

Anno 3, Numero 3

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO





Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Sonia Chiodo

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Redazione  
Martina Nastasi

Impaginazione  
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico  
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,  
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,  
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,  
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*  
Per continuare...

---

### CONTRIBUTI

---

- 10 *Maria Aimé Villano*  
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*  
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.  
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*  
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.  
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*  
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*  
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata  
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*  
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:  
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*  
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*  
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi  
del chiostro grande della Certosa di Firenze



- 109 Giulia Majolino  
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare  
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini  
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione  
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino  
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni  
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migalettu  
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Elisa Stefanini

## Lavinia Fontana, 'gentildonna' e artista. La meticolosa costruzione di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti

Lavinia Fontana per lungo tempo è rimasta all'ombra del padre Prospero, anch'egli pittore. Prima donna artista ad affermarsi non tra le mura di un convento o di una corte, ma nel competitivo e prettamente maschile contesto cittadino, fin dal Seicento è stata vittima di una letteratura che si è concentrata più sul suo genere che sulla sua arte<sup>1</sup>. La sua attività cominciò a essere focalizzata solo all'inizio del secolo scorso e al 1940 risale la prima monografia a lei dedicata da Romeo Galli<sup>2</sup>. Punto di svolta negli studi anglosassoni fu la mostra *Women artists. 1550-1950*, curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin che si tenne a New York e Los Angeles tra il 1976 e il 1977<sup>3</sup>. A seguire varie pubblicazioni nate in seno al movimento femminista spesso fraintesero la figura di Fontana, attribuendole un'emancipazione che non trova riscontro nell'analisi storica. Dobbiamo attendere la monografia di Caroline Murphy per correggere l'idea che Lavinia fosse una donna indipendente e, al contrario, la studiosa suggerì che ella sia stata indirizzata alla pittura dal padre, che vedeva in lei un mezzo per sopperire alle sue crescenti difficoltà economiche<sup>4</sup>. L'approccio italiano invece è sempre stato meno condizionato dalla problematica femminista e teso a ricostruire a tutto tondo l'attività della pittrice. I contributi più significativi, e ancora preziosi punti di partenza per gli studi, furono quelli di Maria Teresa Cantaro e di Vera Fortunati<sup>5</sup>. Questo articolo – che paga un debito ai

---

<sup>1</sup> Sin dall'inizio del Seicento, Lavinia venne esaltata dalla critica come donna di bell'aspetto e dal talento per la pittura. Già Lucio Faberio (*Il funerale di Agostino Carracci fatto in Bologna sua patria da gli Incamminati. Accademia del disegno. Oratione di Lutio Faberio Accademico Gelato in Morte di Agostin Carraccio*, Bologna 1603, p. 31) quasi sottintese che i suoi dipinti fossero apprezzati più per il fatto di essere realizzati da una donna che per il loro valore intrinseco. In scritti successivi, non mancano affermazioni quali «per essere una Donna, in quella sorte di pittura, assai bene si portava» (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* [...], Roma 1642, pp. 143-144) o «ne sono meno apprezzabili, per di mano d'una Donna, quelle poche tavole» (C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ried. Bologna 1841, pp. 177-179).

<sup>2</sup> R. GALLI, *Lavinia Fontana Pittrice*, Imola 1940.

<sup>3</sup> *Women artists. 1550-1950*, catalogo della mostra, a cura di A. Sutherland Harris e L. Nochlin, New York 1976.

<sup>4</sup> C. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter and her patrons in sixteenth-century Bologna*, New Haven 2003. I contributi esteri più recenti non hanno apportato sostanziali novità: *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, catalogo della mostra, a cura di L. Ruiz, Madrid 2019; L. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings: art, beauty, and wisdom*, Newcastle-upon-Tyne 2020.

