με την αναγέννηση των γραμμάτων και των τεχνών στην

non poca gloria certamente la mia patria l'averla prodotta, e non minor pregio di mia pena il doverne scrivere e favellare". Liono Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Antonio De' Rossi, Ρώμη 1732, σ. 75.

¹⁴⁴ Είναι αυτό που αναφέρει η Natalie Zemon Davis, ότι η βιογραφία πετυχαίνει μία αφήγηση για τις γυναίκες έξω από το ιστορικό τους πλαίσιο, σε απομόνωση από τους άνδρες, λέγοντας τελικά λίγα για τη σημασία του ρόλου του φύλου στην κοινωνική ζωή και στην ιστορία. Βλ. Natalie Zemon Davis, "Women's History" in *Transition: The European Case*, *Feminist Studies* 3 (1976), σ. 83.

¹⁴⁵ Για τις γεωγραφικές παραμέτρους που θέτουν οι βιογράφοι, από την εποχή του Βαζάρι μέχρι τον 18^ο αιώνα, προκειμένου να οργανώσουν το υλικό τους βλ. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, University of Chicago Press, Σικάγο 2004, σσ. 29-30.

¹⁴⁶ Rezio Buscaroli, *La storiografia artistica bolognese dal Lamo all'Orlandi*, Zanichelli, Μπολόνια 1937, σσ. 4-5.

Τοσιάνη– η μπολονιέζικη τέχνη είναι αρχαιότατη και δεν χρειάστηκε ποτέ κανένα πρώτο φως, καθώς αυτή δεν πέθανε ποτέ¹⁴⁷.

Από τον 18^ο αιώνα μέχρι τον Bolognini Amorini, οι καλλιτέχνιδες αντιμετώπιστηκαν ως «Felsina Pittrice», οι ταλαντούχες συμπολίτισσες, οι οποίες τις περισσότερες φορές βρέθηκαν να εργάζονται σε κάποιο συγγενικό εργαστήριο ή στο εργαστήριο της Elisabetta Sirani, ενώ άλλες φορές, η κοινωνική τους θέση ήταν τέτοια, που μεταξύ άλλων πνευματικών ενασχολήσεων τους επέτρεπε να καταπιαστούν και με τη ζωγραφική. Πέραν από την κάποιες φορές γενεαλογική τους σύνδεση, όπως είδαμε στο παράδειγμα του Malvasia, στους βίους των καλλιτεχνιδων μέσα από τις πραγματείες των Μπολονιέζων συγγραφέων (του Zanotti, του Crespi, ή του Oretti), δεν υπάρχει καμία προσπάθεια δικαιολόγησης ή απολογίας για την ένταξή τους μέσω μίας κατασκευασμένης προϊστορίας τους.

¹⁴⁷ Elizabeth Cropper, “A Plea for Malvasia’s Felsina pittrice”, στο Lorenzo Pericolo (επιμ.), *Early Bolognese painting*, Brepols, Turnhout 2012, σσ. 14, 18 και Elizabeth Cropper, “Malvasia’s anti-vasarian history of art: a tradition, not a rebirth” στο Melinda Schlitt (επιμ.), *Gifts in return: essays in honour of Charles Dempsey*, Centre for reformation and Renaissance studies, Τορόντο 2012, σσ. 415-443.

Όψεις της καλλιτεχνικής εργασίας

3.1 Το «καταλληλότερο» ζωγραφικό είδος: πορτρέτο και αυτοπροσωπογραφία

Ο Malvasia στον βίο του ζωγράφου Baldassare Aloisi (1578-1638) αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης:

[...] αφοσιώθηκε στα πορτρέτα, που αν [και] δεν πρέπει να συγκριθούν με τα ασυναγώνιστα [πορτρέτα] του θεϊκού Τισιανού, θα μπορούσαν να τοποθετηθούν δίπλα σε εκείνα του Bartolomeo Passerotti, του Scipion Gaetano, του Monte Cremasco, του Arcimboldi, του Moro, του Solerio, και [άλλων] παρόμοιων· για να μην μιλήσουμε για εκείνα της Fede Galizia, της Lavinia Fontana, της Anguissola, που είναι τρυφερά πάντα και αβρά, ευαρεστούμενος να τους δώσει τη μεγαλύτερη δύναμη, [κάνοντάς τα] πιο αποστρογγυλεμένα και ανάγλυφα¹⁴⁸.

Ήδη από την αρχαιότητα, το πιο προσιτό είδος ζωγραφικής για τις καλλιτέχνιδες είναι το πορτρέτο. Χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να βγουν έξω από τους τοίχους του οικιακού τους περιγύρου, κάνουν τα πρώτα τους βήματα, μελετώντας το ίδιο τους το σώμα και σχεδιάζοντας τις αυτοπροσωπογραφίες τους και τα πορτρέτα των οικείων τους προσώπων. Όταν το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα διακριθούν σε αυτό το είδος και εδραιώσουν την επαγγελματική τους θέση (πχ. εντός του αυλικού, όπως η Sofonisba Anguissola, ή του παπικού περιβάλλοντος, όπως Lavinia Fontana), οι συγγραφείς της εποχής θα σπεύσουν να δημιουργήσουν έναν τεχνοκριτικό λόγο αποδιδόμενο κυρίως στα βιολογικά χαρακτηριστικά τους.

Ο Βαζάρι στον βίο της Properzia de' Rossi γράφει ότι οι γυναίκες δεν ντράπηκαν να χρησιμοποιήσουν τα «τρυφερά» (teneri) και «τόσο λευκά» χέρια τους προκειμένου να επιτύχουν σε μία τέχνη¹⁴⁹. Ο όρος «tenero», που σημαίνει τρυφερός, θα χρησιμοποιηθεί

¹⁴⁸ “[...] si diede a’ ritratti, che se paragonarsi non devono con gl’inarrivabili del divino Tiziano, poterono forse stare a fronte di que’ di Bartolomeo Passerotti, di Scipion Gaetano, del Monte Cremasco, dell’Arcimboldi, del Moro, del Solerio, e simili; lasciando quelli di Fede Galizia, di Lavinia Fontana, dell’Anguissola, che sono teneri sempre, e galanti, là dove si diletto egli dar ne’suoi maggior forza, più tondo, e rilievo;”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 134.

¹⁴⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σσ. 171-172.

όπως είδαμε παραπάνω και από τον Malvasia για να προσδιορίσει την τέχνη των γυναικών. Ο Aloisi, σύμφωνα με τον Malvasia, άφησε την «τρυφερή» τέχνη των καλλιτεχνιδων και πλησίασε τη «μεγαλύτερη δύναμη» των ανδρών προσωπογράφων. Το δίπολο «τρυφερό» - «μεγαλύτερη δύναμη» (tenero - maggior forza ή θήλυ - άρρεν) είναι εμφανές ότι αποδίδεται εδώ με έμφυλα και βιολογικά χαρακτηριστικά, καθόσον τα τρυφερά χέρια δημιουργούν τρυφερή τέχνη¹⁵⁰.

Το ζωγραφικό είδος του πορτρέτου είναι αλήθεια ότι δεν έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από ορισμένους θεωρητικούς του 16^{ου} αιώνα. Ο Giovanni Battista Armenini στο *De' veri precetti della pittura* το 1585 αναφέρει πως «ακόμα και ένα μέτριο ταλέντο μπορεί να κυριαρχήσει πάνω σε αυτή την τέχνη, εφόσον είναι έμπειρο στα χρώματα», για να συνεχίζει λέγοντας ότι «είδαμε περισσότερο από μία φορά ότι όσο πιο επιτυχημένος είναι ένας καλλιτέχνης στο σχέδιο, τόσο λιγότερο γνωρίζει πώς να κάνει πορτρέτα»¹⁵¹. Οι απόψεις του Armenini, που σαφώς σχετίζονται με τη διαμάχη μεταξύ σχεδίου και χρώματος, η οποία αποτέλεσε ζήτημα διαλόγου και αντιπαράθεσης μεταξύ των θεωρητικών τέχνης του αιώνα, σκιαγραφούν και τον λόγο της επαγγελματικής ανάδειξης μίας σειράς γυναικών προσωπογράφων. Όσο αυτές καταπιάνονταν με το πορτρέτο, ήταν ακίνδυνες για τον ανδροκρατούμενο κόσμο της τέχνης, μένοντας στάσιμες στη –σύμφωνα με κάποιους συγγραφείς– «μετριότητα» του εν λόγω ζωγραφικού είδους.

Στην Μπολόνια, ωστόσο, το πορτρέτο και η αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη γνωρίζουν μεγάλη άνθιση από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα¹⁵². Η αλλαγή του κοινωνικού στάτους των ντόπιων καλλιτεχνών, σε συνδυασμό με την αυξημένη εκκοσμίκευση των ιδιωτών μαικήνων και το ενδιαφέρον των συλλεκτών, δίνει μεγάλη ώθηση στην παραγωγή πορτρέτων¹⁵³. Οι γυναίκες καλλιτέχνιδες συμμετέχουν ενεργά, φιλοτεχνώντας πορτρέτα αλλά και αυτοπροσωπογραφίες, με στόχο την αυτοπροβολή ως μέσο κατοχύρωσης της επαγγελματικής τους ταυτότητας. Από την άλλη, την ίδια εποχή, οι άνδρες ζωγράφοι στην Μπολόνια μάχονταν για την ένταξη της ζωγραφικής στις ελευθέρια τέχνες και την αποδέσμευσή τους από το καθεστώς του τεχνίτη, αναπαριστώντας την αυτοπροσωπογραφία τους, κατά κόρον, χωρίς τα εργαλεία της εργασίας τους και με αμφίεση που παραπέμπει σε

¹⁵⁰ Υπάρχει βέβαια και η «maniera tenera» που δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην τέχνη από γυναίκες, όπως για παράδειγμα η «maniera tenera» του Aert Mijntens (π.1541-1602), του Dirck Hendricksz (1544-1618) και άλλων Φλαμανδών ζωγράφων που δραστηριοποιήθηκαν στη Νάπολη στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα. Βλ. ενδεικτικά, Pierluigi Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606, l'ultima maniera*, Electa, Νάπολη 1991.

¹⁵¹ Giovanni Battista Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, Capurro, Πίζα 1823 [1^η έκδοση 1587], σ. 212. Βλ. Fredrika Herman Jacobs, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997, σ. 44.

¹⁵² Babette Bohn, “Female self-portraiture in early modern Bologna”, *Renaissance studies* 18 (2004), σσ. 239-240.

¹⁵³ Babette Bohn, “Female self-portraiture in early modern Bologna”, *ό.π.*, σσ. 239-240.

άτομο των ανώτερων κοινωνικών τάξεων¹⁵⁴. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου είναι η αυτοπροσωπογραφία του Bartolomeo Passarotti, κατά την οποία η περιβολή του και τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν, δηλώνουν περισσότερο την απεικόνιση ενός ευγενή παρά ενός ζωγράφου [εικ. 4]. Η ένδειξη κοινωνικής ανωτερότητας σε σχέση με τους υπόλοιπους τεχνίτες που προβάλλεται από τους άνδρες καλλιτέχνες, συναντάται πολύ σπανιότερα στην περίπτωση των γυναικών, οι οποίες αυτοπροσωπογραφούνται πιο συχνά ως καλλιτέχνιδες¹⁵⁵. Από την Antonia Pinelli [εικ. 5] μέχρι την Ginevra Cantofoli [εικ. 6] και τη Lucrezia Scarfaglia [εικ. 7], οι αυτοπροσωπογραφίες αποτυπώνουν περισσότερο την αυθυπαρξία της ιδιότητας της ζωγράφου. Το γεγονός των δύο αυτών διαφορετικών αναπαραστάσεων είναι το αποτέλεσμα δύο ετερόκλητων στόχων: οι άνδρες ήταν αυτοί που διεκδικούσαν την ανέλιξη της ζωγραφικής τέχνης, ενώ οι γυναίκες την παγίωση της θέσης τους σε αυτή.

Τα πορτρέτα που φιλοτεχνούν οι καλλιτέχνιδες είναι συνήθως επικεντρωμένα στο ρόλο της γυναίκας. Η πρώτη καλλιτέχνιδα στην Μπολόνια, που εκμεταλλεύτηκε το πορτρέτο για χάρη της επαγγελματικής της καταξίωσης, ήταν η Lavinia Fontana η οποία:

*προσθέτοντας στις πατρικές αρετές τη γυναικεία υπομονετικότητα και επιμέλεια, κατάφερε επίσης [να γίνει] περισσότερο ικανή στο να χρωματίζει όμορφα, με ευχέρεια στις αποχρώσεις, και ακριβής σε κάθε μέρος, τόσο που τα πορτρέτα της εκφράζοντας κάθε γραμμή της φύσης στα πρόσωπα, κάθε λεπτότητα της τέχνης των ενδυμάτων και των εξαρτημάτων, ήταν πάντοτε περιζήτητα για την επιμέλεια [τους], [και] έχαιραν μεγαλύτερης εκτίμησης από εκείνα του πατέρα της [...]*¹⁵⁶.

Η ιδιαίτερη απεικόνιση των ενδυμάτων από τη ζωγράφο εκτιμάται δεόντως από τις παραγγελιοδότες των ανώτερων αστικών στρωμάτων, με αποτέλεσμα να «*συναγωνίζονται όλες οι γυναίκες της πόλης για να τους φιλοτεχνήσει το πορτρέτο*»¹⁵⁷. Η ιστορία της Lavinia Fontana, έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Malvasia, έχει κοινά γνωρίσματα με αυτή της ζωγράφου Marietta Robusti (Tintoretta), για την οποία ο Carlo Ridolfi τονίζει επίσης την

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 242.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 249.

¹⁵⁶ “e aggiugnendo alle paterne virtù la paziente femminile diligenza, riuscì nella anche più pratica nel bel colorire, e vaga nelle tinte, ed accurata in ogni sua parte, tal che li suoi ritratti esprimendo ogni lienamento di natura nei volti, ogni finezza di arte ne’ vestimenti, e negli accessori, furono in ogni tempo riguardati, per diligenza, di maggior pregio di quelli del proprio padre [...]”. Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 1, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843. σ. 87.

¹⁵⁷ “Carreggiarono tutte le Dame della Città in volerla per qualche tempo presso di loro, trattenendola, & accarezzandola con dimostrazioni di straordinario amore e di rispetto, riutandosi a fortuna l’esse vedute sù i corsi, e nelle radunanze in compagnia della virtuosa giovane”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 1, Davico, Μπολόνια 1678 σ. 219.

ικανότητά της στα πορτρέτα και τον ανταγωνισμό μεταξύ της ενετικής αριστοκρατίας για να πετύχει μία παραγγελία¹⁵⁸. Κατά τον 17^ο αιώνα, οι καλλιτέχνιδες στην Μπολόνια συνεχίζουν να επωφελούνται από τις παραγγελίες πορτρέτων της αριστοκρατίας αλλά και άλλων κοινωνικών στρωμάτων¹⁵⁹. Οι σημειώσεις της Elisabetta Sirani, οι οποίες δημοσιεύονται στη βιογραφία της από τον Malvasia περιλαμβάνουν έναν ευρύ κατάλογο των έργων της και των παραγγελιοδοτών της¹⁶⁰. Γυναίκες γιατρών, νομικοί, μοναχές, μαρκήσιοι είναι κάποιες από τις κατηγορίες ανθρώπων που παραγγέλνουν πορτρέτα από την καλλιτέχνιδα¹⁶¹.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, η ακαδημία της πόλης προωθούσε τη ζωγραφική ιστορικών και μυθολογικών θεμάτων –φιλοτεχνημένων από την επιμελέστατη σπουδή επί των ανθρωπίνων σωμάτων– ως το ευγενέστερο είδος ζωγραφικής, παραγνωρίζοντας τη διδασκαλία των υπολοίπων¹⁶². Παρά ταύτα, όσον αφορά το πορτρέτο, ο Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) ήταν αρκετά δημοφιλής, έχοντας σημαντικούς παραγγελιοδότες. Η εντύπωση του G. M. Crespi στην προσωπογραφία και την ηθογραφία, αλλά και η ταχύτητα με την οποία παράγονται αυτά τα είδη μέσα από τον εργαστήριο του καλλιτέχνη, αποτέλεσαν μερικούς από τους σοβαρότερους λόγους της ρήξης του με την ακαδημία¹⁶³. Την τέχνη του πορτρέτου διδάσκει μετέπειτα και στον γιο του Luigi Crespi, για τον οποίο ο Zanotti θα πει ότι «δεν θα φτάσει ποτέ τον πατέρα του, μα τώρα κάνει πολύ όμορφα πορτρέτα»¹⁶⁴. Ο Luigi Crespi δίνει μάλιστα και μία θεωρία για το πορτρέτο εντός της πραγματείας του:

Μιλώ για εκείνους τους προσωπογράφους που αναζητάνε μόνο το αληθινό, το όμορφο και το δύσκολο, στήνοντας αρχικά το πρωτότυπο σε μία όμορφη και βολική στάση· κατόπιν, όσο μπορούν, μειώνοντας την αδέξια απομίμηση (caricatura) του προσώπου [...] απεικονίζουν το πορτρέτο τους παρόμοιο με το πρωτότυπό τους, το οποίο με τον σκοπό να είναι όσο το δυνατότερο ζωντανό και ομιλόν, διατηρούν σε αυτό ένα κύριο φως [...], κρατώντας ζωντανά και ανοιχτά τα χρώματα, όχι σκούρα (peste), και επιχρωματισμένα (ripeste), και κάθε μέρος στρογγυλό, τρυφερό (tenera), στακάτο (staccata)· με ελαφριά μαλλιά και χρωματισμένα με λίγες πινελιές, αλλά σωστές και γυαλιστερές· με όμορφα χέρια, σαρκώδη, αιματώδη και

¹⁵⁸ Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero, le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, μέρος 2^ο, Presso Gio. Battista Sgava, Βενετία 1648, σ.72. Βλ. Fredrika Herman Jacobs, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997 σ. 42.

¹⁵⁹ Francis Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Φλωρεντία 1966, σ. 318. [1^η έκδοση στα Αγγλικά, 1963].

¹⁶⁰ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σσ. 467-476.

¹⁶¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, ό.π., σσ. 467-476.

¹⁶² Elena Angeleri, "L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni, Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna", *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σ. 86.

¹⁶³ Silvia Evangelisti, "Alcuni ritratti di Luigi Crespi", *Paragone: mensile di arte figurativa e letteratura* 379 (1981), σ. 36.

¹⁶⁴ Silvia Evangelisti, "Alcuni ritratti di Luigi Crespi", ό.π., σ. 39.

αληθινά, με ελαφρύ άγγιγμα και χάρη· με πτυχώσεις εύκολες, ευγενείς και κατάλληλες γι' αυτό το είδος, που αναδεικνύουν το βαμμένο πεδίο και τα διάφορα απαραίτητα για το κεφάλι, και τα άλλα εξαρτήματα παρμένα εκ του φυσικού, [όπως] τα βιβλία, τα δέρματα, τα λουλούδια κ.α.¹⁶⁵.

Γίνεται αντιληπτό ότι ο όρος «τρυφερό» εδώ παίρνει θετικό πρόσημο και αποτελεί απαραίτητο στοιχείο για τη σωστή, κατά τον Crespi, απόδοση ενός πορτρέτου. Το γούστο στην προσωπογραφία αλλάζει, όπως αλλάζει και η εννοιολογική αξία διαφόρων λέξεων-όρων που χρησιμοποιήθηκαν στον τεχνοκριτικό λόγο του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Η θεωρία του Crespi παραπέμπει στα γαλλικά πορτρέτα της εποχής, τα οποία χαρακτηρίζει ο εθιμοτυπικός και αριστοκρατικός τόνος¹⁶⁶.

Η ξεχωριστή σχέση του Crespi με το είδος του πορτρέτου, καθώς και ο σημαντικός αριθμός των καλλιτεχνιδων που καταπιάστηκαν με την ίδια ασχολία, είναι ίσως και ένας από τους πολλούς λόγους της ένταξής τους στους βίους του. Όπως δεν υπονομεύει το είδος του πορτρέτου στη ζωγραφική, έτσι δεν υποσιγάπτει και τη θέση των καλλιτεχνιδων. Βέβαια, ο ίδιος πιστεύει ότι το πορτρέτο είναι το ιδανικότερο είδος γι' αυτές, αποδεχόμενος τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί της έμφυλης καταλληλότητας των ζωγραφικών ειδών. Στον βίο της Eleonora Monti υποστηρίζει κάτι που ήταν κοινός τόπος στον κόσμο της τέχνης: «Πράγματι, μεταξύ των μελετών της, η νεαρή μαθητευόμενη μας έκανε πορτρέτα, ολοκληρώνοντάς τα επιτυχώς, ούτως ώστε να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά σε αυτό το είδος ζωγραφικής, και για να είναι επίσης πιο ταιριαστό στο φύλο της»¹⁶⁷.

Η ζωγράφος όμως που ο βιογράφος θαυμάζει περισσότερο είναι η Lucia Casalini Torelli, από την οποία «μα ποια κυρία, ποιος κύριος, δεν έχει πορτρέτο από εκείνη»¹⁶⁸. Τα πορτρέτα της Casalini Torelli δείχνουν το ενδιαφέρον της για λεπτομερειακή απεικόνιση όσο το δυνατόν πιστότερη στην πραγματικότητα, σε βαθμό να επισημαίνονται με επιμέλεια τα φυσιγνωμικά χαρακτηριστικά αλλά και η ικανότητα μίας ψυχολογικής ενδοσκόπησης [εικ. 8]¹⁶⁹. Σύμφωνα με τους βιογράφους της, η καλλιτέχνιδα είχε από πίσω της μία ισχυρή τοπική και ξένη πατρωνία που τη στήριζε, για την οποία θα μιλήσω αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο.

¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 41. Βλ. τον βίο του Sante Vandi στο Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 183.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 42.

¹⁶⁷ “Infatti, fra i suoi studj, postasi la nostra studiosa giovane a far ritratti, vi riuscì felicemente, onde a questo genere di pittura totalmente si dedicò, anche per essere più adattato al suo sesso”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, ό.π., σ. 317.

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 247.

¹⁶⁹ Benedetta Monteverchi, “Su Lucia Casalini Torelli ritrattista bolognese”, *Notizie da Palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte* 2 (1986), σ. 86.

Το πορτρέτο και η αυτοπροσωπογραφία υπήρξε το ζωγραφικό είδος που έδωσε στις καλλιτέχνιδες την ευκαιρία να διακριθούν επαγγελματικά και να επαινεθούν γι' αυτό δημόσια μέσω της βιογραφικής φόρμας. Οι βιογράφοι, με τη σειρά τους, σπεύδουν να προσδώσουν έναν τεχνοκριτικό λόγο στα έργα τους, ο οποίος βασίζεται στα βιολογικά τους χαρακτηριστικά. Η καταλληλότητα του πορτρέτου για τις γυναίκες προβάλλεται τις περισσότερες φορές με υποτιμητική, είτε ρητά είτε υπόρρητα, χροιά, υποδηλώνοντας την αδυναμία τους να δημιουργήσουν έργα ιστορικής ζωγραφικής, τα οποία απαιτούν την εκτεταμένη μελέτη του γυμνού σώματος και διακρίνονται για το μέγεθός τους.

3.2 Γλυπτική

Στο *Περί ζώων γενέσεως* ο Αριστοτέλης αναπτύσσει μία θεωρία, σύμφωνα με την οποία, το αρσενικό φύλο παρέχει την «αρχή της κίνησης» ενώ το θηλυκό αντιπροσωπεύει την «ύλη»¹⁷⁰. Ο Σταγειρίτης φιλόσοφος υποστηρίζει ότι ο άνδρας δίνει μορφή και άρα τελειότητα στο ατελές υλικό της γυναίκας, επεξηγώντας τη συλλογιστική του με το παράδειγμα της χύτευσης του χαλκού¹⁷¹. Συνεπώς, σύμφωνα με την αριστοτελική λογική, η γυναίκα είναι ο χαλκός (το υλικό) ενώ ο άνδρας ο γλύπτης (ο καλλιτέχνης) που του δίνει μορφή και το μεταμορφώνει σε άγαλμα¹⁷².

Η γλυπτική δεν είναι μία τέχνη για γυναίκες. Στα μέσα του 16^{ου} αιώνα όταν το *paragone* –δηλαδή η άμιλλα μεταξύ των τεχνών της ζωγραφικής και της γλυπτικής– αποτελούσε προσφιλέστατο ζήτημα της περί τέχνης θεωρίας της εποχής, συγγραφείς και καλλιτέχνες όπως ο Paolo Pino (1534-1565), ο Benedetto Varchi (1503-1565) και ο Francesco da Sangallo (1494-1576) χρησιμοποιούν την απουσία των καλλιτεχνιδων από τη γλυπτική, ως επιχείρημα υπέρ της ανωτερότητάς της σε σχέση με τη ζωγραφική¹⁷³. Ο Francesco da Sangallo σε γράμμα στον Benedetto Varchi γράφει:

[...] εγώ ξέρω ότι θα πρέπει να γνωρίζετε πόσες γυναίκες είναι στη Φλάνδρα, στη Γαλλία και στην Ιταλία ακόμα, οι οποίες ζωγραφίζουν με τρόπο που στην Ιταλία οι πίνακές τους να

¹⁷⁰ Αριστοτέλης, *Περί ζώων γενέσεως*, τόμ. 1, Φιλολογική Ομάδα Κάντου (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια), Κάντος, Αθήνα 1994, σ. 157.

¹⁷¹ Αριστοτέλης, *Περί ζώων γενέσεως*, ό.π., σ. 271.

¹⁷² Για το παράδειγμα του Αριστοτέλη βλ. Philip Sohm, "Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia", *Renaissance Quarterly* 48 (1995), σσ.798-799.

¹⁷³ Paolo Pino, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, per Pavolo Gherardo, Bevetia 1548*, σσ. 11-12. Επίσης, στο Paola Barocchi (επιμ.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, τόμ. 1, Laterza, Μπάρι 1960, ο Benedetto Varchi (σ. 50) και ο Francesco da Sangallo (σ. 77) αναφέρουν την απουσία των γλυπτριών ως απόδειξη της μεγαλύτερης δυσκολίας και επομένως της υπεροχής της γλυπτικής πάνω στη ζωγραφική. Βλ. Harris Sutherland - Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη 1976, σ. 23.

*χαίρουν καλής εκτίμησης· αλλά ουδείς ποτέ δεν βρήκε επί τόπου σε κάποια εποχή μία γυναίκα που να δουλεύει το μάρμαρο*¹⁷⁴.

Η δυσκολία που ενέχει η τέχνη της γλυπτικής και που συνδέεται με τη μυϊκή δύναμη προβάλλεται καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του διαλόγου. Ο Βαζάρι τότε θα αποδυναμώσει αυτόν τον συλλογισμό, προσθέτοντας στους βίους του την Μπολονιέζα γλύπτρια Properzia de' Rossi. Ο Αρρητινός, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες, βρέθηκε στη Μπολόνια για τη στέψη του Καρόλου Ε' το 1529, όπου και έμαθε για μία ταλαντούχα γλύπτρια, η οποία σκόλιζε επιδέξια μικροτεχνίες αλλά και το μάρμαρο¹⁷⁵. Η συμπερίληψή της στο πόνημά του ενδεχομένως του προσέφερε μία ιδιαίτερη ευχαρίστηση καθώς, ως θερμός υποστηρικτής της ζωγραφικής, βρήκε επιτέλους τη γυναίκα που σμιλεύει το μάρμαρο, και ακόμα καλύτερα, επρόκειτο για Ιταλίδα. Γράφει λοιπόν σε ένα χωρίο, στο οποίο έχει γίνει ήδη αναφορά:

*Ούτε ντράπηκαν, σχεδόν σαν να αποσπούν από εμάς το καύχημα της ανωτερότητας, να θέσουν τους εαυτούς τους με τα τρυφερά και τόσο λευκά τους χέρια σε χειρωνακτικές εργασίες (cose mecaniche), και ανάμεσα στην τραχύτητα του μαρμάρου και στη σκληρότητα του καλεμιού, προκειμένου να ακολουθήσουν την επιθυμία τους και να κερδίσουν φήμη· όπως έκανε στις μέρες μας η Properzia de' Rossi από την Μπολόνια [...]*¹⁷⁶.

Η υπομονή της καλλιτέχνιδας στην αντιξοότητα της χρήσης του υλικού (τραχύτητα του μαρμάρου) και των εργαλείων (σκληρότητα του καλεμιού), αναδεικνύει τη δυσκολία της γλυπτικής που, σύμφωνα με τον Βαζάρι, έρχεται σε αντίθεση με τα βιολογικά χαρακτηριστικά της γυναίκας και πιο συγκεκριμένα, με τα «τρυφερά και τόσο λευκά» της χέρια. Ο συγγραφέας θα εστιάσει στην αναπάντεχη επιτυχία της καλλιτέχνιδας, η οποία κατάφερε να κερδίσει τη φήμη, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο μία έμμεση απάντηση στα ερωτήματα των υποστηρικτών της γλυπτικής τέχνης και «αποσπώντας τους το καύχημα της ανωτερότητας».

¹⁷⁴ “Lettere di Artisti a Benedetto Varchi” στο Paola Barocchi (επιμ.), *Scritti d'arte del cinquecento*, τόμ. 3, Einaudi, Torino 1978, σσ. 516-517 [1^η έκδοση 1971] και Beatrice F. Buscaroli, ““Con le tenere e bianchissime mani nelle cose mecaniche”: Le scultrici”, στο Vittorio Sgarbi - Hans Albert Peters - Beatrice F. Buscaroli (επιμ.), *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, F. Motta, Milano 2007. σ. 41.

¹⁷⁵ Fortunati Pietrantonio, *Vera, Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Compositori, Μπολόνια 2008 σ. 10.

¹⁷⁶ “Né si son vergognate, quasi per torci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose mecaniche e fra la ruvidezza de' marmi e l'asprezza del ferro, per conseguir il desiderio loro e riportarsene fama, come fece ne' nostri di Properzia de' Rossi da Bologna”. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σ. 172.

Ταυτόχρονα, ο Αρρητινός έκανε πασίγνωστο το όνομα της Properzia de' Rossi. Το παράδοξο της δημιουργικότητάς της, ο ανεκπλήρωτος έρωτάς της και ο αναπάντεχος θάνατός της θέτουν τις βάσεις για ένα βιογραφικό μοντέλο που ακολουθούν συστηματικά οι μεταγενέστεροι συγγραφείς. Ο Malvasia, όπως διατυπώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, θα συμπεριλάβει το απόσπασμα του Βαζάρι για τα «τρυφερά χέρια» της καλλιτέχνιδας στην εισαγωγή του βίου της Sirani, χρησιμοποιώντας το όνομα της πρώτης ως προγόνου της δεύτερης, προσδίδοντας έτσι μία ταυτότητα στις καλλιτέχνιδες της πόλης του. Αργότερα, ο Zanotti στη *Storia dell'Accademia Clementina*, στην εισαγωγή της προϊστορίας της ακαδημίας («della origine della presente Accademia», όπως το διατυπώνει) και σε σημείο που κάνει μία νύξη στους γλύπτες της Μπολόνια, θα αναφέρει το όνομα της Properzia, λέγοντας ότι: «είχαμε την ίδια εποχή που άνθιζε ο Buonarroti, μία Properzia Rossi εξαιρετη γλύπτρια, και τόσο από τους συγγραφείς εγκωμιασμένη [...]»¹⁷⁷. Η συγκεκριμένη προσέγγιση του Zanotti έχει κάτι διαφορετικό από τις συνηθισμένες διατυπώσεις περί θαύματος της φύσης. Η αναγνωρισμένη ικανότητα της Properzia, μίας γλύπτριας της εποχής του Μιχαήλ Αγγέλου, συγκαταλέγεται ανάμεσα σε ονόματα διακεκριμένων ανδρών καλλιτεχνών. Δεν είναι μόνο το ότι ο συγγραφέας την αναφέρει δίπλα σε έναν από τους πλέον σημαίνοντες καλλιτέχνες της Αναγέννησης, αλλά και την κρίνει επίσης άξια εκπρόσωπο μίας ολόκληρης εποχής πάνω στην τέχνη της γλυπτικής της Μπολόνια.

Η περίπτωση της Properzia de' Rossi, ως γυναίκας που ασκεί τη γλυπτική, μένει μοναδική μέχρι το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, ώσπου ο Crespi να αναφέρει στη *Felsina Pittrice* του την Clarice Vasini. Κόρη της Cristina Carla Teresa, με καταγωγή από οικογένεια με καλλιτεχνική παράδοση (ήταν κόρη του Antonio Calza, 1658 – 1725), και του Carlo Vasini, η Clarice «μελέτησε σχέδιο [...] ζωγράφιζε επιδέξια και δούλεψε ακόμα με τη γλυπτική, όπως μπορεί να δει κανείς από τα πολλά έργα φιλοτεχνημένα από το ταλέντο της»¹⁷⁸. Πληροφορίες για τον βίο της Clarice μας δίνει και ο Marcello Oretti λέγοντας ότι: «στη μία και στην άλλη ιδιότητα ήταν ταλαντούχα» ενώ «έδωσε στο κοινό αποδείξεις για την ικανότητά της [...], δουλεύοντας τη γλυπτική προς θαυμασμό της πατρίδας της, ζωγραφίζοντας κάποιες φορές και για την εξάσκηση της και για όποιον τις παρήγγελε έργα»¹⁷⁹. Η γλύπτρια και ζωγράφος εκλέχθηκε επίτιμο μέλος της

¹⁷⁷ “avemmo nel tempo medesimo, che fioriva il Buonarroti, una Properzia de' Rossi esimia scultrice, e tanto dagli scrittori celebrata”. Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 1, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 27.

¹⁷⁸ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 319.

¹⁷⁹ “nell'una, e nell'altra facoltà nacque valorosa [...] operando in scultura con ammirazione di sua Patria, dipingendo talvolta e per suo esercizio, e per commissione di che gli ordina sue opere”. Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 133, φ. 223.

Accademia Clementina το 1763, ενώ το έτος θανάτου της παραμένει άγνωστο, μιας και ο βίος της γράφεται ενόσω ακόμα ζούσε¹⁸⁰.

Οι βίοι των Crespi και Oretti αποτελούν σήμερα μοναδικές πηγές για τη δράση αυτής της καλλιτέχνιδας, βοηθώντας καθοριστικά τους μελετητές να ταυτίσουν κάποια από τα έργα της [εικ. 9-13]. Πάντως το όνομά της δεν συνδέεται με τη γλυπτική παράδοση της Properzia de' Rossi. Το διττό νόημα που απορρέει από τον βίο της Properzia από τη μία, ως άξια γλύπτρια που πέτυχε το αναπάντεχο σε ένα κατεξοχήν ανδρικό επάγγελμα και από την άλλη, ως προσώπου που η «γυναικεία» αδυναμία της, η οποία εκφράστηκε με το πάθος της για έναν άνδρα, υπερίσχυσε του ταλέντου της, στερώντας της το ίδιο της το επάγγελμα και τελικώς την ίδια της τη ζωή, ίσως να λειτουργήσει αρνητικά στη σύγκριση με οποιαδήποτε άλλη γλύπτρια που παρουσιαζόταν στην πόλη. Επιπλέον, τόσο η καλλιτεχνική ενασχόληση της Vasini και με τη ζωγραφική, όσο και η αποκλειστική χρήση της τερακότας στο γλυπτικό της έργο, δεν μπορούν να την κατατάξουν στο επίπεδο μίας de' Rossi. Η ποιότητα του υλικού έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην πρόσληψη των γυναικών γλυπτριών από τους βιογράφους. Η τερακότα ως υλικό δεν έχει τη δυσκολία του μαρμάρου. Ως εκ τούτου, οι συγγραφείς δεν δείχνουν για την Vasini τον εντυπωσιασμό που έδειχνε ο Βαζάρι για τη σύγχρονή του Properzia de' Rossi.

Ένα ακόμη υλικό που παρείχε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να επιδοθούν στη γλυπτική ήταν το κερί. Από τον 17^ο αιώνα είναι ήδη γνωστή η δράση γυναικών γλυπτριών που δουλεύουν με αυτή την εύπλαστη ύλη. Στο Λονδίνο (πριν ακόμα απλωθεί η φήμη της Marie Tussaud στις αρχές του 19^{ου} αιώνα), η Mrs Goldsmith (π. 1695-1703) και η Mrs Salmon (1650-1740) εργάστηκαν πάνω στη δημιουργία κέρινων ομοιωμάτων, ενώ ακόμα νωρίτερα η Γερμανίδα Anna Maria Pfrundt (1642-1713) δημιούργησε κέρινα πορτρέτα προσθέτοντας αληθινά εξαρτήματα¹⁸¹.

Στην Μπολόνια συναντάμε μία καλλιτέχνιδα, η οποία όχι μόνο ασχολείται με την κηροπλαστική, αλλά τη συνταιριάζει με μεγάλη επιτυχία με την επιστήμη της ανατομίας. Η δράση της καταγράφεται, όπως και στην περίπτωση της Vasini, από τις βιογραφικές σειρές των Crespi και Oretti. Η Anna Morandi Manzolini μαθαίνει σχέδιο δίπλα στον Giuseppe Pedretti και τον Francesco Monti. Γίνεται γνωστή στο πεδίο της ανατομίας που παραδοσιακά αποτελεί «mondo senza donne» και το 1755 εκλέγεται επίτιμο μέλος της Accademia Clementina¹⁸². Στα έργα της το ανθρώπινο σώμα μελετάται με διττή οπτική:

¹⁸⁰ Rita Giordano Sensi, "Le artiste bolognesi del XVIII secolo", *Il carrobbio* 18 (1992), σ. 203.

¹⁸¹ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμα 2009 σ. 421.

¹⁸² Ilaria Bianchi, "Le cere anatomiche di Anna Morandi Manzolini tra Bologna e l'Europa", *Il carrobbio* 32 (2006), σ. 130.

εκείνη της καλλιτέχνης και εκείνη της επιστήμονα¹⁸³. Ένεκα της άρρηκτης διαλεκτικής μεταξύ αυτών των δύο κλάδων η I. Bianchi γράφει ότι «δεν είναι εύκολο να κρίνουμε αν η *Manzolini* ήταν περισσότερο εξάρτητη γλύπτρια ή πολυμαθής ανατόμος»¹⁸⁴.

Το ότι συναντάμε στη δυτική τέχνη έναν σημαντικό αριθμό καλλιτεχνίδων που σμιλεύουν το κερί ή άλλα πιο εύπλαστα υλικά αντί για μάρμαρο (μετά την *Properzia* συναντάμε γλύπτρια που δουλεύει σε μάρμαρο τον 19^ο αιώνα), αναδεικνύει την ιδεολογική φόρτιση της πρώτης ύλης. Το κερί θα θεωρηθεί ένα μέσο φιλικότερο προς τα «τρουφερά χέρια» της καλλιτέχνης μολονότι και πάλι, όπως θα δηλώσει ο *Crespi* στον βίο της, η καλλιτέχνης πέτυχε σε «μία τέχνη τόσο δυσκολοδούλευτη, τόσο αξιοσέβαστη και τόσο σπάνια, για ένα φύλο τόσο αβρό, ντροπαλό, και αντίθετο με αυτή την τέχνη»¹⁸⁵. Η διατύπωση του βιογράφου ίσως εδώ σχετίζεται περισσότερο με την ανατομία και λιγότερο με τη γλυπτική. Εν τούτοις, ο συνδυασμός αυτών των δύο πρακτικών θα κάνουν μοναδική την περίπτωση της *Anna Morandi Manzolini* τον 18^ο αιώνα, τόσο στο χώρο των επιστημών όσο και σε αυτόν των τεχνών.

3.3 Χαρακτική

Η υποδοχή των χαρακτηρισίων στην καλλιτεχνική βιογραφία δεν ήταν εφάμιλλη με εκείνη των γυναικών ζωγράφων. Η χαρακτική απαιτεί τη σκαλιστική ικανότητα από πλευράς του καλλιτέχνη, προσδίδοντάς της, τρόπον τινά, τη δυσχέρεια της χειρωνακτικής εργασίας. Η στέρηση διδασκαλίας της στις γυναίκες, δικαιολογεί τον σύντομο κατάλογο των χαρακτηρισίων την εποχή εκείνη. Στην περίπτωση της *Μπολόνια*, η επαγγελματική δράση αυτών των λίγων ονομάτων δεν έμεινε απαρατήρητη από τους ντόπιους βιογράφους. Η μεγάλη άνθηση της τυπογραφίας στην πόλη από το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, όχι μόνο στον τομέα των θρησκευτικών εκδόσεων αλλά και σε εκείνο της λογοτεχνίας και της επιστήμης, θα δώσει την ευκαιρία συνήθως σε κόρες χαρακτηρισίων που έχουν μαθητεύσει στο εργαστήριο των πατέρων τους, να εργαστούν και να φιλοτεχνήσουν αρκετά χαρακτηρισία¹⁸⁶.

