

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

Sofonisba Anguissola: Portrettist van de Renaissance

De tentoonstelling in het Rijksmuseum Twenthe bood een unieke mogelijkheid om een groot aantal werken van Sofonisba Anguissola in Nederland te zien. Er zijn niet veel schilderijen van haar bekend, maar de meeste daarvan waren daar tentoongesteld. De expositie is tot stand gekomen dankzij een goede samenwerking tussen het Rijksmuseum Twenthe en de Nivagaard Collectie van Niva in Denemarken. In deze collectie bevindt zich een belangrijk schilderij van Anguissola, het *Familieportret* (ca. 1559, onvoltooid, olieverf op doek, 157x122 cm), dat aan het Rijksmuseum is uitgeleend. Alles bij elkaar gaven de werken, afkomstig uit verschillende landen (zoals Spanje, Engeland en uiteraard Italië), een mooi overzicht op degene die terecht ‘La più illustre pittrice d’Europa’ (Raffaële Soprani, geciteerd in Vries, p. 74) van de Renaissance kan worden genoemd.

Sofonisba is rond 1532 geboren in Cremona en gestorven in Palermo in 1625. Cremona was de tweede stad van hertogdom Milaan ten tijde van de Spaanse overheersing. De familie Anguissola had een aanzienlijke positie aan het hof en vader Amilcare maakte deel uit van de regering van de stad. Door deze positie kwam hij in contact met de kunstenaars en ambachtslieden die verantwoordelijk waren voor de decoratie van de belangrijkste kerken van de stad, zoals Bernardino Campi (1546-1549) en Bernardino Gatti (1549-1551), en kon hij zorgen voor een kunstopleiding voor zijn dochters. Net als haar man kwam Bianca Ponzoni, de moeder, uit adellijke families met bestuurlijke macht.

De naam van Sofonisba verwijst, net zoals die van haar broer Asdrubale, naar de vermeende Carthaagse oorsprong van de familie. Sofonisba en haar zussen werden opgevoed volgens de leidraad van Baldassar Castiglione's *Il libro del Cortegiano* (1528), in een cultureel klimaat dat positief stond tegenover de opleiding van vrouwen. Een wijziging in het denken over vrouwen was aan het einde van de middeleeuwen al begonnen in Italië, maar het is aan het begin van de zestiende eeuw dat het leven van een aantal belangrijke vrouwen van adellijke oorsprong, zoals Lucrezia Borgia, Elisabetta Gonzaga en Isabella d'Este, het debat over “identiteit” en “waardigheid” van vrouwen in de maatschappij weer leven inblies. In boek drie schetst Castiglione het profiel van de perfecte hofdame aan het modelhof van Urbino, waar Elisabetta Gonzaga en haar schoonzuster Emilia Pio het culturele leven leidden. Ondanks deze vooruitgang was een professionele opleiding voor vrouwen echter nog lang niet in zicht. ‘Als vrouw van adel is het voor Sofonisba moeilijk om een carrière als kunstenaar te maken, omdat het haar niet is toegestaan eigen werk te verkopen’ (Vries, p. 69).

Sofonisba begon samen met haar zus Elena als leerling bij de schilder Campi, in het huis van de kunstenaar. Ze vervolgden hun opleiding bij een andere belangrijke plaatselijke schilder, Gatti. Rond 1550 was ze al beroemd in Cremona als ‘inter egregios pictores nostri temporis’ (Marco Girolamo Vida, geciteerd in Gómez, p. 16).

Tijdens haar opleiding leerde Sofonisba met name tekenen, portretschilderen en het maken van religieuze schilderijen. Het was in het bijzonder in de portretkunst dat Sofonisba dankzij een nauwgezette techniek haar eigen stijl ontwikkelde. Tot de periode 1551-1559 behoren de eerste portretten, met name “familieportretten” en

vele “zelfportretten”. Ze ‘projecteren ook een vooropgezet idee van een familie - virtuoos en welopgevoed – op de manier die Castiglione beschreef’ (Gòmez, p. 21). De keuze voor zelfportretten lag voor de hand vanwege de beschikbaarheid van het model. Sofonisba’s portretstijl kenmerkt zich door de combinatie van een eenvoudige compositie en een gedoseerde expressiviteit, die verwijst naar de deugden van de geportretteerde. Vele van haar bekende zelfportretten waren in Enschede tentoongesteld, zowel die van klein formaat (Wenen, Parijs, Rome) als de grotere, zoals het *Zelfportret achter een spinet* (Napels), *Zelfportret achter de schildersezal* (Lancut), *Zelfportret achter een clavichord* (Althorp). Ook sommige van haar portretten waren in de tentoonstelling opgenomen, zoals *Giulio Clovio* (Rome), een portret dat tot voor kort werd toegeschreven aan verschillende andere beroemde kunstenaars zoals Tiziano Vecellio, Ludovico Carracci en Giovanni Battista Moroni.