<sup>5</sup> Fortunati dedicò a Lavinia un capitolo della sua opera del 1986 sulla pittura bolognese e nel 1994 curò la mostra monografica che si tenne nel capoluogo emiliano (V. FORTUNATI, *Lavinia Fontana*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati, Bologna 1986, pp. 727-775; *Lavinia Fontana 1552-1614*, catalogo della mostra di Bologna, a cura di V. Fortunati, Milano 1994); Cantaro scrisse nel 1989 un catalogo dei suoi dipinti e disegni (M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese: 'pittora singolare' 1552-1614*, Milano 1989). I contributi italiani più recenti non hanno apportato significative novità: E.M. DAL POZZOLO, *Un apice erotico di Lavinia Fontana*

contributi della citata Cantaro e di Liana Cheney<sup>6</sup> – si propone di riconsiderare, attraverso una disamina degli autoritratti degli anni settanta, la strategia di *self-fashioning* adottata da Lavinia e dal padre.

Lavinia nacque a Bologna intorno al 24 agosto 1552<sup>7</sup>, quando il padre era all'apice della sua carriera.

Da due anni era diventato pittore pontificio di Giulio III, per il quale aveva lavorato nella Fabbrica del Belvedere, e di lì a poco sarebbe tornato a Roma per decorare Villa Giulia e Palazzo Firenze. Durante l'infanzia e l'adolescenza della figlia si spostò tra Bologna, Fontainebleau, Ancona, Firenze e Città di Castello, per poi rientrare stabilmente in patria dall'inizio degli anni settanta<sup>8</sup>.

Prospero era tenuto in alta considerazione dall'élite culturale bolognese: la sua casa era «di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio»<sup>9</sup>, frequentata in particolare da Ulisse Aldovrandi, Achille Bocchi e Gabriele Paleotti, che gli chiese più volte pareri in merito al lavoro del pittore che poi confluiranno nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582<sup>10</sup>.

Anche la madre di Lavinia, Antonia De Bonardis, era in contatto con gli intellettuali suoi concittadini, poiché apparteneva a una famiglia di tipografi parmensi che dal 1535 si erano trasferiti a Bologna e avevano stretto legami con il mondo universitario<sup>11</sup>.

In questo contesto stimolante, Lavinia fu educata secondo la morale della Controriforma e le norme sociali del comportamento femminile. Tra i testi sull'educazione della donna allora in circolazione, vanno ricordati *Dell'eccellenza et dignità delle donne* di Flavio Capella (1525), il *Dialogo della bellezza delle donne* di Agnolo Firenzuola (1548), *Il libro della bella donna* di Federico Luigini (1554) e, soprattutto, il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione<sup>12</sup>. Nel terzo libro del *Cortegiano* i conversanti elencano quali dovrebbero essere le competenze della perfetta donna di corte e convengono che ella dovrebbe avere nozioni di musica, di pittura e di danza e avere un'istruzione umanistica elevata, così da saper «gentilmente intertenere ogni

e la rinascita della Callipigia nel Cinquecento italiano, Treviso 2019; G. MORI, 'Se Pablo fosse stato Pablita': artiste italiane del Rinascimento e del Barocco, tra storia e mito, in *Le signore dell'arte: storie di donne tra '500 e '600*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Bava, Milano 2021, pp. 24-53.

<sup>6</sup> L. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana a woman collector of antiquity*, "Aurora", II, 2001, pp. 22-42; M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo 'Autoritratto alla spinetta' ritrovato e una breve disamina sugli autoritratti della pittrice*, "Bollettino d'arte", XXIV, 2014, pp. 99-110; A. DI LORENZO, M.T. CANTARO, *Ancora sugli autoritratti alla spinetta di Lavinia Fontana*, "Bollettino d'arte", XXXII, 2016, pp. 129-132. Si veda anche: K.A. MCIVER, *Lavinia Fontana's 'Self-Portrait Making Music'*, "Woman's Art Journal", XIX, 1998, pp. 3-8.

<sup>7</sup> Il 24 agosto 1552 è la data del battesimo. GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, p. 11.

<sup>8</sup> Per approfondimenti: G. DANIELE, *Prospero Fontana, 'Pictor Bononiensis', (1509-1597)*, Roma 2022, pp. 39-65.

<sup>9</sup> MALVASIA, *Felsina pittrice ... cit.*, p. 174.

<sup>10</sup> DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, pp. 65-66.

<sup>11</sup> CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, p. 5.