Πρώτη που καταγράφεται στην *Μπολόνια* και εγινωμιάζεται από τους βιογράφους ήταν η *Veronica Fontana* (1651-1690), η οποία σύμφωνα με τον *Antonio Masini* υπήρξε η

¹⁸³ *Paola Bianchi*, “Le cere anatomiche di Anna Morandi Manzolini tra Bologna e l’Europa”, *ό.π.*, σ.141.

¹⁸⁴ Στο *ίδιο*, σ. 141.

¹⁸⁵ “d’un arte sì malagevole, così stimabile e cotanto rara, massime in un sesso così delicato, schivo, e contrario a quest’arte”. *Luigi Crespi*, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 309.

¹⁸⁶ *Martino Capucci*, “La cultura del Sei-Settecento”, στο *Aldo Berselli* (επιμ.), *Storia della Emilia Romagna*, Bologna University press, Μπολόνια 1975, σ. 575.

«πιο διάσημη και η μοναδική χαράκτρια σε ξύλο»¹⁸⁷. Κόρη και μαθήτρια του χαράκτη Domenico Maria Fontana –με καταγωγή από την Πάρμα, άλλα έζησε και εργάστηκε στην Μπολόνια–, η Veronica «έκανε πολλά έργα που κανείς τα βλέπει στη Μπολόνια και σε άλλες ιταλικές πόλεις»¹⁸⁸. Η Veronica Fontana είναι μία από τις ελάχιστες χαράκτριες που το έργο της σώζεται σε ικανοποιητικό βαθμό, χάρη στις εικονογραφήσεις που έκανε σε εκδόσεις της εποχής. Περισσότερο γνωστή είναι η συμμετοχή της στην εικονογράφηση του *Museo Cospiano* του Lorenzo Legati, μίας πραγματείας που επικεντρώνεται στην καταγραφή και τη μελέτη της συλλογής από αξιοπερίεργα αντικείμενα (curiosities) της Wunderkammer του Ferdinando Cospi (1606-1686), που ο ίδιος είχε δωρίσει στη σύγκλητο το 1660¹⁸⁹. Τα περίτεχνα χαρακτικά της καλλιτέχνιδας ξεχωρίζουν όχι μόνο για την ποιότητά τους, αλλά και για τη διακριτή υπογραφή της που αναγράφεται στα περισσότερα έργα εντός της προαναφερθείσας έκδοσης, όπως στο πορτρέτο του προσώπου της αφέρωσης της πραγματείας Φερδινάνδου Γ' των Μεδίκων [εικ. 14], ή τον *Βάγχο* στον οποίο υπογράφει ως «Veronica Fontana Delin. et Sculp. Bononie. 1675» [εικ. 15]¹⁹⁰.

Λίγα χρόνια αργότερα, η χαράκτρια συνεργάστηκε και με τον Malvasia για τον οποίο φιλοτέχνησε ορισμένα πορτρέτα για το *Felsina Pittrice* του. Ωστόσο, ο τελευταίος επιλέγει να της αφιερώσει μονάχα λίγες αράδες μέσα στον βίου του ζωγράφου Filippo Brizio (1603-1675), γράφοντας ότι «πέτυχε στην εποχή της σε αυτό το δύσκολο επάγγελμα της χαρακτικής σε ξύλο»¹⁹¹. Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας επιδεικνύει τον θαυμασμό του για το πώς μία γυναίκα τα κατάφερε σε ένα είδος τέχνης, στο οποίο η μυϊκή δύναμη και η υπομονή της χάραξης θεωρούνται απαραίτητα στοιχεία της επιτυχίας.

Το ηθικοπλαστικό στοιχείο δεν θα λείπει ούτε από αυτή τη βιογραφία, καθώς ειδικότερα τον 18^ο αιώνα, οι ηθικές αξίες της καλλιτέχνιδας θα επαινεθούν περισσότερο από

¹⁸⁷ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *L’Archiginnasio* 52 (1957), σ. 234.

¹⁸⁸ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *ό.π.*, σ. 234. Για τον Domenico Maria Fontana γνωρίζουμε ελάχιστα βιογραφικά. Βλ. Pellegrino Antonio Orlandi, *L’abecedario pittorico: dall’autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest’ ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Rispoli, Νάπολη 1733, σ. 128 [1^η έκδοση, Μπολόνια 1704].

¹⁸⁹ Paula Findlen, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, University of California Press, Μπέρκλεϊ - Λος Άντζελες - Λονδίνο 1994, σσ. 26-27.

¹⁹⁰ Lorenzo Legati, *Museo Cospiano: annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall’illustrissimo signor Ferdinando Cospi...*, Giacomo Monti, Μπολόνια 1677, σ. 499.

¹⁹¹ “quale ella sia per riuscire a suo tempo in questa sì difficile professione del tagliare in legio”. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 1, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 543. Το μόνο πορτρέτο το οποίο γνωρίζουμε με σιγουριά ότι έκανε η Veronica, καθώς το αναφέρει ο Malvasia, είναι αυτό του πατέρα του Filippo Brizio, Francesco (στη σ. 534).

το έργο της¹⁹². Ο Zanotti θα κάνει αναφορά στη Veronica Fontana εντός του βίου του χαράκτη Giuseppe Maria Moretti (1659-1746), λέγοντας ότι αυτός ήταν τρελά ερωτευμένος μαζί της και ότι ξεκίνησε τις σπουδές στη χαρακτική με σκοπό να την παντρευτεί, μαρτυρία που επιδεικνύει επίσης πόσο σημαντικός ήταν ο κοινός επαγγελματικός προσανατολισμός για την σύναψη ενός γάμου¹⁹³. Ο πατέρας της όμως, δεν έδινε τη συγκατάθεσή του, διότι έλεγε πως πρέπει να γυρίσουν στην Πάρμα¹⁹⁴. Επιστρέφοντας εκεί, η Βερόνικα αρρωσταίνει από τύφο και πεθαίνει. Το παραπάνω ανέκδοτο επαναλαμβάνεται τόσο από τον Crespi, όσο και από τον Oretti¹⁹⁵.

Η Elisabetta Macchiavelli ήταν χαράκτρια των αρχών του 18^{ου} αιώνα, η οποία τιμήθηκε από την Accademia Clementina με τον τίτλο του επίτιμου μέλους. Ο Zanotti γνωστοποιεί πρώτος την καλλιτεχνική της δράση, πληροφορώντας μας ότι ήταν αδελφή του Allesandro, και με δάσκαλο τον Lodovico Mattioli «έμαθε να σχεδιάζει με πένα αρκετά καθαρά και με τον ίδιο τρόπο να χαράζει μερικά χαρακτηριστικά»¹⁹⁶. Το 1786 ο Giovanni Fantuzzi στο *Notizie degli scrittori bolognesi*, και μετά τους επαίνους από την ακαδημία και τους συγγραφείς, θα έρθει να αμφισβητήσει τις ικανότητες της Macchiavelli, γράφοντας ότι ήταν ένα πρόσωπο που «ήξερε λιγότερα από αυτά που διαβάζουμε»¹⁹⁷. Ο Fantuzzi αναφερόταν βεβαίως στο συγγραφικό της έργο, όπως αυτό ενός κειμένου επιστημονικού χαρακτήρα για τη θεραπεία της πανούκλας στα λατινικά, το οποίο ισχυρίστηκε πως έγραψε ο αδελφός της¹⁹⁸. Η στάση του Allesandro Macchiavelli να διαιωνίσει τη φήμη της αδελφής του ως διανοούμενης, είχε αντίκτυπο στο γενικότερο πνευματικό έργο της δεύτερης, καθώς με μεγάλη καχυποψία προσλαμβάνονταν ακόμα και οι δουλείες της που αφορούσαν την χαρακτική παραγωγή και εν γένει την καλλιτεχνική της δράση. Έτσι, κάποια από τα χαρακτηριστικά της καλλιτέχνιδας που σώζονται σήμερα [εικ. 16, 17], παρότι ενυπόγραφα, αποδίδονται κυρίως στον δάσκαλό της Lodovico Mattioli¹⁹⁹. Η αρκετά ενδιαφέρουσα περίπτωση της Elisabetta Macchiavelli,

¹⁹² Silvia Urbini, “Sul ruolo della donna incisore nella storia del libro illustrato”, στο Gabriella Zarri (επιμ.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*, Edizioni di storia e letteratura, Ρώμη 1996, σ. 376.

¹⁹³ Angela Groppi, “lavoro e proprietà delle donne in età moderna”, στο Angela Groppi (επιμ.), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Ρώμη 1996, σσ. 153-154.

¹⁹⁴ Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 2, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 18.

¹⁹⁵ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σσ. 249-250 και Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 129, φ. 637.

¹⁹⁶ Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, ό.π., σ. 333.

¹⁹⁷ Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, τόμ. 5, San Tommaso d'Aquino, Μπολόνια 1786, σσ. 107-108. Βλ. Rita Giordano Sensi, “Le artiste bolognesi del XVIII secolo”, *Il carrobbio* 18 (1992), σ. 202.

¹⁹⁸ Rita Giordano Sensi, “Le artiste bolognesi del XVIII secolo”, ό.π., σ. 202.

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σ. 202.

σχετικά με το αν πράγματι οι καλλιτεχνικές της ικανότητες ήταν τέτοιες που ήταν σε θέση να φιλοτεχνήσει χαρακτηριστικά, μπορεί να μην έχει τεκμηριωθεί επαρκώς από τις σύγχρονες μελέτες. Ωστόσο, είναι αδιαμφισβήτητη η στήριξη και το ενδιαφέρον της οικογένειάς της να της προσδώσει χαρακτηριστήρα λόγιας. Οι Macchiavelli ήταν γνωστή οικογένεια στην πόλη, ιδιαίτερα για τη σχέση της με τα γράμματα, ενώ ο Alessandro ήταν διάσημος νομικός. Τον παραπάνω χαρακτηριστήρα θα έπρεπε να τον εκπροσωπούν επάξια ακόμα και οι γυναίκες της οικογένειας.

Τα στοιχεία που δίνει ο Zanotti για την Elisabetta Macchiavelli, τα επαναλαμβάνει και αργότερα ο Oretti με τη διαφορά ότι μιλάει και για μια άλλη Macchiavelli, την Anna Maria, που δρα την ίδια περίοδο, επίσης εκπαιδευμένη στο σχέδιο και τη χαρακτηριστική και επίσης με δάσκαλο τον Lodovico Mattioli, ξεκαθαρίζοντας ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά πρόσωπα, δίχως να αναφέρει αν έχουν κάποιο βαθμό συγγένειας²⁰⁰. Ίσως πρόκειται για την αδελφή της πρώτης, καθώς ο Fantuzzi κάνει λόγο για μία Macchiavelli Donna Maria Laura, αδελφή επίσης του δικηγόρου Alessandro που αν και ήταν μοναχή ασχολήθηκε και ελάχιστα με τη συγγραφή, αφού όπως λέει, με μία δόση ειρωνείας, «στην οικογένεια Macchiavelli όλοι έπρεπε να είναι συγγραφείς»²⁰¹. Η σύγχυση στα ονόματα, ειδικότερα των ησσόνων καλλιτεχνιδων, δεν είναι σπάνιο φαινόμενο. Η εκπαίδευσή της στη χαρακτηριστική από τον Lodovico Mattioli πρέπει να έγινε σε νεαρή ηλικία, πριν λάβει την απόφαση να ακολουθήσει τον μοναστικό δρόμο.

Από το χειρόγραφο του Oretti μαθαίνουμε και για μια άλλη μαθήτριά του Lodovico Mattioli, την Casalini Claudia, η οποία φέρεται να είναι αδελφή της Lucia Casalini²⁰². Στον αρκετά σύντομο βίο της, ο Oretti αναφέρει πως η Claudia ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και ακόμα, χάραξε σε χαλκό υπό την καθοδήγηση του δασκάλου της μία Αγία Maria Maddalena de' Pazzi και κάτω σημείωσε το όνομά της, «Claudia Casalini incidit.»²⁰³.

Η Maria Caterina Canossa ήταν κόρη του χαρακτή Giovanni Battista, γνωστού για τα αξιόπαινα έργα που φιλοτέχνησε για τους εκδότες της Μπολόνιας²⁰⁴. Ο ίδιος εισήγαγε την κόρη του στην τέχνη της χαρακτηριστικής. Η Maria Caterina χάραξε ποικίλα έργα σε ξύλο για

²⁰⁰ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 368, 446.

²⁰¹ Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, τόμ. 5, San Tommaso d'Aquino, Μπολόνια 1786, σ.108.

²⁰² Το συμπέρασμα ανήκει στην Irene Graziani μέσα από την έρευνα του γενεαλογικού χάρτη του Baldassarre Carrati (*Genealogie*, ms. B 706, τόμ. IX, φ. 218). Βλ. Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μπολόνια 2005, σ. 33.

²⁰³ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 131, φ. 64.

²⁰⁴ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno*, ό.π., B 129, φ. 219.

τον εκδότη Lelio dalla Volpe²⁰⁵. Σύμφωνα με τον Oretti, η καλλιτέχνη «μιμήθηκε την Veronica Fontana που ήταν εξαιρετη σε παρόμοιο είδος χάραξης»²⁰⁶. Εδώ η μίμηση που θέτει ο βιογράφος δεν αναφέρεται στο στυλ, αλλά είναι η μίμηση της επαγγελματικής επιλογής, δηλαδή η μίμηση ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής. Η Maria Caterina, μέσα από την πένα του Oretti, αποτελεί τη συνεχίστρια της διάσημης Μπολονιέζας χαράκτριας του 17^{ου} αιώνα, την οποία η πρώτη έβλεπε σαν πρότυπο.

Από την άλλη, ο Crespi δεν θα γράψει αυτόνομο βίο για την καλλιτέχνη, όπως κάνει ο Oretti, αλλά θα δώσει πληροφορίες για τη δράση της μέσα από τους βίους του πατέρα της και του άνδρα της, του επίσης χαράκτη Alessandro Scarsella. Σύμφωνα με τον βιογράφο, αξίζει να γίνει ειδική αναφορά στο όνομά της, καθώς «χάραζε σε ξύλο με αρκετή επιμέλεια και λεπτότητα»²⁰⁷. Ωστόσο, ο Oretti, θα διαφωνήσει με τον Crespi. Πράγματι, μας λέει, η καλλιτέχνη εκπαιδεύτηκε από τον πατέρα της, αλλά να χαράζει σε χαλκό και όχι σε ξύλο²⁰⁸.

3.4 Η τέχνη στα μοναστήρια

Τα γυναικεία μοναστικά τάγματα από την εποχή της Caterina Vigri είχαν μια ιδιαίτερη θέση, όχι μόνο σε εκπαιδευτικό επίπεδο αλλά και σε αυτό της καλλιτεχνικής δραστηριότητας²⁰⁹. Αν ανατρέξει κανείς στις απογραφές των μοναστηριών της Μπολόνια, θα παρατηρήσει μία σημαντική μεταβολή κατά τη ναπολεόντεια περίοδο. Πολλά έργα τέχνης γνωστών και άγνωστων καλλιτεχνών, κοσμικών και μοναχών, είχαν κλαπεί ή καταστραφεί. Η καλλιτεχνική περιουσία κάθε μοναστηριού γίνεται, επομένως, δύσκολα υπολογίσιμη για τους ιστορικούς, επιβάλλοντας τη λήθη στο μεγαλύτερο μέρος της²¹⁰. Εντός αυτού του μοναστηριακού υλικού πολιτισμού θα τεκμηριωνόταν πληρέστερα και η δράση των γυναικών μοναχών ως καλλιτέχνιδες, καθότι οι πηγές της εποχής μας γνωστοποιούν τον κομβικό ρόλο του εν λόγω χώρου στον τομέα της γυναικείας δημιουργικότητας. Κι αυτό, γιατί η πνευματική δραστηριότητα της γυναίκας είχε μία διαλεκτική σχέση μεταξύ γνώσης και απομόνωσης, γραφής και σιωπής, καλλιτεχνικής παραγωγής και μοναστηριού²¹¹.

²⁰⁵ Στο ίδιο, Β 129, φ. 219.

²⁰⁶ “imitò la Veronica Fontana eccellente in simile sorta d'intaglio”. Βλ. Στο ίδιο, Β 129, φ. 219.

²⁰⁷ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ.242.

²⁰⁸ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, Β 129, φ. 219.

²⁰⁹ Gabriella Zarri, *Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Il mulino, Μπολόνια 2000, σ. 148.

²¹⁰ Vera Fortunati, “Ruolo e funzione delle immagini nei monasteri femminili”, στο Vera Fortunati (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σ. 11.

²¹¹ Vera Fortunati, “L'artista donna e il sacro a Bologna: dalla civiltà di corte alla età post-tridentina”, στο Fortunati Vera (επιμ.), *Imago virginis: donne artiste e sacro fra passato e presente*, Provincia, Μπολόνια 1996, σ. 5.

Το Corpus Domini, το μοναστήρι που ίδρυσε το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα η Caterina Vigri, ήταν το πλέον σημαντικό στην πόλη τόσο από καλλιτεχνικής, όσο και από πολιτικής άποψης. Οι επιφανέστερες οικογένειες της πόλης συμμετείχαν με δωρεές στον εξωραϊσμό του (όπως για παράδειγμα η σημαντική παραγγελία μίας σειράς έργων από τον Prospero Fontana) αλλά και έστελναν τις κόρες τους εκεί²¹². Η σημασία και το κύρος του μοναστηριού διατηρούνται καθ' όλην τον 16^ο και 17^ο αιώνα και κορυφώνονται στις αρχές του 18^{ου} με την αγιοποίηση της ιδρύτριας του.

Η Caterina Vigri γεννιέται στη Μπολόνια το 1413 σε μία οικογένεια δικηγόρων. Ο πατέρας Giovanni, αυλικός του Οίκου των Έστε στη Μόντενα, παίρνει τη μικρή Caterina μαζί του, η οποία και γίνεται συνοδός (dama di compagnia) της Margherita d'Este, κόρης του Nocolo Γ'²¹³. Εκεί λαμβάνει την εκπαίδευση που συνηθίζεται για τις γυναίκες αυλικές που περιλαμβάνει μουσική, ζωγραφική, χορό και ποίηση. Το 1427 γίνεται μέλος μία ομάδας νέων από οικογένειες ευγενικής καταγωγής που ζούσαν μαζί και που προορίζονταν αρχικά να ακολουθήσουν την αυγουστινιανή πνευματικότητα. Το 1432 ξεκινά με τις συντρόφισσές της τη φραγκισκανική μοναστική ζωή στο μοναστήρι Corpus Domini. Όταν η φήμη της εξαπλωθεί, λόγω των χαρισματικών αρετών που εκείνη λεγόταν ότι έδειχνε, θα προσκληθεί από τις πολιτικές και θρησκευτικές αρχές της Μπολόνια, ώστε να ιδρύσει το μοναστήρι των Clarisse Osservanus, το οποίο και θα διευθύνει για τα επόμενα επτά χρόνια μέχρι τον θάνατό της στις 9 Μαρτίου 1463²¹⁴.

Πολύ πριν η Caterina Vigri αρχίσει να αντιμετωπίζεται ως μοναχή καλλιτέχνη από τους βιογράφους, συντάσσονται σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα δύο βιογραφίες που προσεγγίζουν τη ζωή και τα κατορθώματά της από μία άλλη οπτική. Λίγο μετά τον θάνατό της το 1469, η μοναχή Illuminata Bembo που έζησε από κοντά τη Vigri, θα συγγράψει το *Specchio di illuminazione*, εξυμνώντας και καθιστώντας το όνομά της ως πρότυπο γυναικείας πνευματικότητας²¹⁵. Δεν θα υπάρξουν ωστόσο ιδιαίτερες προσπάθειες για την αναγνώρισή της μέχρι την περίοδο της αντιμεταρρύθμισης, όταν μία σειρά υψηλών προσώπων της Καθολικής Εκκλησίας, ξεκινώντας από τον αρχιεπίσκοπο Gabriele Paleotti και φτάνοντας στον Μπολονιέζο καρδινάλιο Marcantonio Gozzadini, θα ενδιαφερθούν –στο ευρύτερο πλαίσιο της αγιοποίησης εκείνης της εποχής– για την περίπτωση της μοναχής και θα

²¹² Vera Fortunati, “Ruolo e funzione delle immagini nei monasteri femminili”, *ό.π.*, σ. 14.

²¹³ Andre Vauchez. “Santa Caterina Vigri (1413-1463) e il suo processo di canonizzazione (1586-1712)”, στο Vera Fortunati – Claudio Leonardi (επιμ.), *Pregare con le immagini: il breviario di Caterina Vigri*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 3-4.

²¹⁴ Andre Vauchez. “Santa Caterina Vigri (1413-1463) e il suo processo di canonizzazione (1586-1712)”, *ό.π.*, σ. 4.

²¹⁵ Illuminata Bembo, *Specchio di illuminazione*, Silvia Mostaccio (επιμ.), Sismel Edizioni del Galluzzo, Φλωρεντία 2001 [1^η έκδοση 1679].

επισπεύσουν τις διαδικασίες για την οσιοποίησή της²¹⁶. Σε αυτό το κλίμα, υπό την επιμέλεια του Ιησουίτη Giacomo Grasseti, εγγράφεται ο βίος της με τίτλο *Vita della B. Caterina di Bologna* (1620), ο οποίος μεταφράζεται και εκδίδεται σε διάφορες χώρες, προσδίδοντας δημοφιλία στο όνομα της μοναχής²¹⁷.

Τα εκστατικά οράματα, τα κατορθώματα της αλλά και το θεωρούμενο άφθαρτο σώμα της Vigri τροφοδοτούν περαιτέρω τη φημολογία γύρω από την προσωπικότητά της. Μία όμως ενασχόλησή της, αυτή της ζωγραφικής, με τη δημιουργία μινιατουρών και την υποτιθεμένη μαθητεία της σε έναν άνδρα ζωγράφο, θα εγείρει το ενδιαφέρον και των βιογράφων των καλλιτεχνών. Ο Malvasia είναι ο πρώτος που θα εγκωμιάσει τη μοναχή για τις καλλιτεχνικές της ικανότητες. Θα περίμενε κανείς ο συγγραφέας να εξυψώνει την, οσία πλέον, Caterina Vigri χάρη στο αγιογραφικό υλικό που είχε στα χέρια του, αλλά κυρίως επειδή η μοναχή ήταν συντοπίτισσά του, όμως αρκείται σε μία σύντομη αναφορά στον βίο του ζωγράφου Lippo di Dalmasio Scannabecchi (1355-1410), μεταξύ των πολλών μαθητών που ειμάζεται ότι εκείνος διατηρούσε²¹⁸. Ίσως το μεγάλο χρονικό διάστημα που πέρασε η μοναχή στη Φεράρα, τροφοδότησε ζητήματα για την εντοπιότητά της και τελικώς τη μερική παραγνώρισή της από τον Malvasia, σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους του βιογράφους καλλιτεχνών²¹⁹.

Μετά το 1712 και την επικείμενη αγιοποίησή της, η αντίληψη για τον εκκλησιαστικό ρόλο της μοναχής αλλάζει χαρακτηριστικά. Αυτό γίνεται κατανοητό ακόμα και στο εικονογραφικό πρότυπο με το οποίο αυτή παρουσιάζεται στην τέχνη από τον 15^ο μέχρι τον 17^ο αιώνα. Οι αναπαραστάσεις της Vigri συνήθως περιορίζονται στην απεικόνισή της μεταξύ παραγγελιοδοτών [εικ. 18, 19] ή άλλων αγίων, κρατώντας το έργο της *Le Sette Armie Spirituali* ή σε κάποια σκηνή από τα οράματά της, σαν αυτό που τη θέλει το βράδυ των Χριστουγέννων να παρουσιάζεται μπροστά της η Παναγία, η οποία της δίνει να κρατήσει το Θείο Βρέφος [εικ. 20]²²⁰. Μετά την απόφαση της Accademia Clementina το 1709 να την

²¹⁶ Andre Vauchez. “Santa Caterina Vigri (1413-1463) e il suo processo di canonizzazione (1586-1712)”, *ό.π.*, σσ. 4-6.

²¹⁷ Giacomo Grasseti, *Vita della B. Caterina di Bologna composta dal P. Giacomo Grasseti della Compagnia di Giesu all'illustrissimo senato di Bologna*, presso Bartolomeo Cochi, Μπολόνια 1620. Βλ. Στο ίδιο, σ. 6.

²¹⁸ Η παραπάνω άποψη για τη μαθητεία της υποστηρίζεται λανθασμένα σε όλη την ιστοριογραφία της Μπολόνια μέχρι τον Bolognini Amorini. Όταν πέθανε ο Dalmasio η Caterina Vigri ήταν ακόμα αγέννητη. Βλ. Irene Graziani, “L'icona della monaca artista e le fonti storiografiche sul Breviario di Caterina Vigri”, στο Vera Fortunati – Claudio Leonardi (επιμ.), *Pregare con le immagini: il breviario di Caterina Vigri*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 32.

²¹⁹ H J. Dabbs εντάσσει στην ανθολογία της τον βίο της Vigri από τον Filippo Baldinucci (1624-1697), αναρωτώμενη γιατί ο Μπολονιέζος Malvasia δεν δημιούργησε έναν ξεχωριστό βίο για την Vigri και το κάνει ένας βιογράφος στη Φλωρεντία. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάρναμ 2009, σσ. 136-137.

²²⁰ Irene Graziani, “L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città”, στο Vera Fortunati (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σσ. 221-243.

ορίσει ως προστάτιδά της, αναφέρεται μία νέα εικονογραφική διατύπωση για την Vigri που παραλληλίζεται περισσότερο με εκείνη του Ευαγγελιστή Λουκά και λιγότερο με τη μυστικιστική προσωπικότητα που παρουσιαζόταν μέχρι τότε. Ο Marcantonio Franceschini αναπαριστά την Αγία να ζωγραφίζει τον Ιησού Βρέφος [εικ. 21], σε έναν πίνακα ο οποίος τοποθετείται το 1723 στην αίθουσα των συνελεύσεων της Accademia Clementina²²¹. Η εικονογραφική παρουσία της Vigri ως καλλιτέχνιδας, αποτελεί ένα κατασιεύσασμα των αρχών του 18^{ου} αιώνα, με σκοπό η φιγούρα της να συνδεθεί απόλυτα με τον τίτλο που της δόθηκε από την ακαδημία τεχνών της Μπολόνια.

Στη βιογραφία, ο θεμελιωτής της Accademia Clementina, Giampietro Zannotti έχει ένα παραπάνω λόγο να εξυμνήσει τη Vigri ως προστάτιδα του νεότευκτου καλλιτεχνικού θεσμού: «καθιερώθηκε ως προστάτιδά μας και υπερασπίστρια η συμπολίτισσά μας Οσία Cattarina Vigri (τόρα Αγία), η οποία σχεδίαζε και ζωγράφιζε», γράφει μεταξύ άλλων στη *Storia dell'Accademia Clementina* το 1739²²². Η καταγωγή της Αγίας-καλλιτέχνιδας τονίζεται ενάντια στις, συνήθως προερχόμενες από τη Φεράρα, φωνές που αντιδρούν στην ιδιοποίηση της μοναχής²²³. Ενώ η φήμη της μετά την αγιοποίησή της και την ίδρυση της ακαδημίας έφτασε στο ζενίθ της, ο Crespi, αν και ο ίδιος άνθρωπος της εκκλησίας, δεν κάνει καμία νύξη στο όνομά της μεταξύ των άλλων καλλιτεχνών, ούτε σχολιάζει τον ρόλο της μοναχής ως προστάτιδας της ακαδημίας της πόλης του. Αυτό αιτιολογείται, εν μέρει, από το γεγονός ότι μιλά για τους καλλιτέχνες που δεν έχει αναφέρει ο Malvasia, όπως λέει, αλλά και για τους σύγχρονούς του. Στην πραγματικότητα, όμως, η Αγία-καλλιτέχνιδα στην πραγματεία του έχει την ίδια τύχη με το θεσμό στον οποίον είναι προστάτιδα.

Στην πραγματεία του ο Bolognini Amorini, την αναφέρει ως Αγία η οποία «δεν σκεφτόταν τίποτα άλλο εκτός από τον θεό» και μαθαίνοντας σχέδιο από τον Dalmasio μπόρεσε να κάνει από τα χέρια της ιερές εικόνες και λεπτότατες μινιατούρες²²⁴. Ο βιογράφος δεν λέει πουθενά ότι αποτέλεσε την προστάτιδα της ακαδημίας της Μπολόνια, πράγμα το οποίο

²²¹ Irene Graziani, "L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città", *ό.π.*, σ. 240.

²²² "si stabiliva per nostra protettrice e avvocata la beata Cattarina Vigri (ora santa) nostra concittadina, la quale ancor' ella pur disegnò, e dipinse". Giampietro Zannotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 1, Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 31.

²²³ Στον αυτόνομο βίο της στο *Notizie de' professori del disegno* του Baldinucci, η Caterina Vigri αναφέρεται ως "B. Caterina de Vigri detta da Bologna: Nobile Ferrarese, ascritta al Catalogo de' Santi da Clemente XI. L'anno 1712" (βλ. Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, τόμ. 1, Franchi, Φλωρεντία 1681). Ενώ στη Φεράρα υπήρξε έντονη δυσαρέσκεια για την οικειοποίηση της λατρείας της Vigri από μέρους των συγγραφών της Μπολόνια, με σημαντικότερο εκπρόσωπο αυτών των αντιδράσεων τον Φεραρέζο Girolamo Baruffaldi, ο οποίος συνεχώς τονίζει την καταγωγή της στο *Ragioni che ha la città di Ferrara in pretendere che la Beata Caterina Vegri detta da Bologna sia ferarese, esposte in occasione della di lei prossima canonizzazione* (Φεράρα 1704). Βλ. Irene Graziani, "L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città", στο Vera Fortunati (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σ. 241.

²²⁴ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 1, μέρος 1^ο, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σ. 19.

ίσως εξηγείται στο ότι από το 1802 το όνομα της Accademia Clementina μαζί τους προστάτες της είχε αντικατασταθεί²²⁵.

Το μέλλον του γυναικείου υποκειμένου στην κοινωνία της Ιταλίας της πρώιμης νεωτερικότητας καθοριζόταν από την επιλογή μεταξύ δύο διαφορετικών ταυτοτήτων. Η μία ήταν εκείνη της παντρεμένης (sposa), ενώ η άλλη της μοναχής (sponsa christi)²²⁶. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, το μοναστήρι προσέφερε την ευκαιρία στις γυναίκες, μεταξύ άλλων πνευματικών ενασχολήσεων, να εντρυφήσουν και στην τέχνη, γεγονός που γίνεται διακριτό από τον αξιοσημείωτο αριθμό καλλιτεχνίδων που δρούσαν εντός μίας μονής. Μέχρι τον 17^ο αιώνα, σχεδόν οι μισές καταγεγραμμένες από τη σύγχρονη ιστοριογραφία καλλιτέχνιδες ήτανε μοναχές²²⁷.

Ο Βαζάρι ήταν ο πρώτος που έγραψε για τις καλλιτεχνικές ικανότητες μίας μοναχής, με την αναφορά του στο έργο της ζωγράφου Plutilla Nelli²²⁸. Παρόλο που το παράδειγμα της Caterina Vigri είναι γνωστό στην πόλη και οι αρετές της εγκωμιάστηκαν τόσο σε εκκλησιαστικό, όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, οι Μπολονιέζοι βιογράφοι μετά τον Malvasia σπάνια θα μιλήσουν γι' αυτές. Η ανέλιξη του επαγγέλματος του καλλιτέχνη, που ξεκίνησε από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην πόλη και που κορυφώθηκε με την ίδρυση της ακαδημίας, δεν πρέπει να άφησε πολλά περιθώρια στους ανθρώπους των μοναστηριών να διακριθούν και να συμπεριληφθούν από τους βιογράφους σε ένα compendium σπουδαγμένων καλλιτεχνών. Μικρή εξαίρεση αποτελεί το χειρόγραφο του Oretti, στο οποίο βρίσκουμε τα ονόματα δύο γυναικών μοναχών.

Για την Vittoria Isotta (το κοσμικό της όνομα ήταν Veronica Cantoni) ο συγγραφέας δεν αναφέρει πολλά πράγματα. Μας πληροφορεί μόνο ότι ήταν υφάντρα και αδελφή του αρχιτέκτονα και ζωγράφου Paolo Antonio Cantoni από μια επαρχία της Μπολόνια, την Μεντιτσίνα, χωρίς να δώσει περαιτέρω πληροφορίες, όπως λόγου χάρη, σε ποιο μοναστήρι ή μοναστικό τάγμα βρισκόταν, κάποια από τα έργα της ή τη σχέση της με παραγγελιοδότες²²⁹.

Ο βίος της αδελφής Maria Laura Chiarini είναι εκτενέστερος. Η Chiarini ήταν Μπολονιέζα δομινικανή μοναχή που ασχολήθηκε με τη γλυπτική σε κερδί. Στο μοναστήρι

²²⁵ Fabia Farneti, *Storia dell'Accademia di Bologna (1711-2011)*. Προσβάσιμο στο: <http://www.ababo.it/ABA/storia/> (προσπελάστηκε 10/12/2018)

²²⁶ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνόυτ 2014, σ. 32.

²²⁷ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, ό.π., σ. 3.

²²⁸ Σύντομη μνεία στην Plautilla Nelli γίνεται μέσα στον βίο της Properzia de' Rossi. Βλ. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σσ. 173-174.

²²⁹ Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 133, φ. 330.

του San Pietro Martire της Μπολόνια «μεταξύ άλλων ικανοτήτων της σε αρκετά άλλα πράγματα ξεχώρισε στο να κάνει επιχρωματισμένες φιγούρες από κερί και εξαιρετικές Φάτνες, και άλλες εικόνες Αγίων αλλά σε μικρή κλίμακα»²³⁰. Ήδη έγινε λόγος για την Anna Morandi Manzollini που την ίδια περίοδο δούλευε επίσης πάνω σε κερί. Εν τούτοις, οι διαφορές μεταξύ των δύο είναι αυτονόητες, καθότι η μία φιλοτεχνεί τα κέρινα γλυπτά της επιδιώκοντας την επιστημονική έρευνα, ενώ η άλλη αποβλέποντας στην προσευχή και στη θρησκευτική ευλάβεια. Ο επαγγελματισμός της μοναχής αμφισβητείται από τον Oretti, όταν αυτός γράφει ότι τα έργα της παρέμειναν σε «μικρή κλίμακα», αλλά ταυτόχρονα «επιδεικνύουν ότι εάν σε αυτή την ασχολία ήταν εκπαιδευμένη και έκανε τις αναγκαίες σπουδές υπό την καθοδήγηση κάποιου καλού δασκάλου, θα είχε κάνει τέτοια έργα που θα την είχαν κάνει αρκετά ξακουστή, αλλά αφοσιώθηκε εξολοκλήρου στην ασχολία να υπηρετήσει τον Κύριο της [...]»²³¹.

Η Chiarini, λοιπόν, δεν είχε διδαχθεί ποτέ σχέδιο και λοιπές τεχνικές, ώστε να της εξασφαλίσουν μία πλήρη επαγγελματική κατάρτιση. Το πιθανότερο είναι να δούλευε πάνω στη γλυπτική σε κερί μονάχα για τις ανάγκες του μοναστηριού, καθώς ο συγγραφέας δεν μας γνωστοποιεί τυχόν σχέσεις με παραγγελιοδότες. Δίνει, ωστόσο, μία σημαντική πληροφορία για την επαφή της μοναχής με την Πολωνή πριγκίπισσα Μαρία Κλημεντίνη Σομπιέσκι (1702-1735), η οποία τον καιρό που «κατοικούσε στην Μπολόνια, συχνά πήγαινε να μιλήσει σε αυτή τη θρησκευόμενη, και της είχε μεγάλη εκτίμηση και σεβασμό»²³².

Η Maria Laura Chiarini πέθανε το 1762 και θάφτηκε στο νεκροταφείο της Μονής. Με εντολή της διοίκησης του μοναστηριού, ο γλύπτης Filippo Scandellari (1717-1802) έκανε τη νεκρική της μάσκα με την οποία δημιούργησε το πορτρέτο της σε κερί²³³. Ο Oretti κλείνει τον βίο της, γράφοντας : «η αδελφή Laura υπήρξε εξαίρετη στη γλυπτική και στη μινιατούρα [και] τα έργα της εκτιμώνται για την επιδεξιότητα [τους] και επειδή ήταν φιλοτεχνημένα από τα χέρια μίας ευσεβούς μοναχής»²³⁴. Παρ' όλο τον έμμεσο ερασιτεχνισμό που της αποδίδει ο βιογράφος, εκτιμά τη γλυπτική ικανότητα της Chiarini και δικαιολογεί την αναφορά στο όνομά της, προσδίδοντας στα χέρια της μία μυστικιστική-θρησκευτική διάσταση, χρησιμοποιώντας έννοιες που πρώτοι έθεσαν οι υπέρμαχοι της αντιμεταρρυθμιστικής τέχνης. Ο Gabriele Paleotti υποστήριζε ότι ο σωστός καλλιτέχνης όφειλε να είναι artefice

²³⁰ “altre le altre abilità in altre cose assai si distinse nel fare figure colorite di cera è singolarmente delli Presepj, ed altre Imagini di Santi mà in piccolo”. Marcello Oretti, *ό.π.*, B 133, φ. 304.

²³¹ “queste sue opere dimostrano che se in questa facoltà si fosse esercitata e che avesse fatto che studij necessarij sotto la direzione di qualche buon Professore ahvrebbe fatto opere tali che l’havrebbe fatta assai rinomare, ma tutta data al Servire il suo Signore [...]”. Στο *ίδιο*, B 133, φ. 304.

²³² Στο *ίδιο*, B 133, φ. 304. Για τη σχέση της με τη Μαρία Κλημεντίνη Σομπιέσκι αλλά και το πνευματικό και καλλιτεχνικό της έργο βλ. Giuseppe Marinelli, *Suor Laura Caterina Chiarini (1684-1762): una vita mistica nel monastero di San Pietro Martire a Bologna*, Cromografica Roma, Ρώμη 2014.

²³³ Στο *ίδιο*, B 133, φ. 305.

²³⁴ “è stata Suor Laura eccellente nella Scultura è nella Miniatura le sue opere sono in stima per la maestria, è per essere fatte dalle mani di una devota Religiosa”. Στο *ίδιο*, B 133, φ. 305.

cristiano (=χριστιανός τεχνίτης) και να εκτελεί τα έργα του με ευλαβική μανιέρα (*maniera devota*)²³⁵. Τα «χέρια μίας ευσεβούς μοναχής» θα μπορούσαν, έτσι, να δημιουργήσουν μία ευλαβική τέχνη, προσαρμοσμένη στην πλέον ώριμη αντιμεταρρυθμιστική αισθητική σε μία από τις μεγαλύτερες πόλεις του παπικού κράτους.

²³⁵ Patricia Rocco, “Maniera devota, mano Donnesca: women’s work and stitching for virtue in the visual culture of the Conservatori in early modern Bologna”, *Italian studies* 70 (2015), σ. 76.

Ζητήματα πατρωνίας

Ο Γάλλος Pierre Davity, ο οποίος περιηγείται την Ιταλία γύρω στο 1620, στο πέρασμά του από την Μπολόνια αναφέρει ότι:

[...] δεν υπάρχει πόλη στην Ιταλία που τα σπίτια να μην είναι πλούσια επιπλωμένα, έτσι ώστε είναι μεγάλη ευχαρίστηση να παρατηρείς τις οικίες πολλών που δεν είναι από τους πιο ευγενείς, ούτε από τους πιο πλούσιους, να μην απουσιάζουν ακόμα και οι ταπετσαρίες, οι πιο εξαιρετικοί και εκλεκτοί πίνακες, γλυπτά μεγάλα και μικρά, ολόσωμα ή ημίσωμα, μπρούτζινα, μαρμάρινα, τοποθετημένα με τρόπο που σε κάνουν να τα κοιτάς [...]²³⁶.