Een aparte vermelding verdienen *Het schaakspel* (1555, Poznan) en het genoemde grote *Familieportret*. *Het schaakspel* is een scène van een gelukkig alledaags gezin dat typisch behoort tot ‘la piccola nobiltà’ (Orietta Pinessi, geciteerd in Gòmez, p. 26) en waarin aandacht wordt besteed aan de ‘motto’s van de ziel’. Deze combinatie vindt men terug in twee tekeningen die vader Amilcare in 1557-1558 naar Michelangelo stuurde. De twee schilderijen ontlokten bovendien aan Vasari het commentaar dat ‘de figuren lijken te ademen en te leven’, zoals hij rond 1560 zei toen hij de familie Anguissola bezocht en de werken zag in voorbereiding van de tweede editie van zijn *Levens*. Mede dankzij Vasari’s waardering van Sofonisba’s werk werd haar oeuvre deel van de artistieke canon.

In 1559 ontbood Koning Filips II haar om in Spanje hofdame van Elisabeth van Valois te worden. Dit werd het hoogtepunt van de aspiraties van de familie Anguissola en het begin van haar wereldwijde prestige. Bevestiging daarvan vindt men in een eveneens tentoongesteld sleutelwerk van Campi, *Bernardino Campi schildert Sofonisba Anguissola* (ca. 1555-1560, Siena). Dit dubbelportret benadrukt het succes van Sofonisba: Campi portretteert zichzelf als leermeester van de beroemde schilderes.

Hoewel het vertrek van Sofonisba naar Madrid een sociale promotie voor de familie Anguissola betekende, werd het volgens Gòmez ook ‘het einde van een veelbelovende carrière’ (Gòmez, p. 29). In Spanje schilderde ze maar weinig portretten en conformeerde zij zichzelf aan de Spaanse hofsmaak, met portretten die weinig creatieve vrijheid tonen. Sofonisba’s positie was in sociaal opzicht belangrijker dan die van een schilder, hoewel zij ook als zodanig werd gewaardeerd en erkend. Maar de officiële portrettist van de koning was Alonso Sanchez Coello, die zijn werken signeerde. Sofonisba werkte af en toe met hem, maar er zijn geen schilderijen door haar gesigneerd.

In 1573 kwam Sofonisba terug, trouwde op aanraden van de koning met Fabrizio de Moncada (1535-1579), graaf van Caltanissetta en Paternò, en vestigde zich op Sicilië. Nadat ze weduwe was geworden ontmoette ze in 1580 de Genuese kapitein Orazio Lomellino. Ze trouwde zonder toestemming te vragen aan haar broer of de koning. In 1615 verhuisden ze naar Palermo, waar Anthony van Dyck haar nog heeft kunnen bezoeken. Ze was inmiddels blind geworden, maar nog in staat om advies te geven over de beste manier om licht in een portret te laten vallen! In 1625 stierf ze op negentigjarige leeftijd.

De tentoonstelling in Twenthe vormde een uitstekende gelegenheid om haar ontwikkeling als bijzonder talentvolle Renaissanceportrettist te bewonderen.

- *Sofonisba Anguissola. Portrettist van de Renaissance*, Rijksmuseum Twenthe (Enschede), 14 februari t/m 13 september 2020.

Maria Forcellino
Universiteit Utrecht
Trans 10
3512 JK Utrecht
m.forcellino@uu.nl

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

The New Renaissance: Regenerating the nation, and d'Annunzio

On 14 October 2022 at Ghent University, Guylian Nemegeer defended his PhD thesis *Rinascimento italiano e modernità europea. Il nazionalismo culturale di Gabriele d'Annunzio tra storia, politica e letteratura*, which he wrote under the supervision of Mara Santi and Teodoro Katinis. In the introduction, Nemegeer states that reception studies on d'Annunzio have thus far failed to acknowledge the importance of the author's take on Italian and European modernity within the intellectual debate of the long 19th century. His study therefore aims to fill this gap by analyzing the entanglement between d'Annunzio's reflection on the Renaissance and on the Italian nation. To do this, Nemegeer reconstructs the way in which the author develops the myth of the nation through his own interpretation of the Renaissance, and pays close attention to the meaning of the reception and revalorization of the national past within the socio-political and historical-cultural context of the 19th and 20th century (p. 3).

