

**Donatella Franchi**  
**Lavinia e le altre**  
**Lavinia Fontana, pittrice bolognese tra Cinquecento e Seicento**  
4 dicembre 2004

Rispondendo al vostro invito, mi sono chiesta che cosa ha significato per me Lavinia Fontana e che cosa possono dirci oggi le sue opere.

Non parlerò di questa artista come critica o storica dell'arte, ma dall'interno dell'esperienza di una donna che ama l'arte appassionatamente, che usa il linguaggio visivo per esprimersi e che ha trovato nell'immaginazione creativa delle donne del passato la propria genealogia. Nel titolo che ho dato al nostro incontro ho voluto sottolineare che Lavinia Fontana è una pittrice legata alla città di Bologna, dove sono approdata per fare l'università, e in cui ho vissuto il movimento delle donne negli anni Settanta.

È l'esperienza che si vive nel presente che determina il nostro modo di vivere il passato. Sono vissuta a lungo a Bologna inconsapevole della presenza di artiste del passato nei luoghi pubblici della città. Questa presenza mi è stata restituita dall'esperienza politica del movimento femminista: dalla presa di coscienza delle donne di se stesse come autrici, e detentrici di una propria originale creatività, autonoma rispetto alla tradizione maschile. Le donne che hanno attraversato il femminismo hanno cercato nella storia dell'umanità l'opera di due culture diverse, quella femminile e quella maschile, e non di un unico soggetto universale neutro.

Questo evento ha disfatto antiche certezze, ha rotto i canoni su cui si modellava la narrazione della storia, aprendo nuovi orizzonti di senso, ha arricchito modalità espressive e aperto nuove vie di ricerca che hanno fatto emergere come per incanto presenze di donne creatrici fino dalle epoche più remote. "Gli unici luoghi dove non abbiamo trovato donne artiste sono quelli dove non abbiamo ancora guardato" dicono alla fine degli anni Settanta le studiose Karen Petersen e J.J. Wilson nel loro testo *Women Artists*.

"Il soggetto non cerca la cosa di cui ha bisogno, ma la fa esistere. Io ho gustato questo con il femminismo"<sup>2</sup>. Sono parole di Carla Lonzi, il cui pensiero è stato fondante nella mia riflessione sull'arte, e per chiarire a me stessa l'intreccio tra la mia pratica artistica e quella politica. La mia pratica politica nel movimento delle donne si è manifestata anche nel desiderio e nell'impegno di "far esistere" figure femminili che si sono espresse artisticamente nel corso della storia, e in questo mi è stato prezioso il lavoro di ricerca che soprattutto le studiose nordamericane e anglosassoni hanno condotto fin dagli inizi degli anni '70 del '900.

La fioritura di ricerche che ha accompagnato la storia del femminismo ha permesso di recuperare e rivalutare una vastissima "eredità nascosta"<sup>3</sup> di opere prodotte da donne. Tre quadri di Lavinia Fontana erano presenti nella prima grande mostra storica sulle pittrici, *Women Artists, 1550-1950*, organizzata a New York e a Los Angeles da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin, tra il 1976 e il 1977.<sup>4</sup>

È questa nuova consapevolezza che mi ha permesso di riconoscere, ad esempio, sui portali della basilica di S. Petronio, nel cuore della città, l'opera di mani femminili, quelle di Properzia de'

---

<sup>1</sup> Karen Petersen, J.J. Wilson, *Women Artists*, The Women's Press, London 1978. Questo libro è stato tradotto in italiano dalla casa editrice Savelli nel 1979.

<sup>2</sup> Carla Lonzi. *Taci, anzi parla*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1978, 44.

<sup>3</sup> Eleanor Tufts chiama il suo studio "La nostra eredità nascosta", *Our hidden heritage, Five Centuries of Women Artists*, Paddington Press, New York 1974. Vedi Maria Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese*, Jandi Sapi Editori, Milano, Roma 1989, 25.