Η Μπολόνια κυβερνάται από μία ολιγαρχία οικογενειών της συγκλήτου, οι οποίες διατηρούσαν σε κάποιο βαθμό μία πολιτική αυτονομία από την Καθολική Εκκλησία. Οι Alberghati, οι Aldrovrandi, οι Ercolani, οι Ghisilieri, οι Pepoli, οι Sampieri είχαν όλοι συλλογές με έργα καλλιτεχνών και απολάμβαναν τη δόξα των Carracci και των συνεχιστών τους²³⁷. Σημαινούσα ήταν και η συμβολή της τάξης των επαγγελματιών. Σε δραστήριους μαικήνες αναδείχθηκαν οι γιατροί, όπως ο Paolo Battista Balbi, ο Baccari και ο Marcello Malpighi· αλλά κυρίως ήταν οι έμποροι εκείνοι που προς το τέλος του 17^{ου} αιώνα έπαιζαν καταλυτικό ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή της πόλης²³⁸.

Μέσα από τους βίους των καλλιτεχνιδων της Μπολόνια γίνονται αντιληπτά κάποια στοιχεία, τα οποία σκιαγραφούν τη φύση της πατρωνίας, τη στάση που αυτή κρατούσε απέναντι στις καλλιτέχνιδες αλλά και τις οικονομικές αποδοχές των τελευταίων. Σαφώς, σε

²³⁶ Raffaella Morselli, “Tedenze e aspetti del collezionismo bolognese del seicento”, στο Olivier Bonfait – Michel Hochman – Luigi Spezzaferro – Guido Toscano (επιμ.), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra 16. e il 18. secolo*, École française de Rome, Ρώμη 2001, σ. 64. Κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, ήταν πολυάριθμοι οι ταξιδιώτες που σταματούν στην Μπολόνια και θαυμάζουν τη διακόσμηση των σπιτιών, ενώ φαίνεται απίθανο να γύριζαν όλοι με άδεια χέρια χωρίς να εκμεταλλευτούν την τοπική αγορά τέχνης. Στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, χρησιμοποιούν μάλιστα ως οδηγούς την *Bologna Perlustrata* (1660) του Masini, το *Pitture di Bologna* (1686) του Malvasia αλλά και το *Informatione per i forastieri curiosi di vedere le cose più notabili di Bologna* (1672), το οποίο και αποτελεί μία παραλλαγή του πονήματος του Masini και περιλαμβάνει, ως επί το πλείστον, πληροφορίες για τη θρησκευτική πρακτική, απευθυνόμενο σε προτεστάντες ταξιδιώτες (κυρίως Γερμανούς). Βλ. Giovanna Perini, “La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato”, *Annali della scuola normale superiore di Pisa* 3 (1981), σσ. 229-231.

²³⁷ Francis Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Φλωρεντία 1966, σ. 317.

²³⁸ Ο έμπορος Giovanni Antonio Belloni κατείχε ένα μεγάλο αριθμό έργων του Giovanni Gioseffo dal Sole, του Felice Torelli και του Giuseppe Maria Crespi. Ο τελευταίος ήταν επίσης αγαπητός και σε άλλους εμπόρους, όπως στον Giovanni Batista Bellucci και στον Giovanni Ricci. Βλ. Francis Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, ό.π., σ. 318.

αυτό το σημείο πρέπει να γνωρίζουμε ότι το μοντέλο της βιογραφίας δεν βοηθά να αυτονομηθεί με οργανικό τρόπο η πατρωνία στην Μπολόνια αλλά αντίθετα, μέσα από αυτό, παρουσιάζεται de facto ένα «φιλτραρισμένο» από την οπτική του εκάστοτε συγγραφέα περιβάλλον συλλεκτισμού²³⁹. Ο Malvasia θα δώσει κάποιες σημαντικές πληροφορίες γι' αυτό το κομμάτι του κόσμου της τέχνης στον βίο της Lavinia Fontana, της πρώτης επαγγελματία καλλιτέχνης, η οποία εργάστηκε έξω από ένα αυλικό ή μοναστικό περιβάλλον. Η Fontana «υπηρετούσε ακόμα και ποντίφικες, και ήταν η ζωγράφος του Πάπα Γρηγορίου ΙΓ' και όλου του οίκου Boncompagni»²⁴⁰. Η δύναμη των πατρώνων της καλλιτέχνης θα της προσφέρει την επαγγελματική καταξίωση, που για την εποχή της ήταν πρωτόγνωρη για μία γυναίκα.

Η ζωγράφος, σύμφωνα πάλι με τον Malvasia, στις πόλεις όπου ταξίδευε ως προσκεκλημένη υψηλών προσώπων «γινόταν δεκτή όπως μία πριγκίπισσα», με την πολιτοφυλακή της πόλης να βρίσκεται παραταγμένη στους δρόμους για την ομαλή της άφιξη²⁴¹. Ο μισθός της μάλιστα έφτανε αυτόν του Βαν Ντάικ και του Giusto Sustermans, ενώ όλες οι γυναίκες συναγωνίζονταν μεταξύ τους για να τους φιλοτεχνήσει το πορτρέτο²⁴². Ο Malvasia αγνοεί αρκετούς άνδρες πάτρωνές της, όπως ήταν ο Gabriele Paleotti, ο πάπας Παύλος Ε', ο Scipione Borghese και άλλοι, για να περιγράψει τη σχέση της με τις γυναίκες της πόλης, των οποίων τα ονόματα δεν αναφέρει, χαρακτηρίζοντάς τις «Dame della Città». Λόγω της παραπάνω διατύπωσης, κάποιοι μελετητές τονίζουν ότι στις βιογραφίες των καλλιτεχνίδων εσκεμμένα οι γυναίκες πάτρωνες εμφανίζονται αρκετά συχνά ως αποδέκτες των έργων τους²⁴³.

Οι γυναίκες είχαν ελάχιστη συμμετοχή στην πατρωνία εξαιτίας της περιορισμένης πρόσβασής τους στο χρήμα. Στα *Libri della famiglia* ο Λέον Μπατίστα Αλμπέρτι ορίζει την απόκτηση και τη συγκέντρωση υλικών αγαθών ως ανδρικό προσόν, ενώ στις γυναίκες καταλογίζει την επίβλεψη τους²⁴⁴. Ο ηθικός κώδικας που ήθελε τον άνδρα αγοραστή και τη γυναίκα συντηρήτρια των αγαθών που έφερε ο πρώτος στο σπίτι, επηρέασε την πρόσβασή της και στον κόσμο της τέχνης²⁴⁵. Πανίσχυρες οικονομικά γυναίκες της εποχής, όπως η

²³⁹ Raffaella Morselli, "Tedenze e aspetti del collezionismo bolognese del seicento", στο Olivier Bonfait – Michel Hochman – Luigi Spezzaferro – Guido Toscano (επιμ.), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra 16. e il 18. secolo*, École française de Rome, Ρώμη 2001, σ. 77.

²⁴⁰ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 219.

²⁴¹ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, ό.π., σ. 219.

²⁴² "Premiandonela in modo, che maggior prezzo a giorni nostri non siasi usato con un Vandych, con un Monsù Giusto". Στο *ίδιο*, σ. 220.

²⁴³ Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *Renaissance Studies* 10 (1996), σσ. 190-191.

²⁴⁴ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Einaudi, Τορίνο 1994, σσ. 230-231. Βλ. Ffolliott, "Wife, widow, nun, and court lady: women patrons of the renaissance and Baroque", στο Vera Fortunati (επιμ.), *Italian women artists: from Renaissance to baroque*, Skira, Μιλάνο 2007, σ. 31.

²⁴⁵ Sheila Ffolliott, "Wife, widow, nun, and court lady: women patrons of the renaissance and Baroque", ό.π., σ. 32.

Isabella d'Este και η Eleonora Gonzaga, αποτελούσαν τις εξαιρέσεις σε αυτόν τον κανόνα²⁴⁶.

Στην αστική κοινωνία της Μπολόνια οι γυναίκες πάτρωνες διέφεραν σε πολλά σημεία, σε σχέση με αυτά που ξέρουμε από τις αυλικές κοινωνίες αρκετών Ιταλικών πόλεων. Ανήκαν στην αριστοκρατική αστική τάξη, το οποίο τις καθιστούσε εύπορες μεν, αλλά δεν είχαν την ικανότητα να δράσουν με τον ίδιο τρόπο με μια Medici ή με μια Este²⁴⁷. Σύμφωνα με τη σύγχρονη βιβλιογραφία, ήδη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα αρχίζει να χιτίζεται μία παράδοση από γυναίκες που εμπλέκονται με την πατρωνία²⁴⁸. Χρησιμοποιώντας τον νεολογισμό «ματρωνία» (matronage) για να χαρακτηρίσει αυτό το φαινόμενο, η A. Modesti ξεκινά από την Elena Duglioli, η οποία γύρω στο 1513 παρήγγειλε από τον Ραφαήλ για το οικογενειακό της παρεκκλήσι στο San Giovanni in Monte, την *Έκσταση της Αγία Καικιλίας*, έργο που θα επηρεάσει ριζικά τον υφολογικό προσανατολισμό των καλλιτεχνών της πόλης²⁴⁹. Μιλάμε, ωστόσο, για μεμονωμένα περιστατικά, τα οποία αφορούν γυναίκες των ανώτατων στρωμάτων μίας κοινωνίας που κάνουν παραγγελίες σε καλλιτέχνες εκτός της πόλης, την εποχή που ακόμα μαίνονται οι μάχες μεταξύ των αυλικών Bentivoglio και μέρους της αριστοκρατίας που τάσσεται υπέρ του πάπα. Θεωρώ πως δύσκολα συνδέονται με το φαινόμενο που παρατηρείται από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα και έπειτα.

Όταν αποκαταστάθηκε η πολιτική σταθερότητα στην πόλη, όπως προαναφέρθηκε, η κοινωνική ελίτ συγκεντρώνεται κατά κύριο λόγο στο σώμα της συγκλήτου, το οποίο απαρτιζόταν από σαράντα μέλη διαφορετικών οικογενειών της πόλης. Οι γυναίκες και οι κόρες των συγκλητικών είχαν αυξημένες δυνατότητες χωρίς να είναι ταυτόχρονα δούμισσες, πριγκίπισσες ή μαρκησίες²⁵⁰. Η δραστήρια κοινωνική ζωή της πόλης ενίσχυσε το ανταγωνιστικό πνεύμα μεταξύ των μελών της αστικής τάξης και επέτρεψε σε αυτές τις γυναίκες να εμπλακούν με το εμπόριο τέχνης, αναζητώντας συνήθως τους ικανότερους καλλιτέχνες προκειμένου να εξασφαλίσουν την παραγγελία τους.

²⁴⁶ Βλ. Stephen J. Campbell, *The cabinet of eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 2004 και Molly Bourne, "Medici women at the Gonzaga court, 1584-1627", στο Barbara Deimling, Jonathan K. Nelson, Gary M. Radke (επιμ.), *Italian art, society, and politics: a Festschrift in honor of Rab Hatfield*, Syracuse Univ. Press, Φλώρεντία 2007, σσ. 223-243.

²⁴⁷ Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *Renaissance Studies* 10 (1996), σ. 192.

²⁴⁸ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 79.

²⁴⁹ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, ό.π., σ.79. Ακόμα, η χήρα ευγενικής καταγωγής, Madonna Minocia Scardova, παραγγέλνει ένα πάνελ από τον Innocenzio Francucci (π.1490-π.1550) από την Ίμολα για την εκκλησία San Giacomo, ενώ η επίσης χήρα Paola Malvezzi θα δώσει παραγγελία στον Bartolomeo Triachini (1516-1587) για την κατασκευή ενός Palazzo βλ. Giovanna Perini, "La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato", *Annali della scuola normale superiore di Pisa* 3 (1981), σ. 194.

²⁵⁰ Caroline Murphy, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth century Bologna*, New Haven: Yale University press, Λονδίνο 2003, σ. 86.

Παράλληλα, τα ερεθίσματα που προσέδωσαν οι αντιμεταρρυθμιστικές πολιτικές που αφορούσαν την πράξη της πατρωνίας, ήταν ένας άλλος παράγοντας που ενδυνάμωσε το ρόλο των γυναικών ως *μαικήνων*²⁵¹. Ο ίδιος ο Gabriele Paleotti προήγαγε τη χρήση θρησκευτικών εικόνων ακόμα και για τους ιδιωτικούς χώρους, με σκοπό κυρίως τη διαπαιδαγώγηση των νεαρών μελών της οικογένειας, κάνοντας ειδική έγκληση στις εύπορες παντρεμένες γυναίκες να κοινωνούν ενεργά στο αντιμεταρρυθμιστικό έργο και δίνοντάς τους τις ίδιες υποχρεώσεις με τους συζύγους τους²⁵². Με αυτόν τον τρόπο, οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν ενεργά στον εξωραϊσμό μίας εκκλησίας, ενός παρεκκλησίου ή της ίδιας τους της κατοικίας, αναθέτοντας παραγγελίες έργων θρησκευτικής θεματολογίας, τα οποία συμφωνούν αισθητικά με τις εξαγγελίες περί «ερών εικόνων» (*immagine sacre*) των θιαστών της αντιμεταρρύθμισης.

Τα επόμενα χρόνια οι «*Dame della città*» απαντώνται αρκετά συχνά ως παραγγελιοδότες των έργων στους βίους των καλλιτέχνιδων. Σαφώς, η επαγγελματική τους πορεία δεν σταματούσε στην εξάρτηση τους από την τοπική αστική αριστοκρατία των οικογενειών της συγλήτου. Μέσα από τους βίους τους, γίνεται αντιληπτή μία σχέση με ισχυρές γυναίκες έξω από τα όρια της πόλης τους. Η Panzachi Elena Maria, για παράδειγμα, «έκανε έργα για πολλούς έξω από την Μπολόνια και ένα [έργο] για τη δούκισσα της Πάρμας, μητέρα της βασίλισσας της Ισπανίας»²⁵³. Κατά τον ίδιο τρόπο, η Lucrezia Bianchi μαρτυρείται ότι έκανε πολλούς πίνακες που ζωγράφισε για τη «δούκισσα της Μόντενας, μέρος των οποίων δώρισε σε διάφορες κυρίες της Ρώμης και άλλους τους πήρε μαζί της στην Αγγλία για να τους κάνει δώρο εκεί στη βασιλική αυλή»²⁵⁴. Ο τρόπος με τον οποίο καλλιτέχνιδες φιλοτεχνούν κάποια από τα έργα τους, προσορίζοντάς τα ως δώρα μεταξύ των μελών των ανώτατων κοινωνικών στρωμάτων, σχετίζεται με μία συνήθης μορφή τακτικής για την προώθηση της τέχνης τους (όπως έκαναν οι Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana και Elisabetta Sirani)²⁵⁵.

Οι βιογράφοι επιλέγουν πολύ συχνά να κατονομάσουν τις ισχυρές κοινωνικά γυναίκες παραγγελιοδότες ενώ, όπως ειπώθηκε, προσδιορίζουν τις υπόλοιπες ως «κυρίες της πόλης». Ο αστός ως πάτρωνας και συλλέκτης από την εποχή του Malvasia παραμελείται

²⁵¹ Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *Renaissance Studies* 10 (1996), σ. 201.

²⁵² Caroline Murphy, "Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna", *ό.π.*, σ. 201.

²⁵³ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 155.

²⁵⁴ Adriana Arfelli, "Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l'aggiunta inedita del 1690", *L'Archiginnasio* 52 (1957), σ. 228.

²⁵⁵ Caroline P. Murphy, "The economics of the woman artist", στο Vera Fortunati (επιμ.), *Italian women artists: from Renaissance to baroque*, Skira, Μιλάνο 2007, σ. 28. Για τα δώρα από μέρους των καλλιτεχνιδων σε πρόσωπα με δύναμη και επιρροή βλ. επίσης Frances Borzello, *A world of our own : women as artists since the renaissance*, Watson-Guptill publications, Νέα Υόρκη 2000, σ. 73.

συστηματικά. Ελάχιστες μόνο είναι οι εξαιρέσεις, όταν τα έργα που αποκτήθηκαν, εμπίπτουν στην αφήγηση ενός καλλιτέχνη και ως εκ τούτου η αναφορά του γίνεται αναπόφευκτη²⁵⁶. Αντίθετα, ο ισχυρός πάτρωνας προσδίδει στον βιογραφούμενο κύρος και –ειδικότερα για τις καλλιτέχνιδες– αποτελεί για τους βιογράφους ένα στέρεο επιχείρημα της συμπεριλήψης τους στην εκάστοτε πραγματεία. Η ισχυρή πατρωνία των καλλιτέχνιδων αλλά και η αποστολή έργων έξω από την Μπολόνια αναδεικνύει την επαγγελματική τους αναγνώριση, οι οποία θα ήταν όμως αδύνατη χωρίς τις κατάλληλες συνθήκες της ιδιαίτερης κοινωνικής διαστρωμάτωσης της πόλης όπου εργαζόνταν. Οι εύπορες αστές της Μπολόνια ήταν αυτές που άνοιξαν τον δρόμο της ευρείας αποδοχής των καλλιτέχνιδων της πόλης τους.

Η Barbara Burini όταν ήταν «προσκεκλημένη να κάνει τα πορτρέτα όμορφων κυριών, δεν απέφυγε τη δέσμευση, και τα ολοκλήρωσε με τέτοια ομοιότητα, και [αυτές] λάτρειψαν την ιδιαιτερότητα των φορεμάτων που εκτιμήθηκαν σε μεγάλο βαθμό»²⁵⁷. Όπως και στην περίπτωση της Lavinia Fontana, έτσι και εδώ, γίνεται αντιληπτή η θεματολογία που απασχόλησε τις καλλιτέχνιδες απέναντι σε αυτό το είδος πατρωνίας. Πέρα από την «ομοιότητα» του προσώπου, εκείνο που έκανε την Burini να υπολήπτεται ως ζωγράφος από τις «όμορφες κυρίες», ήταν η ξεχωριστή απόδοση και η «ιδιαιτερότητα των φορεμάτων» τους. Η αντίληψη της μόδας και ο εντυπωσιασμός μπροστά στον ενδυματολογικό πλούτο ήταν βασικό χαρακτηριστικό εκείνης της ομάδας γυναικών, γεγονός που καταγράφεται στα πορτρέτα τους [εικ. 22, 23]²⁵⁸.

Η Antonia Pinelli, γυναίκα του Giovanni Battista Bertusio, σύμφωνα με τους βιογράφους, υπήρξε μαθήτρια και προστατευόμενη του Lodovico Carracci, πραγματοποιώντας πολλά έργα για ιδιώτες «με μεγάλη εκτίμηση και κέρδος, ώστε ήταν φημισμένη σε όλους ως ταλαντούχα ζωγράφος»²⁵⁹. Οι οικονομικές αποδοχές της καλλιτέχνιδας ήταν σε τέτοιο βαθμό ικανοποιητικές, ώστε να της επιτρέψουν να δημιουργήσει τη δική της

²⁵⁶ Raffaella Morselli, “Tedenze e aspetti del collezionismo bolognese del seicento”, στο Olivier Bonfait – Michel Hochman – Luigi Spezzaferro – Giudo Toscano (επιμ.), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra 16. e il 18. secolo*, École française de Rome, Ρώμη 2001, σ. 78.

²⁵⁷ “Invitata a fare i ritratti di belle Dame, non iscansa l’impegno, e li termina con tanta somiglianza, e li adorna con sì vaga bizzarria di abbigliamenti, che sono sommamente graditi”. Pellegrino Antonio Orlandi, *L’abecedario pittorico: dall’autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest’ ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Rispoli, Νάπολη 1733, σ. 80 [1^η έκδοση, Μπολόνια 1704]. Ο Orreti μεταφέρει αυτολεξεί το λήμμα του Orlandi για την Burini στην πραγματεία του. Βλ. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 91.

²⁵⁸ Caroline Murphy, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth century Bologna*, New Haven: Yale University press, Λονδίνο 2003, σ. 88.

²⁵⁹ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 26. Ένας από τους σοβαρότερους λόγους που δεν έχουν ταυτιστεί σήμερα αρκετά έργα της Antonia Pinelli είναι ο ιδιωτικός χαρακτήρας των παραγγελιοδοτών της. Βλ. Anna Maria Degli Angeli, “Il mito della donna artista nella Bologna del seicento”, *Il carrobbio* 13 (1987), σ. 120.

περιουσία. Όταν η Pinelli πέθανε στις 29 Ιουλίου 1644 και εφόσον δεν έκανε παιδιά, άφησε κληρονόμο τη Συντεχνία του Αγίου Σεβαστιανού (Compagnia di S. Sebastiano)²⁶⁰.

Η Margherita Caffi ήταν ζωγράφος με ιδιαίτερη παρουσία στην καλλιτεχνική ιστοριογραφία της Μπολόνια, αφού υπήρξε η μοναδική που ασχολήθηκε αποκλειστικά με την ανθογραφία. Η Margherita Volo που μετά τον γάμο της με τον ζωγράφο Lodovico Caffi πήρε το όνομά του, έδρασε κυρίως στην Κρεμόνα (τόπο καταγωγής του άνδρα της) και στην Πιατσέντσα, αλλά για ένα χρονικό διάστημα το ζευγάρι έμεινε και στην Μπολόνια²⁶¹. Οι φαινομενικά άναρχες συνθέσεις της, με την ευρεία γκάμα από λουλούδια που εικονίζονται να στρέφονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, δηλώνοντας την εικονογραφική ελευθερία που γνώρισε το είδος της νεκρής φύσης κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα [εικ. 23], αγαπήθηκαν πολύ από τους παραγγελιοδότες²⁶². Σύμφωνα με τους Μπολονιέζους βιογράφους «πολλές πινακοθήκες κοσμούνται από τη ζωγραφική της Caffi, και εκείνες της Μπολόνια», ενώ τα έργα της το διάστημα της παραμονής της εκεί ήταν «περιζήτητα και σε ακριβή τιμή»²⁶³.

Βέβαια, σε πολλές περιπτώσεις μέσα στη βιογραφία δε γίνεται σαφές εάν αυτές οι καλλιτέχνιδες πληρώνονταν με χρήμα ή με διάφορα δώρα και τιμαφή. Για παράδειγμα, ακόμα και η Elisabetta Sirani, σύμφωνα με τον Malvasia, αμειβόταν συχνά με ασημένια και χρυσά αντικείμενα, όπως κοσμήματα, τα οποία και έβαζε στο δικό της ερμάριο ώστε να τα θαυμάζουν όλοι²⁶⁴. Δεν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι η πλειονότητα των καλλιτεχνιδων που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με την τέχνη το έκαναν για οικονομικούς λόγους. Στην Κρεμόνα το 1551, ο ευγενής Amilcare Anguissola είχε έξι κόρες και μόνο ένα γιο. Η πρόκληση ήταν μεγάλη ακόμα και για τον πιο εύπορο να καταφέρει να δώσει προίκα και να παντρέψει όλες του τις κόρες²⁶⁵. Μια εναλλακτική θα ήταν να στείλει κάποιες από αυτές σε ένα μοναστήρι, αλλά ο Amilcare επιλέγει τον κάπως παράδοξο τρόπο να δώσει στη

²⁶⁰ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 2, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σ. 392.

²⁶¹ Η Margherita Caffi και ο Lodovico έμειναν σε μία κατοικία της οικογένειας Marsili από το 1672 μέχρι το 1676. Παρ' όλη την έλλειψη πηγών για τον ακριβή χρόνο της παραμονής της Caffi στην Μπολόνια, αυτή υπολογίζεται σε λιγότερο από πέντε χρόνια. Βλ. Gianluca Bocchi, "Il soggiorno bolognese di Ludovico e Margherita Caffi", *Strenna piacentina* (2013), σ. 94.

²⁶² Claude-Gerard Marcus, "Margherita Caffi: peintre de fleurs: ecole italienne 17. siecle", *Art et curiosite* 13 (χ.χ), χ.σ.

²⁶³ "le quali [opere] sono ricercate, e comperate a caro prezzo". Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Instituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 2, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 100. "molte galline sono adornate dalle pitture della Caffi, e quelle di Bologna anche esse ne hanno". Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 128, φ. 488.

²⁶⁴ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνόυτ 2014, σ. 77.

²⁶⁵ Caroline Murphy, "The economics of the woman artist", στο Vera Fortunati (επιμ.), *Italian women artists: from Renaissance to baroque*, Skira, Μιλάνο 2007 σ. 25.

Sofonisba, στην Elena, στη Lucia, στην Europa και στην Anna Maria την καλλιτεχνική κατάρτιση μέσα από την εκπαίδευσή τους σε τοπικούς καλλιτέχνες²⁶⁶. Σήμερα, για την περίπτωση της Sofonisba είμαστε βέβαιοι ότι ο πατέρας της έκανε μεγάλη προσπάθεια, ώστε η κόρη του να αναγνωριστεί ως ζωγράφος και να εγκατασταθεί τελικά στην ισπανική αυλή²⁶⁷. Για τον ίδιο λόγο, θα λέγαμε ότι ο Andrea Sirani ενθάρρυνε τις κόρες του Elisabetta, Barbara και Anna Maria στο να εξασκηθούν στη ζωγραφική. Ο Andrea Sirani μπορεί να μην ήταν ευγενής, είχε όμως ως δημοφιλής καλλιτέχνης το οικονομικό κεφάλαιο, το οποίο ίσως και πάλι δεν του εξασφάλιζε με σιγουριά τα έξοδα της προίκας των θυγατέρων του. Έτσι, επέλεξε να τις εισαγάγει στην τέχνη που ο ίδιος γνώριζε πολύ καλά, όπως έκαναν άλλοι τόσοι καλλιτέχνες προς τις κόρες τους.

Τόσο σε αυτή, όσο και σε προηγούμενη ενότητα, έγινε προσπάθεια να καταστεί σαφές ότι το δυνατότερο εργαλείο της επαγγελματικής καταξίωσης των καλλιτεχνίδων, όπως παρουσιάζεται και στη βιογραφία, ήταν το πορτρέτο. Το ανέκδοτο του Malvasia για τον ανταγωνισμό των αριστοκρατισσών ώστε η Lavinia Fontana να τους φιλοτεχνήσει το πορτρέτο, επαναλαμβάνεται από τους βιογράφους του 18^{ου} αιώνα για τις σύγχρονές τους καλλιτέχνιδες²⁶⁸. Μπορεί να πληροφορούμαστε ότι ορισμένες από αυτές έστειλαν και έξω από τη Μπολόνια τα έργα τους, υποδηλώνοντας ότι η φήμη τους ξεπερνάει τα τείχη της πόλης, αλλά η καλλιτέχνιδα που πραγματικά ξέφυγε από τα όρια της «γνωστής συμπολίτισσας» ήταν η Lucia Casalini Torelli²⁶⁹. Λόγω της μεγάλης παραγωγής πορτρέτων για ιδιώτες, ο μελετητής της μπολονιέζικης τέχνης R. Roli θα τη χαρακτηρίσει ως «Rosalba Bolognese», ταυτίζοντας τη δράση της με αυτή της Βενετσιάνας ζωγράφου²⁷⁰. Η Casalini είχε φιλοτεχνήσει τόσα πορτρέτα, που ο Crespi παραδέχεται ότι δεν είναι σε θέση να χωρέσει όλους τους παραγγελιοδότες στη βιογραφία της:

Τα πορτρέτα που έκανε αυτή η ζωγράφος είναι πάρα πολλά και θα είναι δύσκολο να τα αριθμήσω όλα. Φτάνει να πω ότι κυριάρχησε σε αυτό το είδος. Ο Tommaso Aldovandini, διάσημος ζωγράφος αρχιτεκτονημάτων προσωπογραφήθηκε από αυτή. Ο κύριος καρδινάλιος Russo, λεγάτος της Μπολόνια. Και παρομοίως οι κύριοι καρδινάλιοι, Giorgio Spinola, Doria, Goasxadini, Davia, και Bentivogli. Ο διασημότετος Eustachio Manfredi. Ο πρίγκιπας της Γαλλίας. Η πριγκίπισσα της Γκουαστάλα. Ο πρίγκιπας Δούκας του Γιορκ, τώρα καρδινάλιος,

²⁶⁶ Caroline Murphy, “The economics of the woman artist”, *ό.π.*, σ. 25.

²⁶⁷ Ήταν ο Amilcare Anguissola που θα στείλει μερικά σχέδιά της στον Μιχαήλ Άγγελο. Βλ. Ilya Sandra Perlingieri, “Sofonisba Anguissola’s Early Sketches”, *Woman’s Art Journal* 9 (1988 – 1989), σσ. 10-14.

²⁶⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 219.

²⁶⁹ Rita Giordano Sensi, “Le artiste bolognesi del XVIII secolo”, *Il carrobio* 18 (1992), σ. 200.

²⁷⁰ Benedetta Monteverchi, “Su Lucia Casalini Torelli ritrattista bolognese”, *Notizie da Palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell’arte* 2 (1986), σ. 73.

όταν βρισκόταν νέος στη Μπολόνια, και της αγίας μνήμης μητέρα του, βασίλισσα της Αγγλίας. Ο πρίγκιπας Bolognetti. Οι κυρίες Malvezzi... Μα ποια κυρία, ποιος κύριος, δεν έχει πορτρέτο από αυτή την ακούραστη ζωγράφο;²⁷¹.

Από τα ονόματα που δίνει ο συγγραφέας είναι φανερό ότι η καλλιτέχνη είχε στο πλευρό της μία σειρά ισχυρών ταξικά προσωπικοτήτων, από τοπικούς ευγενείς με πολιτική εξουσία (Gozzadini, Davia, Bentivogli) έως πρίγκιπες, πριγκίπισσες και βασίλισσες. Για την πατρωνία της Casalini, ο Zanotti θα γράψει πως: «Όπως η Fontana είχε την τιμή να υπηρετεί έναν ποντίφικα, η Torelli υπηρέτησε έναν βασιλιά, αφού με εντολή του Ιακώβου Γ', βασιλιά της Μεγάλης Βρετανίας, έκανε το πορτρέτο του πρωτοτόκου γιού του, Πρίγκιπα της Ουαλίας, και ζωγράφισε για τη Βασίλισσα μία Παναγία θρηνωδόουσα και ένα *Ecce Homo*»²⁷². Ο παραλληλισμός του βιογράφου για τις δυο καλλιτέχνιδες –αν και τις χωρίζει ένα διάστημα δράσης σχεδόν ενάμιση αιώνα–, δεν απορρέει τόσο από την ισχυρή πατρωνία που είχαν αλλά λόγω του κοινού τους φύλου.

Ο Crespi αναφέρει για την Eleonora Monti ότι δεν υπήρχε κανείς που να μην ήθελε πορτρέτο απ' αυτή²⁷³. Για την πελατεία της Monti πληροφορούμαστε και από ένα αυτόγραφο γράμμα που στέλνει στον Bernardo Onofri, μέσω του οποίου συστήνει στον αναγνώστη τη ζωή και έργο της, σε μία από τις σπάνιες περιπτώσεις αυτοβιογραφίας που έχουμε για γυναίκα καλλιτέχνη στην πρώιμη νεωτερική περίοδο. Εκεί η Monti διευκρινίζει ότι η πελατεία της ήταν κυρίως αριστοκράτες και αυλικές, μερικοί εξ αυτών άνθρωποι της εκκλησίας και μοναχές²⁷⁴.

Σχετικά με αυτές τις τελευταίες κατηγορίες πατρώνων που έχουν να κάνουν με του «ανθρώπους της εκκλησίας» και τις «μοναχές», ο κατάλογος του Paolo Masini είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικός. Οι μοναχές είχαν αρκετή αυτονομία δράσης, ώστε να διαχειριστούν την

²⁷¹ “I ritratti fatti da questa pittrice sono moltissimi, e difficile sarebbe l’annoverarli tutti: basti il dire, che in questo genere molto prevalse. Tommaso Aldrovandini celebre pittore d’architetture, fu da lei dipinto: il Signor cardinale Russo, Legato di Bologna: e così pure gli Emi signori cardinale Giorgio Spinola, Doria, Gozzadini, Davia, e Bentivogli: il celebratissimo Eustachio Manfredi: il Principe di Galles: la Principessa di Guastalla: il Principe Duca di Jork, ora cardinale, allorchè giovanetto fu in Bologna, e la Regina d’Inghilterra sua genitrice di santa memoria: il Principe Bolognetti: le Dame Malvezzi... Ma qual Dama, qual Cavaliere, non ha ella ritrattato questa indetessa pittrice?”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 247.

²⁷² “Come la Fontana ebbe l’onore di servire un Pontefice, ha avuto la Torelli quello di servire un Re, dachè per ordine di Giacomo III, Re della gran Bretagna, ritrasse il Principe di Gales suo primogenito, e pinse per la Regina una nostra Donna addolorata, ed un *Ecce Homo*”. Giampietro Zanotti, *Storia dell’Accademia clementina di Bologna, aggregata all’Istituto delle scienze e dell’arti*, τόμ. 2, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 88.

²⁷³ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 318.

²⁷⁴ Ornella Chillè, “Eleonora Monti, una pittrice del Settecento tra Bologna e Brescia”, *Strenna storica bolognese* 63 (2013), σ. 89.

παραγγελία ενός έργου τέχνης που θα διακοσμούσε κάποιο χώρο του μοναστηριού τους²⁷⁵. Σύμφωνα με τον Masini, η Teresa Maria Coriolani ζωγράφιζε για τις μοναχές του San Vitale και εκείνες της Santa Cristina, η Lucrezia Scarfaglia έκανε στις μοναχές του Corpus Domini τον Όσιο Pasquale Baylόν και σε αυτές της Santa Cattarina μία Παναγία με ένα μικρό πούτι και την Αγία Ελισάβετ, ενώ η Teresa Muratori για τις Monache Terziarie του San Agostino φιλοτέχνησε έναν πίνακα με την Παναγία και το Βρέφος και την Αγία Μοναχή (Santa Monaca) γονατιστή²⁷⁶.

Μέσα από την εκκλησιαστική πατρωνία παρουσιάζεται ένα είδος ζωγραφικής, στο οποίο συμμετέχουν σε ένα θεαματικό ποσοστό οι καλλιτέχνιδες της Μπολόνια, αποτελώντας σίγουρα σημείο τομής στη διαφοροποίησή τους σε σχέση με παραδείγματα δράσης τους σε άλλες ιταλικές πόλεις. Συνήθως, οι παραγγελίες που αναλαμβάνουν περιορίζονται σε μικρών διαστάσεων έργα, όπως πορτρέτα ή μικρές θρησκευτικές εικόνες για οικιακή χρήση. Ωστόσο, αυτό που γίνεται κατανοητό μέσα από την *Bologna Perlustrata* είναι η δραστήρια συμμετοχή τους στη δημιουργία πινάκων για βωμούς (*pale d'altare*). Ο ζωγραφικός πίνακας που τοποθετείται στην Αγία τράπεζα μιας εκκλησίας ή ενός παρεκκλησίου χαρακτηρίζεται κυρίως για το μέγεθός του.

Από τους βιογράφους γίνεται γνωστό ότι από τις διαστάσεις ενός έργου κρίνεται και η επαγγελματική δεινότητα του καλλιτέχνη. Η Ginevra Cantofoli, η οποία αν και ήταν μεγαλύτερη σε ηλικία από την Elisabetta Sirani και ζωγράφιζε πριν από αυτή, πήγε στο εργαστήριό της. Πλάι της, «βοηθούμενη και με την υποστήριξή της [...] επιχείρησε να περάσει από μικρής κλίμακας (*quadretti*) σε μεγάλης κλίμακας (*grandere*) έργα»²⁷⁷. Το εργαστήριο της Elisabetta Sirani προσέφερε την ανάπτυξη των ικανοτήτων των εν δυνάμει γυναικών ζωγράφων, εν τούτοις, δεν ήταν ο μόνος λόγος που αυτές διέπρεψαν στη δημιουργία πινάκων για βωμούς. Σύμφωνα με τον R. Rolli, στην μπολονιέζικη ζωγραφική του μπαρόκ, ο πίνακας βωμού έχει πρωτεύοντα ρόλο που ίσως δεν τον βρίσκουμε σε καμία άλλη σχολή ζωγραφικής της περιόδου²⁷⁸.

Η Antonia Pinelli ζωγράφισε για την εκκλησία του S. Tomaso στη Strada Maggiore έναν πίνακα βωμού που απεικόνιζε τον Φύλακα Άγγελο²⁷⁹. Η Camilla Lauteri φιλοτέχνησε για την εκκλησία του S. Andrea di Cardiano έναν πίνακα βωμού με τον Άγιο Αντώνιο της

²⁷⁵ Maria Teresa Silvestrini, “le donne nell’Italia moderna: rappresentazioni, appartenenze, indetità”, στο Albert Cottino (επιμ.), *La donna nella pittura italiana del seicento e settecento: il genio e la grazia*, U. Allemandi, Torino 2003, σ. 37.

²⁷⁶ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *L’Archiginnasio*. 52 (1957), σσ. 205-206, 233.

²⁷⁷ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 489.

²⁷⁸ Renato Roli, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai candolfi*, Alfa, Μπολόνια 1997, σ. 151.

²⁷⁹ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *ό.π.*, σ. 206.

Πάντοβας²⁸⁰. Η Maria Oriana Galli Bibiena ζωγράφησε έναν μεγάλο πίνακα που κύριες φιγούρες ήταν οι Άγιοι Ιώβ και Φραγκίσκος της Πάολα που βρίσκεται στη Φοσομπρόνε (Fossombrone), στο κεντρικό μεγάλο αλτάρι της εκκλησίας της Madonna del Sasso· ενώ στη Μπιμπιένα (Bibbiena), στο Castello nella Toscana, έκανε έναν πίνακα βωμού με τον Άγιο Αντώνιο της Πάντοβας, τον Άγιο Φραγκίσκο και μερικά πούτι και σεραφείμ στον ουρανό²⁸¹. Η Barbara Sirani ζωγράφησε έναν πίνακα βωμού για την εκκλησία του S. Lazzaro, έξω από την Porta Maggiore, έναν *Θάνατο του Αγίου Ιωσήφ*, ενώ η αδελφή της Anna Maria ζωγράφησε, επίσης μεταξύ πολλών άλλων, έναν πίνακα βωμού στην εκκλησία San Michele di Carugnano με την Παναγία της Ζώνης (B. V. della Cintura), τον Άγιο Βαρθολομαίο και τον Άγιο Αυγουστίνο²⁸². Η Caterina Mongardi έκανε έναν πίνακα βωμού με τον Άγιο Βερνάρδο για την εκκλησία των Monaci Olivetani στην Ίμολα κ.ο.κ²⁸³.

Η Lucia Casalini Torelli μπορεί να εκθειάστηκε από τους βιογράφους της ως προσωπογράφος, αλλά εξίσου αξιόλογο είναι το έργο της πάνω σε πίνακες με θρησκευτική θεματογραφία. Σημαντικά θρησκευτικά τάγματα ζητούν από την καλλιτέχνη να φιλοτεχνήσει μεγάλων διαστάσεων έργα. Για παράδειγμα, το τάγμα των δομινικανών της Μπολόνια θα παραγγείλει το 1717 από εκείνη έναν *Άγιο Δομίνικο* [εικ. 24] προκειμένου να τοποθετηθεί στο εσωτερικό, πάνω από την κύρια θύρα της εκκλησίας του San Domenico και στη συνέχεια, τον *Όσιο Τσέσλαβ που απελευθερώνει το Βρότσαβ από την πολιορκία των Τατάρων* [εικ. 25], που βρίσκεται σήμερα στο πρώτο παρεκκλήσι αριστερά του ίδιου ναού· ενώ για τους Ιησουίτες στη Ρέτζιο Εμίλια θα κάνει την *Παναγία με το Βρέφος και τους Αγίους Στανίσλαο Κότσα και Λουίτζι Γκοντζάγκα* [εικ. 26], που βρίσκεται στην εκκλησία του San Giorgio²⁸⁴.