His argument is exposed with such clarity that one wonders how this evidence on d'Annunzio's leading role in conceptualizing the Renaissance in terms of cultural and political renewal, and in contrast with the narrative of decadence which predominated in 19th-century Europe, could have been overlooked by d'Annunzio scholars. Nemegeer explains this negligence with the still existing prejudices against the poet, who has been associated with decadence and corruption already since an early stage of his career. In the conclusion, Nemegeer explicitly states that he analyses d'Annunzio as an exemplary intellectual of his epoch, thus avoiding the tendency of many critics to highlight the exceptionality of the poet's authorial experience, or to adopt an anecdotal and sensationalist approach (p. 200). In this way, Nemegeer not only shows that d'Annunzio's engagement with modernity is comparable with that of coeval artists and thinkers such as Wagner, Nietzsche or Gentile (p. 200). He also demonstrates that d'Annunzio's role as a public writer and intellectual prefigures the political role of writers in today's mediatized society who, dealing with "celebrity culture" (p. 204), perform literary strategies of self-promotion and self-fashioning similar to d'Annunzio's. This direction of studies could be very fruitful for future research, if one thinks of writers such as Antonio Scurati or Ilja Leonard Pfeijffer.

The dissertation is divided into three principal interpretative lines and builds on extensive bibliographical research, including d'Annunzio's autographs and preliminary notes preserved in the archives of the Vittoriale and the Biblioteca Nazionale in Rome. The way in which these primary sources are put into dialogue with secondary criticism testifies to the candidate's curiosity to treat every aspect in depth and to not limit himself to one predominant perspective or language. The first interpretative strand deals with the reception of d'Annunzio (chapters 1 and 2, 'La ricezione *fin-de-siècle* di d'Annunzio. Il paradigma della decadenza' and 'd'Annunzio rinegozia d'Annunzio. Verso il paradigma del *rinascimento*', respectively), and analyses the predominantly negative appraisal of d'Annunzio's *Intermezzo di rime* (1883) and *Il piacere* (1889) in Italian journals. These works were considered examples of moral and sexual decadence by critics, such as Giuseppe Chiarini and Enrico Panzacchi. This negative judgement is contrasted with the positive reception in France, by a group of intellectuals in favor

of cosmopolitanism and/or nationalism (Eugène-Melchior De Vogüé, Charles Maurras, René Doumic). With a high degree of philological accuracy, Nemegeer shows that his corpus of primary sources is impressive. Maybe what is missing here is some more information on the critics that are the interlocutors in this debate and on the profile and readership of the journals in which they published their opinions.

The second strand deals with d'Annunzio's auto-mythopoesis and convincingly shows how the author uses his acclaim in France to make his interpretation of the Renaissance acceptable in Italy as well. Nemegeer clarifies how d'Annunzio constructs a coherent theory of the Renaissance in terms of nation building, using for that end not only his journalistic writings or interviews with national and foreign press, but also his literary works and, most interestingly, his texts written for the national commemoration of Italian writers. In this way, he contributes to construct a "religion of the nation" as well, to put it in the terms of historians such as Emilio Gentile, Alberto Maria Banti, and Roger Griffin, all quoted by Nemegeer.¹ Moreover, the distinction that Griffin makes between an epiphanic and a programmatic modality of modernism² seems to be very fruitful to analyze the way in which d'Annunzio combines the primacy of literature and of its aesthetic and performative qualities, with an active engagement with national and European politics.

It is also very interesting to see how d'Annunzio establishes an alternative canon of the Renaissance supported by cultural geniuses (such as Leonardo da Vinci and Michelangelo Buonarroti), to contrast the predominant one of Francesco De Sanctis and the Hegelian Neapolitans (chapter 5, 'Rigenerare l'Italia, rigenerare l'Occidente', p. 158). Starting from the Risorgimento thesis of decadence, which associates the Italian Renaissance with "shame", these philosophers of the nation promote instead revolutionary thinkers and scientists (Niccolò Machiavelli, Galileo Galilei, Giordano Bruno), who are also acceptable for those intellectuals from Northern Europe in favor of the paradigm of Reformation.