<sup>4</sup> Faccio riferimento in modo particolare al catalogo *Le grandi pittrici 1550-1950*, di Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin che ha accompagnato la prima grande mostra sull'arte prodotta da donne tenuta prima a New York e poi a Los Angeles nel 1976-1977, ed. it. Feltrinelli, Milano 1979.

Rossi, che nella prima metà del '500 hanno scolpito sibille e angeli nel marmo, e di scorgere, nell'ombra delle chiese, le pale d'altare dove Lavinia Fontana narrava la vita intima degli affetti.

Properzia de' Rossi, capace di affrontare con "delicate mani femminili" la durezza del marmo, non era dunque una magnifica eccezione sorta dal nulla, come potrebbe farci pensare Giorgio Vasari nelle *Vite*, sbocciava invece da un contesto culturale e artistico dove fin dal medio evo le donne si erano espresse in prima persona nel campo della cultura e dell'arte, come docenti all'università, miniaturiste, maestre nell'arte dell'acquaforte e della xilografia, artiste, scrittrici. Secondo gli storiografi a Bologna tra il 500 e il 600 erano presenti ventitre artiste.

Questa città vanta anche una santa, Caterina de' Vigri, musicista, scrittrice, pittrice, miniaturista, beatificata nel 1542; essa diventa un modello di spiritualità e di creatività femminile anche per Lavinia Fontana, che nasce a Bologna nel 1552.

L'arte di Lavinia si sviluppa quindi in un contesto di presenze femminili nell'arte e nella cultura di questa città, dove le donne si danno nutrimento reciproco e creano tradizione permettendo così ad alcune di raggiungere l'eccellenza. È stato il fiorire del nome di Lavinia Fontana assieme a quello di tanti altri nomi femminili nei lavori di ricerca delle studiose femministe a creare uno scatto, uno spostamento nel mio modo di percepire la storia della città in cui vivo.

La presenza di donne che rivestono ruoli di rilievo fin dall'inizio del '500 è un fatto di risonanza europea. Le corti spesso ruotano attorno a figure di donne colte, da Isabella d'Este a Ferrara, a Caterina Cornaro ad Asolo, da Elisabetta Gonzaga a Margherita di Navarra, che alla sua corte teneva un'"accademia" di dotte damigelle. Con Margherita di Navarra, ad esempio, è in corrispondenza Partenia Gallerati, una letterata di Cremona, educata dal padre umanista, che rappresenta per Amilcare Anguissola, padre di Sofonisba, un vero e proprio modello nel coltivare le potenzialità artistiche delle proprie figlie.

Inoltre, alle corti dei principi esercita grande influenza spirituale un folto numero di mistiche<sup>10</sup>. E in molte città d'Italia, da Brescia a Napoli destano ammirazione le poete.

### **Rapporto delle artiste con la tradizione: figlie dei padri alla ricerca di una genealogia femminile. Gli autoritratti.**

Io non penso che sia utile creare una storia dell'arte delle donne parallela a quella maschile. Oggi trovo invece indispensabile andare a ricercare il modo in cui le donne hanno interagito con una tradizione artistica che non le nomina, oppure le isola in un'aura di quasi miracolosa eccezionalità, astraendole dai contesti che loro stesse hanno contribuito a creare.

Anche le artiste hanno influenzato gli artisti, c'è stato uno scambio reciproco che solo negli ultimi anni del Novecento si è cominciato a scoprire e indagare. Penso ad esempio al saggio che Flavio Caroli ha scritto per il catalogo della prima mostra su Sofonisba Anguissola tenuta a Cremona nel 1994. Lo studioso fa risalire la matrice dell'Espressionismo ad un disegno di Sofonisba poco più che ventenne, quello del *Fanciullo morso da un granchio* (Napoli, Museo di Capodimonte). Per Flavio Caroli, questo schizzo di cui Michelangelo Buonarroti, ormai molto anziano, entra in possesso, "costituisce l'unico punto di contatto umano fra i due immensi Michelangeli che si passano il testimone dell'arte moderna: Michelangelo Buonarroti e Michelangelo da

<sup>5</sup> Quelle stesse mani avevano pazientemente intagliato figurine di martiri e santi e minuscole teste su noccioli di pesca e di ciliegia, trasformandoli in gioielli. Nel museo della basilica, è conservato anche il turbinoso bassorilievo con la moglie di Putifarre che tenta di sedurre Giuseppe, quasi un autoritratto simbolico di questa artista trasgressiva, che aveva il coraggio di misurarsi con i propri desideri. Vera Fortunati ha scritto un saggio su Properzia de' Rossi sulla rivista *Il Carrobbio*, Bologna 1981.