Η παράδοση που δημιούργησε η βιογραφία της Lavinia Fontana με τις «Dame della Città» από τον Malvasia φαίνεται τόσο ισχυρή, ώστε πολλές φορές οι βιογράφοι να υιοθετούν το πρότυπο της άτυπης ομάδας παραγγελιοδοτριών για τις καλλιτέχνιδες, μειώνοντας τη σημασία άλλων κατηγοριών. Η επιλογή μίας έμφυλης κατηγοριοποίησης των παραγγελιοδοτών ήταν πραγματικότητα, όπως φαίνεται να ήταν και η «μανία» των γυναικών συλλεκτριών για τις καλλιτέχνιδες. Ωστόσο, εκείνο που δεν προκύπτει ξεκάθαρα από την πλειονότητα των βιογραφιών τους, είναι η διαπίστωση ότι οι καλλιτέχνιδες της Μπολόνια

²⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 211.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ. 229.

²⁸² Στο ίδιο, σσ. 205, 209.

²⁸³ Στο ίδιο, σ. 213.

²⁸⁴ Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μπολόνια 2005, σσ. 39, 61.

συμμετείχαν ενεργά και σε παραγγελίες έργων μεγάλων διαστάσεων από τα θεσμικά όργανα της εκκλησίας όσο σε καμία άλλη ευρωπαϊκή πόλη κατά την πρώιμη νεωτερική περίοδο.

Συγγραφικά στερεότυπα και βιογραφικοί τύποι

5.1 Το ταλέντο και η ανακάλυψή του

Η Barbara Burrini, κόρη του ζωγράφου Antonio, γεννιέται στην Μπολόνια στις 3 Δεκεμβρίου 1700. Σύμφωνα με τον Oretti:

Αυτή [είχε] περισσότερο από τη φύση της μία κλίση στο σχέδιο παρά από τις διδασκαλίες του πατέρα της, κρύβοντας ήδη από παιδί αυτές τις αρχές με το να αντιγράφει μερικά χαρακτηριστικά και να πλησιάζει το χέρι της στα πινέλα, εκφράζοντας τις ιδέες της πάνω σε καμβάδες, οι οποίοι ανακαλύφθηκαν από φίλους και από επαΐοντες που έπεισαν τον πατέρα της να υποστηρίξει τη διάνοια της κόρης του, δίνοντας τις σωστές κατευθύνσεις²⁸⁵.

Οι παραπάνω αναφορές μπορούν να ιδωθούν ως ένα μοτίβο, το οποίο απαντάται αρκετά συχνά στην καλλιτεχνική βιογραφία αιόμα και για τις καλλιτέχνιδες²⁸⁶. Το χάρισμα του καλλιτέχνη ή της καλλιτέχνιδας που είναι ήδη αποδείξιμο από νεαρή ηλικία και το έμφυτο ταλέντο, δηλαδή, το ταλέντο που είναι δοσμένο απευθείας από τη φύση, χωρίς τη μίμηση κάποιου δασκάλου, θα αποτελέσουν βασικά στοιχεία της ηρωοποίησης του καλλιτεχνικού υποκειμένου από του βιογράφους²⁸⁷. Η Barbara Burrini με την εκ φύσεως κλίση της στο σχέδιο θα δώσει τα διαπιστευτήρια προκειμένου να συνεχίσει να ασκεί τη ζωγραφική τέχνη δίπλα στον πατέρα της. Σαφώς το εγγενές ταλέντο δεν αρκεί από μόνο του, αν η καλλιτέχνιδα δεν λάβει τις «σωστές κατευθύνσεις» από έναν δάσκαλο. Σε αυτό το σημείο, εμφανίζεται κάποιος διαμεσολαβητής που αναγνωρίζει την επιδεξιότητα και την κλίση του νεαρού καλλιτέχνη, δρώντας καταλυτικά προκειμένου να εξελιχθεί και να

²⁸⁵ “Questa più dalla natura ammaestrata nel disegno che dagli insegnamenti del padre, di nascoto di quegli principii ancor bambina a copiare alcune stampe, ed accostare la mano ai pinelli, coll’esprimere sopra delle tele le sue idee le quali scoperte dagli amici, e dagli intendenti animovono il padre a secondare il genio della figlia, col prestare le dovute direzioni”. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 91.

²⁸⁶ Ο Johann Caspar Füssli στο *Job. Caspar Füesslins Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (1769-79) παρουσιάζει την Anna Waser ως wunderkind (=παιδί θαύμα). Μας πληροφορεί μάλιστα ότι η καλλιτέχνιδα ζωγράφιζε από πολύ μικρή και κατάφερε να φιλοτεχνήσει την αυτοπροσωπογραφία της σε ηλικία μόλις δεκατριών ετών. Η αυτοπροσωπογραφία της καλλιτέχνιδας έγινε σε νεαρότερη ηλικία από οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη στην πρώιμη νεωτερική περίοδο. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμα 2009, σ. 328.

²⁸⁷ Ernst Kris – Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1979, σσ. 13-15 [1^η έκδοση στα Γερμανικά, 1934].

αναδειχθεί αυτή η ικανότητα. Ο Otto Kurz και ο Ernst Kris ονομάζουν αυτό το είδος ανεκδότη που παρατηρείται στην καλλιτεχνική βιογραφία ως τον «μύθο της ανακάλυψης του ταλέντου», εξετάζοντάς το ως «ένα χαρακτηριστικό μέρος του κοινού κεφαλαίου (*common fund*) της παράδοσης», που «πράγματι απαρτίζει έναν βιογραφικό τύπο»²⁸⁸.

Γνωστή ήδη από τον Βαζάρι είναι η ιστορία του νεαρού βοσκού Τζότο που ο Τσιμαμπούε, έπειτα από μία τυχαία συνάντηση, ανακαλύπτει το ταλέντο του στη ζωγραφική και τον δέχεται ως μαθητή του²⁸⁹. Οι καρποί αυτού του διαδεδομένου μύθου, όπως αποδείχθηκε από σύγχρονες μελέτες, θα ευδοκιμήσουν στον τομέα του λογοτεχνικού αφηγήματος της βιογραφίας στα επόμενα χρόνια. Στην περίπτωση της Burrini, ο βιογράφος δεν δίνει τα ονόματα αυτών που «ανακάλυψαν τους καμβάδες» της νεαρής και επενέβησαν ώστε να δεχτεί τα μαθήματα του πατέρα της, αλλά τους ορίζει ως «φίλους». Δεν γίνεται σαφές αν η καλλιτέχνη ζωγράφιζε κρυφά από τον πατέρα της, πράγμα σχεδόν αδύνατο, καθώς, όπως δίνεται να εννοηθεί, χρησιμοποιούσε διάφορα αντικείμενα από τον εξοπλισμό του εργαστηρίου του (πινέλα, χαρτικά κλπ.). Το συγκεκριμένο ανέκδοτο διαφέρει από άλλα παρόμοιου τύπου που σχετίζονται με τους άνδρες καλλιτέχνες. Η ανακάλυψη του ταλέντου που αφορά άνδρες, απευθύνεται σε καλλιτέχνες που όχι μόνο δεν έχουν καλλιτεχνική καταγωγή, αλλά ανήκουν και σε χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Αυτή η ανακάλυψη τους προσφέρει, τέλος, τις ιδανικές προϋποθέσεις προκειμένου να επέλθει η φήμη και να επιτευχθεί η κοινωνική τους ανέλιξη²⁹⁰. Εν τούτοις, στους βίους των καλλιτεχνίδων το υποκείμενο που θα προβεί στην ανακάλυψη έχει άλλη λειτουργία.

Ο Malvasia, επιδεικνύοντας μία μεγάλη δόση υπεροφίας και κομπασμού, θα γράψει ότι ήταν ο ίδιος που ανακάλυψε το ταλέντο της νεαρής Elisabetta Sirani, δίνοντας τη μάχη του προκειμένου να πείσει τον απρόθυμο πατέρα της να αφήσει τη μικρή κόρη του να ασχοληθεί με τη ζωγραφική²⁹¹. Παρατηρείται, επομένως, ότι η λειτουργία της ιστορίας της «ανακάλυψης» στους βίους προσφέρει στις καλλιτέχνιδες την υπερπήδηση ενός σημαντικού εμποδίου. Αυτό το εμπόδιο είναι ο ίδιος ο πατέρας, ο οποίος τις περισσότερες φορές έχει άλλα σχέδια για την κόρη του. Σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να συναντούμε πρόθυμους πατέρες που προωθούν τη συμμετοχή των θυγατέρων τους στο εργαστήριό τους, αλλά τα

²⁸⁸ Ernst Kris – Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, ό.π., σσ. 26, 30.

²⁸⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 1, Giunti, Φλωρεντία 1568, σ. 119.

²⁹⁰ Πανομοιότυπα χαρακτηριστικά με τη νεαρή ηλικία του Τζότο δίνει ο Βαζάρι και στους βίους του Andrea Sansovino και Andrea del Castagno. Αργότερα, το ίδιο μοτίβο του χαρισματικού βοσκού υιοθετείται και για τους βίους του Zurbaran και του Goya. Επίσης, άλλοι καλλιτέχνες παρουσιάζονται, όντας παιδιά, να εργάζονται πριν την αναγνώρισή τους ως βοηθοί τεχνιτών (όπως ο Polidoro da Caravaggio) ή αποθηκάριοι (όπως ο Pierino del Vaga). βλ. Ernst Kris – Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1979, σσ. 27-28.

²⁹¹ Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάροναμ 2009, σσ. 121-122.

πράγματα δεν εξελίσσονται πάντα με τον ίδιο τρόπο. Τα ανέκδοτα τέτοιου τύπου αναδεικνύουν μία υποβόσκουσα διστακτικότητα από μέρους των πατέρων καλλιτεχνών. Ο ρόλος ενός ή πολλών προσώπων που εμφανίζονται ως από μηχανής θεός, έχει προωθητικό χαρακτήρα για τη βιογραφούμενη, ωστόσο τον τελευταίο λόγο τον έχει πάντα ο πατέρας.

Στις πραγματείες των Μπολονιέζων βιογράφων, το παράδειγμα της Burrini, σύμφωνα με το οποίο η νεαρή ηλικία αποτελεί κομβικό σημείο για την πιστοποίηση του ταλέντου, δεν παραμένει το μοναδικό. Η Antonia Pinelli Bertusio «*ακόμα νεαρή, ζωγράφισε με εξαιρετική δεξιότητα έναν μικρό πίνακα βωμού που αναπαριστά μία ιστορία του Αγ. Ιωάννη του ευαγγελιστή με σχέδιο του δασκάλου της [...]*»²⁹². Για την Anna Teresa Messieri, ζωγράφο που ήκμασε το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, οι βιογράφοι επαναλαμβάνουν τη νεαρή ηλικία κατά την οποία αυτή άρχισε να σχεδιάζει και να αντιγράφει έργα του δασκάλου της. Στην ηλικία των δεκαπέντε ήταν μαθήτρια του Cesare Gennari (1637-1688), ενώ λίγο αργότερα εκτέλεσε και έργα δικής της επινοήσης (*di propria invenzione*)²⁹³.

Η Ρωμαία Rosalba Maria Salvioni, κόρη του Giovanni Maria τυπογράφου του Βατικανού και μαθήτρια του Sebastiano Conca (1680-1764), ήταν «*νέα με ζωηρό πνεύμα*», που «*στην ηλικία των 15 ετών αντέγραψε με ακρίβεια μερικούς πίνακες του καβαλιέρε Maratti, και άλλων άξιων ανδρών*»²⁹⁴. Το ταλέντο της θα της εξασφαλίσει την εκλογή της ως επίτιμο μέλος στην Accademia Clementina και ο Zanotti θα την αναφέρει, ανάμεσα σε άλλους εκλεγμένους με τον ίδιο τίτλο, στη *Storia dell' Accademia clementina di Bologna*, λέγοντας ότι: «*έκανε πίνακες βωμού και πορτρέτα, άκουσα να λένε πολύ καλά. Ήταν νεαρή κοπέλα όταν τιμήθηκε από τον Πάπα με το χρυσό μετάλλιο, και αργυρό και από άλλους Πρίγκιπες, στους οποίους δώρισε μερικούς από τους μικρούς πίνακές της*»²⁹⁵.

Το παράδειγμα της Salvioni επιβεβαιώνει τη ιδιομορφία του με τη δημόσια αναγνώριση που δέχεται η καλλιτέχνη ήδη από νεαρή ηλικία. Σε αυτό φαίνεται ότι έπαιξε σημαντικό ρόλο το δίκτυο στο οποίο κινούνταν και οι γνωριμίες που είχε μέσω του πατέρα της, ο οποίος δούλευε ως πιστός εκδότης του Βατικανού. Επομένως, η βράβευσή της από

²⁹² “Ancor giovane dipinse la graziosa tavolina d’Itare, rappresentante un’istoria di s. Giovanni Evangelista, col disegno del suo maestro [...]”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 26.

²⁹³ Adriana Arfelli, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l’aggiunta inedita del 1690”, *L’Archiginnasio* 52 (1957), σ. 194 και Gaetano Giordani, “Notizie delle donne pittrici di Bologna”, *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σ. 48.

²⁹⁴ Pellegrino Antonio Orlandi, *L’abecedario pittorico: dall’autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest’ ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Rispoli, Νάπολη 1733, σ. 393 [1^η έκδοση, Μπολόνια 1704].

²⁹⁵ Zanotti, *Storia dell’Accademia clementina di Bologna, aggregata all’Istituto delle scienze e dell’arti*, τόμ. 1, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 331. Ίσως ένας από τους λόγους της βράβευσής της Salvioni από την ακαδημία της Μπολόνια είναι ένας πίνακας της Αγίας Caterina Vigri, τον οποίο δώρισε στην εκκλησία dei Padri Minori Osservanti Riformati di Frascati Giampietro. Βλ. Pellegrino Antonio Orlandi, *L’abecedario pittorico*, ό.π., σ. 272.

τον πάπα και από άλλους ευγενείς σε διάφορες πόλεις του παπικού κράτους όχι μόνο δεν φαίνονται παράλογες, αλλά αναδεικνύουν για ακόμα μία φορά μία από τις σημαντικότερες παραμέτρους της επιτυχίας των καλλιτεχνιδων κατά την περίοδο της πρώιμης νεωτερικότητας. Ο Zanotti, χωρίς να ξέρει προσωπικά το έργο της, επαναπαύεται στο «τι λένε οι άλλοι» και χρησιμοποιεί ως μέσο απόδειξης για την εκλογή της στην ακαδημία τεχνών της Μπολόνια την αναγνώρισή της σε νεαρή ηλικία.

5.2 Βιογράφοι υπέρ της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών

Στον επιτάφιο στίχο, στο τέλος της βιογραφίας της Properzia de' Rossi, ο Βαζάρι θα παραθέσει ένα απόσπασμα από το έπος *Orlando Furioso* του Ludovico Ariosto, λέγοντας ότι «*Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun'arte ove hanno pasto cura*» (=Οι γυναίκες έχουν φτάσει την εξαιρετικότητα / σε κάθε τέχνη που έχουν αφοσιωθεί)²⁹⁶. Ήταν μία πρώιμη διατύπωση, ότι αν οι γυναίκες εγκύψουν και εκπαιδευτούν σωστά στις ασχολίες των ανδρών θα μπορούσαν να επιτύχουν όπως και αυτοί. Το οξύμωρο μήνυμα της παραπάνω ουμανιστικής εκδοχής είναι ότι παρότι πλέον αυτές θεωρούνταν ότι μπορούσαν να δώσουν τα εχέγγυα της πνευματικής τελεσφόρησης, παράλληλα τα ονόματα που εκθειάζονται κατά τον 16^ο αιώνα, από τις ποιήτριες Veronica Gambara και Vittoria Colonna μέχρι τις καλλιτέχνιδες Properzia de' Rossi και Sofonisba Anguissola, αντιμετωπίζονται ως εξαιρετα παραδείγματα που πέτυχαν σε μία ανδρική ασχολία κόντρα στο φύλο τους.

Η συζήτηση για το αν οι γυναίκες έπρεπε να συμμετέχουν στη διδασκαλία των επιστημών και των ελευθέρων τεχνών θα επιτευχθεί μόνο κατά το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα. Γνωστός είναι ο διάλογος που εξελίχθηκε στο πλαίσιο της Accademia Ricoverati στην Πάντοβα με πρωταγωνιστές τους Antonio Vallisneri και Giovanni Antonio Volpi²⁹⁷. Το θέμα μετατρέπεται με αυτόν τον τρόπο σε δημόσιο πεδίο αντιπαραθέσεων και εκδήλωσης ιδεών στην ιταλική χερσόνησο. Η βιογραφία των καλλιτεχνιδων στην Μπολόνια θα αποτελέσει ένα μέσο, με το οποίο οι συγγραφείς είχαν τη δυνατότητα να τοποθετηθούν σε αυτή την συζήτηση που αφορά ειδικότερα την καλλιτεχνική διδασκαλία. Η τάση κάποιων βιογράφων του 18^{ου} αιώνα στην Μπολόνια να εκδηλώνουν την υποστήριξη τους στο δικαίωμα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών, μας ενθαρρύνει να κάνουμε λόγο για τη γέννηση ενός νέου βιογραφικού τύπου.

²⁹⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σ. 174.

²⁹⁷ Rebecca Messbarger – Paula Findlen (επιμ.), *Maria Gaetana Agnesi et alia: The contest for knowledge*, Chicago University Press, Σικάγο και Λονδίνο 2005.

Ο Luigi Crespi δεν είναι μονάχα ένας συγγραφέας, ο οποίος με το έργο του μας δίνει απλά μία βιογραφική σειρά με έναν σημαντικό αριθμό καλλιτεχνιδων. Μέσα από τους βίους του διακρίνεται ξεκάθαρα και η θέση του ως ένθερμου υποστηρικτή υπέρ του δικαιώματος στην εκπαίδευσή τους. Τα έργα της Teresa Muratori για τον βιογράφο είναι όλα «άξια θαυμασμού», καθώς δηλώνουν το «πνεύμα με το οποίο αυτή ήταν προικισμένη», δηλαδή οι εικόνες τις οποίες αυτή παρήγαγε, αντανakλούσαν την άρτια εκπαίδευσή της από τη φιλοσοφία μέχρι τη μουσική²⁹⁸. Η Eleonora Monti «ήταν σωστά εκπαιδευμένη για το φύλο και την κατάσταση της», καθώς έγραφε και διάβαζε πολύ καλά, ενώ παράλληλα μιλούσε άριστα τα γαλλικά²⁹⁹.

Ο βιογράφος δεν θα σταθεί απλώς στον εγκωμιασμό της πολυδιάστατης εκπαίδευσής της ως προνόμιο των γυναικών που προέρχονταν από εύπορες οικογένειες. Στον βίο της Lucia Casalini ο Crespi θα πάρει ανοικτά θέση στο ζήτημα: «και θα έλεγα ότι εάν οι γυναίκες καθοδηγούνταν από μικρές στις τέχνες και στις επιστήμες, πολλές από αυτές είναι σίγουρο ότι θα γίνονταν εξαιρετικές και θα ξεπερνούσαν πολλούς άνδρες δασκάλους, αφού είναι υπομονετικές, επιμελείς, προσεκτικές [και] όχι τόσο αφηρημένες όπως είναι οι περισσότεροι άνδρες»³⁰⁰. Η φιλογυνική διατύπωση του Crespi, που προσιδιάζει εδώ περισσότερο σε έναν χαρακτήρα πρωτοφεμινιστικού κειμένου, δεν συναντάται σε καμία άλλη βιογραφία καλλιτέχνιδας κατά την πρώιμη νεωτερικότητα.

Σε ίδιο ύφος συνεχίζει στη βιογραφία της γλύπτριας Clarice Vasini για την οποία, συνειδητοποιώντας την ελλιπή της καλλιτεχνική εκπαίδευση, θα ισχυριστεί: «και σίγουρα τόσο στη ζωγραφική, όσο και στη γλυπτική θα είχε κάνει μεγαλύτερη πρόοδο, εάν καθοδηγούνταν από έμπειρους δασκάλους στην τέχνη. Θλιβερή αθλιότητα των καιρών μας που τόσα πολλά ταλέντα, προικισμένα από τη φύση στις καλές τέχνες χάνονται, με καθολική ζημία, λόγω απουσίας της κατεύθυνσης [τους] στη γνώση»³⁰¹.

Αλλά και ο Oretti θα δείξει τη δυσφορία του για τις καλλιτέχνιδες που δεν ήταν σε θέση να λάβουν την καλλιτεχνική κατάρτιση, όπως έκαναν οι άνδρες. Στον βίο της μοναχής Laura Chiarini μαρτυρά πως: «αυτά τα έργα δείχνουν ότι σε αυτή την ασχολία αν ήταν

²⁹⁸ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 155.

²⁹⁹ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, ό.π., σ. 314.

³⁰⁰ “e io diro, che se le donne fossero in stradato da giovanette nelle arti literali, e nelli studi scientifici, egli e certo, che molte riuscirebero eccellenti, e superbbero tanti uomini professori, essendo ellono pazienti, diligenti, attente, ne cosi svagate come gli uomini per lo più sono”. Στο *ίδιο*, σ. 246.

³⁰¹ “e certamente sì nella pittura, che nella scultura avrebbe fatti maggiori progressi, se da maestri periti nell'arte fosse stata ella diretta. Miseria lagrimevole de' nostri tempi, per qui tanti talenti ottimamente della natura disposti per le belle arti, con danno universale, per mancanza di saggia direzione, si perdono”. Στο *ίδιο*, σ. 319.

εκπαιδευμένη και αν είχε κάνει τις απαραίτητες σπουδές υπό την καθοδήγηση κάποιου καλού δασκάλου, θα είχε δημιουργήσει τέτοια [έργα] που θα την καθιστούσαν αρκετά ξακουστή»³⁰².

Παρά τον φιλογυνικό χαρακτήρα των διατυπώσεων των Crespi και Oretti, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι οι απόψεις τους δεν ήταν κυρίαρχες πάνω στο ζήτημα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης των γυναικών. Αναφέρθηκα σε προηγούμενο κεφάλαιο στην αντιμετώπιση που αυτές γνώρισαν από τον «βιογράφο της Ακαδημίας», Giampietro Zanotti, ο οποίος σαφώς δεν παίρνει θέση πάνω στο θέμα. Η θεσμική καλλιτεχνική ιστοριογραφία στην Μπολόνια κατά τον 18^ο αιώνα δεν άφησε περιθώρια άνθησης του φιλογυνισμού, ούτε έφερε το ζήτημα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, τουλάχιστον σε επίπεδο διαλόγου στην πόλη, όπως συνέβη στην Πάντοβα την ίδια περίοδο. Έτσι, η στάση ορισμένων βιογράφων στην Μπολόνια μένει να θυμίζει την προσωρινότητα και τη μεμονωμένη ύπαρξη συγκεκριμένων παραδειγμάτων στήριξης στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των γυναικών.

5.3 Το ωραίο και το άσχημο ως αντανάκλαση των αρετών

Αν και η εκκλησιαστική κουλτούρα, κατά την εποχή της πρώιμης νεωτερικότητας, συνέχιζε να εκφράζει τους φόβους της για τη γυναικεία γοητεία και για τη δύναμη που παραχωρούσαν οι άνδρες στις γυναίκες, ο αναγεννησιακός νεοπλατωνισμός αποκατέστησε την ομορφιά ανακηρύσσοντάς την ως το «εξωτερικό και ορατό σημάδι μιας εσωτερικής και ορατής καλοσύνης»³⁰³. Η ομορφιά δεν ήταν πια ένα επικίνδυνο στοιχείο, αλλά περισσότερο μία ένδειξη που συμβόλιζε τον ηθικό χαρακτήρα και το υψηλό κοινωνικό στάτους. Έγινε μία υποχρέωση να είσαι όμορφος στις αστικές κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης, ενώ αντίστοιχα, η ασχήμια συνδέθηκε με την κοινωνική κατωτερότητα και με την ανηθικότητα³⁰⁴.

Θεωρητικοί του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, σε πραγματείες που ορίζουν τη γυναικεία φύση και τις αρετές της, θέτουν μεταξύ αυτών και την ομορφιά³⁰⁵. Ο Hercole Marescotti στην πραγματεία του *Dell'eccellenza della donna*, που εκδόθηκε στην Μπολόνια το 1589, επιχειρηματολογεί υπέρ του όμορφου σώματος, το οποίο μπορεί να οριστεί ως καθρέφτης της όμορφης ψυχής: «και ίσως να μην βρεθεί ποτέ η εξωτερική ομορφιά του σώματος χωρίς την

³⁰² “queste sue opere dimostrano che se in questa facoltà ci fosse esercitata e che avesse fatto que’ studii necessarii sotto le direzione di qualche buon Professore havrebbe fatto opera tali che l’havrebbe fatta assai rinomare [...]”. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 131, φ. 304.

³⁰³ Sara F. Matthews Grieco, “The Body, Appearance, and Sexuality”, στο N. Z. Davis – A. Farge (επιμ.), *A History of Women in the West, Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Belknap Press of Harvard, Κέμπριτζ 1993, σ. 57.

³⁰⁴ Sara F. Matthews Grieco, “The body, appearance, and sexuality”, *ό.π.*, σ. 58.

³⁰⁵ Caroline Murphy, “Lavinia Fontana and “Le Dame della Città”: understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna”, *Renaissance Studies* 10 (1996), σσ. 192-193 και Philip Sohm, “Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia”, *Renaissance Quarterly* 48 (1995), σ. 761.

εσωτερική ομορφιά της ψυχής» επισημαίνει ο συγγραφέας³⁰⁶. Όταν μάλιστα ξεκινά να εγκωμιάζει τις «άξιες» γυναίκες της Μπολόνια αναφέρει:

Και θα μπορούσα να σας πω εδώ πολλές γυναίκες της πόλης μας, οι οποίες με την ομορφιά τους, με τη γλυκύτητα του βλέμματος, με την λαμπρότητα του προσώπου, με την ειλικρίνεια των λέξεων, με τη ζωντάνια της διανόησης, με τη σεμνότητά τους και με την αγνότητα της συμπεριφοράς τους εγείρουν σε όλους τους θνητούς τον θαυμασμό και την αγάπη³⁰⁷. Και συνεχίζει στο εγκώμιο της ευγενούς Μπολονιέζας Isabella Ruina: Και μπορεί κανείς να πει πραγματικά, και έτσι λέει κάθε άτομο που τη βλέπει, ότι η φύση δεν είναι σε θέση να κάνει αυτή την ομορφιά περισσότερο τέλεια³⁰⁸. Στα περισσότερα εγκώμια του Marescotti, η ομορφιά αποτελεί το βασικό ορατό χαρακτηριστικό γνώρισμα μίας ενάρετης γυναίκας, που όμως απαραίτητο στοιχείο της είναι η εσωτερική διάπλαση της ψυχής: και πράγματι είμαι πεπεισμένος, ότι όταν η ψυχή ενός σώματος είναι όμορφη [...], [η ομορφιά] εμφανίζεται σε όλα τα μέρη του σώματος³⁰⁹.

Άλλες πραγματείες που χαρακτηρίζονται και ως πρωτοφεμινιστικές από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, πλέκουν με παρόμοιο τρόπο τις γυναικείες αρετές, όπως το *La gloria delle donne* του Giulio Cesare Croce (1590) και το *Teatro delle donne letterate* του Agostino della Chiesa (1620)³¹⁰. Η σημασία, όμως, της ομορφιάς ως εξωτερικού και εσωτερικού χαρακτηριστικού είναι κάτι που απασχολεί τους συγγραφείς πολύ νωρίτερα, από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Ο Angelo Firenzuola στο *Dialogo delle bellezze delle donne* το 1548 ορίζει έξι ποιότητες της γυναικείας ομορφιάς: την «leggieria» (=κομψότητα), τη «vaghezza» (=σαγηνευτική γοητεία), και τη «grazia» (=χάρη), οι οποίες αναφέρονται στο ορατό σώμα

³⁰⁶ “e forse non mai ritrovarsi bellezza esteriore del corpo, senza la bellezza interiore dell’animo”. Ercole Marescotti, *Alla ill.ma et ecc.ma sig.ra la sig. Flavia Peretti Orsina. Dell’eccellenza della donna discorso di Hercole Filogenio*, appresso Settorio de’Monti, Μπολόνια 1589 σ. 214. Για την εγκωμιαστικού τύπου λογοτεχνία της εποχής στην Μπολόνια, η οποία παρουσιάζει την ομορφιά ως αντανάκλαση άλλων αρετών βλ. Caroline Murphy, Lavinia Fontana and “Le Dame della Città”: understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna, *Renaissance Studies* 10 (1996), σ. 192.

³⁰⁷ “Et io potrei qui raccontarvi assai Donne della nostra Città, le quali co la belleza loro, co la dolcezza de gli squadri, con la maestà della persona, con la sincerità delle parole, con la vivacità dell’intelletto, con la modestia de’portamenti, & con la candidezza de’costumi destano tutti i mortali à marabilia, & amore”. Ercole Marescotti, *Alla ill.ma et ecc.ma sig.ra la sig. Flavia Peretti Orsina. Dell’eccellenza della donna discorso di Hercole Filogenio*, ό.π., σσ. 224-225.

³⁰⁸ “& si può veramente dire, & così dice ogni persona che la vede, non poter far la natura di questa bellezza altra più perfetta”. Στο ίδιο, σ. 227.

³⁰⁹ “& in fatti mi persuado, che quando l’anima d’un corpo è bella [...], si mostri nelle parti tutte del corpo”. Στο ίδιο, σσ. 228-229.

³¹⁰ Giulio Cesare Croce, *La gloria delle donne*, Alessandro Benaci, Μπολόνια 1590 και Francesco Agostino della Chiesa, *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza, e perfettione del sesso donnesco*, G. Gislandi και G. T. Rossi, Μοντόβι 1620. Βλ. Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women’s cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνούτ 2014, σ. 32.

και στις κινήσεις του. Οι υπόλοιπες τρεις, «venustà» (=ομορφιά, ελκυστικότητα), «aria» (=αέρας, ή συμπεριφορά/φυσιογνωμία) και «maestà» (=μεγαλοπρέπεια) αποτελούν έννοιες περισσότερο υπερβατικές που αναφέρονται σε ποιότητες που εμπνέουν πνευματική αγάπη³¹¹. Οι εννοιολογικές αξίες των παραπάνω λέξεων μπορεί να είναι δυσδιάκριτες, ενώ πολλές από αυτές φαίνεται να αλληλοσυμπληρώνονται ή ακόμα και να αλληλοκαλύπτονται. Είναι όμως έννοιες τις οποίες συναντάμε αρκετά συχνά στον τεχνοκριτικό λόγο από τον 16^ο αιώνα³¹².

Όλες αυτές οι πραγματείες έχουν βασική πηγή το *Il Cortigiano* του Baldassare Castiglione, που εκδόθηκε το 1528³¹³. Μιμούμενοι την οπτική του Castiglione για την ιδανική κυρία της Αναγέννησης, βιογράφοι όπως ο Βαζάρι, ο Ridolfi και ο Malvasia δίνουν έμφαση στη φυσική ομορφιά και στην αρετή της αγνότητας, παραγωνίζοντας την περιγραφή δημιουργιών τους³¹⁴. Ο Βαζάρι γράφει στον βίο της Properzia de' Rossi :

*Αυτή ήταν πολύ όμορφη, και έπαιζε και τραγουδούσε στην εποχή της καλύτερα απ' οποιαδήποτε άλλη γυναίκα της πόλης της. Και επειδή είχε μια ιδιότροπη και αρκετά επιδέξια ευφυΐα, ξεκίνησε να χαράζει κομμούσια από ροδάκινα, τα οποία εκτελούσε τόσο καλά και με τέτοια υπομονή που ήταν μοναδικά και θαυμάσια στην όψη [...]*³¹⁵.

Δεν είναι τυχαίο που ο Αρρητινός, μετά την περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης, αναφέρει την ικανότητά της Properzia στο τραγούδι αλλά και την «επιδέξια ευφυΐα» της. Η ομορφιά του σώματος είναι μία οπτική απόδειξη των εσωτερικών αρετών της καλλιτέχνιδας. Όπως αναφέρει η V. Nahoum-Grappe, η ομορφιά ήταν ένα σημείο από το οποίο διεξάγεται μια διάγνωση: μία ματιά ενός προσώπου ή μίας φιγούρας ήταν αρκετά για να προβλέψουν το μέλλον³¹⁶.

Ο Giulio Mancini (1559-1630), ο πρώτος βιογράφος της Lavinia Fontana, θα μεταφέρει στον βίο της καλλιτέχνιδας τα σχόλια ενός ποιητή θαυμαστή της, ο οποίος της

³¹¹ Fredrika Herman Jacobs, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997, σ. 123.

³¹² Ο Βαζάρι, για παράδειγμα, υιοθετεί τη δομή του Firenzuola για την «σόμετρο ομορφιά» και την «άπιαστη ομορφιά» για να διαχωρίσει τα επιτεύγματα του 15^{ου} από του 16^{ου} αιώνα, καθιστώντας τη γυναικεία ομορφιά ως το μεγαλύτερο επίτευγμα στην τέχνη. Βλ. Philip Sohm, "Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia", *Renaissance Quarterly* 48 (1995), σ. 771.

³¹³ Baldassare Castiglione, *Il Cortigiano*, Aldina, Βενετία 1528.

³¹⁴ Julia Kathleen Dabbs, "Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in 18th-century Life Stories," *Eighteenth-Century Women* 5 (2008), σ. 29.

³¹⁵ "Costei fu del corpo bellissima e sonò e cantò ne' suoi tempi meglio che femmina della sua città. E perciò ch'era di capriccioso e destrissimo ingegno, si mise ad intagliar noccioli di pesche, i quali si bene e con tanta pazienza lavorò, che fu cosa singulare e maravigliosa il vederli". Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, τόμ. 2, Giunti, Φλωρεντία 1568, σ. 172.

³¹⁶ Veronique Nahoum-Grappe, "The beautiful woman", στο N. Z. Davis – A. Farge (επιμ.), *A History of Women in the West, Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Belknap Press of Harvard University Press, Κέμπριτζ 1993, σ. 89.

αφιέρωσε ένα μαδριγάλιο, λέγοντας ότι: «δεν ήταν έκπληκτος που αυτή ζωγράφιζε τόσο καλά και τόσο όμορφα τα πράγματα αυτού του κόσμου, γιατί ζωγράφιζε τον εαυτό της, που ήταν τόσο εξαιρετικά όμορφος [...]»³¹⁷.

Ήταν ακόμα η Elisabetta Sirani που χαρακτηριζόταν από τον Malvasia ως «ζωγράφος ηρώιδα», υπονοώντας ότι αυτή κατείχε τις αρετές και την ομορφιά που εμφανίζονται μόνο στις αρχαίες ηρώιδες³¹⁸. Η Elisabetta απέδειξε ομορφιά, ευσέβεια και άλλες αρετές, επαναβεβαιώνοντας την ύπαρξη μιας ιδεολογίας της θηλυκότητας που δεν έθετε σε κίνδυνο την πατριαρχική κοινωνική νόρμα, ενώ ταυτόχρονα την καθιστούσε μία από τις διασημότερες γυναίκες ζωγράφους του 17^{ου} αιώνα³¹⁹. Κατά την Α. Modesti, η ίδια η αυτοπροσωπογραφία της [εικ. 27] παραπέμπει σε αυτό το αναγεννησιακό πρότυπο περιγυναικείας ομορφιάς, εδώ στη σύνδεσή του με την ιδανική τελειότητα της ζωγραφικής τέχνης³²⁰.

Κατά τον 18^ο αιώνα, η οπτική και ο παραλληλισμός της όμορφης γυναίκας ως ενάρετης καλλιτέχνιδας θα αλλάξει. Ο Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) στον βίο της Rosalba Carriera, στην πραγματεία του *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, θα πλέξει το εγκώμιό της, παραθέτοντας τις χαρακτηριστικές της ικανότητες³²¹. Ωστόσο, σύμφωνα με τον βιογράφο, το τίμημα που πληρώνει η καλλιτέχνη για το εκπληκτικό ταλέντο της είναι η εξωτερική της εμφάνιση. Ο Dezallier d'Argenville αφήνει έμμεσα να εννοηθεί η μη ελκυστικότητα της καλλιτέχνιδας σχολιάζοντας ότι: «Η ομορφιά που ήταν συνηθισμένη σε πολλές γυναίκες, δεν ήταν καθόλου στην κυρία Rosalba Carriera» και ότι «μία γυναίκα υπό τη σκέπη της ασχίμας, είναι ασφαλής από εραστές»³²². Τα λόγια του βιογράφου φαίνεται ότι αποτελούσαν κοινή παραδοχή σε όσους την είχαν συναντήσει από κοντά, όπως αποδεικνύεται και από μετέπειτα γραπτά, όπως στο *Elogio di Rosalba Carriera* του Girolamo Zanetti το 1781, καθώς και σε μία καρικατούρα της καλλιτέχνιδας που σχεδίασε ο φίλος της

³¹⁷ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, τόμ. 1, Accademia nazionale dei Lincei, Ρώμη 1956, σ. 234 [γράφτηκε μεταξύ 1614-21]. Ο Giulio Mancini αλλά και ο Giovanni Baglione (*Le vite de' pittori, scultori, et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572: in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Nella stamperia d'Andrea Fei, Ρώμη 1642) είναι οι βιογράφοι που θα γράψουν για την Lavinia Fontana πριν από τον Malvasia. Ωστόσο, οι δύο πρώτοι θα επικεντρωθούν στο έργο της καλλιτέχνιδας κατά την παραμονή της στη Ρώμη ενώ ο τρίτος σε αυτό της Μπολόνια. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάρναμ 2009, σ. 78.

³¹⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, τόμ. 2, Davico, Μπολόνια 1678, σ. 455.

³¹⁹ Adelina Modesti, "The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani pittrice celeberrima di Bologna, 1638-1665", στο Mario Piantoni και Laura De Rossi (επιμ.), *Per l'arte: da Venezia all'Europa: studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Edizioni della Laguna, Μονφαλχόνε 2001, σσ. 399-404.

³²⁰ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 17.

³²¹ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, τόμ. 1, De Bure l'aîné, Παρίσι 1762, σσ. 314-317.

³²² Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, ό.π., σ. 314.

Anton Maria Zanetti [εικ. 28]³²³. Η νεοπλατωνική θεωρία περί ομορφιάς και εσωτερικής αρετής αντικαθίσταται με μία άλλη εξίσωση, που θέλει την ασχήμια ως ένα εξωτερικό σημάδι ευφυΐας. Όπως εγγράφεται και στην *Εγκυκλοπαίδεια* του Ντιντερό το 1751: «έπανος για τον χαρακτήρα ή το μυαλό της γυναίκας είναι σχεδόν πάντα απόδειξη της ασχήμιας της»³²⁴. Η ασχήμια της καλλιτέχνιδας γίνεται ένα μέσο επιτυχίας, καθώς προσφέρει την «προστασία από τους εραστές», επιτρέποντας της συνακολούθα να αφοσιωθεί στην τέχνη της.

Στην Μπολόνια, ο Luigi Crespi στον βίο του Lorenzo Pasinelli αφιερώνει μία παράγραφο στη μαθήτριά του Maria Caterina Lucateli, γράφοντας ότι ήταν: «νέα, προικισμένη με λίγη ομορφιά, μα πλούσια ωστόσο με πνεύμα και με φρόνηση»³²⁵. Το ίδιο ανέκδοτο για την καλλιτέχνη επαναλαμβάνει και ο Gaetano Giordani, λέγοντας ότι: «ήταν πολύ άσχημη, αλλά προικισμένη με όμορφο ταλέντο και με αρκετή φρόνηση»³²⁶. Η παραπάνω διατύπωση δεν θα μπορούσε να αποτελέσει μέρος στον βίο μιας καλλιτέχνιδας παρά μόνο μετά τον 18^ο αιώνα, ως αποτέλεσμα των ιδεολογικών συζητήσεων για τη φύση της γυναίκας που λαμβάνουν χώρα την περίοδο του διαφωτισμού. Παρότι η προερχόμενη άποψη από τους κύκλους των εγκυκλοπαιδιστών κρίνεται μισογυνική, καθόσον αποκλείει αυτόματα τις όμορφες γυναίκες ως υποκείμενα που δρουν με πνεύμα, την ίδια στιγμή, καταργεί την ομορφιά από απαραίτητο στοιχείο της καλλιτεχνικής επιτυχίας που θέτουν οι παλιότερες βιογραφίες των γυναικών. Αρετές, όπως το ταλέντο, η ευφυΐα και ειδικά η φρόνηση, μία έννοια στενά συνυφασμένη με τις γυναικείες αρετές, παύουν πλέον να ταυτίζονται με την εξωτερική εμφάνιση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι βιογράφοι σταματούν να εγκωμιάζουν τις καλλιτέχνιδες για την εξωτερική ομορφιά τους και τον 18^ο αιώνα.