Nemegeer perfectly succeeds in staging a fruitful and convincing dialogue between primary and secondary sources also when discussing d'Annunzio's aesthetic programme for a "New Renaissance" (chapter 3, 'Il dibattito sulla letteratura nazionale all'alba del Novecento') and the negotiations in Europe between Renaissance and Reformation in view of building a true national consciousness (chapter 4, 'Risorgimento, Rinascimento e il culto dell'aspettazione'). It should be said that, overall, the theory in this thesis is always brought into a close conversation with the texts, which bears as a consequence that different theoretical perspectives, such as the ones on nation building or on intertextuality, are addressed in function of the evidence revealed by the source materials. Only in the first chapter, on the *fin-de-siècle* reception of d'Annunzio, the argument starts from a theoretical framework which combines Hans Robert Jaus's "horizon of expectation" with the notions of prejudice and authorial ethos (Dominique Maingueneau, Ruth Amossy, Jérôme Meizoz and Liesbeth Korthals Altes, p. 25).

The second interpretative line of "auto-mythopoesis" and the third line of national mythography are interconnected and inseparable, since d'Annunzio guides the masses in the process of national and cultural regeneration. His writings and discourses dating from the beginning of the First World War (around 1915) and its aftermath (1919, 1922), show a progressive evolution toward the propagandistic and belligerent rhetoric of fascism. This last term, however, is not dealt with extensively in this PhD

¹ E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2005 [1993]; A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011; R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

² Griffin, *Modernism and Fascism*, cit. in Nemegeer, p. 137.

thesis, which prefers to use the more generic term “modernity”. Since Griffin’s *Modernism and Fascism* uses both terms, one could ask if fascism should not also be put in continuity with d’Annunzio’s palingenetic nationalist interpretation of the Renaissance, and thus with the role played by the poet-soldier as a precursor of fascist ideology.

As Nemegeer states in the introduction, in his study he chooses to focus on d’Annunzio’s fictional prose and his articles published on the major newspapers and journals of the time (*Corriere della Sera*, *La Tribuna*, *L’illustrazione italiana*) for two reasons. Firstly, because every discourse on the nation is a relational phenomenon that is embedded in an international context, and in this perspective his prose works circulated most widely. And secondly, because magazines between the 19th and 20th century played a fundamental role in the elaboration of ideological and cultural discourses (pp. 18-19). In the first chapters, however, d’Annunzio’s *fin-de-siècle* reception is analysed primarily as part of a transnational exchange of ideas between actors in the field, but when in the following chapters d’Annunzio’s auto-mythopoesis is discussed, the treatment of the materials zooms in on the voice of the “vate” himself. This makes one wonder if this means that his idea of a post-Risorgimento Renaissance has gradually shifted place from the periphery to the center of Italy’s cultural establishment. In his commemoration of the death of Giosuè Carducci, which he pronounced on 24 March 1907 in the Teatro Lirico in Milan, d’Annunzio not only intends to welcome Carducci in the “pantheon” of the nation, but also and foremost to put himself on the pedestal that was left vacant by this hero of the Risorgimento (pp. 88-89).

These are some questions which are sparked by the rich materials offered by this thesis, which opens towards new directions of research on d’Annunzio as a prominent thinker in the national and European debate on the topics of nationalism, culture and politics. It should be mentioned that Nemegeer has already published a number of articles which show that he plays an active role in the field of d’Annunzio studies as part of the investigation on the transnational reception, production and history of ideas, and on the role of culture in shaping the politics of modernity and of the present. Finally, it is also worth mentioning here that Nemegeer was granted an FWO junior postdoctoral fellowship, and that in his current research he is specifically interested in how French and Italian intellectuals used the idea of a “Latin Renaissance” to negotiate their own role in modernity and to construct notions of European identity in the run-up to the First World War.

- Guylian Nemegeer, *Rinascimento italiano e modernità europea. Il nazionalismo culturale di Gabriele d’Annunzio tra storia, politica e letteratura*, PhD Thesis, Universiteit Gent, 2022, 234 p.

Monica Jansen

Universiteit Utrecht, TLC-Italiaanse Taal & Cultuur

Trans 10, 3512 JK Utrecht (The Netherlands)

m.m.jansen@uu.nl