

## Vígh Éva

SZTE Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

ORCID:0000-0002-0891-0864

### Festőnők (ön)arcképei a 16–17. századi Itáliából

#### Absztrakt

*Az esszé célkitűzése, hogy három festőnő, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi (ön)arcképei segítségével vázoljam fel a reneszánsz és barokk kori nők érvényesülési és önkifejezési módjait a festészetben. A művelődéstörténeti vizsgálódások lehetséges útjai meglehetősen összetettek, így mozaikszerűen felidézett művészet-, irodalom-, társadalom-, és mentalitástörténeti utalásokkal kívánok az összefüggésekre rávilágítani.*

*Kulcsszavak:* reneszánsz és barokk kori festőnők, portréfestészet, önarcképfestészet, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi

#### Abstract

Female painters' (self-)portraits from 16th-17th century Italy  
*The aim of the essay – through the (self-)portraits of three female painters, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi – is to outline the possible ways to self-actualize and self-expression of the women during the Renaissance and the Baroque period. The modes of approaches to the study are quite complex, so I wanted to shed light on the interconnections with a mosaic-like references to the history of art, literature, society and mentalities.*

*Keywords:* female painters of Renaissance and Baroque period, portraiture, self-portraiture, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi

A hölgyek kiválóságra tettek szert  
bármely mesterségben, amibe csak fogtak  
és bárki, aki figyel e történetekre,  
még mindig ezek el nem homályosult hírét hallja.

L. Ariosto, Orlando Furioso, XX, 2, 1–4.

Újvári Edittel az ismeretségünk egyetemi pályafutásunkat megelőző időre nyúlik vissza. Edit a Tömörkény Gimnázium elsős diákja és az akkori Majakovszkij Kollégium lakója volt, ahol én – „kisdoktorim” tervével, kezdő nevelőtanárként – „neveltem” egy-két évig a többi, nálam alig fiatalabb leányzó mellett Editet, a kedves, korrekt, megbízható és már akkor a jövőjére láthatóan szorgalmasan készülő gimnazistát. Jóval később, a szimbólumok, az általam előszeretettel művelt fiziognómia iránti érdeklődés, majd az Animalia Kutatóközpont létrehozása hozott össze bennünket. Az *Állatszimbólumtár* szerkesztése során folytatott többéves közös gondolkodás és munka pedig végképp elmélyítette – és nemcsak szimbolikusan – szakmai és emberi kapcsolatunkat. Edit kerek születésnapját most a művelődés- és művészettörténet határvonalát érintő, a reneszánsz és a barokk kor társadalmi mozgását is jellemző témával, a festőnők sokszínű világának egy jellemző szegmensével köszöntöm.

Az átlagolvasó és múzeumlátogató számára nem ismeretlen az olasz reneszánsz festők közül Paolo Uccello neve, de a lánya, Antonia Doni jószerivel ismeretlen; vagy Tintoretto ismertsé-

géhez sem fér kétség, ám nem mondható el egyanez lányáról, Marietta Robustiról, azaz a „Tintorettről”. A manierista festő Prospero Fontana neve hallatán azonban manapság inkább lánya, Lavinia Fontanának, XIII. Gergely pápa kedvenc művészenek festményei jutnak eszünkbe; Nunzio Galizia arcképfestőt is túlszárnyalta lánya, a csodálatos csendéletek művésze, Fede Galizia; Guglielmo Caccia lánya Orsola Maddalena Caccia egy zárda falai közt élt és vált szentképek és néhány csendélet jónévű festőjévé; Giovanni Andrea Sirani lánygyermekai közül elsősorban Elisabetta Sirani tehetsége és bolognai műhelye lett közismert. És persze tucat számra sorolhatnánk még azokat a festőnőket, akik többnyire az apa műhelyének környezetéből indultak, vagy a zárda falai közt élveztek bizonyos alkotói szabadságot, vagy – a vizsgált korszakban – szerencsés körülmények folytán önállóan tettek szert hírnévre. Többükről már a kortárs művészeti írók (mint például Vasari, Lomazzo, Malvasia, Ridolfi) említést tettek, de e hölgyek igazi „reneszánsza” a 19. században kezdődött, amikor a romantika kora előszeretettel fordult a zaklatott 16. században élt nők története felé. Vannak, mint például Lucrezia Borgia, akik mindmáig szinte kitörölhetetlenül negatív fényben jelennek meg a kevésbé tájékozott olvasó fantáziájában, „köszönhetően” Victor Hugo 1833-as drámájának vagy Donizetti operájának. Vannak olyan festőnők is, akik – mint a Luigi Marta és Ferdinand Dugué drámájában főszereplő, Marietta Robusti, Tintoretto lánya – a tragikus hősnő alakjában tűnnek fel. Viszont a 19. századi művészettörténet is felfigyelt a festőnőkre: Ernst Guhl 1858-ban, az amerikai Elizabeth Fries Lummis Ellet 1859-ben megjelent könyve, majd Marius Vachon 1893-as vállalkozása nyitja meg a 20. század kiállítások és kutatások előtt az utat.

A reneszánsz és barokk kor itáliai művelődésében társadalmi szerepvállalása vagy alkotói tevékenysége révén fontos szerepet betöltő hölgyek közül jónéhánnyal már foglalkoztam életrajzuk és munkásságuk ismertetésével, s közöttük néhány festőnő is előtérbe került: a választásom akkor Sofonisba Anguissolára, és az elmaradhatatlan Artemisia Gentileschire esett (Vigh 2009: 152–165; 220–231). A reneszánsz kor művészettörténetéről szóló kurzusomon pedig mindmáig legalább egy órát a festőnőknek szentelek, és szembesülök azzal, mekkora érdeklődés kíséri e nem szokványos gondolatmenetet: nyilvánvaló, hogy a „mióta is léteznek festőnők” kérdése, egy sor további kérdéssel kiegészítve, már a téma felvetés okán sem elcsépelet tematika. Mikortól is datálódik a nevükkel is számontartott festőnők feltűnése? A költőnők társadalmi helyének kijelöléséhez hasonlóan mely társadalmi közeg – a hagyományos hármasság, vagyis a családanyák, az apácák vagy a kurtizánok – körébe lehetett őket besorolni? Milyen tanulmányokat folytattak és hol, hogyan végezték munkájukat? Kik voltak megbízóik? Milyen témájú képeket festettek? És persze a kérdéseket lehetne még folytatni, ám abban biztosak lehetünk, hogy bizonyos női szerepekre vonatkozó sztereotípiáktól eltekintve igen változatos és továbbgondolásra érdemes társadalmi, művészet- és általában művelődéstörténeti montázs tárul elénk: ebből a montázsból ragadok most ki néhány szubjektív mozaikot.