<sup>12</sup> Per un approfondimento sui testi sull'educazione femminile: F. SBERLATI, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", VII, 1997, pp. 119-174.

sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti»<sup>13</sup>. Tale modello educativo ebbe grande diffusione in Europa e si affermò anche al di fuori del mondo cortese, presso la piccola nobiltà e l'alta borghesia ed è ragionevole pensare che sia stato applicato anche nella famiglia Fontana. Lavinia si laureò in lettere a Bologna nel 1580, ma sicuramente iniziò gli studi umanistici durante l'adolescenza<sup>14</sup>.

Forse grazie ai primi insegnamenti di pittura, impartitigli sulla base delle indicazioni del *Cortegiano*, Prospero si accorse delle abilità disegnative della figlia e iniziò a riflettere sull'opportunità di avviarla a una carriera professionale. La cronologia dei primi dipinti di Lavinia, datati al 1575, secondo Murphy sembrerebbe suggerire che Prospero maturò la decisione di formare la figlia come pittrice solo negli anni sessanta, in un periodo di crisi economica. Dopo la morte di Giulio III nel 1555, infatti, Prospero ebbe difficoltà ad aggiudicarsi importanti committenze e le continue malattie gli impedirono di lavorare con costanza. Vasari ci informa che tra il 1558 e il 1559 era stato chiamato dal Primaticcio a Fontainebleau, ma le sue condizioni di salute lo obbligarono a un rientro precoce e, non potendo lavorare, non riuscì a restituire la somma che gli era stata anticipata per le spese di viaggio<sup>15</sup>. La situazione non migliorò negli anni successivi e nel 1566 dovette mettere mano ai suoi risparmi per saldare la dote della già scomparsa figlia Emilia<sup>16</sup>. Tra la fine del decennio e quello successivo, grazie ai lavori a Firenze e a Città di Castello, vide sicuramente incrementare le sue entrate, ma Malvasia ci riferisce che negli ultimi anni della sua vita si trovò ad «andare a caccia di lavori [...] a implorare protezione, e favori da gli antichi amici» e che quel che guadagnava spesso sperperava al punto che «ebbe quasi a morir pezzente»<sup>17</sup>. Secondo Murphy, Lavinia avrebbe iniziato a studiare pittura dopo il 1568, giustificando quindi l'apparizione delle prime opere al 1575<sup>18</sup>. Probabilmente si formò in casa e imparò in bottega l'uso dei pigmenti e le preparazioni di tele e tavole; pare invece che non abbia mai imparato la tecnica dell'affresco, poiché la sosta sui ponteggi a fianco di maestranze maschili non era considerata adeguata.

Le maggiori difficoltà che una donna artista doveva affrontare nel Cinquecento derivavano dalla visione che la società aveva della donna in quanto tale. Come ha sottolineato Margaret King, la donna del Rinascimento era «senza volto»: doveva strettamente attenersi ai ruoli di figlia, moglie, madre e vedova, sotto il controllo del padre prima e del marito poi, e il suo impegno sociale era pressoché limitato alla gestione della casa e della famiglia<sup>19</sup>. Per quanto concerne la carriera da artista, una donna doveva sormontare grandi ostacoli per formarsi

<sup>13</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venezia 1528, ried. a cura di W. Barberis, Torino 1998, p. 262.

<sup>14</sup> McIVER, *Lavinia Fontana's ... cit.*, p. 3.

<sup>15</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, VI, 1987, p. 147. Sul viaggio di Prospero: DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, pp. 50-51.

<sup>16</sup> DANIELE, *Prospero Fontana ... cit.*, p. 17.

<sup>17</sup> MALVASIA, *Felsina pittrice ... cit.*, p. 174.

<sup>18</sup> MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ... cit.*, pp. 15-19.

<sup>19</sup> M.L. KING, *La donna del Rinascimento*, in *L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Roma 1988, pp. 273-330.

e affermarsi: da una parte, le donne generalmente non potevano iscriversi alle accademie o iniziare il praticantato in una bottega di un collega uomo essendo pratiche considerate poco decorose e, dall'altra, tutte le attività di gestione degli affari erano riservate agli uomini. Di conseguenza una donna non poteva stringere contatti con gli acquirenti, concordare un compenso o firmare un contratto senza l'intermediazione di un uomo<sup>20</sup>. Ecco perché le prime artiste di cui abbiamo notizia erano figlie d'arte, che si formarono e lavorarono presso il padre e spesso erano gli stessi padri a decidere di formarle per necessità economiche. Sembra essere il caso, ad esempio, di Barbara Longhi, Marietta Tintoretto, Fede Galizia e delle sorelle Anguissola<sup>21</sup>.

