



Fig. 1: Jean-Louis Ducis, A escultura: Properzia, de' Rossi e seu último baixo-relevo, 1822. Imagem: Reprodução.

ARTIGO

O ESTRANHO CASO DE PROPERZIA DE' ROSSI

Um leitor que fosse consultar um manual dedicado ao Alto Renascimento/ Maneirismo dificilmente encontraria alguma menção a Properzia de' Rossi, escultora que trabalhou em Bolonha na década de 1520...

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

De' Rossi constitui um caso exemplar de artista celebrada ao longo dos séculos, apesar de ter deixado um legado bem pequeno: “Poucos mármores que, quem sabe, dirão aos pósteros que eu nascera para a glória”, como declama a personagem de Costa pouco antes de morrer.

Um leitor que fosse consultar um manual dedicado ao Alto Renascimento/ Maneirismo dificilmente encontraria alguma menção a Properzia de' Rossi, escultora que trabalhou em Bolonha na década de 1520. No entanto, seu nome era ainda bastante conhecido no século XIX e na primeira metade do século XX, como atestam diversos exemplos: o quadro “A escultura: Properzia de' Rossi e seu último baixo-relevo” (1822), de Jean-Louis Ducis; os livros “Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova” (1823), de Leopoldo Cicognara, “Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati” (1845), de Carolina Bonafede, e “The women artists of Bologna” (1907), de Laura M. Ragg; a tragédia “Properzia de' Rossi” (1828), de Paolo Costa; o poema

“Properzia Rossi” (1828), de Felicia Hemans; a conferência “Della vita e delle opere di Maria Properzia de' Rossi scultrice bolognese” (1830), de Antonio Saffi; o drama lírico “Maria Properzia de' Rossi” (1877), de Alessandro Capannari e Francesco Saverio Collina; e citações em alguns estudos dedicados à basílica de São Petronio (Bolonha).

Em 1976, uma nota de rodapé no catálogo da exposição “Women artists: 1550-1950” insere-a no debate quinhentista conhecido como “paragone”, que deveria determinar qual das artes mereceria o título de superior. Ao lembrar o argumento de Francesco da Sangallo em favor da escultura – não existia uma mulher que tivesse trabalhado o mármore –, Ann Sutherland Harris conclui que este não deveria ter ouvido falar de de' Rossi. Em diversos momentos de seu ensaio Harris cita o nome de Giorgio Vasari, que incluiu a artista nas “Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti” (1550) ao lado de 142 “homens de valor”. O autor constrói o perfil de uma figura fora do comum a partir da contraposição entre a delicadeza feminina e o



Fig. 2: Anônimo, Retrato de Properzia de' Rossi, 1568. Imagem: reprodução.

intenso esforço físico requerido pela escultura. “Belíssima”, excelente na música e no canto, virtuosa nas “coisas domésticas” e em “infinitas ciências”, de’ Rossi distingue-se, a princípio, pela habilidade em esculpir em caroços de pêssego pequenas figuras executadas com presteza e distribuídas de maneira “delicadíssima”. Dentre as obras em mármore, Vasari destaca a representação do episódio bíblico de José e da esposa de Putifar, que define um desafogo parcial de sua “ardentíssima paixão” por um belo jovem que não retribuía seu amor. O relato da inveja do pintor Amico Aspertini, que desencorajava suas aspirações e conseguiu envilecer seu trabalho, serve de contraponto às virtudes da artista, que se dedica posteriormente à prática da gravura

em cobre com resultados muito elogiados. Ao morrer ainda jovem, esta é pranteada pelos cidadãos de Bolonha, que a consideravam “um grandíssimo milagre da natureza em nossos tempos”.

A biografia vasariana tem repercussões em tratadistas posteriores, que se guiam por seu roteiro. O perfil proposto por Raffaello Borghini em “Il riposo” (1584) é uma transposição quase literal das informações fornecidas pelo antecessor, mas nele não é estabelecido nenhum paralelo entre o painel bíblico e a paixão desventurada da escultora. Gian Paolo Lomazzo, ao contrário, havia aventado no “Libro dei sogni” (1564) novas equivalências entre a artista e mulheres da Antiguidade que tiveram experiências amorosas tristes como Safo, Medeia e Tisbe. Fredrika Jacobs acredita que o paralelo com Safo motivou a exclusão da escultora do cânone da história da arte; a equação incapacidade de refrear o próprio ardor = incapacidade de criar fez com que fosse vista como uma mulher irracional.