Eltekintve most azoknak a spanyol, amerikai, francia régészeti kutatásoknak a részletes ismertetésétől miszerint a barlangrajzok elkészítésében is felfedezhetők a női kezek, említésre érdemes adalék, hogy a középkori kéziratokat pompás miniatúrákkal és értékes anyagokkal, arannyal, ezüsttel és lapis lazulival díszítő miniatúrák között is bizonyíthatóan voltak nők. A 11. században ugyanis egy német kolostor (Dalheim) közelében élt és eltemetett nő foglalmán lapis lazuli nyomaira bukkantak a régészek: a legvalószínűbb feltételezés az, hogy a nő miniatúrákat festett a lapis lazuliból nyert sötétkék szín felhasználásával, és munka közben, a festékekkel való könnyebb bánásmód érdekében időnként megnyalta az ecset hegyét<sup>1</sup>. Közvetlenebbül, többek számára szemléletesebben, nem kevés középkori miniatúrán is láthatunk nőket, akiket vésővel és kalapáccsal, illetve ecsettel a kezükben örökített meg. A számomra legérdekesebb ábrázolások közé tartozik Giovanni Boccaccio híres hölgyekről szóló művének, a *De mulieribus claris*nak egyik 1399-1405 között, Franciaországban készített, miniatúrákkal díszített fordítása<sup>2</sup>. A néhány híres antik festőnőről is szóló fejezetet díszítő iniciálé jellegzetes középkori környezetben, a nők részéről is gyakorolt mesterség nyilvánvaló folytonosságának a

\* A tanulmányban szereplő valamennyi idegennyelvű szöveg saját fordítás.

<sup>1</sup> Vö.: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aau7126> Utolsó letöltés: 2023. 06. 30.

<sup>2</sup> Giovanni Boccaccio, *De Claris mulieribus*, traduction anonyme en français Livre des femmes nobles et renommées, (Département des Manuscrits. Français 598). A kódex digitalizált változatát lásd a Bibliothèque nationale de France honlapján: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/fi.item> Utolsó letöltés: 2023. 07. 15.

sugalmazásával örökítette meg azt a körülményt, hogy az ókorban is léteztek a művészetekben sikeres hölgyek: ilyen a Diana portréját festő, Kr. e. V. században élt Thamyris ábrázolása (86r), vagy a Krisztust festő, Kr.e. 3-2. századi Eiréne (f. 92r), és a más kódexekben is gyakran megjelenített Martia, Varro lánya, amint önarcképét készíti a tükör előtt (f. 100v). Róluk – további tizenhárom festőnő kíséretében – Plinius is megemlékezett<sup>3</sup>, Boccaccio átörökítéséből pedig megtudjuk, hogy Martia

a portréfestés és a szobrászat tanulmányozásának szentelte magát [...]. És ami még ennél is csodálatosabb, azt állították, hogy nemcsak soha addig nem látott módon, nagyon jól festett, hanem olyan gyorsan mozgott keze, hogy senki más nem volt hozzá hasonló. Sőt, többek között önarcképeit is [...] olyan tökéletesen megrajzolta, megőrizve a vonalakat és színeket, a száj formáját, miközben tükörben szemlélte magát, hogy a kortársak közül, aki meglátta ezeket, senki sem kételkedett a kép eredetét illetően. [...] nagyon különleges képeket készített nőkről, míg férfiakat ritkán vagy egyáltalán nem rajzolt (Boccaccio 1967: 264-266).

A francia kódexben látható iniciálé is éppen önarcképeinek készítésekor örökíti meg (1. és 2. kép). Martiát – olykor apácának öltözve – ábrázolják további más kódexek miniatúrái is, mellette ecset, paletta, sőt véső, mivel a szobrászatban is jeleskedett. Eirenet a kódexekben olykor freskófestés során, Thamyrist pedig szentképek festése közben mutatták. Ezek a kódexek tehát nemcsak arról tanúskodnak, hogy nők is alkottak e művészetekben, de a szerszámok, a sokszor kagylóhéjban tartott festékek, keverőedények, paletták igazi középkori festőműhelyt örökítettek meg az utókor számára. Idővel az ókori festőnők emblematikus alakká váltak, és általában a mesterség nők részéről történő gyakorlására vonatkoztak, amikor a középkori kolostorok műhelyiben dolgozó másolók és miniatúrokk között tevékeny festőnőket jelenítettek meg azokkal az immár jobbára német kódexekben nevesített apácákkal együtt, akik valamely tudományban jeleskedtek.