Lavinia fu facilitata anche dal fatto che Bologna era già pronta all'arte al femminile. Alcune donne insegnavano all'Università (ad esempio, Bettisia Gozzadini, Dorotea Bocchi e Novella d'Andrea), altre avevano pubblicato libri e due artiste si erano già fatte un nome<sup>22</sup>.

La prima fu la monaca clarissa Caterina Vigri, che Lavinia doveva conoscere dato che il padre aveva lavorato per il monastero del *Corpus Domini* da lei fondato<sup>23</sup>, e l'altra fu Properzia de' Rossi, scultrice di alcune formelle per il portale della basilica di San Petronio. Vasari le dedicò una biografia già nella torrentiniana, ma non mancò di biasimarla per essersi posta «con le tenere e bianchissime mani nelle cose meccaniche e fra le ruvidezze di marmi e l'asprezza del ferro»<sup>24</sup>. Nel giudizio del biografo pesa chiaramente la sua posizione nella disputa sul paragone delle arti: egli infatti considerava la scultura inferiore alla pittura e il lavoro manuale che l'atto di scolpire richiedeva (fortemente connotato da polvere, sudore e fatica) ben poco si confaceva a una donna<sup>25</sup>.

Nei primi anni settanta, Prospero aiutò la figlia a imporsi sulla scena bolognese e insieme costruirono l'immagine dell'artista donna ideale, necessaria affinché Lavinia potesse attrarre un certo tipo di committenza. La sua formazione l'aveva preparata a interloquire con il mondo delle corti e le conoscenze che Prospero aveva stretto con gli intellettuali e le

<sup>20</sup> Sulle difficoltà delle donne artiste: MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ...* cit., pp. 13-23. Poi ripresa in S.F. MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits, self-fashioning and the language of things: Sofonisba Anguissola & Lavinia Fontana*, in *Archetipi del femminile: rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi*, a cura di A. Buccheri, G. Ingarao, E. Valenza, Sesto San Giovanni (Milano) 2017, pp. 33-34.

<sup>21</sup> Barbara Longhi lavorò fin da giovanissima nella bottega del padre al fianco del fratello Francesco e godette di un buon successo. Galizia iniziò la sua formazione a 9 anni e ai suoi 18 anni aveva già realizzato un numero consistente di opere. Marietta Tintoretto, stando a Ridolfi (*Le meraviglie dell'arte*, 2 voll., Venezia 1648, ried. Padova 1835-1837, II, 1837, p. 260), dovette rifiutare un invito alla corte di Filippo II perché il padre avrebbe risentito economicamente della sua partenza. Le sorelle Anguissola furono avviate alla carriera da pittrici perché il padre non avrebbe potuto fornire loro una dote adeguata. MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ...* cit., pp. 14-15; MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits ...* cit., p. 33.

<sup>22</sup> CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ...* cit., p. 7.

<sup>23</sup> Per il monastero, Prospero dipinse tra il 1560 e il 1565 una *Deposizione di Cristo*, un' *Assunzione della Vergine* e un' *Adorazione dei Magi* e intorno al 1575 il *Battesimo di Cristo*. FORTUNATI, *Lavinia Fontana, una pittrice ...* cit., pp. 11, 14-15. DANIELE, *Prospero Fontana ...* cit., pp. 169-170, 172-174, 191.

<sup>24</sup> VASARI, *Le vite ...* cit., IV, p. 401; FORTUNATI, *Lavinia Fontana, una pittrice ...* cit., p. 12. V. FORTUNATI, I. GRAZIANI, *Properzia de' Rossi, una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna 2008, pp. 60-63.

<sup>25</sup> E. PASSIGNAT, *Vasari: between the paragone and the portraits of himself*, "Explorations in Renaissance culture", XXXIX, 2013, 1, pp. 103-104.