Tal veredito soa um tanto exagerado, já que a avaliação de de’ Rossi ao longo dos séculos se pautou sobretudo pelo relato de Vasari. Este, por exemplo, serve de inspiração a Carlo Cesare Malvasia que, ao escrever a biografia de Elisabetta Sirani em “Felsina pittrice” (1678), lembra não só a vida de “nossa Properzia de’ Rossi, tão excelente escultora”, como bosqueja um perfil ideal da pintora, feito de “mérito [...] inenarrável”, “virtude incomum”, “humildade ímpar”, “modéstia indizível” e “bondade inimitável”. No século XIX, Cicognara reconhece que de’ Rossi merecia estar entre os escultores mais célebres de seu tempo, pois lidara com “o duro mármore”. O baixo-relevo com o episódio bíblico, de composição “gentil” e execução “preciosa”, é reportado à “história infeliz de sua vida e dos seus singulares e desafortunadíssimos amores”, o que a levou a abandonar o trabalho na obra de São Petrónio e a dedicar-se à gravura em cobre. O relato de Bonafede, por sua vez, não acrescenta nada de novo à biografia da escultora, destacando-se apenas pelas linhas dedicadas ao relevo

que representava “o casto José e a impudica esposa de Putifar”. Em termos artísticos, a autora limita-se a exaltar os “movimentos naturalíssimos e cheios de graça” da obra em que de’ Rossi “se superou”. O que mais chama a atenção é a veemência com que é refutada a hipótese de que a figura da “mulher egípcia” pudesse ser um autorretrato. Bonafede não consegue acreditar que uma pessoa de juízo, “mesmo que tiranizada por um amor infeliz”, pudesse se colocar no lugar da “fêmea impudica” e expor um erro que “um coração gentil deveria [...] esconder até de si mesmo”, atribuindo o boato à inveja contra o “desditoso sexo”.

DOTADA DE UM “ENGENHO MUITO PERSPICAZ”, DISTINGUE-SE EM TODAS AS TAREFAS ÀS QUAIS SE DEDICA: MÚSICA; DESENHO; ESCULTURA EM MADEIRA; MINIATURAS EM CAROÇOS DE PÊSSEGO; PINTURA, NA QUAL MOSTRA “DILIGÊNCIA E BOM JUÍZO”; GRAVURA EM COBRE; ESCULTURA EM MÁRMORE...

Proferida em 22 de junho de 1830 e publicada em 1832, a conferência de Saffi segue o roteiro estabelecido

por Vasari, mas acrescenta alguns dados novos. O perfil da escultora é, mais uma vez, idealizado. Dotada de um “engenho muito perspicaz”, distingue-se em todas as tarefas às quais se dedica: música; desenho; escultura em madeira; miniaturas em caroços de pêssego; pintura, na qual mostra “diligência e bom juízo”; gravura em cobre; escultura em mármore, que enfrenta com “máscula firmeza”. O baixo-relevo de José e da esposa de Putifar, ao qual Saffi acrescenta outro com a história de Salomão e da rainha de Sabá, é interpretado em chave autobiográfica. À narrativa vasariana o autor adiciona um boato que corria em Bolonha: os personagens do baixo-relevo teriam as feições da escultora e do homem amado. Se acredita que ela possa ter usado esse recurso na figura de José, Saffi refuta, porém, a possibilidade de que uma mulher dotada de engenho e fama quisesse oferecer-se como “espetáculo à repreensão pública”. Tal como em Vasari, Aspertini desempenha o papel de vilão, pois convence os administradores de São Petrónio a pagar os baixos-relevos por um

“preço muito vil” e a colocá-los no interior da igreja e não na fachada. Desgostosa com esse tratamento, a artista deixa de colaborar na obra, mas isso não afeta a fama de que gozava na Itália e no estrangeiro. Sem conseguir “arrancar do coração a paixão amorosa”, morre ainda jovem, sendo pranteada pela cidade, que a admirava não só pela “excelência das virtudes” e pela “fugaz beleza do corpo”, mas também pelo “engenho excelente e por certa gentileza e suavidade de costumes”.