Στη βιογραφία, καθ' όλη τη διάρκεια της πρώιμης νεωτερικότητας, μία γυναίκα για να χαρακτηριστεί ως καλλιτέχνη, κρίνεται αναγκαίο να κατέχει μία σειρά από αρετές που θα «επιτρέψουν» στον εκάστοτε συγγραφέα τον εγκωμιασμό της. Σύμφωνα με τον Crespi, ο

³²³ Ο Girolamo Zanetti παραθέτει ένα ανέκδοτο, σύμφωνα με το οποίο όταν ο αυτοκράτορας Κάρολος ΣΤ' της Αυστρίας σύστησε την καλλιτέχνη σε έναν αυλικό του ζωγράφο είπε ότι: «Μπορεί να είναι άξια, [...] αλλά είναι πολύ άσχημη». Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η Carriera αντέδρασε τότε με χιούμορ, αντιλαμβανόμενη ότι ούτε ο αυτοκράτορας ήταν αρκετά προικισμένος με ομορφιά. Το ανέκδοτο του Zanetti πέρα απ' ότι δίνει μία ευχάριστη νότα κωμικού στοιχείου στον βίο, απεικονίζει την αυτοπεποίθηση και τον ορθολογισμό της Carriera. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, "Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in 18th-century Life Stories", *Eighteenth-Century Women* 5 (2008), σ. 37.

³²⁴ Joseph François Édouard Corsebleu Desmahis, "Femme, (Morale.)", στο Denis Diderot – Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, τόμ. 6, Breton – David – Durand – Briasson, Παρίσι 1751, σ. 472. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, "Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in 18th-century Life Stories", *ό.π.*, σσ. 39-40.

³²⁵ "giovane, quanto poco dotata di avvenenza, ricca altrettanto di spirito, e di prudenza". Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 139.

³²⁶ "fu assai deforme della persona, ma dotata di bello ingegno, e di molta prudenza". Gaetano Giordani, "Notizie delle donne pittrici di Bologna", *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σ. 47.

Lodovico Carracci δέχτηκε την Antonia Pinelli ως μαθήτριά του γιατί δεν λάτρευε μόνο «την ιδιαίτερη κλίση της και τη θέλησή της για τη ζωγραφική» άλλα και την «σεμνότητά» της³²⁷.

Ακόμα, η κόρη του Donato Creti (από την πρώτη του γυναίκα), Ersilia «τόσο σε ηθικές αρετές, όπως και στη σαγήνη, μοιάζει αρκετά [στον πατέρα της], και στον αέρα και στη συμπεριφορά αποπνέει την ίδια χάρη, και σεμνότητα»³²⁸. Στην περίπτωση της Ersilia, ο βιογράφος φαίνεται να χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο που έθεσαν οι συγγραφείς του 16^{ου} αιώνα για να περιγράψουν τις γυναικείες αρετές και την ομορφιά, ειδικότερα αυτό του Angolo Firenzuola στο *Dialogo delle bellezze delle donne*. Γίνεται αντιληπτό, ότι στην καλλιτεχνική ιστοριογραφία της Μπολόνια του 18^{ου} αιώνα δεν υπάρχει ένα αμετάβλητο «σχήμα» που να δέχεται και να προβάλλει είτε την όμορφη, είτε την άσχημη καλλιτέχνίδα, καθώς κάποιοι συγγραφείς, όπως ο Zanotti στην προκειμένη περίπτωση, συνεχίζουν να παρουσιάζουν την ομορφιά ως κολακευτικό χαρακτηριστικό. Εν τούτοις, αυτό δεν σημαίνει ότι εξακολουθεί να σηματοδοτεί πλέον τον καθρέπτη των εσωτερικών αρετών, όπως συμβαίνει σε προηγούμενους αιώνες.

Στον βίο της Anna Morandi ο Crespi ισχυρίζεται ότι: «αν και περιγράφοντας τη ζωή του Giovanni Manzolini, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και μιλήσαμε για την ενάρετη σύζυγό του μαζί, είναι τέτοια η ρωμαλέα αρετή αυτής της γυναίκας, τόσο γνωστή στον κόσμο, που τίποτα λιγότερο δεν αξίζει από το να αναφερθεί σαφώς ξεχωριστά»³²⁹. Παρά τη νύξη που έκανε ο συγγραφέας στο όνομά της εντός της βιογραφίας του άνδρα της, δικαιολογεί τον αυτόνομο βίο που της αφιερώνει στις αρετές που αυτή κατέχει. Κατονομάζει τις αρετές της ως «ρωμαλέες» (*prestante*), επίθετο που χρησιμοποιείται ευρύτερα ως χαρακτηρισμός σε άνδρες. Ο Crespi συνεχίζει τονίζοντας την αρωγή του άνδρα της στην επιτυχημένη επαγγελματική της πορεία και δικαιολογώντας, τρόπον τινά, τον χαρακτηρισμό που πρόσαψε στις αρετές της Anna Morandi: «Με την προσεκτική εποπτεία του για τα οικιακά θέματα, με την υποδειγματική ευσέβειά του, με τις συνεχείς παραινέσεις, ποτέ δεν ήταν αδιάφορος, μελαγχολικός, δειλός και άθυμος σύζυγος, αλλά ήταν καλός ακόμα στη βοήθεια και την υποστήριξη με το ταλέντο του και το ανδρικό του πνεύμα»³³⁰.

³²⁷ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, ό.π., σ. 26.

³²⁸ «questa figliula così nelle morali virtù, come nella venustà, molto somiglia, e nell'aria, e nel portamento spira del pari grazia, e modestia». Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Institut delle scienze e dell'arti*, τόμ. 2, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σ. 118.

³²⁹ «Benche descrivendo la vita di Giovanni Manzolini, si fosse potuto parlare, e si sia alquanto parlato insieme della virtuosa sua moglie, nulla di meno la prestante virtù di costei è tale, e così nota al mondo, che merita che se ne parli espressamente a parte». Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 309.

³³⁰ «Colla sua attenta vigilanza per gli altri domestici, colla sua esemplare pietà, colle sue continue persuasive di coraggio, fu mai sempre allo studioso, malinconico, pusillanime, ed affetto marito, ma si ben' anche di ajuto, e di sostegno col suo talento, e spirito virile». Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, ό.π., σ. 310.

Για τον Crespi, ο Giovanni Manzolini ήταν παράδειγμα υποδειγματικού συζύγου που στήριζε την συμμετοχή της σε έναν επαγγελματικό κόσμο στον οποίο, όπως λέει παρακάτω, πρέπει να είναι κανείς «επιφυλακτικός με τους ζηλιάρηδες»³³¹. Η βοήθεια του «ανδρικού πνεύματος» του συζύγου της, ίσως να προσέδωσε κατά τον βιογράφο «ανδρικά χαρακτηριστικά» στην καλλιτέχνη. Αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Από τις απεικονίσεις που έχουμε για την Anna Morandi, όπως για παράδειγμα το χαρακτηριστικό πορτρέτο που βρίσκεται στην πραγματεία του Crespi [εικ. 29] αλλά και δικές της αυτοπροσωπογραφίες από κερι [εικ. 30, 31], αντιλαμβάνεται κανείς ότι η καλλιτέχνη απέχει αρκετά από το κατεστημένο πρότυπο ομορφιάς. Το μεγάλο κεφάλι, ο φαρδύς και κοντός λαιμός και το λίπος στον κάτω σιαγόνα, ήταν οπωσδήποτε χαρακτηριστικά εκ διαμέτρου αντίθετα από αυτά που παρέθεταν οι πραγματείες περί ομορφιάς της εποχής³³². Επομένως, ο Crespi αποφεύγει συνειδητά τον εγκωμιασμό των «εξωτερικών αρετών» της καλλιτέχνης, επιλέγοντας να αναφέρει άλλου είδους χαρακτηριστικά.

Ας γυρίσουμε όμως στο ανέκδοτο που δείχνει τον Giovanni Manzolini να παρέχει τη στήριξη στη σύζυγό του. Η ιστορία της στήριξης της γυναίκας από το ανδρικό υποκείμενο έχει βαθιές ρίζες στην καλλιτεχνική βιογραφία. Η Properzia, σύμφωνα με τον Βαζάρι, πετύχαινε παραγγελίες χάρη στους χειρισμούς του άνδρα της, ενώ ο Amilcare Anguissola, πατέρας της Sofonisba, έστελνε δείγματα σχεδίων της κόρης του στον Μιχαήλ Άγγελο, συμβάλλοντας στη γνωριμία του έργου της με τον Φλωρεντινό καλλιτέχνη³³³. Η Lavinia Fontana, σύμφωνα με τον Malvasia, πετυχαίνει παραγγελίες και ταξιδεύει με τη βοήθεια του άνδρα της κ.ο.κ. Ο ρόλος του Giovanni Manzolini, σύμφωνα πάντα με τον βιογράφο, δεν περιορίζεται με τη συγκαταβατικότητα του στη συμμετοχή της Anna Morandi στην επιστήμη της ανατομίας και στην κηροπλαστική τέχνη, βοηθώντας τη πάνω στο αντικείμενο που ο ίδιος γνώριζε πολύ καλά, αλλά και «με την προσεκτική εποπτεία του για τα οικιακά θέματα». Η στήριξη που νοείται εδώ προσφέρει ίσως την υπέρβαση του πιο

³³¹ Στο ίδιο, σ. 310. Η ζήλια είναι ένα στοιχείο που εμφανίζεται αρκετά συχνά στους βίους των καλλιτεχνών και είναι απόρροια της θεωρούμενης ευάλωτης υπόστασής τους κατά την έξοδό τους στη δημόσια σφαίρα υπό την επαγγελματική τους ιδιότητα. Μόνο όταν αυτές έχουν έναν άνδρα δίπλα τους ως διαχειριστή αυτής της «έκθεσης» είναι ασφαλείς και τότε, όχι σε όλες της περιπτώσεις. Ας θυμηθούμε την περίπτωση της Properzia de' Rossi και τη φθονερή πράξη του Amico Asperini, έτσι όπως την αφηγήθηκε ο Βαζάρι, ή την υποτιθέμενη δολοφονία της Elisabetta Sirani από τη ζηλιάρη υπηρέτρια της, όπως την παρουσίασε ο Malvasia. Βλ. Vera Fortunati, "Per una storia della presenza femminile nella vita artistica del cinquecento bolognese: Properzia De Rossi schultrice", *Il carrobbio* 7 (1981), σσ. 169-170.

³³² Sara F. Matthews Grieco, "The Body, Appearance, and Sexuality", στο N. Z. Davis – A. Farge (επιμ.), *A History of Women in the West, Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Belknap Press of Harvard, Κέμπριτζ 1993, σ. 58.

³³³ Ilya Sandra Perlingieri, "Sofonisba Anguissola's Early Sketches", *Woman's Art Journal* 9 (1988 – 1989), σ. 13.

σημαντικού εμποδίου με το οποίο έρχονται αντιμέτωπες οι καλλιτέχνιδες της πρώιμης νεωτερικότητας· δηλαδή του νοικοκυριού.

5.4 «Κάνει παιδιά αντί για σχέδια»: το νοικοκυριό

Όταν η Linda Nochlin δημοσίευσε το πρωτοπόρο άρθρο της «*Γιατί δεν υπήρξαν σπουδαίες καλλιτέχνιδες?*» το 1971, η έρευνά της εστιαζόταν στα θεσμικά εμπόδια που έρχονταν αντιμέτωπες οι γυναίκες ανά τους αιώνες και τα οποία τους στέρησαν τελικά το δικαίωμα να μιλάμε εμείς σήμερα για τη σπουδαιότητα του έργου τους, όπως κάνουμε με τους άνδρες καλλιτέχνες: «*Δεν υπάρχουν πράγματι, γυναίκες αντίστοιχες του Μιχαήλ Αγγέλου και του Ρέμπραντ, του Ντελακρουά, του Σεζάν, του Πικάσο ή του Ματίς*»³³⁴. Πολλές μελετήτριες έχουν από τότε δώσει βαρύτητα σε αυτού του είδους την προσέγγιση, με ενδεικτικότερη την Germaine Greer και το έργο της *Obstacle Race* που εκδόθηκε το 1979. Το νοικοκυριό, δηλαδή ο έγγαμος βίος, η φροντίδα των παιδιών και οι οικιακές εργασίες, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που επενέργησε στην ενασχόληση της γυναίκας με τις καλές τέχνες. Στους βίους των γυναικών στη μπολονιέζικη ιστοριογραφία, το νοικοκυριό εκτός από εμπόδιο μετατρέπεται και σε έναν βιογραφικό τύπο που απαντάται αρκετά συχνά, ειδικότερα κατά τον 18^ο αιώνα.

Ας μιλήσουμε, όμως, αρχικά για τις καλλιτέχνιδες που φαίνεται ότι διασκέλισαν αυτό το εμπόδιο. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι αυτό της Lavinia Fontana που ούσα παντρεμένη και μητέρα έντεκα παιδιών, συνέχισε να ασκεί το επάγγελμά της χωρίς κολλήματα, με μεγάλη επιτυχία. Κατά την G. Greer, «*η συζυγική ευτυχία της Lavinia Fontana δεν ήταν μόνο ένας προσωπικός θρίαμβος αλλά ένα κομμάτι ασυνήθιστης τύχης*»³³⁵. Στην πραγματικότητα, οι περισσότερες καλλιτέχνιδες θα βρίσκονταν ουσιαστικά σε ένα τεράστιο δίλλημα: να ακολουθήσουν πιστά τις κοινωνικές επιταγές, συνάπτοντας ένα γάμο και σημαίνοντας την αρχή της προσήλωσής τους στις οικιακές εργασίες, ή να αποκηρύξουν την παραπάνω κοινωνική σύμβαση και να εγκύψουν στην τέχνη τους.

Η Elisabetta Sirani μπορεί να πέθανε νέα, αλλά αν σιεφθεί κανείς ότι ήταν 27 χρονών, είχε ήδη υπερβεί την ηλικία γάμου. Το πιθανότερο ενδεχόμενο είναι ότι είχε αποφασίσει να ασχοληθεί με τη ζωγραφική και τη διεύθυνση του εργαστηρίου της, χωρίς να ανήκει σε καμία από τις συνηθισμένες κοινωνικές κατηγορίες γυναικών. Δεν ήταν ούτε

³³⁴ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Art News* 69 (1971), σσ. 22-39, 67-71 [ελληνική μετάφραση: Μαριλίτσα Μητσού-Παππά, «Γιατί δεν υπάρχουν μεγάλες καλλιτέχνιδες?», *Σκούπα* 5 (1981), σσ. 55-67].

³³⁵ Germaine Greer, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Tauris Parke Paperbacks, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2001, σ. 226 [1^η έκδοση 1979].

μοναχή (monaca), ούτε σύζυγος (moglie), ούτε χήρα (vedova), αλλά όπως τη χαρακτηρίζει ο μαικήνας και ποιητής Vincenzo Mareschalini ήταν μία «zitella» (=εργαζόμενη γεροντοκόρη)³³⁶. Οι γεροντοκόρες, ως γυναίκες που συνήθως αρνούνται τον γάμο, πράγμα αδιανόητο ιδιαίτερα για τις καθολικές χώρες, είχαν δύο επιλογές: ή να κλειστούν σε ένα μοναστήρι ή να υπάρχει από πίσω τους μία οικογένεια που να τις συντηρεί για όλη τους τη ζωή³³⁷. Η Elisabetta ήταν σε θέση, δεδομένου της μεγάλης επαγγελματικής της επιτυχίας, να επιβιώνει από μόνη της, αν και φαινομενικά βρισκόταν υπό τη σκέπη του πατέρα και της οικογένειάς της. Ο Ridolfi θα γράψει για την Chiara Varotari πως αρνήθηκε τον γάμο προκειμένου να ζωγραφίζει. Ο βίος της καλλιτέχνιδας από την Πάντοβα αποτέλεσε ίσως ένα παράδειγμα γυναικείας χειραφέτησης για την Sirani, διαβάζοντας γι' αυτήν από τις *Le maraviglie dell'arte*, αντίτυπο των οποίων γνωρίζουμε ότι διατηρούσε στη βιβλιοθήκη του ο πατέρας της³³⁸.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν κατείχε και δεν συνεισέφερε στις δουλειές του σπιτιού. Κάτι τέτοιο θα ήταν εξάλλου αδιανόητο για τις κοινωνικές νόρμες της εποχής. Επομένως, δεν θεωρείται παράδοξο όταν ο Bolognini Amorini θα ισχυριστεί στον βίο της Elisabetta ότι «*πρόθυμα σηκωνόταν νωρίς το πρωί, [και] δεν περιφρονούσε τις πιο ταπεινές οικιακές εργασίες, [και ήταν] πάντα απομονωμένη στο σπίτι, με μία πραγματική ευσέβεια και απλοϊκότητα, με μία ευχάριστη τρυφερότητα προς τον εξάιρετο γονέα*»³³⁹. Μία διατύπωση που τείνει να θυμίζει περισσότερο εγχειρίδιο για νέα κορίτσια του 19^{ου} αιώνα, παρά καλλιτεχνική βιογραφία.

Από την άλλη, μέσα από πρωτογενείς πηγές αποδεικνύεται ότι η αδελφή της Elisabetta Sirani, Anna Maria, συνέχιζε να ζωγραφίζει και μετά από τον γάμο της, αφού ανάμεσα στα γαμήλια δώρα που της προσφέρει ο άνδρας της φαίνεται να υπάρχουν και αρκετά σύνεργα ζωγραφικής³⁴⁰.

³³⁶ Νεότευκτος όρος που εμφανίζεται στο λομβαρδικό και ρωμαϊκό δίκαιο για να δηλώσει την άγαμη εργαζόμενη γυναίκα. Βλ. Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 318.

³³⁷ Όλουεν Χάφτον, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, μετ. Ειρ. Χρυσοχόου, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ.81.

³³⁸ Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνόυτ 2014, σ. 33.

³³⁹ «Narandoci egli come volonterosa alzavasi di buon mattino, non isdegnava di por mano ai piu umili esercizi domestici, sempre solinga in casa, di una religione e pieta vera ed ingenua, di una tenerezza amorosissima verso l'ottimo genitore». Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 2, μέρος 5^ο, Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σσ. 561-562.

³⁴⁰ Stefania Sabbatini, «Per una storia delle donne pittrici bolognesi: Anna Maria Sirani e Ginevra Cantofoli», *Schede umanistiche* 2 (1995), σ. 85-101.

Η Anna Dorothea Lisiewska Terbusch ήταν γνωστή στην Accademia Clementina, καθώς είχε εκλεγθεί επίτιμο μέλος το 1763³⁴¹. Στη βιογραφία της καλλιτέχνιδας, που δημοσιεύεται το 1783 στο *Miscellaneen artistischen Inhalts* από τον ιστορικό και λεξικογράφο Johann Georg Meusel (1743-1820), αυτό που εκτιμάται περισσότερο είναι ότι παρά τον γάμο της σε νεαρή ηλικία και τον κίνδυνο να μην συνεχίσει την άσκηση της ζωγραφικής, αυτή έδειξε πείσμα πετυχαίνοντας κάτι μοναδικό για την εποχή της³⁴². Στον βίο της παρουσιάζονται αναλυτικά αρκετές πτυχές του νοικοκυριού που θα μπορούσαν να αποτρέψουν μία γυναίκα από την παράλληλη ασχολία της με την τέχνη: ο άνδρας της, τα παιδιά της ακόμα και η πεθερά της, η οποία επειδή ήταν, σύμφωνα με τον βιογράφο, «γυναίκα με αρκετά συνηθισμένη σκέψη» πίστευε ότι μια όμοιά της «δεν μπορούσε να είναι ικανή για κάτι περισσότερο από την ανατροφή των παιδιών και τη φροντίδα του νοικοκυριού»³⁴³.

Μετά τον θάνατο της πεθεράς της, αναφέρεται ότι είχε περισσότερη ελευθερία, ξεφεύγοντας σε ένα βαθμό από αυτό που χαρακτηρίζει ο Meusel ως «εθελοντική φυλακή» (*frehwilligen kerkers*)³⁴⁴. Τότε ήταν που ξεκίνησε, πάντα με τη συγκατάθεση του συζύγου της, να κάνει ταξίδια και να εργάζεται για επιφανείς παραγγελιοδότες, πετυχαίνοντας την εκλογή της ως επίτιμο μέλος σε διάφορες ακαδημίες τεχνών όπως, πέραν από αυτήν της Μπολόνια, από την ακαδημία του Λονδίνου και τη γαλλική βασιλική ακαδημία το 1767³⁴⁵. Το πιο ενδιαφέρον σημείο στον βίο της Anna Dorothea είναι ότι μετά από όλη αυτή την αναγνώριση και την περιπλάνηση, η καλλιτέχνιδα συνειδητοποιεί ότι η «καρδιά της ήταν ανίκανη να αντισταθεί στον πόθο της να είναι πλέον με την οικογένειά της»³⁴⁶.

Τέτοιες ιστορίες αντανακλούν την πλευρά των μισογυνικών φωνών από τον Giovanni Antonio Volpi (1723) μέχρι τον Benvenuto Robbio (1793), οι οποίοι επιχειρηματολόγησαν ενάντια στο δικαίωμα των γυναικών να σπουδάζουν, θεωρώντας παράλληλα ένοχες όσες επιδίωκαν να καλλιεργήσουν τις επιστήμες αρνούμενες τα καθήκοντά τους ως σύζυγοι και μητέρες³⁴⁷. Η Lisiewska Terbusch, δέχεται τη νέμεση για την παράληψη των καθηκόντων της. Ο βίος της έχει ως ακολούθως έναν παιδευτικό

³⁴¹ Paola Segal, "Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento", στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell'ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σ. 146.

³⁴² Johann Georg Meusel, "Lebenstände der im jahr 1782 zu Berlin verstorbenen Madame Therbusch", *Miscellaneen artistischen Inhalts* 16 (1783), σσ. 266-275.

³⁴³ Johann Georg Meusel, "Lebenstände der im jahr 1782 zu Berlin verstorbenen Madame Therbusch", *ό.π.*, σ. 266

³⁴⁴ Στο *ίδιο*, σ. 267.

³⁴⁵ Στο *ίδιο*, σ. 269.

³⁴⁶ Στο *ίδιο*, σ. 271.

³⁴⁷ Marta Cavazza, "Between modesty and spectacle: women and science in eighteenth-century Italy", στο Paula Findlen – Wendy Wassing Roworth – Catherine M. Sama (επιμ.), *Italy's eighteenth century: gender and culture in the age of grand tour*, Stanford University Press, Στάνφορντ και Καλιφόρνια 2009, σ. 279.

χαρακτήρα, ειδικότερα για τις αναγνώστριες που διαβλέπουν ότι κάθε παρέκλιση από τη «γυναικεία φύση» τιμωρείται.

Στην Μπολονιέζικη ιστοριογραφία του 18^{ου} αιώνα, η γυναίκα καλλιτέχνιδα που αφήνει το επάγγελμά της για χάρη ενός έγγαμου βίου συναντάται τακτικά. Σύμφωνα με τον Oretti:

Εκείνη η άξια Ersilia Creti είχε ένα ικανό ταλέντο στη μάθηση, αλλά παντρεύτηκε νωρίς και οι συνεχείς ασχολίες της οικογένειας την απέτρεψαν από την άσκηση της ευγενούς της τέχνης, που με την καθοδήγηση του εξάιρετου δασκάλου της θα γινόταν ικανή και στο σχέδιο και στη ζωγραφική. Ζει [τώρα] ενημερούσα, μητέρα πολλών απογόνων και το άξιο όνομά της στην τέχνη μας διατελεί επίτιμο μέλος στη σχολή της ακαδημίας σχεδίου³⁴⁸.

Ο Crespi, στο ίδιο περίπου ύφος, υποστηρίζει ότι «θα γινόταν μία άξια γυναίκα στη ζωγραφική, αν είχε συνεχίσει και δεν παντρευόταν νωρίς», ενώ ο Zanotti ότι αφιερώθηκε στο να «κάνει παιδιά αντί για σχέδια»³⁴⁹.

Κατά τον Oretti, η Francesca Fantoni «θα είχε κάνει πολύ περισσότερα έργα ζωγραφικής, εάν εφάρμοζε πάντα μία τέχνη τόσο ευγενή, μα οι δουλειές του σπιτιού την απέτρεψαν»³⁵⁰. Ο Crespi επιλέγει να δώσει και το ψυχογραφικό πορτρέτο της καλλιτέχνιδας στο γεγονός της απόσυρσής της: «Αν μπορούσε μόνο να ασκεί τη ζωγραφική, από την οποία με λήψη της αποσπάστηκε εξαιτίας των ασχολιών της»³⁵¹. Το συγκεκριμένο ανέκδοτο προβάλλει τη δυσαρέσκεια και τη θλίψη που, πάντα σύμφωνα με τον βιογράφο, αποτελούσαν συναισθήματα που συνόδευαν την καλλιτέχνιδα υπό το φως μίας τέτοιας επιλογής.

Πάλι κατά τον Oretti, «οι ασχολίες των οικιακών υποθέσεων δεν επέτρεψαν» στην Maria Catterina Lucatelli «το χειρισμό των πινέλων που θα είχε αφήσει περισσότερο στη μνήμη το όνομά της, [αλλά] πέραν τούτου, αξίζει να είναι αντάμα των επιφανών γυναικών στη ζωγραφική αυτής της

³⁴⁸ “Haveva un talento capace da imparare quella brava Ersilia Creti, ma l’essersi presto maritata, e le continue occupazioni di sua famiglia l’hanno distolta dall’essercizio di sua nobile Arte che con la direzione di suo eccellente Maestro sarebbe divenuta pratica e nel disegno e nel dipinto. Vive prosperosa madre di numerose prole, e la sua buon nome nell’arte nostra è Accademica d’onora dell’Istituto nella acad.^a del disegno”. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 178.

³⁴⁹ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 259. “ora è maritata in un certo Lindri speciale, e fa ragazzi in vece di disegni”. Βλ. Anna Ottani Cavina – Renato Roli (επιμ.), *Commentario alla Storia dell’Accademia Clementina di G. P. Zanotti (1739): indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Tipografia Galavotti, Μπολόνια 1977, σ. 146.

³⁵⁰ “E molto più avrebbe operato nella pittura se avesse sempre appliato ad un’Arte sì nobile ma le facende di casa ce l’hanno distolta”. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 132, φ. 271.

³⁵¹ “Se avesse solo potuto attendere alla pittura, dalla quale con suo rammarico e stata distrutta da’ suoi impiegni”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 27.

διακεκριμένης πόλης τόσο φημισμένης ακόμα και στις καλές τέχνες του σχεδίου»³⁵². Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας κατανοεί ότι το νοικοκυριό απέσπασε από τις καλλιτέχνιδες όχι μόνο τη συνέχεια του επαγγέλματός τους, αλλά και την ίδια τους τη φήμη. Οι «οικιακές υποθέσεις» είναι ένας παράγοντας που μπορεί να εξαλείψει από την ιστορική μνήμη ονόματα καλλιτεχνιδων, έτσι όπως ακριβώς το διέβλεψε στις μέρες μας η Linda Nochlin. Ο Oretti διαισθάνεται τη σημασία και την ευθύνη να μνημονεύσει τα ονόματά τους, δικαιολογώντας αυτή του την ενέργεια στην ήδη υπάρχουσα παράδοση των φημισμένων γυναικών της πόλης του.

Περισσότερο γκροτέσκα και κωμική γίνεται η αφήγηση του Oretti στην περίπτωση της Maria Catterina Canossa, η οποία:

ελάχιστα εξασκούταν, χάνοντας το χρόνο της σε άλλες οικιακές υποθέσεις, που αν είχε ασχοληθεί περισσότερο θα ήταν εξαιρετική στην τέχνη της, [αλλά] είχε πολλά παράξενα ατυχήματα για να μαραζώσει από την συντροφιά ενός υπέργηρου συζύγου, όπως ήταν ο Scarsella. Δύσκολο πράγμα, γράφει ο βιογράφος, να ταιριάζει μία νεαρή και όμορφη γυναίκα με έναν αηδιαστικό γέρο»³⁵³.

Ο Oretti σχολιάζει με καυστικό τρόπο τη διαφορά ηλικίας της Maria Catterina και του άνδρα της, επίσης χαράκτη, Alessandro Scarsella. Ο Scarsella, σύμφωνα με τον Crespi, γεννήθηκε το 1684, ενώ τον καιρό που εκδίδονται οι βιογραφίες του (1769) μας πληροφορεί ότι ζει ακόμα σε ηλικία 85 ετών³⁵⁴. Για την Maria Catterina δεν γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία γέννησής της. Ωστόσο, αν κρίνουμε από τα σχόλια του Oretti, αυτή μάλλον ήταν γεννημένη τον επόμενο αιώνα και πριν το 1747, έτος θανάτου του πατέρα της Giovanni Batista Canossa. Ο γάμος τους το πιθανότερο υπήρξε το αποτέλεσμα μιας – επαγγελματικής τουλάχιστον– γνωριμίας μεταξύ του πατέρα της Maria Catterina και του Alessandro Scarsella³⁵⁵.

³⁵² “ma le occupazioni di suoi domestici affari non le permettevano il maneggio del pennelli che avrebbe lasciata più memoria del suo nome peraltro e degna di essere posta nella sceme delle donne Illustri nella Pittura di questa insigne Città tanto famosa ancora nelle belle arti del disegno”. Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 139.

³⁵³ “ma poco vi attese perdendo il tempo in altri affari domestici che se più avesse applicato sarebbe riuscita eccellentissima nella sua arte, ebbe molti accidenti strani per seccarsi dalla compagnia di un decrepito marito quale era il Scarsella difical cosa l'accordarsi donna bella e giovane con un vecchio schifoso”. Marcello Oretti, *ό.π.*, B 129, φ. 219.

³⁵⁴ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 242.

³⁵⁵ Αρχικά συχνή ήταν η πρακτική οι γυναίκες να παντρεύονται άνδρες που είχαν το ίδιο επάγγελμα με των πατέρων τους, ειδικότερα στον τομέα των τεχνιτών. Βλ. Angela Groppi, “lavoro e proprietà delle donne in età moderna”, στο Angela Groppi (επιμ.), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Ρώμη σσ. 153-154.

Το ενδεχομένως γενεακό χάσμα αμβλύνει τις εντάσεις μεταξύ των δύο συζύγων. Ο Scarsella παρουσιάζεται ως ο ηλικιωμένος που δύσκολα τα βρίσκει μαζί του μία νέα κοπέλα, όπως η Maria Catterina. Το δίπολο «όμορφη γυναίκα» και «αηδιαστικός γέρος» αποτελεί το λογοτεχνικό τέχνασμα του συγγραφέα στην υποδήλωση του ψυχογραφήματος των χαρακτήρων, προσδίδοντας μία ηθικοπλαστική χροιά στη βιογραφία. Η ευνοϊκή και συμπάσχουσα μεταχείριση του Oretti προς την καλλιτέχνηδα έναντι του συζύγου της εντοπίζεται ως μοναδικό παράδειγμα στον βίο της Canossa, αλλά δεν είναι τυχαία. Ένας γάμος θα έπρεπε να βρίσκει τους δύο συζύγους σε ένα «αρμονικό ταίριασμα» οικονομικής και κοινωνικής θέσης, θρησκευτικής πίστης αλλά και ηλικίας³⁵⁶. Η ηλικιακή διαφορά του παραδείγματος αναιρεί την καταλληλότητα της παρούσας γαμήλιας ένωσης και γι' αυτό αντιμετωπίζεται κριτικά από τον βιογράφο, ο οποίος την κρίνει παράλληλα κύρια αιτία που η καλλιτέχνηδα έπαψε να ασχολείται με την τέχνη της.

Όλες αυτές οι περιπτώσεις, των γυναικών που σταματούν να ζωγραφίζουν, δεν μπορούν να θεωρηθούν μόνο επακόλουθο του απαράβατου εμποδίου του έγγαμου βίου αλλά αποτελούν τον αντίκτυπο των *a priori* κυρίαρχων στόχων που θέτει η ίδια η οικογένεια. Η άσκηση της τέχνης προς τα μικρά κορίτσια από τους πατέρες τους έχει τις περισσότερες φορές τον χαρακτήρα της εκμάθησής μίας τεχνικής επιβίωσης, η οποία επρόκειτο να λειτουργήσει ως πηγή συσσώρευσης κεφαλαίου που θα τερματιζόταν με τον γάμο³⁵⁷.

Όμως, και κατά τον 18^ο αιώνα, παρουσιάζονται από τους βιογράφους καλλιτέχνιδες που παράκαμψαν εκείνο το εμπόδιο. Η ζωγράφος πορτρέτων Bianca Giovannini, αδελφή του επίσης ζωγράφου Carlo Casare με καταγωγή από οικογένεια καλλιτεχνών, έδρασε γύρω στη δεκαετία του 1720 και κατάφερε να στείλει το πορτρέτο της στην τότε δημοφιλή συλλογή πορτρέτων καλλιτεχνών στην πινακοθήκη της Φλωρεντίας³⁵⁸. Σύμφωνα με τον Giordani, παρά τον γάμο της με τον γιατρό Girolamo Fontana, «*οι οικογενειακές ασχολίες δεν την αποθάρρυναν από την άσκηση της ζωγραφικής, αλλά της επέτρεψαν να εφαρμόσει με μεγάλη επιτυχία τη ζωγραφική πορτρέτων*»³⁵⁹. Ωστόσο, αυτή δεν επιζήτησε να πάει την τέχνη της ένα βήμα παραπάνω, καθώς «*ευχαριστημένη από τους επαίνους που έλαβε για τα πορτρέτα της, δεν*

³⁵⁶ Όλουεν Χάφτον, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, μετ. Ειρ. Χρυσόχοου, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 83.

³⁵⁷ Η διατύπωση που χρησιμοποιεί η Ολ. Χάφτον για να χαρακτηρίσει την επαγγελματική κατάρτιση των κοριτσιών των αγροτικών κοινωνιών κατά την πρώιμη νεωτερικότητα, δείχνει να ταιριάζει απόλυτα και με τους στόχους των πατέρων που εισάγουν τις κόρες τους στην τέχνη. Βλ. Όλουεν Χάφτον, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, ό.π., σσ. 92-94.

³⁵⁸ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ.126 και Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 130, φ. 289.

³⁵⁹ «*le occupazioni della famiglia non la distoltero dal l'esercizio, bensì le permisero di applicare con assai felice incontro al colorire ritratti*». Gaetano Giordani, «*Notizie delle donne pittrici di Bologna*», *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σ. 46. Το ρήμα *colorire* (=χρωματίζει) που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας είναι έμφυλα φορτισμένος όρος και δηλώνει τη θηλυκότητα έναντι του *disegnare* (=σχεδιάζει).

ήθελε να ζωγραφίσει έργα ιστορικής ζωγραφικής»³⁶⁰. Η διατύπωση του Giordani συνάδει με τη θεωρία περί ανωτερότητας της ιστορικής ζωγραφικής αλλά και της δύσκολης πρόσβασης που έχει σε αυτή το γυναικείο καλλιτεχνικό υποκείμενο. Ακόμα, η βούληση της Giovannini να παραμείνει πιστή στα μικρής κλίμακας πορτρέτα αναδεικνύουν τις ηθικές αξίες της ταπεινότητας και της φρόνησης, απαραίτητων χαρακτηριστικών κάθε παντρεμένης γυναίκας.

Μετά τον γάμο της, η Lucia Casalini όχι μόνο δε σταματάει την ασχολία της με τη ζωγραφική, αλλά παράλληλα της ανοίγεται μία νέα προοπτική, αυτή της συγκρότησης ενός οικογενειακού εργαστηρίου ζωγραφικής³⁶¹. Κατά τον Giordani, η καλλιτέχινδα όταν «παντρεύτηκε με τον Felice Torelli, ζωγράφο με καλό όνομα, αφοσιώθηκε ακόμα περισσότερο στην τέχνη, ώστε η φήμη της ζωγραφικής της αξίας να αυξηθεί»³⁶². Αν και η Lucia ακολούθησε τις κοινωνικές νόρμες και έκανε παιδιά, συνέχιζε ακατάπαυστα να εργάζεται ως ζωγράφος, επιλέγοντας την ίδια στιγμή για νονούς των παιδιών της υψηλά μέλη της τοπικής αριστοκρατίας με έντονη δραστηριότητα σε θέματα πατρωνίας και ενισχύοντας την επαγγελματική της θέση³⁶³. Μάλιστα, ένας από τους γιους της, ο Felice, εκπαιδεύεται στο οικογενειακό εργαστήριο –μία πρακτική ουδόλως ασυνήθιστη για τα παιδιά καλλιτεχνών– επιχορηγώντας στην παραγωγική δύναμη των Torelli.

Η ευτυχής έκβαση της ιστορίας της Lucia Casalini οφείλεται στο γεγονός ότι υπάρχει σαφώς μία επαγγελματική αντιπαράθεση με τον άνδρα της, η οποία σε συνδυασμό με την ισοστάθμιση των παραδοσιακά γυναικείων καθηκόντων με τις νέες ευκαιρίες έκφρασης, που εμφανίζονται στον 18^ο αιώνα (την εποχή του πάπα Λαμπερτίνι), της ανοίγει τον δρόμο προς την επαγγελματική καταξίωση³⁶⁴. Εν τούτοις, όπως είδαμε και από το παράδειγμα της Maria Catterina Canossa, ακόμα και εκείνη την εποχή δεν είναι απαραίτητο πως ο σύζυγος καλλιτέχνης, που ακολουθεί το ίδιο επάγγελμα, θα φανεί υποστηρικτικός στη συνέχιση της επαγγελματικής ασχολίας της γυναίκας του. Η ελευθερία της γυναικείας καλλιτεχνικής έκφρασης και το παράδειγμα της επαγγελματικής πορείας της Lucia Casalini

³⁶⁰ Gaetano Giordani, “Notizie delle donne pittrici di Bologna”, *ό.π.*, σ. 46.

³⁶¹ Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μπολόνια 2005, σ. 29.

³⁶² “Maritata a Felice Torelli pittore di buon nome vieppiù si dedicò all’arte; onde crebbe tanto la riputazione de merito pittorico di lei”. Gaetano Giordani, “Notizie delle donne pittrici di Bologna”, *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σ. 37.

³⁶³ Το 1702 για νονός του πρώτου της παιδιού, της Ginevra, επιλέγεται ο Giovanni Lambertini, αδελφός του Prospero, ο οποίος ήταν καρδινάλιος και μετέπειτα πάπας. Το 1703 ο Pietro Guidotti για την Anna Teresa Boninsegna, το 1704 ο Orazio de Coreggi για τον Stefano, το 1706 ο Antonio Pepoli για τον Antonio, το 1707 ο Taddeo Pepoli για την Gaetana Elisabetta, ο Floriano Malvezzi το 1708 για τον Ignazio Luigi και τέλος, το 1710 ο Filippo Bentivogli για την Angela Teresa Maria. Βλ. Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μπολόνια 2005, σ. 30.

³⁶⁴ Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, *ό.π.*, σ. 30.

μπορεί να θεωρηθεί, επομένως, ως ένα επιπλέον «κομμάτι ασυνήθιστης τύχης» στην πορεία των καλλιτέχνιδων της πρώιμης νεωτερικότητας.

5.5 Χηρεία, γήρας και πρόωρος θάνατος

Όταν μία γυναίκα χάσει τον άνδρα της, αυτόματα ξεκινά μία νέα περίοδος στη ζωή της, η οποία μπορούσε να διαφέρει ριζικά από εκείνη που γνώριζε όσο εκείνος ζούσε³⁶⁵. Οι εύποροι άνδρες ήταν σε θέση να αφήσουν διαχειρίστρια της περιουσίας τους τη γυναίκα τους, μέρος της οποίας θα φρόντιζε να κατανεμηθεί στα παιδιά της. Για την ασφαλή διαχείριση της περιουσίας, για τη συμπεριφορά, τον τρόπο ζωής ακόμα και τη σωστή ένδυση, κυκλοφορούν ήδη από τον 16^ο αιώνα εγχειρίδια που καθορίζουν την κοινωνική ταυτότητα της χήρας³⁶⁶.