Fig. 1. Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta con la fantesca*, 1575, Roma, collezione privata. Ripresa da: M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana: il primo 'Autoritratto alla spinetta' ritrovato e una breve disamina sugli autoritratti della pittrice*, "Bollettino d'arte", XXIV, 2014, pp. 99-110.

famiglie dell'aristocrazia italiana costituivano per lei un importante aggancio. Lavinia fu abile a sfruttare il suo genere, prediligendo temi adatti a un pubblico femminile e riscuotendo apprezzamento per i suoi ritratti. Dovette inoltre essere accorta a non contravvenire i precetti della religiosità post-tridentina, pertanto il matrimonio con Giovan Paolo Zappi, siglato il 13 febbraio 1577, rientrò appieno in questa strategia<sup>26</sup>.

L'immagine pubblica di Lavinia, così attentamente modellata, doveva quindi essere divulgata e per farlo si scelse il genere dell'autoritratto. Angela Ghirardi ha osservato che «per essere accettate negli ambienti colti dell'epoca le pittrici devono presentarsi [attraverso gli autoritratti], inventarsi un'immagine pubblica di sé, quasi giustificare la singolarità del cammino intrapreso. Farsi amare»<sup>27</sup>. Così fece certamente Sofonisba Anguissola. Il padre Amilcare attuò una grande operazione per promuovere la figlia presso i papabili committenti: nelle lettere indirizzate a politici e artisti, non mancava di descrivere la figlia come una donna colta

<sup>26</sup> GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, pp. 17-23.

<sup>27</sup> A. GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento*, in *Lavinia Fontana 1552-1614 ... cit.*, p. 39.



Fig. 2. Lavinia Fontana, *Autoritratto alla spinetta con la fantesca*, 1577, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. ©Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

dallo spiccato talento per l'arte e tali missive erano spesso accompagnate da autoritratti della pittrice, che davano prova delle sue abilità. Si ricordano a titolo di esempio quelli inviati all'arcidiacono di Piacenza, a papa Giulio III, ai Gonzaga a Mantova e a Ercole II di Ferrara. Due lettere del 1557 e del 1558 testimoniano che alcuni suoi disegni furono inviati anche a Michelangelo, che si espresse in commenti positivi<sup>28</sup>. Questo fu probabilmente il modello di *self-fashioning* adottato anche da Lavinia e dal padre.

Il primo autoritratto noto di Lavinia è l'*Autoritratto alla spinetta* eseguito a olio su rame, firmato e datato 1575 e conservato in una collezione privata romana (fig. 1). Il dipinto appartenne almeno fino al 1659 all'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, poiché venne annotato al numero 512 dell'inventario della sua collezione. Ritenuto a lungo scomparso, il quadro fece la sua ricomparsa in un'asta presso Beaussant & Lefèvre a Parigi nel 2005 e fu reso noto da Cantaro in un articolo pubblicato sul "Bollettino d'arte" nel 2014<sup>29</sup>. Del ritratto si conosce anche una replica autografa, ritenuta fino al 2005 la prima versione dell'autoritratto,

<sup>28</sup> MATTHEWS-GRIECO, *Self-portraits* ... cit., pp. 25-27.

<sup>29</sup> CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese* ... cit., p. 64; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., pp. 99-103; DI LORENZO, CANTARO, *Ancora sugli autoritratti* ... cit., p. 129.





Fig. 3. Sofonisba Anguissola, *Autoritratto alla spinetta*, 1555, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Su concessione del MiC – Museo e Real Bosco di Capodimonte. Divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

conservata nella Galleria dell'Accademia di San Luca a Roma (fig. 2). Galli identificò questa tela con il dipinto che Lavinia inviò alla famiglia di Gian Paolo Zappi il 13 febbraio 1577, allegato al contratto di matrimonio, portando diversi studiosi – anche successivamente al ritrovamento della prima versione – a sostenere che la pittrice avesse eseguito l'autoritratto appositamente per il futuro marito e che ogni elemento della tela andasse interpretato in chiave matrimoniale<sup>30</sup>.