A problemática da paixão amorosa é também o “leit motiv” das produções ficcionais dedicadas a ela no mesmo período. O quadro de Ducis representa uma cena totalmente fantasiosa. Tendo terminado o baixo-relevo que representa Ariadne abandonada por Teseu na ilha de Naxos, a escultora o desvela e provoca admiração e surpresa num jovem cortesão. Iluminada pela luz que emana da superfície marmórea, de’ Rossi olha enlevada para o jovem posicionado numa porção mais sombria do quadro, que só se interessa pelo baixo-relevo. Interpretação sentimental do tema da artista que

se confunde com a própria obra, o quadro estabelece um paralelo entre a escultora e Ariadne, irmanadas no sofrimento provocado por uma paixão não correspondida. Alguns anos mais tarde, Felicia Hemans realiza uma écfrase da obra no poema “Properzia Rossi”. Precedido de uma breve notícia biográfica sobre a figura histórica, na qual é destacada sua morte em consequência de um “amor não correspondido”, o poema é concebido como um monólogo em que a artista apresenta seu último trabalho como “mais um sonho de paixão e beleza”, concebido para o homem que ela amou em vão. O paralelo entre a escultora e Ariadne proposto por Ducis ecoa na ideia de que a figura mitológica tinha a forma e as feições de sua criadora, que infundiu nela sua história de vida.

A tragédia de Costa tem como eixo central um triângulo amoroso involuntário. A ação passa-se em Bolonha em fevereiro de 1530, poucos dias antes da cerimônia de coroação de Carlos V como imperador do Sacro Romano Império pelo papa Clemente VII. Properzia não trabalha há um

ano, desde que o homem que amava partiu sem nenhuma explicação. Nesse momento chegam à cidade Elisa e a irmã Beatrice, que vai estudar desenho com a escultora, além de Alfonso di Lannes, que é informado de que de’ Rossi fez alguns trabalhos para o maior templo da cidade, entre os quais o relevo que representa o episódio bíblico de José, em cujo rosto teriam sido representadas as feições do “traidor que fugiu dela”. A semelhança entre José e Alfonso é reconhecida por Beatrice e Elisa e pelo barão de Antiego, que vão desvelando elementos centrais da trama. Elisa descobre que ela e Properzia estão apaixonadas pelo mesmo homem; o barão revela à artista que Alfonso irá para Paris com a mulher amada. Alfonso, que havia sido noivo de Elisa, fora obrigado a fugir para livrar-se da perseguição dos protestantes; acreditando que esta havia morrido num naufrágio, apaixonou-se por Properzia, mas deve escapar de novo por causa do perigo representado pela “seita inimiga do bem”. De volta a Bolonha, promete casar-se com a artista, que retoma a vontade de trabalhar e aceita uma encomenda. Ao

encontrar-se casualmente com Elisa, o jovem esclarece os diversos equívocos e, embora amando Properzia, resolve honrar o primeiro compromisso. A generosidade das duas mulheres tem um desfecho trágico: sem saber que Elisa havia decidido tomar o véu, a escultora envenena-se e morre pouco depois de Alfonso pedi-la em casamento e prometer-lhe que iriam para Roma, onde “Michelangelo e os artífices mais ilustres” a receberiam em seu círculo e onde ela se tornaria “mais famosa”. O emissário do papa encontra-a agonizante. O libreto de Capannari, por fim, confere contornos um tanto diferentes à história da escultora. Properzia e o jovem escultor Guido formam um casal apaixonado, que é separado pela perfídia de Aspertini. Interessado na jovem, o artista convence Guido a viajar para Roma e lhe dá posteriormente a notícia de que Properzia vivia “um funesto e ignóbil amor”. Tempos depois, Bice ganha de de’ Rossi sua última escultura. Quando descobre que Guido é noivo de Bice, a artista retira-se desolada. Ao olhar para o painel que recebera da amiga, Bice percebe uma semelhança entre o

“pastor da Judeia” ali representado e as feições de Guido. Os dois dirigem-se para o ateliê de Properzia, onde a encontram agonizante, mas ainda capaz de pedir que Aspertini seja perdoado. Logo após sua morte chega o emissário do papa Clemente VII, que queria conhecê-la.

UMA MULHER BELA E ALTAMENTE DOTADA, QUE É PERSEGUIDA POR INVEJA PROFISSIONAL, É INFELIZ NO AMOR E MORRE NO APOGEU DA FAMA E DA BELEZA...