1–2. kép. Martia – *De mulieribus claris* (BNF fr. 598, fol. 100v)

A középkori miniatúra készítőik között is találunk – olykor már név szerint ismert – hölgyeket, akikről Giorgio Vasari is említést tesz a leghíresebb festőkről, szobrászokról és építészekről szóló, a művészettörténészek számára mindmáig haszonnal forgatott művében. A San Petronio dómban tevékeny, „igen szép külsejű [...], szeszélyes és rendkívül okos találékonysággal” megáldott Properzia de' Rossi (1490–1530) bolognai szobrásznő (3. kép) életrajzából érdemes idézni a bevezető sorokat, hiszen a Vasaritól nem idegen emfatikus megfogalmazással együtt jelzésértékű, mennyire tisztában voltak már abban az időben is a hölgyek irodalomban, tudományokban és művészetekben való helytállásával: „Nagyszerű dolog, hogy mindazon képessé-

<sup>3</sup> Vö. Plinius NH, XXXV 35, 59.

gekben és foglalkozásokban, amelyekben a hölgyek részt akartak venni, némi tanulással mindig igen kiválóak és több mint híresek voltak, amit végtelen számú példával könnyen bizonyíthatunk”. Számos ókori, valós vagy mitológiai alak felemlítése után a reneszánsz korban tevékeny hölgyek közül néhányat a szerző megnevez mielőtt Properzia de’ Rossi bemutatásába fog:

De kétségtelen, hogy egyetlen más korban nem volt ez ennyire nyilvánvaló, mint a miénkben, amelyben a hölgyek igen nagy hírnévre tettek szert nemcsak az irodalom művelésében, ahogyan azt Vittoria del Vasto, Veronica Gambara, Caterina Anguissola asszonyságok, Schioppa és Nogarola hölgyek, Madonna Laura Battiferra és több száz más hölgy tette, akiknek a rendkívüli műveltsége mind népi nyelven, mind pedig latin és görög nyelven kiténik, de még minden másban is tehetségesek. Nem szégyellték, sőt szinte felsőbbrendűségüket akarták elismertetni, amikor gyöngéd, hófehér kezükkel mechanikai dolgokhoz, a rücskös márványhoz és a kemény vashoz nyúltak, hogy vágyukat beteljesítve hírnévre tegyenek szert, ahogyan tette ezt napjainkban a csodás ifjú hölgy, a bolognai Properzia de’ Rossi, aki nemcsak – a többi nőhöz hasonlóan – a ház körüli dolgokban, de számos más tudományban a nők, sőt a férfiak irigységét is kiváltotta (Vasari 1986: 749).



3. kép. Properzia de’ Rossi Vasari művében (1555)

A kiváló festőnők közé tartozott a Vasari által szintén megemlített, a ferrarai fejedelmi udvarban nevelkedett Caterina de’ Vigri is (1413–1463). Carlo Cesare Malvasia 17. századi művészettörténész, a bolognai festőkről szóló művében természetesen megemlíti Caterina de’ Vigrit is, aki „az általa alapított Corpo di Cristo kolostorban nemcsak igen precíz miniatúrákat festett, de egy gyermek Jézust is, aki megjelent a betegek előtt, s közülük sokan felgyógyultak” (Malvasia 1678: I, 33–34). Caterina – a késő középkori művelődést tekintve – mindjárt két jellegzetes nőalakot testesít meg: a művelt középkori apátnő figuráját, aki saját kolostorában mindent megtesz a kultúra szervezéséért és terjesztéséért, valamint a tökéletes reneszánsz udvarhölgyét, aki neveltetésére jellemzően előszeretettel foglalkozik művészettel, irodalommal és zenével. A felsőbb polgári és arisztokrata hölgyektől elvárható viselkedés és szellemi felkészültség részletes leírását, számos példával, szellemes és filozófiai mélységű megfogalmazásban olvashatjuk Baldassare Castiglione *Udvari emberében*. Az értekezés harmadik könyve teljes egészében az udvarhölgy, azaz a társadalmi életben neveltetése és képességei révén az udvari ember (a tökéletes gentleman) tökéletes társának neveltetését és társadalmi feladatait veszi górcső alá:

hölgyünknek legyen ismerete arról, aminek tudását az udvari embertől is elvárjuk. [...] És hogy néhány szóval megismételjem a már elmondottakat: azt kívánom, hogy *e hölgynek legyenek ismeretei az irodalomról, a zenéről, a festészetéről*, tudjon táncolni és az ünnepek részese lenni. Mindezt azonban azzal a tapintatos szerénységgel és az udvari embernek már megtanított megfontoltsággal tegye, hogy ezzel jó véleményt alakíthasson ki magáról. Legyen tehát társalgása, nevetése, játéka

és élcelődése, illetve minden más cselekedete csupa báj, továbbá hozzá illő módon élcekkkel és szellemes mondásokkal üdítsen fel mindenkit, akit csak módjában áll (Castiglione 2008: 189. Kiemelés: V.É.).

A könyvben a beszélgető felek – a társalgásban egyébként aktívan résztvevő hölgyek előtt – a nők korabeli megítélésének pro és kontraít felsorakoztatva megrajzolják a nők neveltetésére irányuló pedagógiai célt. A Castiglione által proponált beszélgetések kétségtelen forrásként szolgáltak a nők kiválóságáról és képességeiről folytatott irodalmi viták számára, amelyek esetében már maga a témafelvetés is jelzi a kérdés fontosságát. A nők érdemeiről, sikereiről és képességeiről szóló igen gazdag 16–17. századi irodalom, férfiak és hölgyek tollából, a vitákat rendre felvezető mizogin írások kíséretében mindenesetre tanulságos eszme- és társadalomtörténeti korrajz<sup>4</sup>.

A festőnők esetében viszont szerencsére kevésbé aktualizált, és jobbára a művészi kifejezés elemzésén alapuló vizsgálódással találkozunk. Vasari bár inkább kuriózumként említette meg a fentemlített festőhölgyeket, hiszen műve második kiadásában (1568) – részben persze a történelmi távlat hiányában – sem szentelt nagyobb figyelmet a 16. század közepén már nem kevés hírnévre szert tett festőnőknek. Paolo Uccello (azaz Paolo Doni) életrajzában, szinte mellékesen jegyezte fel, hogy a festő halálakor a feleségén kívül „egy lánygyermeket hagyott maga után, aki jól rajzolt” (Vasari 1968: 261). Ez a jól rajzoló leány Antonia Doni volt (1446–1491), aki – feltehetőleg, hogy szabadon gyakorolhassa a festő mesterséget – karmelita apácaként élte mindennapjait, és a firenzei halottas könyvben, 1491-ben Antonia mint „festőnő” (*pittorressa*) kerül említésre. És a Vasari által rendre megemlített többi festőnő is hasonló szintű elbírálásban részesült.