Il ritrovamento della versione del 1575 ci obbliga però a tutt'altra riflessione, considerando che la pittrice iniziò la sua carriera proprio in quell'anno e che a quella data non risultano documenti di trattative matrimoniali. Sosterrei, come già suggerito da Cantaro, che Lavinia abbia realizzato il dipinto per esordire sulla scena bolognese e per autopromuoversi<sup>31</sup>. Cer-

<sup>30</sup> La seconda versione del ritratto entrò nella collezione di Luisa Feroni Buondelmonte a Firenze che la donò alla principessa Matilde Bonaparte. Il dipinto passò poi al Conte Giuseppe Primoli di Roma e infine a Giulio Navone che lo donò all'Accademia di San Luca. GALLI, *Lavinia Fontana ... cit.*, p. 108; CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, pp. 72-74; *Lavinia Fontana 1552-1614 ... cit.*, p. 181; MCLIVER, *Lavinia Fontana's ... cit.*, pp. 3-6; MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter ... cit.*, pp. 40-42; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo ... cit.*, p. 99; DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings ... cit.*, pp. 41-45.

<sup>31</sup> CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo ... cit.*, p. 102.

tamente questa era l'immagine di sé che voleva trasmettere anche alla famiglia Zappi, ma i primi destinatari dovevano essere i suoi futuri committenti.

Lavinia si rappresenta al centro del quadro mentre sta suonando la spinetta. Indossa un abito rosa a maniche bianche con una grandiglia trinata, impreziosito da due collane. Alle sue spalle, una domestica le porge uno spartito del quale non è stato possibile individuare il testo. Il dipinto è ispirato alle composizioni di Sofonisba Anguissola dell'*Autoritratto alla spinetta* del 1555 (Napoli, Museo di Capodimonte, fig. 3) e della variante con la servente del 1561 (Althorp Park, collezioni di Lord Spencer) e Sofonisba a sua volta forse conosceva il *Ritratto di giovane donna al virginale* di Katharina Van Hemessen, oggi al Wallraf-Richardtz Museum a Colonia<sup>32</sup>.

A differenza di Sofonisba, Fontana indaga sullo sfondo la stanza, dove, in prossimità di una finestra, sono collocati un cavalletto e due cassoni. I cassoni sono stati finora interpretati in relazione al matrimonio, ma come dicevamo la data di esecuzione precedente di due anni suggerisce di ricercare una nuova chiave di lettura. Potrebbe venirci in aiuto la firma in latino (a rivendicare la sua preparazione culturale) in alto a sinistra, che recita: «Lavinia virgo Prosperi Fontana filia, ex speculo imaginem oris sui espressit. Anno MDLXXV».

La pittrice si dichiara innanzitutto figlia di Prospero – e quindi da lui, pittore di chiara fama, educata all'arte – e vergine, senza peccato. In linea con la religiosità tridentina, Lavinia voleva presentarsi ai futuri committenti come figlia casta e, attraverso i cassoni, pronta a diventare moglie e madre. Voleva probabilmente affermare con enfasi che era salda nei valori cattolici, nonostante la sua scelta professionale. Il cavalletto allude evidentemente al suo essere artista, ma la stretta vicinanza tra esso e i cassoni potrebbe voler sottolineare che il suo talento poteva essere anche una dote con la quale provvedere al mantenimento della sua futura famiglia. Nel contratto matrimoniale si specificherà infatti che Lavinia avrebbe continuato a esercitare la professione di pittrice e dopo la morte di Prospero sarà lo Zappi a occuparsi della promozione delle opere della moglie, della stesura dei contratti e del trasporto dei dipinti<sup>33</sup>. Resta significativo che il cavalletto sia relegato in secondo piano, mentre il centro della scena va a identificarsi con la spinetta. La scelta dello strumento musicale non è casuale, poiché Castiglione raccomandava che la donna imparasse a suonare strumenti musicali che le consentissero di mantenere movenze aggraziate, evitando «tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna»<sup>34</sup>.

È interessante constatare che Lavinia a queste date è più interessata a ritrarsi come donna educata alle arti liberali (tra le quali rientrava anche la musica) che come pittrice, forse per presentarsi come una pari ai futuri committenti.

Di questo autoritratto conosciamo altre repliche non autografe, eseguite a pochi anni di

<sup>32</sup> GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* ... cit., p. 42.

<sup>33</sup> GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 107-110.

<sup>34</sup> CASTIGLIONE, *Il libro* ... cit., p. 266.



Fig. 4. Lavinia Fontana, *Autoritratto nello studio*, 1579, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi. Su concessione del MiC – Le Gallerie degli Uffizi. Divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

distanza, tra le quali figura una tela seicentesca conservata agli Uffizi<sup>35</sup>.