<sup>6</sup> Luigi Crespi, *Vite de Pittori Bolognesi*, 1769, citato da Whitney Chadwick in *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, New York 1996.

<sup>7</sup> Vera Fortunati, "Lavinia Fontana, una pittrice nell'autunno del Rinascimento", in *Lavinia Fontana (1552-1614)*, a cura di Vera Fortunati, Electa, Milano 1994.

<sup>8</sup> Vedi il breve saggio "Una pittrice singolare" da me scritto nel numero 0 di "Elle Effe", Bologna, aprile 1993.

<sup>9</sup> Valerio Guazzoni, "Donna, pittrice e gentildonna. La nascita di un mito femminile del Cinquecento", in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle...*, 57.

<sup>10</sup> op. cit., p. 57.

Caravaggio”, che nei suoi anni giovanili, “intinti di cultura lombarda, riprende direttamente l’invenzione anguissoliana nel *Fanciullo morso da un ramarro*”<sup>11</sup>.

Di solito nel ‘500 e ‘600 per poter fare l’artista una donna doveva vivere in un convento, dove l’esercizio dell’arte diventava una pratica di meditazione, o essere figlia di un artista, e quindi ben inserita nell’attività di un padre con uno studio già avviato.

Arti come la pittura e la scultura appartenevano ancora di più della scrittura alla sfera pubblica, che era dominio maschile. Fanno eccezione le sorelle Anguissola, che dipingevano tutte e sei. Il loro padre non era un artista ma un uomo con ampie vedute sull’educazione delle donne e con un notevole spirito imprenditoriale. Amilcare Anguissola apparteneva ad una aristocrazia colta e aperta a nuove influenze, e aveva avuto la grande intelligenza di investire nelle figlie, mandando le prime due, Sofonisba ed Elena a bottega da un noto pittore.

La tradizione delle figlie d’arte era diffusa nelle Fiandre. Ad esempio, ad Anversa viveva Catharina van Hemessen, figlia del noto artista Jan Sanders van Hemessen. Catherina dipinge un ritratto della sorella seduta alla spinetta e un autoritratto al cavalletto (1548), a cui si ispirerà Sofonisba nel primo autoritratto alla spinetta (1556-57), nel ritratto della sorella Lucia (1557-58) e nell’autoritratto al cavalletto. Questo passaggio di sguardi arriva fino a Lavinia nel suo primo autoritratto (1577), dove prende Sofonisba come modello. Catharina, Sofonisba, Lavinia, un passaggio di sguardi dalle Fiandre a Bologna, in una sequenza di rimandi reciproci in cui altre artiste si collocheranno nel futuro. L’autoritratto è il mezzo con cui si presentano al mondo come autrici, e vogliono costruire una memoria di sé: volti consapevoli e assorti, mani che tengono i pennelli davanti al cavalletto, mani dalle dita sottili che sfiorano la tastiera nell’atto di accordare la propria esistenza.

Dalle sequenze degli autoritratti delle artiste del ‘500, che si ispiravano le une alle altre, emerge una consapevole ricerca di una rappresentazione di sé come donna artista e donna colta. Questa consapevolezza permette loro di esprimere la propria esperienza soggettiva uscendo dall’imitazione del padre maestro, che poteva essere un artista famoso e dotato di carisma, come nel caso di Prospero Fontana, padre di Lavinia.