A Vasari által nevesített festőnők közül, a Properzia de’ Rossi életének szentelt fejezet záróakordjaként – személyes tapasztalattól vezérelve és barátja, Michelangelo érintettsége okán is – a mester részletesen elmélkedik a cremonai Sofonisba Anguissola (1532–1625) rendkívüli képességeiről, II. Fülöp madridi udvarában udvarhölgyként és festőként elért sikereiről. Különös érdeklődéssel fordult egy rajza felé, amely több festőt, köztük Caravaggiót is megihlette a Gyík marta fiú ábrázolásával, és Sofonisba egyik legtöbbit idézett alkotása (4. kép): „Sofonisba keze munkáját dicséri egy másik papírlap is, amelyen egy lánygyermek látható, aki nevet egy síró kisfiún, mert az elé tett, rákokkal teli kosárból egy rák megharapta az ujját. E rajznál bájosabbat és a valóságűbbet nem láthatunk” (Vasari 1568: 174). Az érzelmek és az ezekkel összefüggő gesztusok és mozdulatok elválaszthatatlan kapcsolatát a portréfestészet is híven tükrözte. Sofonisba Anguissola az általa ábrázolt személyek pszichológiai mélységének megragadására való képességével tökéletesen élen járt azokban a fiziognómiai tanulmányokban, amelyek a festőnő aktív éveivel párhuzamosan, Giovan Battista Della Porta és követői műveivel nyertek elméleti alátámasztást.



4. kép. Sofonisba Anguissola, *Rák harapta síró fiú* (Napoli, Museo di Capodimonte)

<sup>4</sup> Az e műveknek és interpretációiknak szentelt bibliográfia napjainkra végtelennek tekinthető, ami nem jelenti azt, hogy a mennyiségi mutatók minden esetben eredeti és új elemzésekkel gazdagított minőséget jeleznének. A szakirodalom története a 19. század közepétől kezdődően releváns, és a feminizmus történetének a 20. század második felében fellendült elemzése különösen hangsúlyossá tette. Feltétlenül megjegyzendő ugyanakkor, hogy véleményem szerint a 'feminista' jelző oktalan ráaggatása a 16–17. században tevékeny író- és költőnőkre, de akár festőnőkre is, kontextusából kiszakított, ideológiailag gyakran félremagyarázott és aktuális problémafelvetések dekonstruktív indíttatású interpretációjához vezetett.

Sofonisba a képeit otthoni, cremonai tartózkodása alatt szignálta, madridi éveiben az udvari etikett és a királynő mellett udvarhölgyi megbízatása okán nem jegyezte, ahogyan férjhezmenetele után, egy szicíliai nemes feleségeként sem tette. Munkásságának rekonstruálása (Cole 2019) tehát még további pontosítást igényel, jóllehet az utóbbi évek számtalan monográfiája, kiállítások anyaga és a katalógusokban olvasható tanulmányok tartalmas és megbízható forrásnak bizonyulnak<sup>5</sup>. A festőnő arcképei és önarcképei mindenesetre a műfaj klasszikus alkotásai, és önarcképei vagy a spanyol udvarban készített alkotások mindegyike több szempontból is elemzésre érdemes. A portrékon a megjelenített alakokat élénk és részletekben gazdag háttérből emelte át informális környezetbe, és a ruhák aprólékos gondossággal reprodukált részletei sem csak stílusjegyek, de a társadalmi hovatartozást is jelzik.

Sofonisba számos önarcképet készített, amelyeken hol festőállvány előtt, hol spinétjén játszva vagy könyvvel a kezében jelenítette meg önmagát. Ezek az ábrázolás módjának és a körülötte látható tárgyaknak köszönhetően egy kifinomult, művelt nőt láthatunk, aki mintegy kedvtelésből – a szó eredeti értelmében: dilettánsként – adja át magát e nemes művészetnek. Sofonisba azonban nem volt dilettáns, hiszen apja korán felismerte lányai, különösen Sofonisba tehetségét és a korabeli arisztokrata szokástól teljesen eltérő, szokatlanul felvilágosult szemléletről tett tanúbizonyságot, amikor a lányokat évekig jelentős festőmestereknél taníttatta. Sofonisba elsősorban portrékészítésben volt járatos, és készségét Bernardino Campi, később Bernardino Gatti mesterek segítségével fejlesztette tovább. Érdemes egy pillantást vetni arra a Sofonisba által 1559-ben festett kettős portréra, amelyen Campi látható amint Sofonisba képmását festi meg. Az 1996-ig fekete ruhában látható Sofonisbát a restaurátorok mára a röntgenfelvételek segítségével visszaöltöztették eredeti vörös ruhájába és visszakapta eredeti kéztartását is<sup>6</sup>.

Sofonisba Anguissola a tizennégy évig tartó spanyolországi tartózkodása előtt a Gonzagák mantovai udvarában és Milánóban töltött idő alatt is festett jó pár arcképet. Gian Paolo Lomazzo milánói festő (és festészetről szóló elméleti művek szerzője) egy cremonai hölgy által véghez vitt csodákról beszél és egyenesen Tizianóhoz hasonlítja Sofonisbát, „aki Európa-szerte bámulattal tölt el fejedelmeket és bölcseket festményeivel, amelyek természet után festett portrék: oly élethűek és szépek, hogy aki látja [meggyőződhet arról], hogy tökéletesen azonosak az ábrázolt személlyel, és sok kiváló festő vélekedése az, hogy művészete olyan, mintha az isteni Tiziano festette volna” (idézi Pizzagalli 2003: 81-81).