Mentre nell'*Autoritratto alla spinetta* Lavinia si rappresenta come donna colta, nel secondo autoritratto, di contesto di committenza assai diverso e meglio documentato, si mostra come un'artista intellettuale (fig. 4)<sup>36</sup>.

Si tratta di un piccolo rame, conservato presso le Gallerie degli Uffizi, che reca la firma:

<sup>35</sup> La tela fiorentina fu acquistata a Roma nel 1674 da Paolo Falconeri e Ciro Ferri per il cardinale Leopoldo de' Medici e dal 1952 si trova agli Uffizi. Riporta la data 1578, ma il fatto che in essa Lavinia si dichiari ancora nubile ha fatto dubitare dell'autografia, dato che dal matrimonio in poi usò sempre il cognome del marito (GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 67, 72 e 78; FORTUNATI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 728 e 742; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., p. 99). Una seconda versione su rame si trova nella collezione Scaglia al Museo Poldi Pezzoli di Milano, ritenuta da Di Lorenzo autografa e da Cantaro una copia (DI LORENZO, CANTARO, *Ancona sugli autoritratti* ... cit., pp. 129-130 e 132). Infine, una copia discendente dalla prima versione dell'autoritratto è passata in asta presso Christie's nel 2013 (CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., p. 101).

<sup>36</sup> GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 78-81; CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese* ... cit., pp. 11-12 e 86-87; GHIRARDI, *Lavinia Fontana allo specchio* ... cit., pp. 43-45 e 181-182; MURPHY, *Lavinia Fontana: a painter* ... cit., pp. 72-76; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., pp. 104-105. DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana's mythological paintings* ... cit., pp. 45-56.



«[...] AVINIA FONTANA / TAPPII FACIEB. / (M)DXXVIII». Galli riconobbe in questo dipinto quello che Fontana eseguì nel 1579 per Alfonso Chacon e pubblicò due lettere che chiariscono le vicende della commissione. Il 17 ottobre 1578, Chacon scrisse a Lavinia per ringraziarla dell'invio di tre ritratti di studiosi bolognesi precedentemente commissionatigli, cioè quelli di Carlo Sigonio, Alessandro Aquilino e Ludovico Boccadiferro. Con l'occasione, le chiese se fosse possibile ricevere «un retratino suo piccolo della grandezza de uno de quelli tre per poter fat un quadro suo al natural et acompagnare a quello di sophonisba che ho»<sup>37</sup>. Le spiega che i ritratti che stava acquistando gli sarebbero serviti come modello per la realizzazione di copie a grandezza naturale, che sarebbero entrate a far parte della sua galleria di uomini e donne illustri. Dagli stessi sarebbero state tratte delle incisioni, forse da riunire in un volume corredato da didascalie esplicative, emulando così il progetto di Paolo Giovio. L'impresa tra l'alto era finanziata proprio dall'arciduca Ferdinando del Tirolo, che l'anno successivo avrebbe inviato dei pittori a copiare la serie gioviana. Lavinia inviò l'autoritratto accompagnato da una lettera datata 3 maggio 1579. Grazie a questa commissione di respiro internazionale entrava ufficialmente nel *pantheon* delle donne e degli uomini illustri e iniziava il suo mito, con un accostamento a Sofonisba che continuerà fino ai nostri giorni.

Nel tondo Lavinia si rappresenta fino al busto, seduta a una scrivania, con un abito grigio-viola, con maniche bianche e il colletto trinato. Porta una collana con un pendente a croce e i capelli raccolti in una retina. Alle sue spalle vi è una scaffalatura con rilievi antichi e stucchi, resa più visibile in un'incisione di Lasinio il Giovane (fig. 5), che ci permette di distinguere tra i vari reperti la mano e il piede della colossale statua dell'imperatore Costantino ai Musei Capitolini di Roma e un busto ritratto di un filosofo o di un imperatore. Non sappiamo se Chacon fece tradurre l'autoritratto in stampa, ma si conoscono altre due incisioni oltre a quella citata<sup>38</sup>. Probabilmente quello che si vede di sfondo è lo studio del padre. Malvasia infatti nella *Vita* di Alessandro Triani ricorda che il pittore ebbe modo di visitare le stanze private di Prospero, «ove tenea riposto i suoi libri, le più belle carte, e i più scelti rilievi»<sup>39</sup> e nelle lettere a Paleotti, Prospero specificò come il buon artefice cristiano dovesse necessariamente formarsi sulle sculture antiche<sup>40</sup>.