Nel suo primo autoritratto, un piccolo olio su tela (di 27x24 cm., Roma Accademia di S. Luca), l’immagine che Lavinia vuole dare di se stessa è quella di una gentildonna colta, oltre che di un’artista, sulla scia, appunto, dei primi autoritratti di Sofonisba. È nel suo studio, seduta alla spinetta, abbigliata in ricche vesti che ha dipinto con molta cura nei particolari dei pizzi e degli ornamenti; alle sue spalle la governante le porge uno spartito musicale, sullo sfondo il cavalletto è simbolicamente illuminato dalla luce che filtra dalla finestra. In alto a sinistra sulla parete scura della stanza, spiccano dorate queste parole in latino: “LAVINIA VIRGO PROSPERI FONTANAE / FILIA EX SPAECULO IMAGINEM / ORIS SUI EXPRESIT ANNO / MDLXXVII ” . Con queste parole la pittrice sottolinea con solennità la discendenza paterna della sua arte, ma anche la genealogia femminile degli autoritratti delle artiste. A partire dalle mitiche pittrici del mondo classico, in particolare la vergine Marzia, di cui racconta Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* e Boccaccio in *De Mulieribus Claris*<sup>12</sup>. Nella miniatura del primo Quattrocento che appare nel testo del Boccaccio conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, appaiono tre volti della giovane Marzia: quello reale, quello riflesso, e quello ritratto. Nel suo primissimo autoritratto a diciannove anni (Vienna) e nel medaglione dedicato al padre (Boston), dove si firma “Sophonisba Angussola Virgo”, Sofonisba fa riferimento a questa miniatura, che diventa l’origine degli archetipi dello specchio e della verginità, in cui si sono riconosciute le artiste del ‘500,<sup>13</sup> con cui si sono presentate al mondo, e che per noi oggi assumono il significato della presa di coscienza di sé e della propria verità di donne e di artiste nella fedeltà a se stesse.

<sup>11</sup> Flavio Caroli, “Ritratti di famiglia in un interno, un fanciullo, un granchio e la Fisiognomica nel Cinquecento”, in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Leonardo Arte, Milano 1994, pp. 48-49.

<sup>12</sup> Angela Ghirardi, “Lavinia Fontana allo Specchio. Pittrici e autoritratto nel secondo Cinquecento”, in *Lavinia Fontana 1552 – 1614...*, 37-50.

<sup>13</sup> Vedi Angela Ghirardi..., 39-40.

La donna che si accinge a creare si trova faccia a faccia con l'immagine della donna descritta dagli uomini, e quindi ciò che non trova è se stessa.

La storia dell'arte è piena di immagini di donne, ma create da uomini. Come dice Carla Lonzi, l'archetipo femminile più potente da loro stessi inventato è quello della spettatrice<sup>14</sup>. Questo può spiegare la particolare predilezione di molte artiste per gli autoritratti.

Attraverso gli autoritratti le artiste si autorappresentano, cercano se stesse facendo riferimento le une alle altre, dalle miniaturiste nei conventi alle pittrici fiamminghe, da queste alle pittrici del '500 e '600, e del '700 (penso a Rosalba Carriera che si è rappresentata con verità e grandezza in tutte le fasi della vita, dalla giovinezza alla vecchiaia) e dell'800, fino ad arrivare a Frida Khalo, che fa dell'autoritratto una pratica di autocoscienza, e alle artiste del presente, che trasformano il corpo femminile in un luogo di indagine e di espressione di sé, in una serie ininterrotta di sguardi.

Tra il primo e il secondo autoritratto di Lavinia passano due anni: siamo ad una seconda tappa della sua storia. Quest'opera, del 1579, conservata agli Uffizi, è un tondo di rame dipinto a olio dove la pittrice si ritrae all'interno del proprio studio; è seduta al tavolo da lavoro, vestita in modo ricercato e ingioiellata, con la penna in mano in procinto di disegnare; le due statue antiche sulla scrivania e i frammenti archeologici disposti nello scaffale, testimoniano il suo amore per la cultura umanistica. Questa è l'immagine di se stessa che Lavinia vuole fare circolare in Europa. L'autoritratto le è stato richiesto da un committente di grande prestigio, un erudito collezionista spagnolo, che già ne possedeva uno dell'ormai leggendaria Sofonisba, a cui egli la paragona, ed è destinato alla sua galleria di ritratti di personaggi illustri, che intende anche far circolare sotto forma di stampe<sup>15</sup>.