5. kép. Sofonisba Anguissola, *Önarckép a festőállvány előtt* (Łańcut, Zamek Múzeum)

A spanyol uralkodók képmásaitól most eltekintve egyik, még 1556-ban készített önarcképére érdemes pillantást vetnünk (5. kép), amely festőállványa előtt ábrázolja Sofonisbát. Az összefogott, fonatokkal diadémot formáló, hálóval leszorított haj, az egyszerű, de elegáns sötét selyemruha és a nyitott, sötétbarna, vállánál redőzött mellény, a nyaknál és a csuklóknál fehér

<sup>5</sup> Vö. két fontos kiállítás katalógusa: Strinati C., Pomeroy J. (2007 szerk.); Bava A. et al. (2021 szerk.).

<sup>6</sup> A festmény restaurálásáról, a röntgenfelvételek segítségével feltáruolt eredeti állapot visszaállításáról vö. Guiducci A.M et al. (2013).

csipkével díszített velencei stílusú blúz a nemes Anguissola család sarjának mindennapi viselete lehetett. (A bécsi Kunsthistorisches Museumban lévő önarcképe, könyvvel a kezében hasonló öltözetben ábrázolja, akárcsak a spinéttel ábrázolt képén a nápolyi Museo di Capodimonte gyűjteményében. A római Galleria Colonna tulajdonában található önarcképen a blúz csipkéje hangsúlyosabban keretezi az arcát, s ennek mintegy másolata a bostoni Museum of Fine Arts miniatúrája, de a többi önarcképről is hasonlót lehet megállapítani.) A társadalmi helyzetre utaló, jelzésértékű öltözet mellett a festmény színei meghatározóak: a sötét háttérből Sofonisba arca, keze és (nem tudni, vajon az általa valóban megfestett) Madonna a gyermekkel ábrázolás és a paletta megvilágítása hangsúlyos, bár a színek így is visszafogottak. A festőnő kifinomult, intelligens arca és szépen formált, festőket jellemző hosszú ujjai a mesterség fizionómiailag is igazolt rekvizitumai, a tekintetünk is oda irányul, ám a palettán lévő vörös és pasztell színű festék, valamint a Madonna kék ruházatának szimbolikája is domináns. A sötétbarna háttér sem rideg vagy zord, a festőnő ruházatával együtt melegséget és derűt kölcsönöz a portrénak. Sofonisba Anguissola önarcképe a festőnők portréfestészetét tökéletesen jellemzi és nem véletlen, hogy több évtizedes művészi sikere – a festőnőket méltató Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck tanúsága mellett – a női művészek későbbi generációi számára is példaként szolgált.

Sofonisba nagy tisztelőjeként elsőként Lavinia Fontana (1552–1614) említendő, az első olyan festőnő, aki udvari vagy kolostori környezetben kívül dolgozott. Tizenegy gyermeket szült, s nemesi családból származó férje támogatta és szervezte művészi karrierjét, ma úgy mondanánk, felesége menedzsereként tevékenykedett. Ez már önmagában sem volt szokványos, hogy a festőnő nem férje árnyékában élt, bár a feleség szerződése a kezesként szereplő férj aláírásával voltak jogilag hitelesek. A jeles 17. századi művészeti író, Carlo Cesare Malvasia, Bologna etruszk eredetű elnevezésére (Felsina) utaló, *Felsina pittrice* című, bolognai festők életrajzát tartalmazó művében Lavinia is fontos fejezetet kap: a szerző részletesen beszámol házasságkötéséről, felsorolja oltárképeit, és fontos szerepet tulajdonít portréfestői tevékenységének is: „Ha valamennyi arcképét fel kellene jegyeznünk, amelyeket Róma arcképcsarnokaiban és Bologna magángyűjteményeiben őriznek, sosem érnénk a végére” (Malvasia 1678: I 218). Lavinia Fontana, aki „*nő létére* nagy hírnévre és tekintélyre tett szert az arcképfestészetben” (Malvasia 1678: I, 223. Kiemelés V.É.), mitológiai és vallásos képeivel is sikert aratott: Rómában, XIII. Gergely pápa nagy becsben tartotta, és kora egyik legtermékenyebb és legismertebb festőnője lett nagyméretű oltárképeivel, mitológiai témájú festményeivel. Korabeli költők verseikben is dicsérték, ahogyan az olasz barokk legnagyobb költője, és kiváló műértő és -gyűjtő, Giovan Battista Marino is tette Lavinia egyik festményének leírásával, a *Heródiás Keresztelő Szent János fejével* című festménye kapcsán (Marino 1620: 57).

Portréi mellett természetesen önarcképei is a műfaj legjelesebb alkotásai közé tartoznak. Lavinia egyik levelében azt írta, hogy miután meglátta Sofonisba Anguissola portréját, akkor döntötte el végleg, hogy a festészetnek szenteli magát. Nem véletlen, hogy e két festőnőt napjainkban kiállításokon is előszeretettel szerepeltetik együtt<sup>7</sup>. Önarcképein elegánsan, a kor divatjának megfelelően öltözött és felékszerezett hölgyet látunk, aki hol íróasztalánál tollal a kezében, hol hangszerén játszva, de mindenképpen szellemi képességeit, tehetségét és persze társadalmi státuszát hangsúlyozó pózban ábrázolja magát. Önarcképei közül a legismertebb az a korai, 1577-ben készült festménye (6. kép), amelyet leendő sógorának ajándékozott házassága előestéjén, és amely – mögötte a kottáit hozó szolgálójával – egy spinéten játszó előkelő és művelt dámát mutat. Az önarcképen, az egész festmény meleg tónusát hangsúlyozandó, gyöngyökkel, csipkével díszített vörös ruhában festette le magát. A legnagyobb hatást mégis az arc és a tekintet váltja ki a nézőből: magabiztos, öntudatos hölgyet látunk, akinek bájos arcvonásai határozott jellemről tanúskodnak. A tér megnyújtásában, a háttérben, az ablakon átszűrő fényvel megvilágítva a hölgy mesterségét jelző festőállvány látható. A festőnő az emiliai festők (Correggio, Parmigianino, a Carraccik) stílusát magáénak érezve a rendkívüli precizitással megfestett, részletgazdag ábrázolás mestere volt, ami a különösen a ruhák és ékszerek pontos megjelenítésében szembeötlő. Arcképei jó részét is ugyanez a manierista eljárás mód jellemzi.