Στη βιογραφία η χηρεία των καλλιτέχνιδων όταν απαντάται, βρίσκεται αριετά συχνά κοντά στις διατυπώσεις αυτών των κανονιστικών κειμένων. Δηλαδή, ο βιογράφος τις παρουσιάζει συνήθως ταπεινές να προσπαθούν να αποφύγουν τις δημόσιες εμφανίσεις. Ωστόσο, η χηρεία στην Μπολόνια κατά την πρώιμη νεωτερικότητα απ' ό,τι φαίνεται δεν είναι λόγος για να σταματήσει μία καλλιτέχνιδα την ασχολία της. Κανένας βιογράφος δεν αναφέρει ότι μετά τον θάνατο του συζύγου, η γυναίκα του παύει την τέχνη της.

Λιγότερο σαφής είναι η περίπτωση της Maria Oriana Galli Bibbiena. Η Maria Oriana έμαθε τη ζωγραφική δίπλα στον Carlo Cignani, αφού όταν ήταν ήδη μικρή έχασε τον πατέρα της Giovanni Maria Galli και στη συνέχεια, όταν ο Cignani έφυγε για το Φορλί, πέρασε στο εργαστήριο του Marcantonio Franceschini³⁶⁷. Η καλλιτέχνιδα παντρεύτηκε με τον ζωγράφο Giacomo Antonio Pizzoli³⁶⁸. Σύμφωνα με τον Zanotti, όταν αυτός πεθαίνει η Maria Oriana πηγαίνει να μείνει στο σπίτι του αδελφού της Ferdinando, ο οποίος ήταν επίσης χήρος με παιδιά³⁶⁹. Ο συγγραφέας αναφέρει ότι ο Ferdinando, μετά τον χαμό της γυναίκας του, πήρε στο σπίτι μία χήρα αδελφή του έναν χρόνο μεγαλύτερη από αυτόν «που

³⁶⁵ Caroline Murphy, “Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna”, στο Geraldine A. Johnson – Sara F. Matthews (επιμ.), *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997, σ. 129.

³⁶⁶ Πραγματείες όπως αυτή του Juan Luis Vives, *De institutione de foemina cristiana* (το 1522, η οποία μεταφράζεται στα ιταλικά το 1546), και του Gulio Cabeii, *Ornamenti della Gentildonna vedova* (Βενετία 1574) γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία σε πολλές ιταλικές πόλεις και στη Μπολόνια. Βλ. Caroline Murphy, “Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna”, *ό.π.*, σσ. 130-131.

³⁶⁷ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 85.

³⁶⁸ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, *ό.π.*, σ. 85.

³⁶⁹ Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Instituto delle scienze e dell'arti*, τόμ. 2, Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739, σσ. 212-213.

είχε ζωγραφίσει λίγο»³⁷⁰. Δεν γίνεται κατανοητό αν η καλλιτέχνιδα είχε σταματήσει τη ζωγραφική όταν πέρασε στο σπίτι του αδελφού της. Μπορούμε, ωστόσο, μέσα από αυτό το παράδειγμα να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα για τη θέση της καλλιτέχνιδας σε καθεστώς χηρείας. Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της η γυναίκα βρίσκεται υπό τη κηδεμονία ενός άνδρα: όταν είναι παιδί του πατέρα και όταν παντρευτεί του άνδρα της. Η χηρεία, όμως, έσπαγε κατά κάποιο τρόπο αυτή την κηδεμονία. Το παράδειγμα της Maria Oriana δείχνει ότι μετά τον θάνατο του συζύγου της, μπαίνει υπό την προστασία του αδελφού της· γεγονός που θα μπορούσε να στηριχτεί σε κάποιες ενδεχόμενες παραμέτρους, όπως την οικονομική δυσχέρεια της χήρας καλλιτέχνιδας ή την αδυναμία του Ferdinando να μεγαλώσει τα παιδιά του.

Όταν η οικονομική κατάσταση το επιτρέπει, οι ελευθερίες που δίνονται στις υπό καθεστώς χηρείας καλλιτέχνιδες, τις αφήνουν να συνεχίσουν να ασκούν το επάγγελμά τους με μεγάλη επιτυχία. Όταν ο άνδρας της Lavinia Fontana πεθαίνει, αυτή συνεχίζει ανοδικά την καριέρα της, όπως και τα ταξίδια της στην κοιτίδα του παπικού κράτους³⁷¹. Ο βιογράφος της Lisiewska Terbusch μας γνωστοποιεί ότι κατά την περίοδο της χηρείας της, εργάστηκε με μεγάλη επιτυχία, ενώ η Lucia Casalini δουλεύει ακόμα και μετά τον θάνατο του Felice Torelli³⁷².

Η Anna Morandi μετά τον θάνατο του Giovanni Manzolini αντιμετώπισε δυσκολίες, καθώς αυτός δεν άφησε πίσω του μεγάλη περιουσία. Η δύσκολη χηρεία με την οποία βρέθηκε αντιμέτωπη η καλλιτέχνιδα κορυφώνεται, όταν αναγκάζεται να στείλει τον γιο της Giuseppe (στις 16 Νοεμβρίου 1755) στο νοσοκομείο του San Bartolomeo, το οποίο προσέφερε στέγη και εκπαίδευση σε ορφανά παιδιά³⁷³. Μάλιστα, την ίδια περίοδο θα απευθύνει βοήθεια στον πάπα Βενέδικτο ΙΔ', παρουσιάζοντας τον εαυτό της ως άπορη ανατόμο και παρακαλώντας τον να της παραχωρήσει εργασία, όχι όμως έξω από την πόλη της³⁷⁴. Μετά από κάποιες γραφειοκρατικές διαδικασίες, η σύγκλητος αποφάσισε να της παραχωρήσει έναν μισθό 300 λιρών ανά έτος, υπό την προϋπόθεση ότι δεν θα εγκατέλειπε την Μπολόνια και ότι θα έκανε επίδειξη έργων ανατομίας για το «δημόσιο συμφέρον», όποτε της το ζητούσαν³⁷⁵. Μετά τη διαμεσολάβηση του πάπα, η Morandi γίνεται γνωστή

³⁷⁰ “a cui per riparare s’ha preso in casa una sua sorella vedova, nomata Maria Oriana, di un anno più di lui attempata, e che alcun poco ha dipinto”. Giampietro Zanotti, *Storia dell’Accademia clementina di Bologna, aggregata all’Istituto delle scienze e dell’arti*, ό.π., σ. 213.

³⁷¹ Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, Β 124, σ. 9.

³⁷² Julia Kathleen Dabbs, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάραμα 2009 σ. 438.

³⁷³ Lucia Dacome, “Women, wax and anatomy in the century of things”, *Renaissance studies* 21 (2007), σ. 543.

³⁷⁴ Lucia Dacome, “Women, wax and anatomy in the century of things”, ό.π., σ. 543.

³⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 543.

στην Μπολόνια για τα κέρσινα ομοιώματά της και εγκωμιάζεται για τα επιτεύγματά της από λόγιους της πόλης, όπως από τον γραμματέα της Ακαδημίας επιστημών Francesco Maria Zanotti, ενώ το όνομά της μνημονεύεται συστηματικά μέσα σε οδηγούς και ημερολόγια επισκεπτών του Γκιραντ τουρ³⁷⁶.

Παρ' όλη την εμφανή ανοδική πορεία της Anna Morandi μετά τον θάνατο του άνδρα της, ο Crespi θα αναφέρει μόνο ότι το 1758 της δόθηκε θέση εργασίας στο Archiginasio, «χωρίς την υποχρέωση να διδάξει (μοναδική περίπτωση και πολύ μεγάλη τιμή γι' αυτήν) όχι επειδή απέφευγε την κούραση αλλά επειδή ήταν χήρα [και] νέα σε ηλικία, και δεν ήθελε να εκτίθεται με τη συνεργασία της νεολαίας στο σπίτι της»³⁷⁷. Η διατύπωση του βιογράφου συνοψίζει εδώ τη θέση της χήρας καλλιτέχνιδας, η οποία αρνείται να διδάξει, καθώς δεν της το επιτρέπει το νέο της στάτους. Έτσι, στα μάτια του Crespi η Anna Morandi γίνεται «*la vedova con rara moderazione*» (=η χήρα με σπάνια εγκράτεια)³⁷⁸.

Ένας άλλος βιογραφικός τύπος, που αφορά τον κύκλο της ζωής των καλλιτεχνιδων και ακολουθείται στην ιστοριογραφία της Μπολόνια κατά την πρώιμη νεωτερικότητα, είναι η καλλιτεχνική ικανότητα της ηλικιωμένης πλέον Lucia Casalini που «πάντα εργάστηκε έντονα μέχρι τις τελευταίες ημέρες της (αν και υπέργηρη, στην ηλικία των 85 ετών) πάντα χωρίς γυαλιά»³⁷⁹. Ο «θρύλος» της ηλικιωμένης καλλιτέχνιδας έχει τις ρίζες του στον βίο της Sofonisba Anguissola, έτσι όπως τον παραθέτει ο Raffaele Soprani³⁸⁰. Το πάθος για την τέχνη δεν έσβησε ποτέ για τη ζωγράφο από την Κρεμόνα, που στα ενενήντα της χρόνια παρότι έχασε την όρασή της, συνέχιζε να δίνει συμβουλές σε νέους καλλιτέχνες (μεταξύ αυτών και στον ζωγράφο Βαν Ντάικ), που δεν θα μπορούσαν να δώσουν ούτε οι μεγαλύτεροι δάσκαλοι της εποχής της³⁸¹.

Ένας από τους πρώτους βιογράφους και φίλος της Rosalba Carriera, ο Pierre-Jean Mariette περιγράφει ότι η καλλιτέχνιδα στα γεράματα έχασε σε μεγάλο βαθμό την όραση της, αλλά συνέχισε να ζωγραφίζει³⁸². Το παράδειγμα όμως του Crespi, ξεπερνά κάθε άλλο

³⁷⁶ Στο ίδιο, σσ. 543-544.

³⁷⁷ “solamente contenta della lettura anatomica conferitale nel 1758. nel nostro luminoso Archigimnasio, senz'obbligo di lezioni (caso unico, e per lei onorevolissimo), non già perchè schiva fosse della fatica, ma perchè in stato vedovile, fresca d'età, e piuttosto avvenente anzi che nò, non ha voluto essere soggetta a concorso di gioventù nella sua città”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 311.

³⁷⁸ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, ό.π., σ. 311.

³⁷⁹ “ha sempre operato vigorosamente fino all'ultimo de' suoi giorni (benchè in età decrepita di 85 anni) sempre senza occhiali”. Στο ίδιο, σ. 247.

³⁸⁰ Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, Per Giuseppe Bottaro e Gio. Battista Tiboldi Cōpagni, Γένοβα 1674, σ. 310.

³⁸¹ Julia Kathleen Dabbs, “Vision and Insight: Portraits of the Aged Woman Artist, 1600–1800”, *Interdisciplinary Studies in the Humanities* 4 (2012), σ. 4.

³⁸² Pierre-Jean Mariette, *Abeceario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, τόμ. 1, J. B. Dumoulin, Παρίσι 1851, σ.331. Η παρούσα έκδοση αποτελείται από σημειώσεις και ανέκδοτα

την εποχή του, παρουσιάζοντας τη ζωγράφο συμπολίτισσά του ως δυναμική επαγγελματία «μέχρι τις τελευταίες της μέρες», δουλεύοντας πάντα «χωρίς γυαλιά»³⁸³. Το ανέκδοτο που παραθέτει, κρύβει την ενδόμυχη σύγκριση της Lucia με άλλες ομολόγους της που έφτασαν να ζουν μέχρι τα βαθιά γεράματα και αυτή διόλου τυχαία εμφανίζεται δυναμικότερη όλων.

Όμως, οι περισσότερες βιογραφούμενες στην καλλιτεχνική βιογραφία της Μπολόνια δεν θα επαινεθούν για τη σοφία και την πείρα των γηρατειών. Αντίθετα, σε πεδίο ενδιαφέροντος των συγγραφέων εξελίσσεται ο πρόωρος θάνατος της καλλιτέχνιδας. Τον μύθο του θανάτου της Properzia de' Rossi που εξέθρεψε ο Βαζάρι μέσα από την περιγραφή του για το ανάγλυφο του Ιωσήφ με τη γυναίκα του Πετεφρή, ξορκίζει ο Bolognini Amorini: «Και μόνο οι κακόβουλοι διαδίδουν ότι σαν αποτέλεσμα της μη ανταποκρινόμενης πικρής αγάπης της, θα πέθαινε άθλια το 1530»³⁸⁴. Το ανέκδοτο της θανάσιμης ερωτικής απογοήτευσης θα απορριφθεί από τον συγγραφέα, ο οποίος προσπαθεί να δημιουργήσει εκ νέου το ηθικό προφίλ της γλύπτριας, ώστε αφενός μεν να αποκαταστήσει τη φήμη της, αφετέρου δε να αποδώσει στην ιστορία της τον κοινωνικά αποδεκτό και παιδαγωγικό χαρακτήρα της βιογραφίας³⁸⁵.

Βέβαια, ο θάνατος ο οποίος δημιούργησε τις περισσότερες συζητήσεις και πυροδότησε το ενδιαφέρον της λογοτεχνικής παραγωγής στην εποχή του από οποιονδήποτε άλλο, είναι αυτός της Elisabetta Sirani. Η A. Modesti υποστηρίζει μάλιστα, ότι ο μυστηριώδης θάνατός της σε μικρή ηλικία, πιστεύοντας ότι δηλητηριάστηκε από μία υπηρέτρια που τη φθονούσε, είναι ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες, ο οποίος λειτούργησε επιδραστικά στη φήμη της δημιουργώντας μία «πολιτισμική ηρωίδα»³⁸⁶. Ένας πάτερωνάς της, ο μαρκήσιος Ferdinando Cospi, θα γράψει στον Λεοπόλδο των Μεδίκων στις 29 Αυγούστου 1665: «Η ζωγράφος Sirani είναι νεκρή, κλαίει όλη η πόλη, έχοντας χάσει ένα ταλέντο», ενώ λίγο αργότερα ο Luigi Picinardi θα εκδώσει το *Il Pennello Lagrimato* [εικ. 32],

του Mariette που συνέταξαν οι Philippe de Chennevières και Anatole de Montaignon σε έξι τόμους την περίοδο 1851-1860. Βλ. Julia Kathleen Dabbs, "Vision and Insight: Portraits of the Aged Woman Artist", 1600-1800", *ό.π.*, σ. 9.

³⁸³ Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 247.

³⁸⁴ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τ. 1, μέρος 1^ο, Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σ. 111.

³⁸⁵ Την εποχή που ο Bolognini Amorini γράφει τη βιογραφία της γλύπτριας, ο βίος του ηθικού, υγιούς σωματικά και ψυχικά καλλιτέχνη ήταν ευρέως διαδεδομένος στη Μεγάλη Βρετανία. Τα παιδιά και οι νεαρές γυναίκες μελετούσαν τις βιογραφίες των καλλιτεχνών για διαπαιδαγώγηση, ενώ μερικές βιογραφίες διαβάζονταν όπως οι θρύλοι των αγίων. Την ίδια περίοδο, ο χαρακτήρας και ο σκοπός της καλλιτεχνικής βιογραφίας στον ιταλικό χώρο δεν πρέπει να απείχε αρκετά το παραπάνω παράδειγμα. Βλ. Johannes A. Gaetner, "Myth and pattern in the Lives of Artists", *Art Journal* 30 (1970), σ. 29.

³⁸⁶ Adelina Modesti, "The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani pittrice cellebrissima di Bologna, 1638-1665", στο Mario Piantoni – Laura De Rossi (επιμ.), *Per l'arte: da Venezia all'Europa: studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Edizioni della Laguna, Μονραλιόνε 2001, σ. 402.

μία σειρά ποιημάτων, συνταγμένων από διάφορους συγγραφείς, αφιερωμένων στη μνήμη της καλλιτέχνιδας³⁸⁷.

Αποσπάσματα αλλά και κάποια χαρακτηριστικά αυτής της έκδοσης θα συμπεριλάβει στην πραγματεία του και ο συγγραφέας που αποθέωσε την Elisabetta, ίσως περισσότερο από κάθε άλλον, ο Carlo Cesare Malvasia. Το χαρακτηριστικό με τον *Ναΐσκο για την κηδεία της Elisabetta Sirani* [εικ. 33], που φιλοτέχνησαν οι Matteo Borboni και Lorenzo Tanti, αποτελεί την εικονογραφημένη διατύπωση της φρενιτιδας που προκάλεσε ο χαμός της καλλιτέχνιδας. Μέσα σε έναν αριστοτεχνικά δομημένο μαρτύριο ναϊσκο βρίσκεται το άγαλμα της Elisabetta εν ώρα που ζωγραφίζει σε καμβά. Κάτω, στη βάση του ναϊσκού είναι διακριτή η λατινική φράση «VELOX NON TARDA» (=σύντομη/γρήγορη όχι αργή), παραπέμποντας στο πρόωρο του θανάτου της αλλά και στην ταχύτητα για την οποία ήταν γνωστή ότι ζωγράφιζε³⁸⁸.

Καμία από τις μετέπειτα πρόωρα θανούσες καλλιτέχνιδες στην Μπολόνια δεν θα φτάσει τον μεταθανάτιο εγκωμιασμό της περίπτωσης της Elisabetta Sirani, μολονότι οι βιογράφοι τονίζουν συνεχώς τα μεγάλα βήματα που θα είχαν κάνει αν ζούσαν. Ο Crespi αναφέρει για την μαθήτριά του Cignani, Camilla Lauteri ότι «θα ήταν εξαιρετική, αν δεν πέθανε στα είκοσι δύο της χρόνια στις 28 Ιανουαρίου 1681»³⁸⁹. Για τον πρόωρο χαμό της Lugia Alboni, ο Oretti γράφει με μία ποιητική χροιά ότι «αν είχε μακρά ζωή θα μας είχε αφήσει αρκετά όμορφα έργα, αλλά την απήγαγε ο θάνατος στο άνθος της ηλικίας της στα είκοσι τρία»³⁹⁰.

³⁸⁷ Adelina Modesti, “The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani pittrice celeberrima di Bologna, 1638-1665”, *ό.π.*, σ. 402.

³⁸⁸ Angela Ghirardi, “Con gli occhi al cielo. Elisabetta Sirani e il ritratto”, στο Jadranka Bentini – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 101.

³⁸⁹ “Sarebbe riuscita eccellente, se morta non fosse d’anni 22. li 28. di Gennaio de 1681”. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de’ pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 193.

³⁹⁰ “se avesse havuto longa vita molte belle operazioni ci havrebbe lasciate, ma la morte ce la rapì nel fiore di sua età di anni ventitre”. Marcello Oretti, *Notizie de’ professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, B 131, φ. 300.

«Η φωνή της καλλιτέχνιδας»: η αυτοβιογραφία της Eleonora Monti

Στα παραπάνω κεφάλαια καταγράφηκαν, αναλύθηκαν και σχολιάστηκαν, όσο το δυνατόν εκτενέστερα, τα γραφόμενα των ανδρών βιογράφων στην περιοχή της Μπολόνια, τα οποία πραγματεύονται τις καλλιτέχνιδες καθ' όλη τη διάρκεια που εκδίδονται εκεί βιογραφικές σειρές. Καταβλήθηκε προσπάθεια προκειμένου να καταστεί κατανοητό ότι η φόρμα της βιογραφίας δεν μπορεί να είναι μόνο μία συμπληματικού τύπου λογοτεχνία, η οποία στηρίζεται σε αρχαίες πηγές και περνά μηνύματα ηθικολογικού και παιδευτικού χαρακτήρα. Κάθε μία από αυτές τις βιογραφίες είναι ένα κομμάτι γυναικείας ιστορίας, για το πως δομείται και αναπαρίσταται η θηλυκή ταυτότητα από τους άνδρες συγγραφείς και λόγιους του κόσμου της τέχνης. Η φωνή της καλλιτέχνιδας –και αυτό δεν αφορά μόνο την περίπτωση της Μπολόνια– είναι ιδιαίτερα σιωπηρή έως και πλήρως απύσχα την περίοδο που εξετάζει τούτη η εργασία³⁹¹. Στο παρόν καταληκτικό κεφάλαιο επιχειρείται ο σχολιασμός της μιας και μοναδικής αυτοβιογραφίας που καταγράφεται στην Μπολόνια, εξετάζοντας παράλληλα τις ομοιότητες και τις διαφορές της σε σχέση με το μοντέλο της βιογραφίας³⁹².

Σύμφωνα με την G. Perini, η αυτοβιογραφία του καλλιτέχνη διαφέρει σε δύο επίπεδα, σε αυτό της λειτουργίας της και σε αυτό της δομής της³⁹³. Στο πρώτο επίπεδο, υπάρχουν οι αυτοβιογραφίες που γράφτηκαν απροσχεδίαστα από κάποιον καλλιτέχνη και αυτές που γράφτηκαν έπειτα από παραγγελία άλλου, συνήθως, ενός ντόπιου λόγιου που ζητά τη σύνταξη της, με σκοπό την ενδεχόμενη εισαγωγή της σε μία βιογραφική σειρά³⁹⁴. Σε αυτή την τελευταία κατηγορία ανήκει και η αυτοβιογραφία της καλλιτέχνιδάς μας, της ζωγράφου Eleonora Monti.

Στις 7 Απριλίου 1773, η Eleonora Monti στέλνει στον Μπολονιέζο Bernardo Onofri ένα γράμμα στο οποίο, αφού παρουσιάσει κάποιες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του πατέρα της, θα μιλήσει στη συνέχεια και για την ίδια, μίας και ο αποστολέας

³⁹¹ Ήδη ανέφερα σε περασμένο κεφάλαιο το ημερολόγιο της Vigée Le Brun (βλ. σ. 35). Για αυτοβιογραφίες καλλιτεχνίδων που αφορούν τον 19^ο και 20^ο αιώνα βλ. Wendy Slatkins, *The voices of women artists*, Prentice Hall, Μίσιγκαν 1993. Για την επιστολογραφία της Artemisia Gentileschi βλ. Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Πρίνστον 1989, σσ. 373-401.

³⁹² Η μετάφραση της αυτοβιογραφίας της Eleonora Monti βρίσκεται στο Παράρτημα Β της παρούσας εργασίας, σσ. 115-118.

³⁹³ Giovanna Perini, “L'autobiografia dell'artista”, στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: L'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σ. 119.

³⁹⁴ Είναι εμφανές ότι σε αυτή την περίπτωση τα γραπτά των καλλιτεχνών υπηρετούν ως προπαρασκευαστικά υλικά που εγκιβντουν στη λογοκρισία και στην αναδόμηση που θα δώσει ο συγγραφέας. Είναι ακόμα πιθανό και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες να συνειδητοποιούσαν την παροδικότητα της επεξεργασίας τους για μία περιορισμένη ιδιωτική λειτουργία. Βλ. Giovanna Perini, “L'autobiografia dell'artista”, *ό.π.*, σσ. 119-123.

της το είχε ζητήσει: «Για μένα πάλι τι μπορώ να σας πω; Ασφαλώς δεν θα ήθελα τίποτα, αλλά επειδή εσείς δεν χρειάζεται να λυπάστε για μένα, ούτε καν γι' αυτόν τον βίο (*carpo*), θα απομακρύνω αυτή την ταπείνωση (*mortificazione*) [...]»³⁹⁵. Στο ύφος της καλλιτέχνιδας διακρίνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια η έντονη διακριτικότητα αλλά και η διστακτικότητα να μιλήσει για τον εαυτό της. Στην ενδελεχή αυτοβιογραφία που συνέταξε, επιβεβαιώνει τον σκοπό της που είναι να ικανοποιήσει μόνο το αίτημα του Ονοφρί και όχι κάποια προσωπική ματαιοδοξία της, σπεύδοντας να του γράψει: «και θυμηθείτε ότι θα πρέπει να με υπερασπιστείτε και να τα αποδώσετε όλα στο καθήκον που έχω να σας υπακούσω»³⁹⁶. Με αυτόν τον τρόπο, αποσκοπεί να προστατεύσει τον εαυτό της από μία ενδεχόμενη κριτική πάνω στη μετριοφροσύνη και τη σεμνότητά της³⁹⁷. Από τη στάση της Monti γίνεται κατανοητή η αίσθηση φόβου που συνόδευε μία καλλιτέχνιδα σε περίπτωση αυτοπροβολής και εγκωμιασμού του εαυτού της. Η σεμνότητα, μία από τις σημαντικότερες γυναικείες αρετές, θέλει το γυναικείο υποκείμενο να κρατά αποστάσεις από τις συνήθεις πρακτικές δημόσιου χαρακτήρα. Η βιογραφία μίας εν ζωή γυναίκας ισοδυναμεί με την έκθεσή της στη δημόσια σφαίρα. Πάνω σε αυτόν ακριβώς τον λόγο στηρίζεται και το επιχείρημα για την απουσία αυτοβιογραφιών από καλλιτέχνιδες.

Η Monti θα ξεκινήσει από την παιδική της ηλικία και θα φτάσει μέχρι την ωρίμανσή της ως ενεργή πλέον ζωγράφος, δίνοντάς μας σημαντικές πληροφορίες τόσο για τα πρώτα της βήματα, όσο και για τη μετέπειτα δράση της και το κοινό της³⁹⁸. Σε αυτό το σημείο, γίνεται διακριτό το δεύτερο επίπεδο της καλλιτεχνικής αυτοβιογραφίας που αναφέρει η G. Perini, το οποίο είναι ο δομικός της χαρακτήρας. Για παράδειγμα, μία καλλιτεχνική αυτοβιογραφία μπορεί να περιέχει μόνο μία αρκετά σύντομη νύξη για τον τόπο καταγωγής και την ημερομηνία γέννησης του καλλιτέχνη, ο οποίος δίνει περισσότερο βάση στη συγκρότηση ενός καταλόγου των έργων του με χρονολογική σειρά και με τα ονόματα των παραγγελιοδοτών του³⁹⁹. Ο Oretti ζητά από έναν απεσταλμένο του στη Βενετία να τον βοηθήσει για πληροφορίες σχετικά με την καλλιτέχνιδα Maria Suppiotti Ceroni (1730-π.1773), μαθήτριά του Giambettino Cignaroli, ώστε να συντάξει μια πληρέστερη βιογραφία από αυτή που βρίσκεται στο *Abcedario* του Orlandi⁴⁰⁰. Αυτό που αποσπά τελικά ο

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 155.

³⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 155.

³⁹⁷ Ornella Chillè, “Eleonora Monti, una pittrice del Settecento tra Bologna e Brescia”, *Strenna storica bolognese* 63 (2013), σ. 91.

³⁹⁸ Σε αυτή την πηγή θα βασιστεί αργότερα και ο Marcello Oretti, για να συγγράψει τον βίο της καλλιτέχνιδας. Βλ. Ornella Chillè, “Eleonora Monti, una pittrice del Settecento tra Bologna e Brescia”, *ό.π.*, σ. 88.

³⁹⁹ Giovanna Perini, “L'autobiografia dell'artista”, στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σσ. 144-145.

⁴⁰⁰ Giovanna Perini, “L'autobiografia dell'artista”, *ό.π.*, σσ. 144-145.

Μπολονιέζος βιογράφος είναι ένας τεκμηριωμένος κατάλογος έργων⁴⁰¹. Αντίθετα, η αυτοβιογραφία της σύγχρονης της και πιο εγγράμματης Eleonora Monti, δείχνει ότι η γυναικεία ιδιαιτερότητα μπορεί να παρουσιάζεται με άλλους περισσότερο απροσδόκητους τρόπους και με μία δομική ομοιότητα με αρκετές περιπτώσεις αυτοβιογραφιών που αφορούν άνδρες καλλιτέχνες⁴⁰².

Αφού η Monti πληροφορήσει τον Onofri για την ημερομηνία γέννησής της και αυτή της βαπτίσεώς της, παραθέτοντας και τα ονόματα των αριστοκρατών νονών της (τον Κόμη Antonio Bianchini Paselli και την Maria Clara Malvezzi Borgogelli), θα αναφέρει λίγα πράγματα για την παιδική της ηλικία και τη σχέση με τη μητέρα της:

Περνώντας τα πρώτα χρόνια της παιδικής μου ηλικίας, εκπαιδεύτηκα από τη μητέρα σε όλα αυτά που ταιριάζουν σε ένα κορίτσι και, εκτός από όσα έμαθα από αυτή, ήθελα να μιμηθώ οτιδήποτε έπερτε στη αντίληψή μου, με τρόπο ώστε να μην είναι τίποτα δύσκολο για εμένα⁴⁰³.

Η Monti σε αυτό το σημείο κάνει μνεία στις οικιακές εργασίες, τις οποίες έμαθε πλάι στη μητέρα της, κάτι που αποτελούσε πρωταρχικό στοιχείο στην εκπαίδευση των νεαρών κοριτσιών. Ακόμα και για μία καλλιτέχνη είναι βασικό να αναδεικνύει τις ικανότητές της σε αυτόν τον τομέα. Όπως είδαμε σε περασμένο κεφάλαιο, στον βίο της Elisabetta Sirani από τον Bolognini Amorini, τονίζεται ότι η καλλιτέχνη «πρόθυμα σηκώνταν νωρίς το πρωί, [και] δεν περιφρονούσε τις πιο ταπεινές οικιακές εργασίες»⁴⁰⁴.

Η Eleonora θα συνεχίσει λέγοντας ότι:

Στις ελεύθερες ώρες μου έδινε πάντοτε να μουτζουρώνω φιγούρες με κάρβουνο στο έδαφος ή στον τοίχο και μερικές φορές πάνω σε χαρτί, [και το έκανα] με τέτοια κλίση και ευχαρίστηση, που έδινα σε αυτά περισσότερο προσοχή από το καθήκον [των οικιακών ασχολιών], έτσι ώστε να επιπληχθώ από τη μητέρα προκειμένου να επιστρέψω στην εργασία μου.⁴⁰⁵

Η καλλιτέχνη προβάλλει την κλίση της στο σχέδιο από νεαρή ηλικία, επαναλαμβάνοντας τον βιογραφικό τύπο του ταλέντου. Το φυσικό ταλέντο της μικρής Eleonora δικαιολογεί,

⁴⁰¹ Στο *ίδιο*, σσ. 144-145. Η αυτοβιογραφία της Maria Suppiotti Ceroni, βρίσκεται μετεγγραμμένη στα παραρτήματα του άρθρου της μελετήτριας (σσ. 154-155).

⁴⁰² Στο *ίδιο*, σ. 145.

⁴⁰³ Στο *ίδιο*, σ. 155.

⁴⁰⁴ Antonio Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, τόμ. 2, μέρος 5^ο, Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843, σσ. 561-562.

⁴⁰⁵ Giovanna Perini, "L'autobiografia dell'artista", στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σ. 155.

όπως γίνεται και στη βιογραφία, την επαγγελματική της εξέλιξη ως ζωγράφου⁴⁰⁶. Από την άλλη, βρίσκει απέναντι τη μητέρα της, η οποία δυσαρεστείται με τη συνήθεια της κόρης της, αφού αυτή φαινόταν να λαχταρούσε περισσότερο τη ζωγραφική από το «καθήκον» των οικιακών εργασιών. Αλλά τότε, εμφανίζεται ο πατέρας, ο οποίος αναγνωρίζει το ταλέντο της: «*Μα βλέποντας ο πατέρας μου τη δυνατή μου κλίση στη ζωγραφική, αποφάσισε να με δοκιμάσει στο σχέδιο, και έτσι μου έδωσε τις πρώτες αρχές· κι εγώ προσπάθησα να τις μιμηθώ και τα κατάφερα τόσο που ο πατέρας μου έδειχνε ότι ήταν ευχαριστημένος*»⁴⁰⁷.

Στην αυτοβιογραφία της η ζωγράφος τονίζει ιδιαίτερα τη σημασία της πατρικής διδασκαλίας που δεν την πήρε σχεδόν ποτέ από τα μάτια της και που συνεχώς της έδινε κουράγιο και της έδειχνε συμπαραστάση⁴⁰⁸. Στη συνέχεια αναφέρει ότι υπήρξε για ένα διάστημα άρρωστη, με αποτέλεσμα να αφήσει την «ευχάριστη μελέτη» για μερικά χρόνια. Όταν πλέον ανάρρωσε, ξαναγύρισε στην ασχολία της, όπου και πέτυχε τις πρώτες της παραγγελίες: «*δέχτηκα την παραγγελία να κάνω τα πορτρέτα σε δύο εμπόρους, τα οποία ήταν τα πρώτα που επικροτήθηκαν από όσους τα είδαν –και ευχαρίστησαν επίσης τους ίδιους τους παραγγελιοδότες–, επειδή τους έμοιαζαν πάρα πολύ*»⁴⁰⁹.

Ύστερα από το παραπάνω επίτευγμα, φαίνεται πως ακολούθησε το είδος ζωγραφικής στο οποίο πέτυχε: «*Κι αφού μου φάνηκε ότι βρήκα την ευκολία σε αυτό το είδος, συνέχισα να κάνω μονάχα πορτρέτα*»⁴¹⁰. Ανάμεσα σε εργασίες που πραγματοποίησε για ευγενείς, πανεπιστημιακούς και ανθρώπους της εκκλησίας, εκείνο που κάνει εντύπωση είναι η ενασχόληση της με τα μεταθανάτια πορτρέτα:

*Στον θάνατο του διακεκριμένου μαθηματικού Ιησουΐτη Πατέρα Sanvitali κλήθηκα να κάνω το δικό του [πορτρέτο] και έπρεπε να πάω στην εκκλησία μετά την κηδεία, που εξαιτίας της έλλειψης φωτός κατέβαλα τεράστια προσπάθεια· και για να ολοκληρωθεί όπως επιθυμούσα παρήγγειλα τη μάσκα, από την οποία επωφελήθηκα αρκετά και, αν μου επιτρέπεται να πω, είχα λίγη έπαρση καθώς τους ευχαρίστησε όλους*⁴¹¹.

⁴⁰⁶ Λέγεται ότι η Eleonora Monti σχεδίασε στα δεκατέσσερά της χρόνια το πορτρέτο του συγγραφέα Roncalli Parolino Francesco (1662-1763), το οποίο χαρακτήριζε από τον Domenico Cagnoni. Βλ. Carlo Sabatti, “La pala di Eleonora Monti in S. Roco di Villa Carcina”, *Brixia Sacra memorie storiche della diocesi di brescia* 19 (1984) σ. 55.

⁴⁰⁷ Giovanna Perini, “L’autobiografia dell’artista”, στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: L’autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σ. 155.

⁴⁰⁸ Giovanna Perini, “L’autobiografia dell’artista”, *ό.π.*, σ. 156.

⁴⁰⁹ Στο *ίδιο*, σ. 156.

⁴¹⁰ Στο *ίδιο*, σ. 156.

⁴¹¹ Στο *ίδιο*, σ. 156.

Μέσω αυτής της ασχολίας η καλλιτέχνηδα προβάλλει την υπέρβαση της αδυναμίας που αποδίδονταν στις γυναίκες, κάνοντας μία δραστηριότητα ιδιαίτερα χρονοβόρα, μακάβρια και καλλιτεχνικά περιθωριοποιημένη⁴¹². Σε αυτό το σημείο, ίσως παραλληλίζει και τον εαυτό της με την σχολαστικότητα της γλύπτριας και ανατόμου Anna Morandi, που εγκωμιάστηκε από τους σύγχρονούς της βιογράφους για το «ανδρικό» θάρρος να δουλεύει δίπλα σε νεκρούς⁴¹³. Η δυσκολία και ο κόπος της συγκεκριμένης εργασίας αποδίδεται στο γραπτό της Monti:

Αυτό το θάρρος μου να απεικονίσω ακόμα εκ του φυσικού τους νεκρούς μού έφερε αργότερα πολλές αναποδιές για άλλους με παρόμοιο τρόπο, αφού γι' αυτό, όπως και για πολλούς άλλους δεν μπορούσα να το αρνηθώ· όπως εκείνο της Ευγενούς Μαλνεζζή, Μητέρας των λεγόμενων Ουρσουλινών. Και καμία δεν με ταλαιπώρησε τόσο πολύ, όσο η μορφή του Ευγενούς Κυρίου Enea Tiberti και διαφόρων άλλων που τώρα δεν μπορώ να θυμηθώ⁴¹⁴.

Ανάμεσα στις αναφορές της για τα πολυάριθμα πορτρέτα που φιλοτέχνησε, υπάρχουν και αυτές που αφορούν ένα άλλο ζωγραφικό είδος πάνω στο οποίο πέτυχε η καλλιτέχνηδα:

Το έτος 1768, στους τελευταίους μήνες της ζωής του πατέρα μου, μου ζητήθηκε από τους Κυρίους Morari ένας μικρός πίνακας για το Ορατόριό τους στο Bangolo, τον οποίο δέχτηκα [να κάνω] με την ελπίδα να βοηθηθώ από τον πατέρα, καθώς μόνη αμφέβαλα αν θα μπορούσα να το πετύχω· αλλά μόλις πήρα αυτή την παραγγελία τον έχασα και έπρεπε να ξεκινήσω μόνη μου την εργασία, η οποία μου κόστισε κάποιο μόχθο. Σε αυτό απεικονίζεται η Άμωμη Σύλληψη, ο Άγιος Ιωάννης του Νέπομουκ, ο Άγιος Αντώνιος της Πάντοβας [και] ο Άγιος Γαετάνος. Όταν τελείωσα, φάνηκα ανακουφισμένη, καθώς ήμουν η πρώτη που δεν θεωρούσα ότι ήμουν ικανή να μπορέσω να κάνω αυτό το λίγο που έκανα⁴¹⁵.

Η δυσκολία της συγκεκριμένης εργασίας, δηλαδή των έργων θρησκευτικής ζωγραφικής με τη συμπερίληψη πολλών μορφών, είναι φανερή από τη βοήθεια που ανέμενε

⁴¹² Στο ίδιο, σ. 146.

⁴¹³ Στο ίδιο, σ. 146. Βλ. Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 309.

⁴¹⁴ Στο ίδιο, σ. 156.

⁴¹⁵ Στο ίδιο, σ. 157. Οι συγκεκριμένοι μαθητές από την Μπρέσια γνώριζαν καλά τον πατέρα της Francesco, ο οποίος μεταξύ του 1738 και 1739 φιλοτέχνησε γι' αυτούς έναν κύκλο τοιχογραφιών. Αναμφισβήτητα, το παραπάνω γεγονός τόνωσε την παραγγελιοδοσία υπέρ της κόρης του Eleonora. Βλ. Carlo Sabatti, "La pala di Eleonora Monti in S. Roco di Villa Carcina", *Brixia Sacra memorie storiche della diocesi di brescia* 19 (1984) σ. 52.

η καλλιτέχνη από τον πατέρα της. Ωστόσο, η θετική έκβαση μιας δυσθεράπευτης παραγγελίας, χωρίς της στήριξη του ανθρώπου που την εισήγαγε στην τέχνη της ζωγραφικής, αποτελεί για την Monti ένα σημείο καλλιτεχνικής ενηλικίωσης. Την επόμενη φορά που θα αναλάβει μία παρόμοιου τύπου παραγγελία για το Ορατόριο μιας έπαυλης στη Valtrompia, η καλλιτέχνη θα υποστηρίξει ότι: «βρήκα περισσότερη ευκολία από την πρώτη»⁴¹⁶.

Σε πολλά σημεία η Monti μιλάει και για τις οικονομικές απολαβές της μέσα από τις παραγγελίες που πετύχαινε:

*Στην Αυτού Εξοχότης Giovanelli, τον καιρό που ήταν πραιτορας, έκανα το ημίσωμο πορτρέτο μίας πανέμορφης νεαρής, το οποίο αντέγραφα από ένα άλλο πολύ μικρό που είχε σε ένα κουτί φτιαγμένο από έξοχο χέρι· και τόσο μελέτησα για να το μιμηθώ που έμεινε ευχαριστημένος, όπως μου απέδειξε στα λόγια και χαρίζοντάς μου πολλά περισσότερα από εκείνα που ήλπιζα*⁴¹⁷.

Σε άλλες αναφορές της, γίνεται σαφές ότι οι μαικήνες της έδιναν «μεγαλοπρεπή δώρα», όπως είναι το παράδειγμα του καρδινάλιου Lodovico Calini (1696-1782), αλλά και του Ευγενούς και Αιδεσιμότατου Μονσινιόρ Ιερέα Soldo, θυμίζοντάς μας άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνιδων της Μπολόνια, όπως αυτή της Elisabetta Sirani⁴¹⁸.