L'ambiente ricco di allusioni colte che fa da sfondo all'autoritratto, come uno scorcio di camera delle meraviglie, richiama l'educazione che Lavinia ha ricevuto dal padre, Prospero Fontana, artista e uomo di cultura di spicco nella Bologna della Controriforma. Lavinia ha ormai ereditato il posto del padre nella vita artistica bolognese.<sup>16</sup> In questo autoritratto Lavinia dichiara il suo nuovo stato sociale: sull'orlo del tavolo appare la sua firma in lettere dorate: accanto a quello del padre ha aggiunto il cognome dello sposo, Giovan Paolo Zappi, scelto per le sue capacità pratiche, più che intellettuali o artistiche, per occuparsi dell'organizzazione della bottega artistica e il rapporto con i committenti, un vero e proprio manager<sup>17</sup>. Nel suo secondo autoritratto Lavinia si presenta dunque come figlia e sposa, ma soprattutto come una donna sicura del proprio valore e capace di controllare il proprio destino.

Anche questa immagine che la pittrice vuole dare di sé, si pone in quella sequenza di sguardi che le artiste hanno cominciato a scambiarsi dal lontano passato. Il modo in cui Lavinia sceglie di ritrarre se stessa rimanda alla pensosa bellezza dell'autoritratto di Sofonisba nel museo di Capodimonte: la stessa posizione del volto, la stessa luce che si riverbera sulla fronte, la stessa morbidezza della guancia, del mento, delle labbra.

### Una pittrice singolare

La consapevolezza d'aver una tradizione femminile alle spalle fa uscire Lavinia dall'imitazione, le permette di esprimere il suo punto di vista particolare e diverso in un'epoca di controriforma, e in una città - Bologna faceva parte dello Stato Pontificio - dove la chiesa esercitava sugli artisti una forte azione di controllo. Senza trasgredire a nessuna regola di morale o di linguaggio, lei si appropria in modo originale di quello che la tradizione paterna le offre

<sup>14</sup> Carla Lonzi, "Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile", marzo 1971, in *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974. Il pensiero di Carla Lonzi sull'arte si trova espresso in tutte le sue opere.

<sup>15</sup> Angela Ghirardi..., 44.

<sup>16</sup> Vera Fortunati..., 27.

<sup>17</sup> L'investimento che Prospero fa nella carriera artistica della figlia, richiama l'intelligente strategia di Amilcare Anghisola. Entrambi comunque facevano riferimento ai principi sull'educazione delle donne diffusi dal *Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione nella prima metà del '500. Il Castiglione nel suo trattato aveva registrato l'emergere delle donne in ruoli di rilievo all'inizio del '500. Il dibattito sull'educazione della donna era iniziato molto prima, stimolato soprattutto da Christine de Pizan nella sua *Città delle Dame* (1404-05).

per dire la propria esperienza di relazioni e di affetti, un diverso modo di sentire il rapporto con il corpo e con la maternità, con l'infanzia.

Ricordo l'emozione che mi ha suscitato la pala d'altare della *Madonna Assunta di Ponte Santo* (Imola, Pinacoteca Comunale), quando la vidi nella prima mostra monografica tenuta a Bologna nel 1994. È la prima pala d'altare della pittrice ed è un'opera dalla sontuosa bellezza per la sua preziosità cromatica. Nello schema compositivo di quest'opera complessa dalle misure imponenti (cm 252 x 162) Lavinia segue le regole più aggiornate della Controriforma, ma nello stesso tempo riesce a dirci qualcosa di travolgente sul corpo femminile. La Madonna, in piedi su una mezzaluna, appare stagliata contro una mandorla di luce incandescente, che dal giallo sfuma in varie gradazioni di arancio e rosso. La mandorla, dipinta con un realismo e una potenza straordinaria, oggi ci appare come un vero e proprio simbolo del sesso femminile.