O perfil traçado por Ragg em 1907 parece dialogar, de início, com as representações ficcionais da artista: “Uma mulher bela e altamente dotada, que é perseguida por inveja profissional, é infeliz no amor e morre no apogeu da fama e da beleza – não temos aqui todos os elementos do melodrama e do romance? E, na verdade, a história de Properzia de’ Rossi [...] foi tema de uma tragédia de sucesso e de muita ficção bombástica mascarada de história”. O interesse desta biografia não reside tanto nas informações, que retomam fontes anteriores, mas, sobretudo, em

algumas ponderações que fornecem uma moldura histórica aos predicados da escultora. O fato de Properzia tocar e cantar bem é reportado a um dado preciso: Bolonha era a cidade “mais musical” da península. Seus diferentes pendores artísticos são considerados um dote comum às mulheres do período, que “tocavam, cantavam, dançavam, enfiavam o nariz nos clássicos, escreviam cartas e compunham versos e eram ainda companheiras agradáveis, excelentes críticas e graciosas amadoras”. O que distingue de’ Rossi nesse panorama é ter tomado uma decisão que a levou da condição de diletante para a de uma profissional diligente num universo monopolizado pelo sexo “mais ríspido”. Na análise do painel “José e a esposa de Putifar”, Ragg absolve Vasari da acusação de ter difundido um boato, pois não há “censura, desprezo, incredulidade ou atenuação” na informação que ouviu dos contemporâneos da escultora, absolutamente condizente com a sociedade do período. A relação de Properzia com Anton Galeazzo Malvasia é vista por ela como uma “amizade platônica”, como um “namorico”, que

constituía um passatempo para os homens e uma razão de vida para as mulheres.

Afinal, quem é Properzia de’ Rossi? As informações de que dispomos não são muitas, sobretudo em relação à sua produção. Sabe-se que nasceu em Bolonha por volta de 1490 e que morreu em 1530. Seu trabalho na basílica de São Petronio é atestado por recibos relativos à execução de peças próprias ou de outros artistas que lhe forneciam desenhos, num arco temporal que vai de 18 de janeiro de 1525 a 20 de julho de 1526. Poucas obras são hoje atribuídas a ela: os relevos “José e a esposa de Putifar” e “A esposa de Putifar acusa José”, executados em 1525, e um brasão-relicário da família Grassi. As sibilas e os anjos citados em alguns recibos não foram reconhecidos no vasto conjunto decorativo da igreja, caracterizado por uma abordagem coral, que tem como norte a “rafaelização de Michelangelo”, nos dizeres de Irene Graziani. Embora haja notícias de miniaturas em caroços de frutas, do busto do conde Guido de’ Pepoli, das decorações executadas na igreja

de Santa Maria del Baraccano e de gravuras em cobre, não foi possível até agora atribuir tais obras à mão de de' Rossi ou localizá-las. Os desenhos inspirados em trabalhos de Rafael e colecionados por Vasari estão extraviados; o único que poderia ser atribuído a ela, “Leão e texugo”, pertencente à Galeria da Academia (Veneza), não foi incluído no catálogo de sua obra. Mesmo a notícia sobre sua formação no ateliê de Marcantonio Raimondi, que trabalhou em Bolonha até 1506, não é avalizada pela historiografia atual.

Este, porém, pode estar na base do relevo “José e a esposa de Putifar” graças à gravura homônima (1517-1520), derivada de um desenho de Rafael para as “logge” do Vaticano e executado por Giulio Romano entre 1512 e 1518. O trabalho de de' Rossi, com efeito, traz a marca do estilo de Rafael na representação da figura de José por uma sequência harmoniosa de verticais e horizontais, enquanto a figura feminina, que é a protagonista principal do baixo-relevo, exibe um braço poderoso, evocador da poética de Michelangelo. O segundo relevo

atribuído à escultora, denominado anteriormente “Salomão e a rainha de Sabá”, pode ter-se baseado num desenho de Alfonso Lombardi. Um dado destacado por diversos autores, mas ausente na biografia vasariana, diz respeito a dois processos aos quais a artista respondeu. Em outubro de 1520, tem que defender-se da acusação de ter invadido e danificado a horta de um vizinho junto com Malvasia. A ação é retomada em abril do ano seguinte, mas sua sentença é desconhecida. Em janeiro de 1525, a escultora é acusada de ter agredido o pintor Vincenzo Miola com o auxílio do também pintor Domenico del Francia. À afirmação de Jacobs de que Vasari criou um retrato positivo e idealizado da artista ao não mencionar os dois processos podem ser contrapostas algumas indagações. O escritor tinha conhecimento de tais fatos, posto que não morava em Bolonha? Como explicar o interesse do papa Clemente VII por “tão nobre e elevado engenho”, como escreve o autor, caso corressem vozes de uma conduta não adequada a uma mulher?