Anche gli oggetti sulla scrivania sono indagati con precisione. Ci sono un calamaio, un foglio di carta e tre statuette: una rappresenta un uomo nudo, l'altra un uomo a mezzobusto con la barba e l'ultima una figura femminile in ginocchio. Lavinia regge una penna e sta per disegnare qualcosa sul foglio di fronte a lei. È interessante notare come non si rappresenti al cavalletto in atto di dipingere, ma alla scrivania in atto di riflettere. Sceglie quindi di ritrarsi nel momento più intellettuale della creazione artistica, mentre sta meditando sui reperti anti-

<sup>37</sup> GALLI, *Lavinia Fontana* ... cit., pp. 115-116.

<sup>38</sup> Una è stata pubblicata da Rosini nel 1845 e incisa da Rancini e le altre due furono incise da Lasinio figlio e disegnate da Gozzini e sono ora nella collezione Bertarelli al Castello Sforzesco di Milano. Di questo autoritratto si conosce anche una copia seicentesca rettangolare che nel 2009 si trovava presso la casa d'aste Sotheby's. CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese* ... cit., p. 87; CANTARO, *Lavinia Fontana: il primo* ... cit., p. 105.

<sup>39</sup> MALVASIA, *Felsina pittrice* ... cit., p. 174.

<sup>40</sup> DANIELE, *Prospero Fontana* ... cit., p. 66.



Fig. 5. Vincenzo Gozzini e Giovanni Paolo Lasinio, da Lavinia Fontana, *Autoritratto nello studio*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati – Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano. Divieto di asportare l'immagine.

chi (di gusto archeologico colto) e sta pensando a cosa disegnare. Predilige il processo mentale a quello tecnico ed è significativo perché proprio in quegli anni gli artisti bolognesi stavano combattendo per l'affermazione di un nuovo ruolo sociale: gli artisti a Bologna non godettero di una corporazione propria fino al 1600 (erano dapprima accorpati alla Compagnia dei sellari e guainari e dal 1570 a quella dei bombassari) e questa condizione non soddisfaceva i pittori che continuavano a pretendere che la loro attività fosse considerata degna di essere inclusa nelle arti nobili<sup>41</sup>. Lavinia con questo autoritratto si schiera in qualche modo a favore della causa<sup>42</sup>. La composizione del dipinto replica infatti quella dei ritratti degli uomini di cultura eseguiti in quegli anni, nei quali i protagonisti vengono colti seduti all'interno dei propri studi, accompagnati dagli strumenti del loro lavoro. Ne sono un esempio il *Ritratto di*

<sup>41</sup> CANTARO, *Lavinia Fontana bolognese ... cit.*, p. 29.

<sup>42</sup> Poco convincente l'interpretazione proposta in DE GIROLAMI CHENEY, *Lavinia Fontana a woman ... cit.*, p. 27, secondo cui Lavinia abbia voluto rappresentarsi in veste di collezionista.



Fig. 6. Lavinia Fontana, *Ritratto di Carlo Sigonio*, 1578, Modena, Museo Civico. Crediti: Modena, Archivio fotografico del Museo Civico.

*astronomo* di Prospero (1565, Roma, Galleria Spada), il *Ritratto del chirurgo Gaspare Tagliacozzi* di Tiburzio Passerotti (1575 ca, Biblioteca Universitaria di Bologna) e il *Ritratto di Carlo Sigonio* della stessa Lavinia (1578, Modena, Museo Civico, fig. 6).

Dall'esame di questi autoritratti, emerge quindi come l'immagine pubblica di Lavinia sia stata attentamente modellata con l'aiuto del padre al fine di presentarla come donna colta, figlia d'arte e dalle ineccepibili qualità morali ai futuri committenti e da loro farla apprezzare nonostante la scelta professionale atipica. Una volta affermatasi e pronta a debuttare sul piano internazionale, invece, la pittrice rivendicò con orgoglio come il lavoro artistico non fosse solo basato sulla perizia tecnica, ma richiedesse una preparazione culturale e uno sforzo intellettuale.