<sup>7</sup> Vö. Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019. 10. 19–2020. 02. 02 c. kiállítás katalógusa): Ruiz Gómez L. (2019 szerk.).



6. kép. Lavinia Fontana, *Önarckép spinéttel* (Róma, Accademia di San Luca)

Érdeemes egy kis kitérőt tenni a hangszerre vonatkozóan, tekintettel azok szimbolikájára. A spinét ugyanis (ahogyan Tintoretta önarcképén, vagy Sofonisba Anguissola esetében is) a művelt és erényes hölgy társadalmi helyzetének megfelelő, kifinomult neveltetés jelképe volt. Ne feledjük, hogy a – valami kimondhatatlan, finom, költői, de ugyanakkor érzéki hangokat kibocsátó – lant nemcsak a szerelmi költészet szimbóluma: a felcicomázott, kifestett kurtizánok kezében is ezt a hangszeret láthatjuk, de a zenészek védőszentjét, Szent Ceciliát is ábrázolták lanttal, bár főleg a kis hordozható orgona jelképezte a zene védőszentjét. Ismét Castiglione *Udvári emberét* kell fellapoznunk, ahol magyarázatot kapunk, miért, mely hangszer javallott (és melyik nem) a bájos és méltóságteljes hölgynek:

[...] ha énekel és hangszeren játszik, akkor se használjon olyan hangos és ismételt trillázásokat, amelyekben több a mesterkéeltség, mint a kellem; az általa használt hangszerek is, véleményem szerint, ilyen elvárásoknak feleljenek meg. Képzeljék csak el, milyen kellemetlen látvány lenne, amint egy hölgy dobolna, furulyázna vagy trombitálna, vagy más hasonló hangszeren játszana, hiszen e hangszerek durvasága elrejti vagy elveszi azt a lágy szelídséget, amely oly mértékben díszít minden női cselekedetet. [...] Ruházatát is ehhez kell igazítania, és úgy kell öltözködni, nehogy léhának vagy könnyelműnek tűnjön. [...] e hölgynek kellő ítélőképességgel kell rendelkeznie abban, hogy tudja, mely öltözetek hangsúlyozzák báját és alkalmasak ahhoz a tevékenységhez, amelyet éppen akkor végezni akar, és így azt öltse magára (Castiglione 2008: 188).

Lavinia Fontana és a többi festőnő tehát társadalmi státuszának megfelelő hangszeret választott és az öltözet is annak a közegeknek a divatját tükrözte, amelyhez az ábrázolt alak tartozott.

Szintén festő családban született és apja műhelyében és környezetében tanulta meg a festészet alaptörvényeit Artemisia Gentileschi (1593–1653/1654), aki minden bizonnyal a legismertebb a barokk kori itáliai festőnők közül. A Piero della Francesca és főleg Caravaggio 20. századi felfedezésében, újraértékelésében úttörő szerepet vállaló Roberto Longhi művészettörténész egyik fiatalkori tanulmányában (Longhi 1916: 245–314) már úgy határozta meg, mint az egyetlen nőt Itáliában, aki tudta, egyáltalán mi is a festészet, a szín, a színek keverése és hasonló lényegi dolgok. A festőnő azután Longhi feleségének, Anna Bantinak köszönhetően a 20. századi olasz regény történetének is részévé vált: a nemes egyszerűséggel *Artemisia* címmel, először 1947-ben publikált, a művészet, a pszichológia és a szépirodalom találkozási pontjait



érintő könyv az Artemisia-kultusz alapvető irodalmi alkotása<sup>8</sup>. Mindenesetre az utóbbi évek nagy jelentőségű kiállításai életművének elemzésére fókuszálnak, s egyben az itáliai barokk festészet legjelentősebb alkotói közé helyezik<sup>9</sup>.

Artemisia számos önarcképe valójában nem felel meg a portréval szemben támasztott elvárásoknak. A legtöbb képén ugyanis – Caravaggiohoz hasonlóan – megörökítette arcvonásait, de ezek csak közvetetten portrék, mivel különböző szerepekben, „jelmezekben” ábrázolják a festőnőt. Viszont konceptuális és pszichoanalitikai szempontból is meglepően modern alkotásokról van szó, amelyek összességében többet mondanak el festőjükéről, mint egy arckép. Egyik legkorábbi, 1615-ben festett önarcképe mártírként ábrázolja pálmaággal a kezében (amerikai magángyűjteményben), ám a mártíromság nem volt Artemisia életének vezérmotívuma: ő a *Hölgy lanttal* (Wadsworth Atheneum), ő a *Bűnbánó Magdolna* (Palazzo Pitti), de *Cleopátra* képében is feltűnik (Fondazione Cavallini-Sgarbi), valamint *Szt. Cecíliaként* és a (neki tulajdonított) *Kisdedet szoptató Madonna* alakjában is (mindkettő: Palazzo Spada) önmagát jelenítette meg. És akkor még nem említettük azokat a híres, több változatban elkészített festményeit (*Zsuzsanna és a vének* vagy *Holoferneszt lefejező Judit*), amelyek története számos ponton találkozott Artemisia életét és emlékeit meghatározó történésekkel, de legalábbis ihletet nyert ezekből. Ahogyan Caravaggio hatása is nyilvánvaló, akinek római évei Artemisiának a caravaggioi körhöz tartozó apja, Orazio Gentileschi műhelyében töltött tanulóéveivel estek egybe: a festő szándékaihoz igazodó fény-árnyék hatás használata, amikor a sötét háttérből kiemeli és hangsúlyozza a mondanivalót; a színek és azok összhangja, a ruhák sajátos „Artemisiásan” sárga árnyalata; az érzelemgazdag arcok, pillantások, a testbeszéd aztán későbbi képein is nyilvánvaló megkülönböztető jegy.