A ideia da autora de que Vasari prestara um desserviço à artista,

apresentando-a como alguém incapaz de controlar o próprio desejo e de gerenciar a própria carreira no comentário sobre o baixo-relevo de José, ecoa na análise de John Paoletti e Gary Radke, que apontam no episódio a dificuldade de muitos homens “em acreditar que as mulheres pudessem ser, ao mesmo tempo, criativas e virtuosas”. Essa visão moralista não estava presente no livro de Ragg, que aceita com naturalidade o artifício usado pela artista - servir-se do “pretexto sagrado e de seu disfarce grego” - para contar uma história de amor moderna por meio de um autorretrato e do retrato do objeto de sua paixão. O fato de Vasari estabelecer um paralelo entre arte e vida não degrada necessariamente a realização de sua biografada, pois se pode supor que esta, ao identificar-se com a esposa de Putifar, esteja propondo uma interpretação do episódio por um ponto de vista feminino. Uma comparação entre a gravura de Raimondi e o relevo de São Petronio parece confirmar essa hipótese. Na gravura, a figura feminina está em pé e segura com firmeza o manto do



Fig. 3: Properzia de' Rossi. José e a esposa de Putifar, 1525. Imagem: reprodução.

jovem para que ele não escape. Na escultura, a mulher aparece sentada, dando a impressão de estar dividida entre dois sentimentos: usa o vigor do braço para prender o manto, mas exibe no rosto uma expressão de resignada melancolia, como que para enfatizar a inutilidade do gesto. O tratamento da personagem é evidentemente erótico: a veste está grudada no corpo, evocando um véu, e os seios intumescidos e descobertos sinalizam seu desejo. Este pode ser também notado na mão que aperta o colchão em mais um gesto de volúpia e desespero.

NO CASO DE DE' ROSSI PODE-SE AVENTAR OUTRA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE: ELA PODERIA TER SIDO ESCOLHIDA PARA REITERAR A NOBREZA DA ESCULTURA NUM MOMENTO DOMINADO PELA DISPUTA ENTRE AS VÁRIAS ARTES PARA DETERMINAR UMA SUPOSTA SUPERIORIDADE...

Os poucos dados à disposição sobre a vida de de' Rossi levaram alguns intérpretes contemporâneos a afirmações errôneas. Griselda Pollock, por exemplo, incluiu-a no rol das mulheres nobres celebradas por Vasari, escolhidas por “aqueles aspectos de sua posição social que estavam de acordo com o elevado conceito de artista que ele estava tentando assegurar”, além de datar de 1520 o baixo-relevo “José e a esposa de Putifar”. A escultora, porém, é filha de um notário e sua caracterização como uma dama da corte deve ser atribuída a diversos fatores, dentre os quais o modelo proposto por Baldassare Castiglione em “Il libro del cortigiano” (1528), o debate humanista sobre a condição feminina e o próprio objetivo que guiava as “Vite”: fornecer exemplos de excelência na vida e na arte às novas

gerações. É possível, como sugere Marjorie Och, que Vittoria Colonna tenha servido de modelo à configuração do retrato de de' Rossi e das outras mulheres artistas mencionadas no livro, pois há semelhanças evidentes entre a reputação de que aquela gozava e a construção do perfil das artistas selecionadas, igualmente louvadas pela beleza, pela virtude, pela castidade, pela modéstia, pela graça e pela capacidade criativa.

No caso de de' Rossi pode-se aventar outra possibilidade de análise: ela poderia ter sido escolhida para reiterar a nobreza da escultura num momento dominado pela disputa entre as várias artes para determinar uma suposta superioridade. Segundo Sally Quin, Vasari promove de' Rossi porque a mulher era considerada inadequada à prática escultórica, usando como artifício retórico a relação entre seu corpo belo e delicado e suas obras portadoras de qualidades similares. Pollock e Rozsiska Parker valem-se das qualificações dadas por Vasari às obras da escultora - sutileza, polimento e delicadeza - para asseverar que o autor nada mais faz

do que usar um estereótipo feminino para diferenciar a arte das mulheres da Arte (masculina) e para adaptar a realidade das atividades destas aos mitos da criatividade cultural dos homens. A questão, no entanto, é mais complexa do que as duas historiadoras supõem, pois Vasari está trabalhando com categorias maneiristas e esse mesmo tipo de adjetivação é aplicado a obras de artistas homens. Bastaria ler, por exemplo, a vida de Jacopo da Pontormo, na qual Vasari usa termos como “maneira um pouco mais fantasiosa e viva”, “suavidade”, “doçura”, “beleza” e “graça”. Ou a de Francesco Primaticcio, em que são usadas palavras como “sutileza” e “gentileza”.