Nella pala con la *Natività della Vergine* (Bologna, Chiesa della Santissima Trinità), Lavinia, ormai madre di numerosi figli (ne avrà ben undici) rappresenta con trepidazione l'evento consueto e straordinario della nascita. Lo spazio si apre dal basso, in diagonale, come per far posto anche a noi, che assistiamo alla scena, con S. Anna che mangia un uovo seduta sul letto, la levatrice dal collo e le braccia forti in primo piano, che lava la neonata nel bacile di rame accanto al fuoco, la donna che asciuga la tela, la bambina che porge le bende e si perde a guardare il cagnolino e il gatto in primo piano. Lavinia sottolinea la quotidianità e insieme il mistero dell'evento orchestrando sapientemente le luci, che si riverberano da un punto all'altro, dalla scena accanto al fuoco, al piccolo uovo luminoso in mano a S. Anna, accendendo i volti di emozioni.

Nelle sue pale d'altare Lavinia, attraverso il realismo affettuoso e minuzioso con cui ritrae le cose e i moti dell'animo sui volti di bambini e bambine, sante e santi, dipinge il tessuto quotidiano delle relazioni e dei sentimenti che si ritrova nei numerosissimi ritratti per i quali era diventata famosa. In un andirivieni tra sacro e profano investe di sacralità la vita quotidiana e proietta l'esperienza quotidiana sui soggetti sacri.

Nel *Ritratto di gentildonna con bambina* (Bologna, Pinacoteca), la pittrice utilizza la gestualità simbolica della coppia sacra, S. Anna e Maria, per investire di solennità il rapporto tra una madre e una figlia del suo tempo. Il rimando a S. Anna con Maria bambina è evidente. S. Anna, una figura immensamente popolare nell'Europa occidentale fin dal Medio Evo, è molto spesso rappresentata con un libro in mano, da sola o nell'atto di insegnare alla figlia. La gentildonna, vestita severamente di un abito scuro, ornato da un'ampia gorgiera di pizzo bianco, mostra con orgoglio la figlia, una bambina dal volto sensibile e assorto, vestita come la madre, con dei fiori rossi tra i capelli, che ci guarda con un'espressione compunta e un po' stupita. Il punctum del doppio ritratto è il libricino rosso, aperto, tra la mano della madre e quella della piccola. Le due mani, unite dal libro, come i due anelli di una catena, sono una potente raffigurazione della genealogia materna, come eredità di affetti ma anche di linguaggio, di conoscenza, di modi di esprimersi. Dopo il Concilio di Trento, la figura di S. Anna, antenata terrena di Cristo, depositaria del sapere, viene smorzata in quella dell'educatrice devota o della dolce e innocua nonna del sacro bambino<sup>18</sup>. In questo doppio ritratto Lavinia Fontana trasferisce invece sulla madre l'antica potenza della Santa e rinnova lo scambio di sapere tra le generazioni.

“Gareggiarono tutte le dame della città in volerla per qualche tempo presso di loro, trattenendola e accarezzandola con dimostrazioni di straordinario amore e di rispetto, riputandosi a fortuna l'esser vedute sui corsi e nelle radunanze in compagnia della virtuosa giovane; né maggior cosa desiderando che venire da essa ritratte, premiandola in modo, che maggior prezzo a giorni nostri non siasi usato con un Vandyck...”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Una bella e profonda analisi dell'iconografia di S. Anna si trova nel saggio di Estrella Ruiz – Calvez, “Religion De la Mère. Religion Des Mères” in *La religion de ma mère. Le rôle des Femmes dans la transmission de la foi*, (a cura di Jean Delumeau), Les Editions du Cerf, Paris 1992.

Masaccio nella sua *S. Anna con Vergine e bambino*, c. 1425, Uffizi, mette in grande risalto la matrilinearità di Cristo.

<sup>19</sup> C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, Bologna 1971, 146.