Simon Vuot portréja 1623 körül készült Artemisiáról (7. kép), miután Firenzéből Rómába visszatért, immár jónevű festőnőként, kollégái megbecsülését és mecénások támogatását élvezve. A portré magabiztos, határozott tekintetű hölgyet mutat. Jobb kezében ceruzahosszabbító, a balban ecset és színekkel teli paletta, így az első pillantásra nyilvánvaló hivatása. A hölgy beazonosítását segíti az Artemisia művészetét jellemző, általa kevert sárga színű ruházat, és főleg a sárga mellénykén, a szív magasságában lévő medál „Mausoleion” felirata. Az ókori világ harmadik csodája, a mauzóleum Artemiszia és férje Mauszólosz, perzsa királyi helytartó számára épült Halikarnasszoszban: ezzel az utalással és a festészetre utaló eszközök előtérbe helyezésével minden más feliratnál nyilvánvalóbbá teszi Vouet, hogy a festmény Artemisia Gentileschit ábrázolja. A festőnő saját képein megjelenített határozott jelleme itt is visszaköszön, ugyanakkor a piros orca, a sűrű, sötét hajkorona, és a gödrös áll a báj és csáberő jele a fizionómusok és a barokk költők szerint is.

<sup>8</sup> Itt jelzem, hogy az 1963–2019 között tizenegy nyelven közzétett regény, előreláthatólag még 2023-ban magyar fordításban is megjelenik a Labirintus Kiadó gondozásában. A Kiadó nagyszerű kiadványa egyébként Gerevich József Szemfényvesztő művészet című könyve, amelyben Artemisia Gentileschi pszichológiailag elemzett művészete sokféle megközelítésben szerepel.

<sup>9</sup> Az utóbbi évek legjelentősebb kiállításai és ezeknek tartalmukban és kivitelezésükben is szokásos igényességgel kivitelezett, bibliográfiáját tekintve rendkívül gazdag katalógusai jelzik a festőnő és kora iránti szüntelen érdeklődést. Néhányat idézzünk fel ezek közül: Artemisia Gentileschi. Storia di una passione (Milano, Palazzo Reale, 2011. 09. 22–2012. 01. 30), catalogo della mostra a cura di R. Contini, F. Solinas, Milano, 24 ORE Cultura, 2011; Artemisia Gentileschi e il suo tempo (Roma, Museo di Roma, 2016. 11. 30–2017. 05. 07), catalogo a cura di N. Spinosa, Milano, Skira, 2016; Le Signore dell’Arte. Storie di donne tra ‘500 e ‘600 (Milano, Palazzo Reale, 2021. 02. 05–2021. 08. 22), catalogo a cura di A.M. Bava, G. Mori, A. Tapié, Milano, Skira, 2021; Artemisia (London, National Gallery, 2020.10.3–2021. 01. 24), catalogue ed. by L. Treves, National Gallery Company Ltd., 2020; Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta (Roma, Palazzo Barberini, 2021. 11. 26–2022. 03. 27) catalogo a cura di M.C. Terzaghi, F. Gennari, Roma, Officina Libraria, 2021; Dramma e Passione. Da Caravaggio ad Artemisia Gentileschi (Terni, 2022. 10. 27–2023. 01. 08) catalogo a cura di P. Carofano, T. Cini, Roma, Etgraphiae, 2022; Artemisia Gentileschi a Napoli (Napoli, Gallerie d’Italia, 2022. 12. 03–2023. 03. 20), catalogo a cura di A. Denunzio, G. Porzio, Milano, Skira, 2022.



7. kép. Simon Vouet, *Artemisia Gentileschi arcképe* (Pisa, Palazzo Blu)

A művészettörténészek többsége a festészet allegóriáját ábrázoló képét tekinti konceptuális önarcképének (8. kép). A festmény a már érett, magabiztos és vonzó Artemisiát ábrázolja ikonográfiaileg teljes összhangban a Cesare Ripa *Iconologiájában* olvasható leírásokkal. A festészet ennek megfelelően „egy szép hölgy alakjában ábrázolandó, sűrű fekete hajjal, ívelt szemöldökkel, [...] a nyakában arany láncsal, *imitatio* feliratú medállal. Egyik kezében ecset, a másikban paletta. Színjátészó ruhában ábrázolandó...” (Ripa 1618: 416), ami a változatosságra utal, hiszen a festészetben különösen fontos a témák, a színek (itt a zöld és a barna szín) és a formák sokfélesége. A portréfestészetben megszokott testtartástól eltérően Artemisia nem néz szembe velünk, nem is látható a háttérben egy (fél)kész festménye, hanem festés közben, az ihletettség pillanatában ábrázolja magát, figyelmét leköti a munkája. A Ripa által is ajánlott „sűrű fekete haj” kissé zilált, hátul összefogott. A festőnő nem saját külsejével van elfoglalva, és fejének szögét különösen nehéz lehetett pontosan ábrázolni, amellyel nem a más alakokban már annyiszor ábrázolt arcvonásokat hangsúlyozza: nem annyira önarckép, mint inkább valóban allegória ez a kép.