De’ Rossi constitui um caso exemplar de artista celebrada ao longo dos séculos, apesar de ter deixado um legado bem pequeno: “Poucos mármores que, quem sabe, dirão aos pósteros que eu nascera para a glória”, como declama a personagem de Costa pouco antes de morrer. A análise de sua trajetória parece permitir formular aquelas que Germaine Greer acredita ser as “verdadeiras perguntas” a

respeito das mulheres artistas. Qual sua contribuição às artes visuais? Se existe uma única obra de qualidade feita por uma artista, onde estão as demais? Qual o grau de excelência das mulheres que ganhavam a vida com sua produção artística? A julgar por “José e a esposa de Putifar”, sua obra-prima indiscutível, a escultora conseguiu infundir elementos próprios no léxico maneirista, conjugando harmoniosamente dois estilos vistos como irreconciliáveis (Rafael e Michelangelo) por meio de uma espacialidade equilibrada e de um jogo tenso e, ao mesmo tempo, sutil entre a graça do primeiro e o vigor do segundo. Sua opção pela escultura demonstra que se tratava de uma personalidade decidida, que adentra um território considerado masculino e que consegue se impor por suas qualidades específicas, amplamente reconhecidas pelos contemporâneos e pelas gerações futuras. Responder à indagação sobre o paradeiro de suas obras ou sobre a possibilidade de distinguir as peças de sua autoria em São Petrópolis é uma tarefa em aberto, à qual diversos historiadores têm dado

soluções por enquanto provisórias. O caso de’ Rossi continua, portanto, em aberto, acrescentando o mito que cerca sua vida e aguardando novas respostas talvez impossíveis.

REFERÊNCIAS

Bonafede, Carolina. “Cenni biografici e ritratti d’insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati”. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845.

Borghini, Raffaello. “Il riposo”. Reggio: Pietro Fiaccadori, 1826, v. 2.

Capannari, Alessandro; Collina, Francesco Saverio. “Maria Properzia de’ Rossi”. Roma: Tipografia dei Fratelli Pallotta, 1877.

Cicognara, Leopoldo. “Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova”. Prato: Fratelli Giachetti, 1823, v. IV.

Costa, Paolo. “Properzia de’ Rossi”. Milano: Placido Maria Visaj, 1833.

Fortunati, Vera; Graziosi, Irene. “Properzia de’ Rossi: una scultrice a Bologna nell’età di Carlo V”. Bologna: Editrice Compositori, 2008.

Greer, Germaine. “The obstacle race: the fortunes of women artists and their work”. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Harris, Ann Sutherland. Introduction. In: Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda. “Women artists: 1550-1950”. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Hemans, Felicia. “Selected poems, letters, reception materials”. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2000.

Jacobs, Fredrika H. The construction of a life: Madonna Properzia De’ Rossi Schultrice bolognese. “Word & Image”, v. 9, n. 2, abr-jun. 1993.

Malvasia, Carlo Cesare. “Felsina pittrice: vite de’ pittori bolognesi”. Bologna: Erede di Domenico Barbieri, 1678, t. II.

Och, Marjorie. Vittoria Colonna in Giorgio Vasari’s Life of Properzia de’ Rossi. In McIver, Katherine A. (org.). “Wives, widows, mistresses, and nuns in early modern Italy: making the invisible visible through art and patronage”. Aldershot: Ashgate, 2011.

Paoletti, John T.; Radke, Gary M. “Art in Renaissance Italy”. London: Laurence King, 2005.

Parker, Rozsiska; Pollock, Griselda. “Old mistresses: women, art and ideology”. New York: Pantheon Books, 1982.

Pollock, Griselda. “Vision and difference: feminism, femininity and the history of art”. London-New York: Routledge, 2003.

Quin, Sally. Describing the female sculptor in early modern Italy: an analysis of the vita of Properzia de’ Rossi in Giorgio Vasari’s Lives. “Gender and History”, v. 24, n. 1, 2012.

Ragg, Laura M. “The women artists of Bologna”. London: Methuen, 1907.

Saffi, Antonio. “Della vita e delle opere di Maria Properzia de’ Rossi scultrice bolognese”. Bologna: Tipografia della Volpe, 1832.

Vasari, Giorgio. Madonna Properzia de’ Rossi. In “Opere complete”. Firenze: Sansoni, 1974, v. V.