Η καλλιτέχνη κλείνει τη βιογραφία της, λέγοντας στον παραλήπτη του γράμματος τις παραγγελίες που βρίσκονται την παρούσα στιγμή υπό την εκπόνησή της και χαιρετώντας τον, του θυμίζει για ακόμα μία φορά ότι αυτό το υλικό «φλυαρίας», συνταγμένο από την ίδια, είναι προϊόν του «καθήκοντος να υπακούσει» στις εντολές του.

Η αυτοβιογραφία της Eleonora Monti, πέρα από το απολογητικό ύφος που τη χαρακτηρίζει, ανταποκρίνεται πιστά στη δομή και το περιεχόμενο της βιογραφικής φόρμας που έχουν θεσπίσει οι άνδρες συγγραφείς. Η απόδειξη της φυσικής καλλιτεχνικής της κλίσης από νεαρή ηλικία αλλά και η επιτυχία της σε δύσκολες πτυχές της τέχνης που ξεπερνούν τη «γυναικεία φύση», όπως είναι η μεταθανάτια προσωπογραφία και τα έργα θρησκευτικής ζωγραφικής με ποικιλία μορφών, είναι δύο από τα πιο ενδεικτικά σημεία βιογραφικών τύπων. Στο γράμμα της η Monti είχε την ευκαιρία να παρουσιάσει την αυτοβιογραφία της, προωθώντας μία εικόνα που είχε δημιουργήσει η ίδια. Ωστόσο, αυτή η εικόνα κουβαλά τις πατρωναρισμένες συμβάσεις της καλλιτεχνικής βιογραφίας.

⁴¹⁶ Στο ίδιο, σ. 157.

⁴¹⁷ Στο ίδιο, σ. 157.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, σ. 157.

Κατάλογος καλλιτεχνιδων

Ο παρόν κατάλογος συγκεντρώνει τις καλλιτέχνιδες που αναφέρονται σε βιογραφικές σειρές της Μπολόνια. Τα ονόματα δίνονται με αλφαβητική σειρά. Όταν δεν υπάρχουν τα στοιχεία γέννησης ή θανάτου δίνεται, εάν αυτό μαρτυρείται από κάποιο βιογράφο, το έτος ή ο αιώνας δράσης τους. Στη συνέχεια, συμπεριλαμβάνονται τα στοιχεία της καλλιτεχνικής τους ιδιότητας, της μαθητείας τους και του τόπου καταγωγής τους, όπου αυτά υπάρχουν. Σε αρκετές περιπτώσεις, κάποιες από τις καλλιτέχνιδες δεν αποτελούν το θέμα ενός αυτόνομου βίου, αλλά αναφέρονται στο πλαίσιο της βιογραφίας ενός άλλου καλλιτέχνη ή καλλιτέχνιδας. Όταν οι πηγές είναι παραπάνω της μιας, δίνονται με χρονολογική σειρά.

Σημαντικά βοηθήματα στην αποδελτίωση και καταλογογράφηση αποτέλεσαν: Roberto Landi, “Indice degli artisti compresi nell'opera manoscritta di Marcello Oretti Notizie de professori del disegno”, *L'Archiginnasio* 7 (1983), σσ. 104-198 και το Donatella Biagi Maino (επιμ.), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Μπολόνια 1981.

ALBONI luigia Rosa (; -1757). Ζωγράφος τοπίων, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Giordani 1832.

BALLE (Dalle) CASANOVA Giulia Paola (έδρασε περί το 1730). Ζωγράφος, μαθήτρια του G. Girolamo Bonesi.

– Oretti 1760-80, Giordani 1832.

BIANCHI Lucrezia (έδρασε περί το 1670). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

BOLOGNINI Rosalba (έδρασε περί το 1720). Ζωγράφος και μαθήτρια του Giacomo, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

BONAVERI CANUTI Giulia βλ. CANUTI BONAVERI Giulia.

BURINI Barbara (1700- ;). Ζωγράφος, Μπολόνια.

– Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Orlandi 1753, Giordani 1832.

CAFFI Margherita (1647-1710). Ανθογράφος, Μιλάνο.

– Zanotti 1739, Oretti 1760-80.

CANOSSA Maria (μέσα 18^{ου} αιώνα). Χαράκτρια σε ξύλο, κόρη και μαθήτρια του Giovanni Battista, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769.

CANTELLI CAVAZZA Angela (έδρασε περί το 1676). Ζωγράφος, Μπολόνια.

– Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

CANTOFOLI Ginevra (1618-1672). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani.

– Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

CANTONI Veronica (αδελφή Vittoria Isotta), Υφάντρια και ερασιτέχνιδα ζωγράφος, Μεντιτζίνα.

– Oretti 1760-80.

CANUTI BONAVERI Giulia (έδρασε περί το 1700). Ζωγράφος, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

CASALINI Caudia (έδρασε περί το 1720). Ζωγράφος και χαράκτρια σε χαλκό, Μπολόνια.

– Oretti 1760-1780, Giordani 1832.

CASALINI Lucia (1677-1762). Ζωγράφος, μαθήτρια του G.G. Dal Sole, Μπολόνια.

– Zanotti 1739 Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

CHIARINI Maria Laura (μοναχή) (έδρασε περί το 1730). Γλύπτρια σε κερι, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

CORIOLANO Teresa (1676- ;). Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Bartolomeo, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832 .

CRETI Ersilia (; -1777). Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Donato, Μπολόνια.

– Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

FABRI Vincenza (έδρασε περί το 1680). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani, Μπολόνια.

– Masini 1690, Oretti 1760-80, Giordani 1832.

FANTONI Francesca (έδρασε περί το 1710). Ζωγράφος και ανιψιά του G.G. Dal Sole, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832 .

FONTANA Lavinia (1552-1614). Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Prospero, Μπολόνια.

– Masini 1666, Malvasia 1678, Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Fantuzzi, Giordani 1832.

FONTANA Veronica (1651-1690). Χαράκτρια σε ξύλο, κόρη και μαθήτρια του Domenico Maria, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Crespi 1769.

FORNI SCARFAGLIA Lucrezia Maria (έδρασε περί το 1667). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani και μετέπειτα του Domenico Maria Canuti, Μπολόνια.

– Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

FRANCHI Veronica (έδρασε περί το 1670). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769.

GALLI BIBIENA Maria Oriana (1656-1749). Ζωγράφος, Μπολόνια, κόρη του Giovanni Maria.

– Masini 1690, Oretti 1760-1780, Crespi 1769, Giordani 1832.

GENTILESCHI Artemisia (1593-1653). Ζωγράφος, Ρώμη.

– Oretti 1760-1780.

GIOVANNINI Bianca (; -1744). Ζωγράφος, αδελφή του Carlo Cesare, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

GRANATA Angela (; -1613). Ζωγράφος, Μπολόνια- Μάντοβα.

– Oretti 1760-80.

GROSSI Caterina (; -1714). Ερασιτέχνιδα ζωγράφος, Μεντιτσίνα.

– Oretti 1760-80.

KAUFFMAN Maria Anna Angelika (1741-1807). Ζωγράφος, Ελβετία.

– Oretti 1760-80.

LAUTERI Camilla (; -1681). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani και μετέπειτα του Carlo Cignani.

– Malvasia 1678, Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

LO(U)CATELLI Maria Caterina (; -1723). Ζωγράφος, μαθήτρια του Pasinelli, Μπολόνια.

– Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

MACCHIARELLI Anna Maria (έδρασε περί το 1709). Χαράκτρια σε χαλκό, μαθήτρια του Lodovico Mattioli, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

MACCHIARELLI Elisabetta (έδρασε περί το 1709). Χαράκτρια και σχεδιάστρια με πένα, μαθήτρια του Lodovico Mattioli, Μπολόνια.

– Zanotti 1739, Oretti 1760-80.

MANFREDI Teresa, βλ. Dal SOLE Teresa.

MESSIERI Anna Teresa (έδρασε περί το 1674). Ζωγράφος, μαθήτρια του Cesare Gennari.

– Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

MISSIROLI Claudia Felice (1663-1707). Ζωγράφος, κόρη του Tommaso Missiroli.

– Orlandi 1704, Oretti 1760-80.

MISSIROLI Teresa Claudia (1662-1703). Ζωγράφος, κόρη του Tommaso Missirolì (sec. XVII).

– Orlandi 1704, Oretti 1760-80.

MONGARDI Caterina (; - 1672). Ζωγράφος, μαθήτρια της Elisabetta Sirani.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

MONTI Eleonora (1727-1762). Ζωγράφος, Μπολόνια- Μπρέσια, κόρη του Francesco Monti.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

MORANDI MANZOLINI Anna (1714-1774), Γλύπτρια και ανατόμος, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769.

MURATORI (SCANNABECCHI) Teresa (1662-1708). Ζωγράφος, μαθήτρια των Elisabetta Sirani, Emilio Taruffi, Lorenzo Pasinelli και Gio. Dal Sole, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Orlandi 1753, Fantuzzi, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

MUSSARD Luigia (έδρασε περί το 1770). Ζωγράφος, επίτιμο μέλος της Accademia Clementina.

– Oretti 1760-80.

ORFEI SANDRI Isabella, βλ. SANDRI ORFEI Isabella.

PAKMAN Angiola Agnese (;). Ζωγράφος νεκρών φύσεων, κόρη του Andrea και τρίτη σύζυγος του ζωγράφου Antonio Calza (παντρεύτηκε το 1710), Φλάνδρα-Βενετία.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769.

PANZACCHI Maria Elena (1668-1737). Ζωγράφος, μαθήτρια του Emilio Taruffi, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Orlandi 1753, Fantuzzi, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

PEPOLI Caterina (έδρασε περί τα 1617). Ζωγράφος, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Giordani 1832.

PINELLI Antonia (; -1640). Ζωγράφος, μαθήτρια του Lodovico Carracci, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

POSSENTI Ippolita (;). Ζωγράφος, κόρη του Lodovico, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

ROSSI Maria (; -1782 ή 1813). Ζωγράφος, μαθήτρια του Filippo Scandellari και γυναίκα του ζωγράφου Antonio Fabri, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Giordani 1832.

ROSSI Properzia (π. 1490-1530). Γλύπτρια, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Zanotti 1739, Orlandi 1753, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Lanzi, Bolognini Amorini 1841.

SALVIONI Rosalba Maria (1658-1708), Ζωγράφος, μαθήτρια του Sebastiano Conca, Ρώμη.

– Zanotti 1739, Orlandi 1733.

SANDRI ORFEI Isabella (; -1730), Ζωγράφος, Μεντιτσίνα.

– Oretti 1760-80 .

SIRANI Anna Maria (1645-1715). Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Giovanni Andrea Sirani, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Lanzi, Giordani 1832.

SIRANI Barbara (έδρασε περί το 1676), Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Giovanni Andrea Sirani, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Lanzi, Giordani 1832.

SIRANI Elisabetta (1638-1665). Ζωγράφος, κόρη και μαθήτρια του Giovanni Andrea Sirani, Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Masini 1690, Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Lanzi, Giordani 1832, Bolognini Amorini 1841.

SOLE (Dal) MANFREDI Teresa (έδρασε περί το 1700). Υφάντρια και σχεδιάστρια, κόρη του Antonio, Μπολόνια.

– Zanotti 1739, Orlandi 1753, Oretti 1760-80.

SPADA Veronica (18^{ος} αιώνας). Ζωγράφος, αδελφή του Michelangelo.

– Oretti 1760-80.

TESI Costanza (ή Maria Teresa) (έδρασε περί το 1785). Ζωγράφος, κόρη του ζωγράφου και αρχιτέκτονα Mauro Tesi, Μπολόνια.

– Giordani 1832.

TIARINI Dorotea (έδρασε περί το 1670). Υφάντρια κόρη και μαθήτρια του Alessandro Tiarini, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

TIBALDI Antonia (έδρασε περί το 1626), Υφάντρια, κόρη του Domenico Tibaldi, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

TIBALDI Lodovica (16^{ος}-17^{ος} αιώνας), Υφάντρια, κόρη του Domenico Tibaldi, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80

TORELLI Anna (1700; -1784). Ζωγράφος και μινιατουρίστρια, κόρη του Felice Torelli και της Lucia Casalini, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80.

TRIVA Flaminia (1629-1660), Ζωγράφος, αδελφή του Antonio Triva, Μπολόνια.
– Oretti 1760-80 .

VASINI Clarice Fortunata Pellegrina (1732-1823), Γλύπτρια και ζωγράφος, μαθήτρια του Piò, Μπολόνια.

– Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832.

VIGRI Caterina (Αγία) (1413-1463). Μινιατουρίστρια, Φεράρα -Μπολόνια.

– Malvasia 1678, Orlandi, Zanotti 1739, Oretti 1760-80, Crespi 1769, Giordani 1832, Bolognini Amorini 1841.

Η Αυτοβιογραφία της Eleonora Monti⁴¹⁹

[...] Για μένα πάλι τι μπορώ να σας πω; Ασφαλώς δεν θα ήθελα τίποτα, αλλά επειδή εσείς δεν χρειάζεται να λυπάστε για μένα, ούτε καν γι' αυτόν τον βίο (*caro*), θα απομακρύνω αυτή την ταπείνωση (*mortificazione*) και θυμηθείτε ότι θα πρέπει να με υπερασπιστείτε και να τα αποδώσετε όλα στο καθήκον που έχω να σας υπακούσω.

Γεννήθηκα στην Μπολόνια από τον Francesco Monti και από τη γυναίκα του Teresa Marchioni, επίσης από την Μπολόνια, στις 20 Ιουλίου του έτους 1727, και στις 22 του ίδιου μήνα έλαβα το χρίσμα του βαπτίσματος από τον Ευγενή Κύριο Κόμη Antonio Bianchini Paselli και από την Ευγενή Κυρία Maria Clara Malvezzi Borgogelli.

Περνώντας τα πρώτα χρόνια της παιδικής μου ηλικίας, εκπαιδεύτηκα από τη μητέρα σε όλα αυτά που ταιριάζουν σε ένα καλλιεργημένο κορίτσι και, εκτός από όσα έμαθα από αυτή, ήθελα να μιμηθώ οτιδήποτε έπεφτε στη αντίληψή μου, με τρόπο ώστε να μην είναι τίποτα δύσκολο για εμένα.

Στις ελεύθερες ώρες μου έδινε πάντοτε να μουτζουρώνω φιγούρες με κάρβουνο στο έδαφος ή στον τοίχο και μερικές φορές πάνω σε χαρτί, [και το έκανα] με τέτοια κλίση και ευχαρίστηση, που έδινα σε αυτά περισσότερο προσοχή από το καθήκον [των οικιακών ασχολιών], έτσι ώστε να επιπληχθώ από τη μητέρα προκειμένου να επιστρέψω στην εργασία μου. Μα βλέποντας ο πατέρας μου τη δυνατή μου κλίση στη ζωγραφική, αποφάσισε να με δοκιμάσει στο σχέδιο, και έτσι μου έδωσε τις πρώτες αρχές· κι εγώ προσπάθησα να τις μιμηθώ και τα κατάφερα τόσο που ο πατέρας μου έδειχνε ότι ήταν ευχαριστημένος. Συνέχισα αυτή τη σπουδή κάποια χρόνια αλλά έπρεπε να την αφήσω λόγω μίας σοβαρής και μακροχρόνιας ασθένειας που μου κόστισε χρόνο από αυτή την ευχάριστη για εμένα μελέτη. Επιστέφοντας τελικά, και μετά τις πρώτες μελέτες σχεδίου, δοκίμασα να κάνω μερικά πορτρέτα, επίσης σε σχέδιο, τα οποία τα κατάφερα με κάποια ευκολία. Κατόπιν ξεκίνησα να αντιγράφω σε χρώμα, προσπαθώντας πάντα να μιμηθώ όσο μπορούσα περισσότερο τα πρωτότυπα. Έχοντας, λοιπόν, αντιγράψει διάφορες εικόνες με τη συνοδεία της πατριικής διδασκαλίας που ποτέ δε με πήρε από τα μάτια της και που συνεχώς μου έδινε κουράγιο, και οποιοσδήποτε έβλεπε τη συμπόνια που έδειχνε, δέχτηκα την παραγγελία να κάνω τα

⁴¹⁹ Για τη μετάφραση έχει χρησιμοποιηθεί η μεταγραφή της επιστολής-αυτοβιογραφίας από την G. Perini, η οποία βρίσκεται στο παράρτημα νο. 2 του άρθρου Giovanna Perini, "L'autobiografia dell'artista", στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σ. 155-158. Το πρωτότυπο κείμενο βρίσκεται στο αρχείο της βιβλιοθήκης του Archiginnasio με κωδικό BCB Ms. B. 95, φ. 312r και 314r-316r.

πορτρέτα σε δύο εμπόρους, τα οποία ήταν τα πρώτα που επικροτήθηκαν από όσους τα είδαν –και ευχαρίστησαν επίσης τους ίδιους τους πάτρωνες–, επειδή τους έμοιαζαν πάρα πολύ.

Κι αφού μου φάνηκε ότι βρήκα την ευκολία σε αυτό το είδος, συνέχισα να κάνω μονάχα πορτρέτα· και έκανα εκείνο του Capitano Ingeniere Cristiani και ένα άλλο μικρό της Αυτού Εξοχότης Κόμη Cesare Martinengo. Ένα άλλο μεγάλης κλίμακας μίας νεαρής που φορούσε το ένδυμα των καπουτσίνων, φτιαγμένο με τέτοια τελειότητα, που έπειτα έκανα σε πολλούς από εκείνους που ακολουθούσαν αυτό τον δρόμο. Για την Ευγενή Κυρία Κόμισσα Lana το πορτρέτο της ντυμένη με ηρωική ένδυση, εκείνο του Ευγενούς Κυρίου Giacinto Trusi και μετά από αρκετά χρόνια της γυναίκας του, της Ευγενούς Κυρίας Maria Cazzago και των δύο γιων της. Στον θάνατο του διακεκριμένου μαθηματικού Ιησουΐτη Πατέρα Sanvitali κλήθηκα να κάνω το δικό του [πορτρέτο] και έπρεπε να πάω στην εκκλησία μετά την κηδεία, που εξαιτίας της έλλειψης φωτός κατέβαλα τεράστια προσπάθεια· και για να ολοκληρωθεί όπως επιθυμούσα παρήγγειλα τη μάσια, από την οποία επωφελήθηκα αρκετά και, αν μου επιτρέπεται να πω, είχα λίγη έπαρση καθώς τους ευχαρίστησε όλους. [Μετά έκανα] επίσης ένα άλλο [πορτρέτο] σε σχέδιο, που έστειλα στην αδελφή του, αυλική στην Πάρμα, και [η οποία] έδειξε τόσο ικανοποίηση με αυτή τη μικρή ένδειξη που της έδωσα για τη μεγάλη εκτίμηση και τον σεβασμό που είχα απέναντι σε έναν τόσο φημισμένο και μοναδικό άνθρωπο της εκκλησίας, για την ευπλαχνία και την πολυμάθεια του, που παρήγγειλε αμέσως ένα μεγάλο αντίγραφο σε χρώμα.

Αυτό το θάρρος μου να απεικονίσω ακόμα εκ του φυσικού τους νεκρούς μου έφερε αργότερα πολλές αναποδιές για άλλους με παρόμοιο τρόπο, αφού γι' αυτό, όπως και για πολλούς άλλους δεν μπορούσα να το αρνηθώ· όπως εκείνο της Ευγενούς Malvezzi, Μητέρας των λεγόμενων Ουρσουλινών. Και καμία δεν με ταλαιπώρησε τόσο πολύ, όσο η μορφή του Ευγενούς Κυρίου Enea Tiberi και διαφόρων άλλων που τώρα δεν μπορώ να θυμηθώ. Για τον Ευγενή Κύριο Giuseppe Feraroli [έκανα] ένα πορτρέτο του και άλλα δύο για δύο θείους του. Στο Ροβάτο της Μπρέσια, εκείνο του ιερέα της ενορίας και μίας όμορφης νεαρής από τον ίδιο τόπο, για τα οποία δεν κατέλαβα λίγη προσπάθεια. Έκανα εκείνα [τα πορτρέτα] όλης της οικογένειας Sangervasi: δηλαδή του Ευγενή Κυρίου Girolamo, της γυναίκας του και των τριών παιδιών τους. Μετά πέρασα στην Κρεμόνα για να κάνω το πορτρέτο σε μία νεαρή του τάγματος των Καπουτσίνων που χειροτονήθηκε πρόσφατα, καθώς είχα την άδεια να ικανοποιήσω την επιθυμία των συγγενών της. Επίσης, στη Μάντοβα, τρία χρόνια μετά, για μία άλλη νεαρή μοναχή καρμελίτισσα (carmelitana scalza) που πέτυχα σύμφωνα με την επιθυμία μου και αυτή των συγγενών της. Το έτος 1768,

στους τελευταίους μήνες της ζωής του πατέρα μου, μου ζητήθηκε από τους Κυρίους Morati ένας μικρός πίνακας για το Ορατόριό τους στο Bangolo, τον οποίο δέχτηκα [να κάνω] με την ελπίδα να βοηθηθώ από τον πατέρα, καθώς μόνη αμφέβαλα αν θα μπορούσα να το πετύχω· αλλά μόλις πήρα αυτή την παραγγελία τον έχασα και έπρεπε να ξεκινήσω μόνη μου την εργασία, η οποία μου κόστισε κάποιο μόχθο. Σε αυτό απεικονίζεται η Άμωμη Σύλληψη, ο Άγιος Ιωάννης του Νέπομουκ, ο Άγιος Αντώνιος της Πάντοβας [και] ο Άγιος Γαετάνος. Όταν τελείωσα, φάνηκα ανακουφισμένη, καθώς ήμουν η πρώτη που δεν θεωρούσα ότι ήμουν ικανή να μπορέσω να κάνω αυτό το λίγο που έκανα. Αλλά δεν μου έμεινε, παρά να δεχτώ μία άλλη για το Ορατόριο μίας έπαυλης στη Valtrompia, στην οποία απεικονίζονται η Παρθένος στα σύννεφα, ο Άγιος Ρόκκος στο ένα μέρος και ο Άγιος Πέτρος Μάρτυρας στο άλλο. Για να μπορέσω να πετύχω κάποια συμπάθεια περισσότερο, έκανα πρώτα τα πλήηνα αγάλματα και τα έντυσα ώστε να χρησιμοποιηθούν ως πρόπλασμα (modello), το οποίο ολοκλήρωσα θαυμάσια, και γι' αυτό, [αλλά] και για να είναι η δεύτερη [φορά], βρήκα περισσότερη ευκολία από την πρώτη. Στην Αυτού Εξοχότης Giovanelli, τον καιρό που ήταν πραιτόρας, έκανα το ημίσωμο πορτρέτο μίας πανέμορφης νεαρής, το οποίο αντέγραφα από ένα άλλο πολύ μικρό που είχε σε ένα κουτί φτιαγμένο από έξοχο χέρι· και τόσο μελέτησα για να το μιμηθώ που έμεινε ευχαριστημένος, όπως μου απέδειξε στα λόγια και χαρίζοντάς μου πολλά περισσότερα από εκείνα που ήλπιζα.

Υψωθείς στο αξίωμα του καρδινάλιου ο Εξοχότατος Calino, πατριίκιος από την Μπρέσια, το αιδεσιμότατο κεφάλαιο αυτού του καθεδρικού ναού, που ήταν πριν ιεράς σε αυτόν, μου ανέθεσε το πορτρέτο του, το οποίο έκανα σε μεγάλη κλίμακα για να τοποθετηθεί ως είθισται στη μεγαλοπρεπή αίθουσα πάνω από το σκευοφυλάκιο, δίπλα στον νέο καθεδρικό ναό· και έλαβα χίλιους επαίνους από αυτούς τους Μονσινιόρ και επίσης ένα μεγαλοπρεπές δώρο. Κατόπιν, ο Σεβασμιώτατος Καρδινάλιος Molino, επίσκοπος μας με ένδοξη μνήμη, μου ανέθεσε να φτιάξω ένα μεγάλο πορτρέτο της Αγιότητας του Πάπα Κλήμη ΙΔ', ευτυχώς βασιλεύοντα, για να τοποθετηθεί στην πινακοθήκη, η οποία αποτελείται από εξαιρετικά έργα ζωγραφικής. Και τον γέμισα με αρκετή ικανοποίηση που, για να πω την αλήθεια, φοβόμουν πάρα πολύ, επειδή ήταν ένας μεγάλος λάτρης (dilettante) της ζωγραφικής, ούτως ώστε θα είχε πολλά να πει για το παραπάνω, αλλά είχα την παρηγοριά να συναντήσω πλήρως τη διάνοιά του, και στην πληρωμή με αντιμετώπισε ισότιμα. Στο Costorio της Valtrompia υπάρχει ένας μικρός πίνακας της Παρθένου Μαρίας με τον τίτλο Madonna del Patrocinio και χαμηλά ένας μικρός άγγελος που με το ένα χέρι δείχνει την Παρθένο και με το άλλο τη γη. Μετά έκανα, προς πλήρη ικανοποίηση της οικογένειας [τους], το πορτρέτο του Μονσινιόρ Αρχιδιακόνου Chizzola και ενός αδελφού

του, του Ευγενούς Κυρίου Alessandro. Ομοίως [έκανα το πορτρέτο] για μία παντρεμένη Κυρία από τη Βιτσέντσα, [το οποίο ήταν] τόσο επιθυμητό από τον πατέρα αυτής, όπως και αυτό ενός μικρού γιου της, για το οποίο φάνηκε πέρα από χαρούμενος. Έχω κάνει και άλλα πολλά, που μέρος τους δεν έρχεται στο μυαλό και άλλα, χάρη της συντομίας, τα παραλείπω. [Έκανα] δύο πίνακες της Οσίας Angela Merici ιδρύτριας των Ουρσουλινών, μία για την ενορία του Cocaglio, την άλλη για τις Ουρσουλίνες του Concesio. Έκανα ακόμα διάφορες μικρές εικόνες (quadretti), αλλά επειδή είναι ήσσονος σημασίας (cose minute) τα παραλείπω. Τέλος, [έκανα] έναν μικρό πίνακα (paletta) για την ιδιωτική καπέλα του Ευγενή και Αιδεσιμότατου Μονσινιόρ Ιερέα Soldo όπου εμφανίζεται από τα δεξιά η Αγία Οικογένεια, από τα αριστερά ο Άγιος Ζαχαρίας και η Αγία Ελισάβετ με το παιδί Άγιο Ιωάννη, και ψηλά ένας χορός (gloria) από αγγέλους. Αυτός [ο πίνακας] σίγουρα με ταπεινώση μου, ομολογώ, με παρέσυρε λίγο έξω από το συνηθισμένο, και για να πω την αλήθεια ήταν ένας από εκείνους για τους οποίους παινεύομαι λιγότερο. Αυτός ήρθε με παραγγελία του προαναφερθέντος για τον καθεδρικό ναό και για να ικανοποιήσει την επιθυμία αυτών των Μονσινιόρ Ιερών· και επειδή εξετάστηκε από αυτούς και τους άρεσε τόσο πολύ που ποτέ δεν έπαψαν να τον επαινούν, είχα την απόδειξη της γενναιοδωρίας τους με ένα άφθονο δώρο. Τώρα κάνω τέσσερις μικρές εικόνες για έναν κύριο της Valle Camonica και είμαι απασχολημένη με έναν πίνακα (pala), μα προς το παρόν δεν γνωρίζω το θέμα, το οποίο προσμένω με ανυπομονησία να σκεφτώ.

Τι να πείτε για όλη τη φλυαρία μου, αλλά σας το είπα από την αρχή, ότι θα αγαπούσα κυρίως να μην αναφέρω τίποτα για μένα· αλλά εσείς ενεργήσατε με τη συνήθη φρόνησή σας και στην περίπτωση που αυτός ο κύριος πραγματικά το θέλει, δεν έχω να κάνω άλλο παρά από το καθήκον να σας υπακούσω. Συνεχίστε να μου γράφετε και εάν χρειάζεστε περαιτέρω πληροφορίες, μην διστάσετε να μου το εκφράσετε. Μα πριν σας αφήσω, να ξέρετε ότι είμαστε λυπημένοι για την ξαφνική αποχώρησή σας από εδώ και, ακόμα, επειδή δεν έχουμε λάβει νέα σας. Σας ζητώ λοιπόν, όταν θα μου γράψετε για να επιβεβαιώσετε ότι λάβατε την επιστολή μου, να μου πείτε επίσης τι συνέβη σε αυτή την περίοδο της απουσίας σας. Με αυτή την επιθυμία μου και υπενθυμίζοντάς την εκτίμηση και τον σεβασμό μου σε εσάς, υπογράφω

Της αξιότιμης Αιδεσιμότητά σας

Μπρέσια, 17 Απριλίου 1773

Ταπεινότατη, ευπειθέστατη, αφοσιωμένη δούλος

Eleonora Monti

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Μπολόνια

BIBLIOTECA COMUNALE DELL'ARCHIGINNASIO

BCB, ms. B. 123-135: Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese accademico dell'Istituto delle Scienze di Bologna*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

BUB, ms. 770, τόμ. LVXII: Antonio Francesco Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino a' tempi presenti*

ΕΝΤΥΠΕΣ ΠΗΓΕΣ

Alberti, Leon Battista, *I libri della famiglia*, Einaudi, Τορίνο 1994.

Αριστοτέλης, *Περί ζώων γενέσεως*, 2 Τόμοι, Φιλολογική Ομάδα Κάλκτου (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια), Κάλκτος, Αθήνα 1994

Armenini, Giovanni Battista, *Dei veri precetti della pittura*, Capurro, Πίζα 1823 [1η έκδοση 1587]

Baglione, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572: in fino a'tempi di Papa Urbano Ottano nel 1642*, Nella stamperia d'Andrea Fei, Ρώμη 1642

Baldinucci, Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua: per le quali si dimostra come, e per chi le bell'arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, τόμ. 1, Franchi, Φλωρεντία 1681

Bembo, Illuminata, *Specchio di illuminazione*, Silvia Mostaccio (επιμ.), Sismel Edizioni del Galluzzo, Φλωρεντία 2001 [1^η έκδοση 1679]

Boccaccio, Giovanni, *Volgarizzamento di maestro Donato da Casentino dell'opera di messer Boccaccio De claris mulieribus rinvenuto in un codice del XIV secolo dell'archivio cassinese pubblicato per cura e studio di Luigi Tosti*, Giovanni Silvestri, Μιλάνο 1841 [1^η έκδοση, Νάπολη 1836]

_____, *Famous women*, Virginia Brown (επιμ.- μετ.), Harvard University Press, Κέιμπριτζ-Μασαχουσέτη - Λονδίνο 2001.

Bolognini Amorini, Antonio, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Tipi Governativi alla Volpe, Μπολόνια 1843

Castiglione, Baldassare, *Il Cortigiano*, Aldina, Βενετία 1528

Crespi, Luigi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769

Croce, Giulio Cesare, *La gloria delle donne*, Alessandro Benaci, Μπολόνια 1590

De Dominici, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: non mai date alla luce da Autore alcuno*, τόμ. 1, Nella stamperia del Ricciardi, Νάπολη 1742

De Pizan, Christine, *The book of the city of ladies*, μετ. - εισαγ. και σημειώσεις R. Brown Grant, Penguin, Λονδίνο 1999

Della Chiesa, Francesco Agostino, *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza, e perfezione del sesso donnesco*, G. Gislandi e G. T. Rossi, Μοντόβι 1620

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, τόμ. 1, De Bure l'aîné, Παρίσι 1762

Diderot, Denis - Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, τόμ. 6, Breton-David-Durand-Briasson, Παρίσι 1751

Fantuzzi, Giovanni, *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, τόμ. 5, San Tommaso d'Aquino, Μπολόνια 1786

Firenzuola, Angolo, *Dialogo delle bellezze delle donne di m. Agnolo Firenzuola fiorentino*, Per Giovanni Griffio, Βενετία 1552

Füssli, Johann Caspar, *Job. Caspar Füsslins Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, τόμ. 3, Orell - Gessner und Comp., Ζυρίχη 1770

Giordani, Gaetano, "Notizie delle donne pittrici di Bologna", *Almanacco Statistico Bolognese* 3 (1832), σσ. 31-64

Grassetti, Giacomo, *Vita della B. Caterina di Bologna composta dal P. Giacomo Grassetti della Compagnia di Giesu all'illustrissimo senato di Bologna*, presso Bartolomeo Cochi, Μπολόνια 1620

Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, τόμ. 1, Bassano, Βενετία 1809, σ. I- II [1^η έκδοση 1795-1796]

Legati, Lorenzo, *Museo Cospiano: annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Giacomo Monti, Μπολόνια 1677

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, 2 Τόμοι, Davico, Μπολόνια 1678

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi del Conte Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, 2 Τόμοι, Tipografia Guidi all'Ancora, Μπολόνια 1841

Mariette, Pierre-Jean, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, τόμ. 1, J. B. Dumoulin, Παρίσι 1851

Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno*, τόμ. 1, Accademia nazionale dei Lincei, Ρώμη 1956

Marescotti, Ercole, *Alla ill.ma et ecc.ma sig.ra la sig. Flavia Peretti Orsina. Dell'eccellenza della donna discorso di Hercole Filogenio*, appresso Settorio de'Monti, Μπολόνια 1589

Masini, Antonio, *Bologna perlustrata, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre, e profane di tutto l'anno. Delle chiese, e loro feste, indulgenze, reliquie, corpi santi... d'Antonio di Paolo Masini In Bologna*, per Carlo Zenero, Μπολόνια 1650 [2^η έκδοση, Μπολόνια 1666]

Meusel, Johann Georg, "Lebenstände der im jahr 1782 zu Berlin verstorbenen Madame Therbusch", *Miscellaneen artistischen Inhalts* 16 (1783), σσ. 266-275

Orlandi, Pellegrino Antonio, *L'abecedario pittorico: dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest' ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Rispoli, Νάπολη 1733 [1^η έκδοση, Μπολόνια 1704]

Paleotti, Gabriele, *Episcopale bononiensis civitatis et diocesis: Raccolta de varie cose, che in diversi tempi sono state ordinate da Monsig. Illustriss. & Reverendiss. Cardinale Paleotti vescovo di Bologna*, Benacci, Μπολόνια 1580

_____, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Benacci, Μπολόνια 1582.

Pascoli, Lione, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Antonio De' Rossi, Ρώμη 1732

Picinardi, Gio. Luigi, *Il pennello lagrimato*, Per Giacomo Monti, Μπολόνια 1665

Pino, Paolo, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, per Pavolo Gherardo, Βενετία 1548

Πλίνιος ο Πρεσβύτερος, *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής: 35ο βιβλίο της Φυσικής Ιστορίας*, Τάσος Ρούσος – Αλέκος Αλεβιδης (μετ.), Αλέκος Αλεβιδης (επιμ.), Άγρα, Αθήνα 2009 [1η έκδοση 1994]

Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte*, Presso Gio. Battista Sgava, Βενετία 1648

Soprani Raffaele, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, e de' forestieri che in Genova operarono*, Per Giuseppe Bottaro e Gio. Battista Tiboldi Cōpagni, Γένοβα 1674

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: con una sua utile & necessaria introduzzione a le arti loro*, Lorenzo Torrentino, Φλωρεντία 1550

_____, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giunti, Φλωρεντία 1568

_____, «Οι βίοι του Giorgio Vasari: Τα προσοίμια στις τρεις εποχές (1550, 1568) – Προοίμιο [στην Πρώτη εποχή] των Βίων», μετ. – επιμ. Παναγιώτης Ιωάννου, *Ιστορία της Τέχνης* 5 (2016), σσ. 141-161

Weyerman, Jacob Campo, *De Levens-beschryvingen der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, τόμ. 2, By Ab. Blussé en Zoon, Χάγη 1729

Zanotti, Giampietro, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Instituto delle scienze e dell'arti*, 2 Τόμοι, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739

ΜΕΛΕΤΕΣ

Angeleri, Elena, “L'Accademia Clementina di Bologna: struttura e funzioni, Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna”, *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 19 (1986), σσ. 63-104

Agnati, Ulrico, “Malvasia giurista. Dati e ipotesi per un profilo”, στο Sabine Frommel (επιμ.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2013, σσ. 55-64

Arfelli, Adriana, “Bologna perlustrata di Antonio di Paolo Masini e l'aggiunta inedita del 1690”, *L'Archiginnasio* 52 (1957), σσ. 188-237

Barrocchi, Paola (επιμ.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, τόμ. 1, Laterza, Μπάρι 1960

_____, *Scritti d'arte del cinquecento*, τόμ. 3, Einaudi, Τορίνο 1978 [1^η έκδοση 1971]

Beguiristain, Marva Teresa “Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista”, *Asparkva* 6 (1996), σσ. 135-146

Benassi, Stefano, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Nuova Alfa Editoriale, Μπολόνια 1988

Biagi Maino, Donatella (επιμ.), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Μπολόνια 1981

Bianchi, Ilaria, “Le cere anatomiche di Anna Morandi Manzolini tra Bologna e l'Europa”, *Il carrobbio* 32 (2006), σσ. 129-145

Blake McHam, Sarah, “Pliny's influence on Vasari's first edition of the "Lives"”, *Artibus et Historiae* 64 (2011), σσ. 9-23

Bocchi, Gianluca, “Il soggiorno bolognese di Ludovico e Margherita Caffi”, *Strenna piacentina* (2013), σσ. 92-101

Bohn, Babette, “The antique heroines of Elisabetta Sirani”, *Renaissance Studies* 16 (2002), σσ. 52-79

_____, “Female self-portraiture in early modern Bologna”, *Renaissance studies* 18 (2004), σσ. 239-286

Bonafede, Carolina, *Cenni biografici e ritratti d'insigne donne bolognesi: raccolti dagli storici più accreditati dalla signora Carolina Bonafede*, Sassi, Μπολόνια 1845

Borzello, Frances, *Seeing ourselves: women's self-portraits*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1998

_____, *A world of our own: women as artists since the renaissance*, Watson-Guption publications, Νέα Υόρκη 2000

Boschloo, Anton W.A, “Crespi e l'Accademia Clementina”, στο Andrea Emiliani (επιμ.), *Giuseppe Maria Crespi: 1665-174*, Nuova Alfa editoriale, Μπολόνια 1990, σσ. CLXXXV-CXCI

Bourne, Molly, “Medici women at the Gonzaga court, 1584 – 1627”, στο Barbara Deimling – Jonathan K. Nelson – Gary M. Radke (επιμ.), *Italian art, society, and politics: a Festschrift in honor of Rab Hatfield*, Syracuse Univ. Press, Φλωρεντία 2007, σσ. 223-243.