8. kép. Artemisia Gentileschi, *Önarckép mint a festészet allegóriája* (London, Kensington Palace)

Artemisiának a Róma, Firenze, ismét Róma, majd Velence és Nápoly között (pár esztendő angol tartózkodás közbeiktatásával) töltött életéről, festményeiről, családi és szerelmi kapcsolatairól – a nagyon sok hézag ellenére – levelezéséből is tájékozódhatunk, amely izgalmas verbális portrét tár elénk arról a festőről, akit nőként elsőként fogadott be a hírneves firenzei Accademia del Disegno. A levelekből megtudhatjuk, hogyan alkudta ki a képei árát, hogyan igyekezett művészi presztízsét ápolni és terjeszteni. De a kapcsolati hálóját alkotó fontos személyiségek, írók, szépségét és tehetségét megéneklő költők révén is képet alkothatunk kivételes személyiségéről. Akárhol megfordult, méltató szavak kísérték. Giovan Francesco Loredano, a korszak egyik legjelentősebb velencei irodalmára és államférfija is elismerően nyilatkozott Artemisiának küldött egyik levelében, alattvalójaként írva le magát, és ha eltekintünk is a barokkos jelzőhalmozástól és túlzásoktól, nyilvánvaló a „vazallus” csodálata:

A nyelv pedig nem rendelkezik méltó szavakkal ahhoz, hogy érdemeidet taglalja, mert nem fogom azt mondani, hogy Nő vagy, nehogy előítélettel legyek erőteljes gondolataiddal szemben. Nem fogom azt mondani, hogy Istennő vagy, hogy ne kételkedj szavahihetőségemben. Nem fogom azt mondani, hogy szép vagy, mert nem

akarom e tulajdonságodat bármilyen halandó asszony becséhez hasonlítani. Nem fogom azt mondani, hogy ecseteddel csodákat alkotsz, nehogy megfossilak dicsőségedtől. Nem fogom azt mondani, hogy szavaid csodálatra méltók, mert csak te magad vagy méltó dicsérni magad. Csak azt fogom mondani, hogy egyedülálló kiválóságodnak az én szellememre van szüksége, amely új, nagyszerű adottságaidhoz méltó és tiszteletemet kifejező szavakat tud kitalálni (idézi Christiansen, Mann 2005: 279).

A 16–17. századi arckép- és önarckép festészet bár a manierizmus és a barokk minden jellegzetességével – a műfaj- és témakeveredés, a teátrális megjelenítés, az érzelmi kifejezőerő gazdagságával és univerzális szimbólumok meglétével – rendelkezik, a festónók képein mindez együtt külön hangsúlyt kap a portréfestészet iránti igény felerősödésével. Minden, magára valamit is adó család saját arcképcsarnokot akart létrehozni és nem csak a családi emlékezet fenntartása érdekében. Ekkor indult el a híres régi és modernkori személyiségek arcképének gyűjtése, és a jó portrénak nemcsak az ábrázolt személy külső tulajdonságait kellett híven visszaadnia, de jellemét és lelkét is tükröznie kellett az arcvonások és a lélek harmonikus ábrázolásával. A portréfestészet divatjához csatlakozott az irodalom is, hiszen Paolo Giovio 1546-ban publikált *Elogia* (Dicsfeliratok) című műve is bizonyítja, hogy a 16. századi történetíró számára milyen fontos volt a híres emberek arcképének ismerete. A Giulio Camillo vagy Anton Francesco Doni által is művelt „híres emberek színháza” műfaj a horatiusi *ut pictura poësis* figyelembevételével rajzolta meg a történelem, az irodalom vagy a művészetek nagyjainak arcképét. Giovan Battista Marinónak 1620-ban megjelent, az ókortól saját koráig versbe szedve többszáz portrét, kép- és szobor leírást tartalmazó – fentebb már említett – *Galeriája* (Arcképcsarnok) ugyanennek a folyamatnak a szerves része. Amikor tehát a 16–17. századi festónók a portréfestészet mellett tették le voksukat, saját elhivatottságuk mellett több tényező is segítette, hogy sikert érjenek el. A festónók és műveik elemzése művészettörténeti szempontból gazdagítja ismereteinket, és életmódjuk, önkifejezési lehetőségeik, karrierjük alakulása/alakítása regényes életrajzokhoz is alapanyagot nyújt, ám nem nélkülözhető az a komplex, interdiszciplináris vizsgálódás, amely a társadalmi és kulturális kontextusra fokozott figyelemmel kíséri nyomon az egyedi élethelyzeteket, és így általános érvényű, művelődéstörténeti jelentőségű megállapításokhoz vezet.

## Irodalom

- Bava A., Mori G., Tapié A. (2021 szerk.). *Le Signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*. Skira.
- Boccaccio G. (1967). *De mulieribus claris*. In: Zaccaria, V. (szerk.). *G. Boccaccio, Tutte le opere di Giovanni Boccaccio X.*, Mondadori.
- Castiglione B. (2008). *Az udvari ember*. (Ford. Vígh É.). Mundus.
- Christiansen K., Mann J. (2005 szerk.). *I Gentileschi. Orazio e Artemisia*. Skira.
- Cole M.W. (2020). *Sofonisba's Lesson. A Renaissance Artist and her work*. Princeton.
- Guiducci A.M., Lazzari M.A., Martini L., Merlo C., Pinzauti E. (2013). *Il ritratto di Bernardino Campi che ritrae Sofonisba Anguissola. Dal restauro alla ricostruzione della genesi*. XI Congresso Nazionale IGIIC – Lo Stato dell'Arte – Accademia delle Belle Arti di Bologna, 10-12 ottobre 2013 <https://dokumen.tips/documents/xi-congresso-nazionale-igiic-a-lo-stato-dellaarte-20151103-e-per.html?page=1> Utolsó letöltés: 2023. 07. 20.
- Longhi R. (1916). *Artemisia padre e figlia*, in *L'Arte*, n. 19, 245-314.
- Malvasia C.C. (1678). *Felsina pittrice*. Barbieri.
- Marino G.B. (1620). *La Galeria*. Ciotti.
- Pizzagalli D. (2003). *La signora della pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*. Rizzoli.
- Ruiz Gómez L. (2019 szerk.). *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Museo del Prado.
- Strinati, C., Pomeroy J. (2007 szerk.). *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*. Skira.
- Vasari G. (1568). *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*. Giunti.
- Vasari G. (1986). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Einaudi.
- Vígh É. (2008). *Híres hölgyek az itáliai reneszánsz és barokk korban*. Balassi Kiadó.