Come non pensare alle dame argute e pungenti, forse un po' pettegole, che appaiono ritratte, elegantissime, nel corteo della *Regina di Saba in visita da Salomone* (Dublino, National Gallery of Ireland).

Lavinia ricambierà questa ammirazione stabilendo con loro un dialogo intenso sulla tela, fissando i loro sguardi, spesso malinconici, pensosi e interroganti, come nel bellissimo ritratto di gentildonna di Baltimora. A volte Lavinia, prestandosi al loro gioco, proietta sui loro volti una luce eroica, come sembra essere accaduto con la *Giuditta* del Museo Davia Bargellini di Bologna, che potrebbe essere il ritratto della nobile committente<sup>20</sup>. Un gioco di sguardi tra la pittrice e le sue committenti, che noi continuiamo a incrociare, ora che siamo in grado di riconoscerli.

Nel *Ritratto di famiglia* di Brera i personaggi sono raccolti intorno a un tavolo in due gruppi distinti: tre generazioni dall'infanzia alla vecchiaia di uomini e donne. La pittrice mette in risalto la differenza tra le due genealogie maschile e femminile: "Nel campo visivo del dipinto il mondo femminile isolato da quello maschile, la madre di tre quarti volta le spalle e chiude la triade, avanza con prepotente dignità e si esibisce a distanza ravvicinata a segnalare la consapevolezza in Lavinia di una identità sessuale e intellettuale differente..."<sup>21</sup> C'è una bambina con il libro aperto, tra la madre e la nonna, è una rappresentazione di cultura femminile che rimanda alla figura di S. Anna; la pittrice mette in scena con forte intensità d'indagine psicologica la sua concezione del microcosmo familiare come convivenza di soggettività diverse, che crea di civiltà.

Il destino di Lavinia Fontana è stato a lungo simile a quello di tante eccellenti artiste del passato, famosissime in vita e poi appiattite e svalorzate, se non del tutto cancellate, da una storia dell'arte tutta focalizzata sulla creazione artistica e sullo sguardo maschili.

A circa sessant'anni di distanza dalla morte dell'artista, avvenuta nel 1614 a Roma, dove le erano state commissionate opere importanti, lo storico bolognese C.C. Malvasia ne celebra ancora la fama, proiettandola in una luce quasi mitica: "Servì anch'ella Pontefici e fu la Pittrice di Papa Gregorio XIII e di tutta la casa Boncompagni, che l'onorò sempre, la beneficiò e la protesse, e tanto grande fu la stima che ne fece, che qualora passò a Sora, Vignuola ed altrove invitatavi da quelle Eccellenze ...vi fu ricevuta come una principessa..."<sup>22</sup>

La sua fama si estende anche fuori dall'Italia, e quand'era ancora in vita viene conosciuta in suo onore una medaglia che da un lato reca il suo profilo, e dall'altra l'immagine della pittrice seduta al cavalletto con i capelli ondeggianti nel turbine dell'ispirazione. Questa figura, affascinante per la sua energia, è circondata dalle parole di un endecasillabo che corrono lungo il bordo della medaglia, avvolgendo l'artista: "Per te stato gioioso mi mantene". È una frase che allude allo stato d'animo di chi sta dipingendo, ma anche di chi guarderà l'opera, e traduce visivamente, nel cerchio magico di quelle parole una intensa circolazione di energie, uno scambio di sguardi desideranti.

Le opere possono vivere solo in un incrocio di sguardi, esse sono dei luoghi d'incontro che vanno continuamente ricreati. Per questo le opere delle artiste del passato sono riapparse quando negli anni '70 del '900 la ricerca appassionata delle donne ha ridato loro vita. In questo modo abbiamo potuto rincontrare anche lo sguardo di Lavinia Fontana che ci testimonia una genealogia femminile nell'arte a distanza di quattro secoli.

<sup>20</sup> Costanza Bianchetti, vedova di Galeazzo Bargellini. Vedi catalogo 1994..., 205.

<sup>21</sup> Vera Fortunati..., 30.

<sup>22</sup> C.C. Malvasia..., 146.