Buscaroli, Beatrice F., “"Con le tenere e bianchissime mani nelle cose mecaniche": Le scultrici”, στο Vittorio Sgarbi – Hans Albert Peters – Beatrice F. Buscarol (επιμ.), *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, F. Motta, Μιλάνο 2007. σσ. 40-47

Buscaroli, Rezio, *La storiografia artistica bolognese dal Lamo all'Orlandi*, Zanichelli, Μπολόνια 1937

Cammarota, Giampietro, “L'Accademia Clementina” στο Angelo Varni (επιμ.), *Percorsi di carta: i luoghi dei libri e dei documenti dalle accademie al computer*, Pàtron editore, σσ. 107-116

Campbell, Stephen J., *The cabinet of eros: Renaissance mythological painting and the studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, Ντου Χέιβεν 2004

Capucci, Martino, “La cultura del Sei-Settecento”, στο Aldo Berselli (επιμ.), *Storia della Emilia Romagna: L'età moderna*, Bologna University press, Μπολόνια 1975, σσ. 571-593

Cavazza, Marta, “Dottrici e lettrici dell'Universita di Bologna nel Settecento”, *Annali di storia delle università italiane* 1 (1997), σσ. 109-126

_____, “Innovazione e compromesso. L'istituto delle scienze e il sistema accademico bolognese del settecento”, στο A. Prosperi (επιμ.), *Storia di Bologna: Bologna nell'età moderna. Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, τόμ. 3, Bononia University Press, Μπολόνια 2009, σσ. 317-374

_____, “Between modesty and spectacle: women and science in eighteenth-century Italy”, στο Paula Findlen – Wendy Wassing Roworth – Catherine M. Sama (επιμ.), *Italy's eighteenth century: gender and culture in the age of grand tour*, Standford University Press, Σταντφορντ και Καλιφόρνια 2009, σσ. 275-302

Chadwick, Whitney, *Women, art, and society*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1990

Chillè, Ornella, “Eleonora Monti, una pittrice del Settecento tra Bologna e Brescia”, *Strenna storica bolognese* 63 (2013), σσ. 87-102

Cropper, Elizabeth “A Plea for Malvasia's Felsina pittrice”, στο Lorenzo Pericolo (επιμ.), *Early Bolognese painting*, Brepols, Turnhout 2012, σσ. 1-47

_____, “Malvasia's anti-vasarian history of art: a tradition, not a rebirth” στο Melinda Schlitt (επιμ.), *Gifts in return: essays in honour of Charles Dempsey*, Centre for reformation and Renaissance studies, Τορόντο 2012, σσ. 415-443

Curzi, Valter, “Il metodo di lavoro di Marcello Oretti”, *Notizie da Palazzo Albani* 1 (1986), σσ. 77-83

Dabbs, Julia Kathleen, “Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in 18th-century Life Stories”, *Eighteenth-Century Women* 5 (2008), σσ. 29-52

_____, *Life stories of women artists, 1550-1800: an anthology*, Ashgate, Φάροναμ 2009

_____, “Vision and Insight: Portraits of the Aged Woman Artist, 1600–1800”, *Interdisciplinary Studies in the Humanities* 4 (2012), σσ. 1-15

DaCosta Kaufmann, Thomas, *Toward a geography of art*, University of Chicago Press, Σικάγο 2004

De Castris, Pierluigi Leone, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606, l'ultima maniera*, Electa, Νάπολη 1991

De Girolami Cheney, Liana, *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*, Peter Lang, Νέα Υόρκη - Ουάσιγκτον 2007

Degli Angeli, Anna Maria, “Il mito della donna artista nella Bologna del seicento”, *Il carrobbio* 13 (1987), σσ. 119-128

Andrea Emiliani (επιμ.), *Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari*, τόμ. 1, Minerva, Μπολόνια 2005

Evangelisti, Silvia, “Alcuni ritratti di Luigi Crespi”, *Il Paragone* 379 (1981), σσ. 36-52

Fanti, Mario, “Sulla figura e l'opera di Marcello Oretti”, *Il carrobbio* 8 (1982), σσ. 125-143

Findlen, Paula, “Science as a Career in Enlightenment Italy: the strategies of Laura Bassi”, *Izis* 84 (1993), σσ. 441-470

_____, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, University of California Press, Μπέργλεϋ - Λος Άντζελες - Λονδίνο 1994

_____, “Translating the New Science: women and circulation of knowledge in enlightenment Italy”, *Configurations* 3 (1995), σσ. 167-206

Ffolliott, Sheila, “Wife, widow, nun, and court lady: women patrons of the renaissance and Baroque”, στο Vera Fortunati (επιμ.), *Italian women artists: from Renaissance to baroque*, Skira, Μιλάνο 2007, σσ. 31-39

Fortunati Pietrantonio, Vera, “Per una storia della presenza femminile nella vita artistica del cinquecento bolognese: Properzia De Rossi schultrice”, *Il carrobbio* 7 (1981), σσ. 167-177

_____, “L'artista donna e il sacro a Bologna: dalla civiltà di corte alla età post-tridentina”, στο Fortunati Vera (επιμ.), *Imago virginis: donne artiste e sacro fra passato e presente*, Provincia, Μπολόνια 1996, σσ. 5-15

_____(επιμ.), *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, Electa, Μιλάνο 1998

_____, “Ruolo e funzione delle immagini nei monasteri femminili”, στο Vera Fortunati (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σσ. 11-42

_____, “Artiste in Europa dal Rinascimento al Barocco: generi, iconografie, linguaggi”, στο Vittorio Sgarbi – Hans Albert Peters – Beatrice F. Buscarol (επιμ.), *L'arte delle donne: dal Rinascimento al Surrealismo*, F. Motta, Μιλάνο 2007, σσ. 33-40

_____, *L'occhio della donna artista: la fondazione a Bologna di un centro di documentazione sulla storia delle donne artiste in Europa dal Medioevo al Novecento*, Compositori, Μπολόνια 2007

_____, *Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Compositori, Μπολόνια 2008

Frati, Lodovico, *Il Settecento a Bologna*, Atesa, Μπολόνια 1979 [1^η έκδοση 1923]

Gaetner, Johannes A., “Myth and pattern in the Lives of Artists”, *Art Journal* 30 (1970), σσ. 27-30

Garrard, Marry D., “The women artists of Bologna by Laura Ragg”, *Woman's Art Journal* 1 (1980), σσ. 58-64

Gherardi, Raffaella, “la storia, la politica: Marco Minghetti e le origini dell'età moderna”, στο Raffaella Gherardi (επιμ.), *Le donne, la Maddalena, le madonne: scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*, Clueb, Μπολόνια 2010, σσ. 7-18

Ghirardi, Angela “Con gli occhi al cielo. Elisabetta Sirani e il ritratto”, στο Jadranka Bentini – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 91-105

Giordano Sensi, Rita, “Le artiste bolognesi del XVIII secolo”, *Il carrobbio* 18 (1992), σσ. 195-206

Giumanini, Michelangelo L., “Catalogo degli accademici d'onore nell'accademia Clementina (1710-1803)”, *Atti e memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna* 38-39 (1998/1999), σσ. 207-283

Giotto, Carlo Alberto, “Some bibliographical questions regarding Malvasia's Felsina Pittrice”, στο Lorenzo Pericolo (επιμ.) *Early Bolognese painting*, Brepols, Τύρνχαουτ 2012, σσ. 49-88

Gombrich, Ernst H., *Norm and form. Studies in the art of Renaissance*, Phaidon Press, Λονδίνο 1966

Grassi, Luigi, *Teorici e storia della critica d'arte: il Settecento in Italia*, Bonsignori, Ρώμη 1997 [1^η έκδοση 1979]

Graziani, Irene, “Barbara Bolognini Amorini e il culto di Caterina Vigri nel 19. Secolo”, στο Claudio Leonardi (επιμ.), *Caterina Vigri: la santa e la città: atti del Convegno, Bologna, 13-15 novembre 2002*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Φλωρεντία 2004, σσ. 295-308

_____, “L'icona della monaca artista e le fonti storiografiche sul Breviario di Caterina Vigri”, στο Vera Fortunati – Claudio Leonardi (επιμ.), *Pregare con le immagini: il breviario di Caterina Vigri*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 29-42

_____, “Il cenacolo di Elisabetta Sirani”, στο Jadranka Bentini – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 119-133

_____, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Compositori, Μπολόνια 2005

Greer, Germaine, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Tauris Parke Paperbacks, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2001 [1^η έκδοση 1979].

Groppi, Angela, “lavoro e proprietà delle donne in età moderna”, στο Angela Groppi (επιμ.), *Il lavoro delle donne*, Laterza, Ρώμη 1996, σσ. 119-163

Hamon-Lehours, Emilie, “La fortuna critica di Elisabetta Sirani nel Settecento in Francia e in Inghilterra”, στο Sabine Frommel (επιμ.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2013, σσ. 487-498

Haskell, Francis, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Φλωρεντία 1966 [1^η έκδοση στα Αγγλικά, 1963]

Jacobs, Fredrika Herman, *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997

Kris, Ernst – Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1979 [1^η έκδοση στα Γερμανικά, 1934]

Landi, Roberto, “Indice degli artisti compresi nell'opera manoscritta di Marcello Oretti Notizie de professori del disegno”, *L'Archiginnasio* 7 (1983), σσ. 104-198

Marcus, Claude-Gerard, “Margherita Caffi: peintre de fleurs: ecole italienne 17. siecle”, *Art et curiosite* 13, χ.χ, χ.σ.

Matthews Grieco, Sara F., “The Body, Appearance, and Sexuality”, στο N. Z. Davis – A. Farge (επιμ.), *A History of Women in the West, Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Belknap Press of Harvard, Κέμπριτζ 1993, σσ. 46-84

Mazza, Angelo, “*Felsina sempre pittrice*”: *Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2016

McLeod, Glenda, *Virtue and venom: catalogs of women from antiquity to the Renaissance*, University of Michigan Press, Ανν Άρμπορ 1991

Medici, Michele, “Elogio di Giovanni, e di Anna Morandi coniugi Manzolini scritto dal Prof. Cav. Michele Medici”, *Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna* 8 (1857), σσ. 1-26

Messbarger, Rebecca, “Re-membering a body of work: anatomist and anatomical designer Anna Morandi Manzolini”, *Studies in Eighteenth-Century Culture* 32 (2003), σσ. 123-154

Messbarger, Rebecca – Paula Findlen (επιμ.), *Maria Gaetana Agnesi et alia: The contest for knowledge*, Chicago University Press, Σικάγο και Λονδίνο 2005

Minghetti, Marco, *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI*, Nuova antologia, Φλωρεντία 1877

Modesti, Adelina, “The making of a cultural heroine: Elisabetta Sirani pittrice celeberrima di Bologna, 1638-1665”, στο Mario Piantoni – Laura De Rossi (επιμ.), *Per l'arte: da Venezia all'Europa: studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Edizioni della Laguna, Μονραλκόνε 2001, σσ. 399-404

_____, *Elisabetta Sirani: una virtuosa del Seicento bolognese*, Compositori, Μπολόνια 2004

_____, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνόυτ 2014

Montevecchi, Benedetta, “Su Lucia Casalini Torelli ritrattista bolognese”, *Notizie da Palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte* 2 (1986), σσ. 73-87

Morselli, Raffaella, “Tedenze e aspetti del collezionismo bolognese del seicento”, στο Olivier Bonfait – Michel Hochman – Luigi Spezzaferro – Guido Toscano (επιμ.), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra 16. e il 18. secolo*, École française de Rome, Ρώμη 2001, σσ. 61-81

Murphy, Caroline, “Lavinia Fontana and "Le Dame della Città": understanding female artistic patronage in late sixteenth-century Bologna”, *Renaissance Studies* 10 (1996), σσ. 190-208

_____, “Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna”, στο Geraldine A. Johnson – Sara F. Matthews (επιμ.), *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge Univ. Press, Κέμπριτζ 1997, σσ. 111-138

_____, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth century Bologna*, Yale University press, Λονδίνο 2003

_____, “The economics of the woman artist”, στο Vera Fortunati (επιμ.), *Italian women artists: from Renaissance to baroque*, Skira, Μιλάνο 2007, σσ. 23-30

Noble, David F., *Un mondo senza donne: la cultura maschile della Chiesa e la scienza occidentale*, Bollati Boringhieri, Τορίνο 1994

Nahoumm-Grappe, Verinique, “The beautiful woman”, στο N. Z. Davis – A. Farge, *A History of Women in the West, Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, Belknap Press of Harvard University Press, Κέμπριτζ 1993, σσ. 85-100

Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Art News* 69 (1971), σσ. 22-39, 67-71

Noé, Enrico, “Un’amicizia artistica: Teresa Muratori e G. Gioseffo Dal Sole”, *Il carrobbio* 2 (1976), σσ. 293-300

Owen Hughes, Diane, “Invisible madonnas? The Italian historiographical tradition and the women of medieval Italy”, στο S. Mosher Stuard (επιμ.), *Women in Medieval History and Historiography*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια 1987, σσ. 25-57

Parker, Rozsika – Griselda Pollock, *Old mistress women, art and ideology*, Pantheon books, Νέα Υόρκη 1991

Perini, Giovanna, “la biblioteca di Marcello Oretti”, *Annali della scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia* 3 (1979), σσ. 792-826

_____, “La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato”, *Annali della scuola normale superiore di Pisa* 3 (1981), σσ. 182-243

_____, “Carlo Cesare Malvasia’s Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography”, *The Art Bulletin* 70 (1988), σσ. 273-299

_____, “Biographical anecdotes and historical truth: an example from Malvasia’s Life of Guido Reni”, *Studi secenteschi* 31 (1990), σ. 150-160

_____, “Letteratura artistica e società a bologna al tempo di Giuseppe Maria Crespi”, στο Andrea Emiliani (επιμ.), *Giuseppe Maria Crespi, 1665-1747*, Nuova Alfa editoriale, Μπολόνια 1990, σ. CXCIII-CCVI

_____, “L’autobiografia dell’artista”, στο Rino Caputo – Matteo Monaco (επιμ.), *Scrivere la propria vita: l’autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Ρώμη 1997, σ. 117-158

Perlingieri, Ilya Sandra, “Sofonisba Anguissola’s Early Sketches”, *Woman’s Art Journal* 9 (1988 – 1989), σσ. 10-14

Perosa, Alessandro, *Studi di filologia umanistica. Τόμ. 2: Quattrocento fiorentino*, Paolo Viti (επιμ.), Storia e Letteratura, Ρώμη 2000

Pevsner, Nikolaus, *Le accademie d’arte*, Einaudi, Τορίνο 1982 [1η έκδοση στα Αγγλικά, 1940]

Pollock, Griselda, “Women and art history”, στο Jane Turner (επιμ.), *The Dictionary of Art*, τόμ. 33, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1996, σσ. 307-316

Poma, Gabriella, “Introduzione”, στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell’ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σσ. 7-11

Pomata, Gianna, “History, Particular and Universal: On Reading Some Recent Women's History Textbooks”, *Feminist Studies* 19 (1993), σσ. 6-50

Posner, Donald, “Reviewed Work: Vite di pittori bolognesi (Appunti inediti) by Carlo Cesare Malvasia”, *The Art Bulletin* 44 (1962), σσ. 375-380

Prota-Giurleo, Ulisse, “Un complesso familiare di artisti napoletani del secolo XVII”, *Napoli: Rivista municipale* 7-8 (1951), σσ. 19-32

Massimo, Pulini, *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Compositori, Μπολόνια 2006

Ragg, Laura M., *The women artists of Bologna*, Methuen, Λονδίνο 1907

Rocco, Patricia, Maniera Devota, “Mano Donnesca: women’s work and stitching for virtue in the visual culture of the Conservatori in early modern Bologna”, *Italian studies* 70 (2015), σσ. 76-91

Roli, Renato, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai candolli*, Alfa, Μπολόνια 1997

Roli, Renato, “Spunti di didattica dell’arte nella Felsina pittrice (1769) di Luigi Crespi”, *Atti della Accademia delle scienze dell’Istituto di Bologna* 73 (1984-1985), σσ. 38-43

Roncuzzi Roversi-Monaco, Valeria, “Il "personagio" Elisabetta Sirani nella produzione editoriale Bolognese dell’ottocento”, στο Jadranka Bentini – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 154-163

Roversi, Giancarlo, “Aspetti della vita bolognese dei secoli XVII-XVIII”, *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province di Romagna* 221 (1970), σσ. 48-85

Rubin, Patricia, “What men saw: Vasari’s life of Leonardo da Vinci and the image of the renaissance artist”, *Art History* 13 (1990), σσ. 34-46

Sabatti, Carlo, “La pala di Eleonora Monti in S. Roco di Villa Carcina”, *Brixia Sacra memorie storiche della diocesi di brescia* 19 (1984) σσ. 52-55

Sabbatini, Stefania, “Per una storia delle donne pittrici bolognesi: Anna Maria Sirani e Ginevra Cantofoli”, *Schede umanistiche* 2 (1995), σσ. 85-101

Schlosser, Julius von, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell’arte moderna*, Otto Kurz (επιμ.), μετ. Filippo Rossi, La nuova Italia – Anton Schroll & Co., Φλωρεντία και Βιέννη 1956, σ. 531 [1η έκδοση στα Γερμανικά, 1924].

Scognamiglio, Ornella, “Donne artiste a Napoli e in Italia meridionale: un difficile percorso critico”, στο P. Adkins Chiti (επιμ.), *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l’Anno Mille e il 1700*, Electa, Μιλάνο 2003, σσ. 78-84

Sega, Paola, “Le presenze femminili nell’Accademia Clementina a Bologna nel Settecento”, στο *Alma mater studiorum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna-cultura universitaria nell’ateneo bolognese*, Clueb, Μπολόνια 1988, σσ. 141-146

Silvestrini, Maria Teresa, “le donne nell’Italia moderna: rappresentazioni, appartenze, indetità”, στο Albert Cottino (επιμ.), *La donna nella pittura italiana del seicento e settecento: il genio e la grazia*, Allemandi, Τορίνο 2003, σσ. 33-40

Sohm, Philip, “Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia”, *Renaissance Quarterly* 48 (1995), σσ. 759-808

Soussloff, Catherine M., *The absolute artist: the historiography of a concept*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1997

Sutherland, Harris – Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, Alfred A. Knopf, Νέα Υόρκη 1976

Urbini, Silvia, “Sul ruolo della donna incisore nella storia del libro illustrato”, στο Gabriella Zarrì (επιμ.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*, Edizioni di storia e letteratura, Ρώμη 1996, σσ. 368-391

Vauchez, Andre, “Santa Caterina Vigri (1413-1463) e il suo processo di canonizzazione (1586-1712)”, στο Vera Fortunati – Claudio Leonardi (επιμ.), *Pregare con le immagini: il breviario di Caterina Vigri*, Compositori, Μπολόνια 2004, σσ. 3-7

Vianelli, Athos, “Profilo di una scrittrice dell’800: Carolina Bonafede, la prima biografa delle donne illustri bolognesi”, στο Giancarlo Roversi (επιμ.), *Donne celebri dell’Emilia-Romagna e del Montefeltro: dal Medioevo all’Ottocento*, Grafis, Casalecchio di Reno 1993, σσ. 167-172

Visioli, Monica (επιμ.), *La biografia d’artista tra arte e letteratura: seminari di letteratura artistica*, Santa Caterina, Παβία 2015

Vons, Jacqueline, *L’image de la femme dans l’oeuvre de Pline l’Ancien*, Latomus, Βρυξέλλες 2000

Zarri, Gabriella, *Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Il mulino, Μπολόνια 2000

_____, “Tra storia e rappresentazione: donne, Madonne e sante” στο Raffaella Gherardi (επιμ.), *Le donne, la Maddalena, le madonne: scritti sull’arte moderna di Marco Minghetti*, Clueb, Μπολόνια 2010, σσ. 19-30

Zemon Davis, Natalie, ““Women’s History” in Transition: The European Case”, *Feminist Studies* 3 (1976), σσ. 83-103

Zimmermann, Margarete, ““La querelle des Femmes” come paradigma culturale”, στο Silvana Seidel Menchi – Anne Jacobson Schutte – Thomas Kuehn (επιμ.), *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed età moderna*, Il mulino, Μπολόνια 1999, σσ. 157-173

Μπούρκχαρτ, Γιάκομπ, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, Νεφέλη, Αθήνα 1997 [1^η έκδοση στα Γερμανικά, 1860]

Χάφτον, Όλουεν, *Ιστορία των γυναικών στην Ευρώπη (1500-1800)*, μετ. Ειρ. Χρυσοχόου, Νεφέλη, Αθήνα 2003 [1^η έκδοση στα Αγγλικά, 1995]

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

Clara: Database of Women Artists (National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.). Προσβάσιμο στο:

http://clara.nmwa.org/index.php?g=entity_detail&entity_id=18042

(προσπελάσθηκε 31/1/18).

De Tata, Rita, “Masini, Antonio”, στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 71 (2008). Προσβάσιμο στο:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-masini_res-44624caa-1cfd-11de-bb24-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-masini_res-44624caa-1cfd-11de-bb24-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

(προσπελάσθηκε 21/12/17)

Farneti, Fabia, *Storia dell'Accademia di Bologna (1711-2011)*. Προσβάσιμο στο:

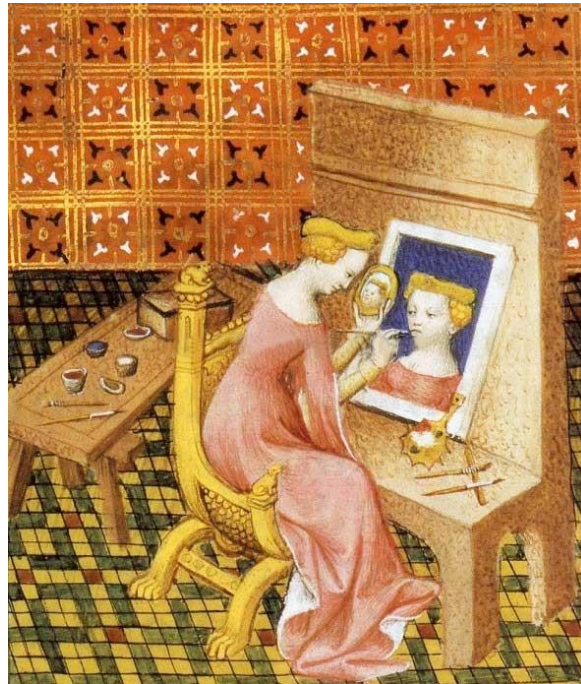
<http://www.ababo.it/ABA/storia/>

(προσπελάσθηκε 10/12/2018)

Giovanna Perini Folesani, “Oretti, Marcello”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 79 (2013). Προσβάσιμο και στο:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-oretti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-oretti_(Dizionario-Biografico))

(προσπελάσθηκε 8/1/18).



Εικ. 1 Η Μάρσα ζωγραφίζει το πορτρέτο της χρησιμοποιώντας καθρέπτη (από τη γαλλική μετάφραση του *De claris mulieribus* του Βοκκάκιου), π. 1403, Bibliothèque nationale de France.



Εικ. 2 Giampietro Zanotti, *Storia dell' Accademia clementina di Bologna, aggregata all' Instituto delle scienze e dell' arti*, Per Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739.



Εικ. 3 Antonio Rosapina (1830-1871), *Η ετοιμοθάνατη Elisabetta παρηγορείται από τον πατέρα της*, λάδι σε καμβά, 109 x 146 εκ., Galeria del'Arte Moderna, Μπολόνια.



Εικ. 4 (αριστερά) Bartolomeo Passarotti, *Αυτοπροσωπογραφία*, π.1580-2, Newhouse galleries, Νέα Υόρκη.



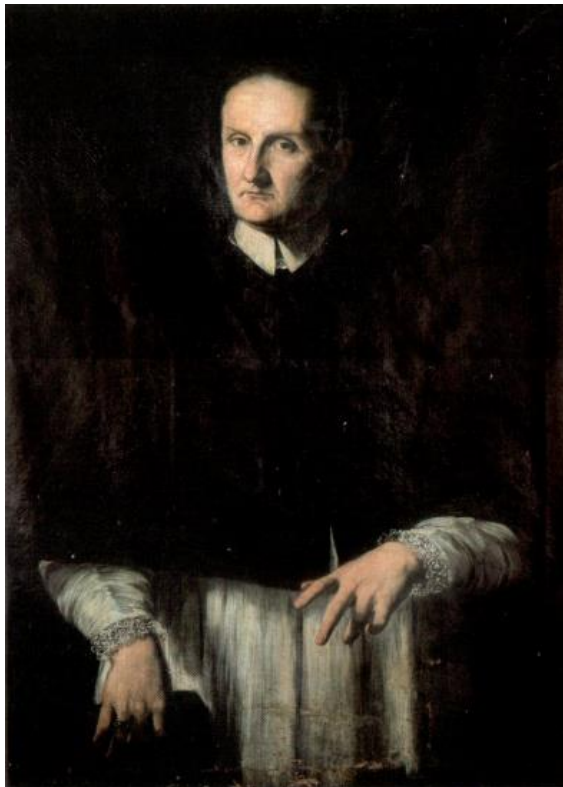
Εικ. 5 (δεξιά) Antonia Pinelli, *Αυτοπροσωπογραφία*, π.1614, Conservatorio del Baraccano, Μπολόνια.



Εικ. 6 (αριστερά) Ginevra Cantofoli, *Αλληγορία της ζωγραφικής*, Pinacoteca Brera, Μιλάνο.



Εικ. 7 (δεξιά) Lucrezia Scarfaglia, *Αυτοπροσωπογραφία*, Collezione Pallavicini, Ρώμη.



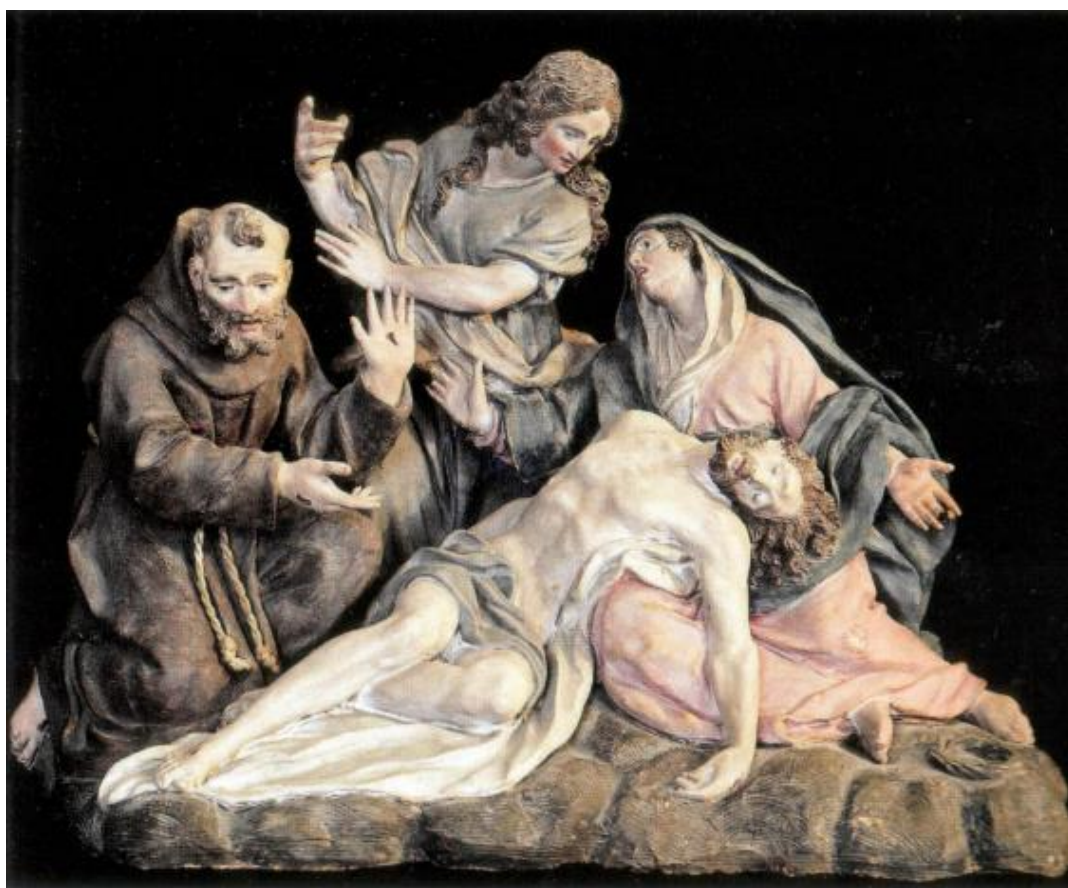
Εικ. 8 Lucia Casalini, *Πορτρέτο του Antonio Augusti*, λάδι σε καμβά, 87x117, Pinacoteca Diocesana di Arte Sacra, Palazzo Mastai Ferretti, Senigiana (Ανκόνια).



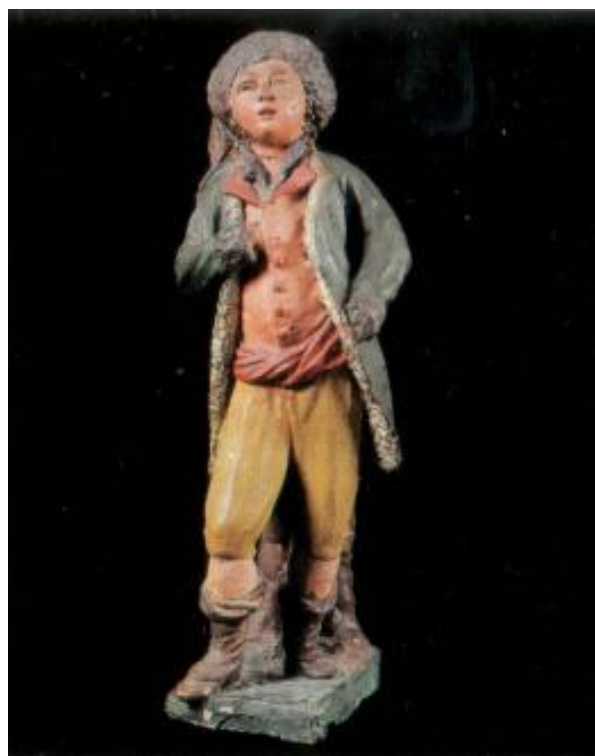
Εικ. 9 (αριστερά) Clarice Vasini, Παναγία θρηνωδόσα, επιζωγραφισμένη τερακότα, ύψ. 117εκ., mercato antiquario, Μπολόνια. **Εικ. 10** (δεξιά) Στη βάση εγγράφεται η υπογραφή της καλλιτέχνης «CLARICE VASINI Accad.^a Cle(m).^a».



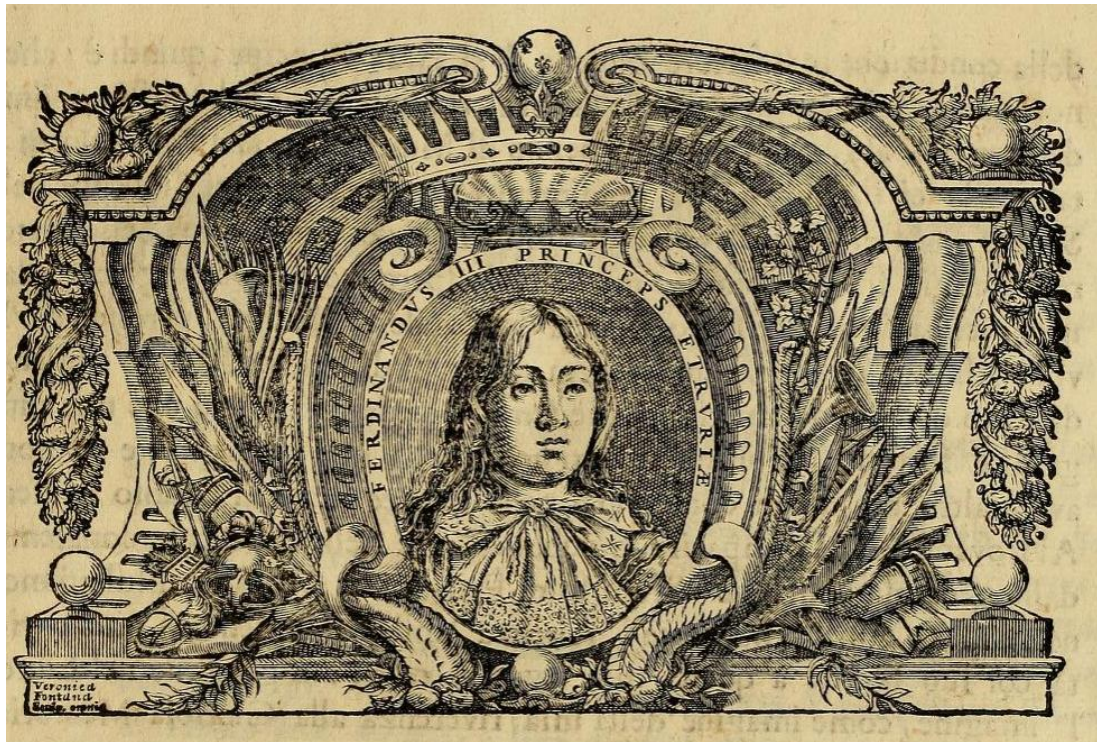
Εικ. 11 Clarice Vasini, *Εναγγελισμός*, Chiesa arcipretale di San Mamante, Μεντιτσόνα.



Εικ. 12 Clarice Vasini, *Pietà*, Chiesa arcipretale di San Mamante, Μεντιτσόνα.



Εικ. 13 Clarice Vasini, *Lo zerbino*, συλλογή Guandalini, Μόντενα.



Εικ. 14 Veronica Fontana, Πορτρέτο του Φερδινάνδου Γ' των Μεδίκων, στο Lorenzo Legati, *Museo Cospiano* σ. 3.



Εικ. 15 Veronica Fontana, Βάκχος, στο Lorenzo Legati, *Museo Cospiano* σ. 499.



Il B. servo di Dio Niccolò da Bologna, della Nobilissima Famiglia Peroli, fu il primogenito che ricevette i Frati Minori nella sua Patria, e prese l'Abito dello stesso Ordine, datogli dal Glorioso Patriarca, e Serafico Padre S. Fran., di cui fu due volte Compagno ne viaggi: e dopo aver operato molti Miracoli, ripose nel Signore: il di primo Maggio dell' Anno 1229.

Εικ. 16 (αριστερά) Elisabetta Macchiavelli, Ο Όσιος Niccolò Peroli, πρώτος Φραγκισκανός της Μπολόνιας, συλλογές της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου της Μπολόνια.



Εικ. 17 (δεξιά) Elisabetta Macchiavelli, Η Παναγία του S. Luca, 1721. Σε πρώτο πλάνο απεικονίζεται S. Rocco, προστάτης των θυμάτων της πανώλης. Στο βάθος, μια άποψη της Μπολόνια.



Εικ. 18 (αριστερά) Maestro dei Ritratti Baroncelli, *Caterina Vigri και δωρητές*, Courtauld Institute Gallery, Somerset House, Λονδίνο.



Εικ. 19 (δεξιά) Innocenzo Francucci da Imola, *Παναγία με Βρέφος, η οσία Caterina Vigri, οι άγιοι Sebastiano, Francesco, Petronio, Cristina και ο παραγγελιοδότης*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Μόναχο.



Εικ. 20 Lorenzo Pasinelli, Παναγία με βρέφος που λατρεύεται από την οσία *Caterina Vigri* (Οράματα της νύχτας των Χριστουγέννων), εκκλησία Santa Maria di Galleria, Μπολόνια.

Εικ. 21 Marcantonio Franceschini, *Η Αγία Κατερίνα ζωγραφίζει τον Ιησού Βρέφος*, Pinacoteca Nazionale, Μπολόνια.





Εικ. 22 (αριστερά) Lavinia Fontana, *Πορτρέτο της Costanza Alidosi*, π. 1580, λάδι σε καμβά, 155x117.5 εκ., Sotheby's, National Museum of Women in the Arts, Ουάσινγκτον.



Εικ. 23 (δεξιά) Lavinia Fontana, *Πορτρέτο γυναίκας με μικρό σκύλο*, π. 1597-1598, λάδι σε καμβά, 115x95 εκ., Walters Art Gallery, Maryland, Βαλτιμόρη.



Εικ.23
Margherita
Caffi, *Νεκρή
φύση με ένα
βάζο λουλούδια*,
λάδι σε καμβά,
109 x 136 εκ.,
ιδιωτική
συλλογή.



Εικ. 24 Lucia Casalini Torelli, *Άγιος Δομίνικος*, λάδι σε καμβά, 210 x 320, εκκλησία San Domenico, Μπολόνια.



Εικ. 25 (αριστερά) Lucia Casalini Torelli, *Ο Όσιος Τσέσλαβ απελευθερώνει το Βρότσλαβ από την πολιορκία των Τατάρων*, λάδι σε καμβά, 180x300, εκκλησία San Domenico, Μπολόνια.



Εικ. 26 (δεξιά) Lucia Casalini Torelli, *Παναγία με το Βρέφος και τους Αγίους Στανίσλαο Κότσα και Λουίτζι Γκοντζάγκα*, λάδι σε καμβά, 160x 260 εκ., εκκλησία San Giorgio, Ρέτζιο Εμίλια.



Εικ. 27 Elisabetta Sirani, *Αυτοπροσωπογραφία ως αλληγορία της ζωγραφικής*, λάδι σε καμβά, 114x85εκ., 1658, Μουσείο Πούσιν, Μόσχα.

Εικ. 28 Anton Maria Zanetti, *Καρικατούρα της Rosalba Carriera*, Fondazione Giorgio Cini, Βενετία.





Εικ. 29 Αγνώστου καλλιτέχνη, Πορτρέτο της Anna Morandi, χαρακτικό στο *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo* του Luigi Crespi.



Εικ. 30 (αριστερά) Anna Morandi, *Αυτοπροσωπογραφία*, Museo di Anatomia Umana Normale, Μπολόνια.

Εικ. 31 (δεξιά) Η ανατόμος και γλύπτρια Anna Morandi Manzolini (1714-1774), σε σχέδιο του Cesare Bettini (1801-1855) στο *Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna* 8 (1857).





Εικ 32 Προμετωπίδα του *Pennello lagrimato* του G.P. Picinardi, Μπολόνια, 1665.

Εικ.33 Matteo Borboni και Lorenzo Tanti, *Ναόςκος για την κηδεία της Elisabetta Sirani*.



Εικ.1 Frances Borzello, *Seeing ourselves: women's self-portraits*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1998, σ. 20.

Εικ.2 Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina di Bologna, aggregata all'Instituto delle scienze e dell'arti*, 2 Τόμοι, Lelio dalla Volpe, Μπολόνια 1739

Εικ.3 Bentini, Jadranka – Vera Fortunati (επιμ.), *Elisabetta Sirani: "pittrice eroina" 1638-1665*, Editrice Compositori, Μπολόνια 2004, σ. 266.

Εικ.4 και 5 Babette Bohn, “Female self-portraiture in early modern Bologna”, *Renaissance studies* 18 (2004), σσ. 239-286.

Εικ.6 και 7 Massimo Pulini, *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Compositori, Μπολόνια 2006, σσ.15, 51.

Εικ.8 Graziani Irene, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Ed. Compositori, Μπολόνια 2005, σ. 238.

Εικ.9, 10, 11, 12, 13 Angelo Mazza, “*Felsina sempre pittrice*”: *Acquisizioni d'arte e donazioni per la storia di Bologna (2014-2016)*, Bononia University Press, Μπολόνια 2016, σσ. 132-134.

Εικ.14 και 15 Lorenzo Legati, *Museo Cospiano: annesso a quello del famoso V'lisce Aldrovandi e donato alla sua patria dall' illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Giacomo Monti, Μπολόνια 1677.

Εικ.16 και 17 Rita Giordano Sensi, “Le artiste bolognesi del XVIII secolo”, *Il carrobbio* 18 (1992), σσ. 201, 202.

Εικ.18 και 19 Irene Graziani, “L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città”, στο Fortunati Vera (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σσ. 221, 243.

Εικ.20 Irene Graziani, “L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città”, στο Fortunati Vera (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σ. 228.

Εικ.21 Irene Graziani, “L'iconografia di Caterina Vigri: dalla clausura alla città”, στο Fortunati Vera (επιμ.), *Vita artistica nel monastero femminile: exempla*, Compositori, Μπολόνια 2002, σ. 234.

Εικ.22 και 23 Vera Fortunati (επιμ.), *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614*, Electa, Μιλάνο 1998, σσ. 94-97.

Εικ.24 https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caffi_m/stillife.html

(προσπελάσθηκε 14/4/2018)

- Εικ.25** Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Ed. Compositori, Μπολόνια 2005, σ. 39.
- Εικ.25 και 26** Irene Graziani, *La bottega dei Torelli: da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Ed. Compositori, Μπολόνια 2005, σσ. 40, 60.
- Εικ.27** Adelina Modesti, *Elisabetta Sirani "Virtuosa": women's cultural production in early modern Bologna*, Brepols, Τυρνόυτ 2014, σ. xxv.
- Εικ.28** Julia Kathleen Dabbs, "Anecdotal Insights: Changing Perceptions of Italian Women Artists in 18th-century Life Stories", *Eighteenth-Century Women* 5 (2008), σ. 39.
- Εικ.29** Luigi Crespi, *Felsina pittrice: Vite de' pittori bolognesi - tomo terzo*, Pagliarini, Ρώμη 1769, σ. 308.
- Εικ.30** Rebecca Messbarger, "Re-membering a body of work: anatomist and anatomical designer Anna Morandi Manzolini", *Studies in Eighteenth-Century Culture* 32 (2003), σ. 125.
- Εικ.31** Michele Medici, "Elogio di Giovanni, e di Anna Morandi coniugi Manzolini scritto dal Prof. Cav. Michele Medici", *Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna* 8 (1857), σ. 1.
- Εικ.32 και 33** Giovanni Luigi Picinardi, *Il pennello lagrimato*, Per Giacomo Monti, Μπολόνια 1665.