



ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXIX. —



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS XXIX.

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXIX.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXIX. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2024

Direttori / Editors:

László Pete
DEBRECENI EGYETEM

Paolo Orrù
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Zsigmond Lakó
DEBRECENI EGYETEM

Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Judit Papp
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács
DEBRECENI EGYETEM

Carmelo Tramontana
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts
UNIVERSITEIT ANTWERPEN

Stefania Scaglione
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro
UNIVERSITÀ DI CATANIA

Antonio Sciacovelli
TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini
UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Orsolya Száraz
DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto
UNIVERSITÀ DI SALERNO

Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA

Marco Trotta
UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt
LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJA

Ineke Vedder
UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11

Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Articoli

MAURIZIO TRIFONE: Tradurre o non tradurre le parole straniere	8
SONIA RIVETTI: Le femmine sapute di Anna Banti. Da <i>Artemisia</i> a <i>Il bastardo</i>	38
MARCO TROTTA: Italy between history and historiography. In search of national identity	62
ANDREINA SGAGLIONE: Health Literacy, Migration Traumas, Narrative Medicine and the Language Desk. New practices in translingualism and educational processes	77

Le femmine sapute di Anna Banti. Da *Artemisia* a *Il bastardo*

SONIA RIVETTI

Ricercatrice indipendente

sna.rivetti@gmail.com

Abstract: Between 1980 and 1981 on the third page of the «Corriere della Sera» Anna Banti published eleven portraits of women painters. The column opens with an article on Sofonisba Anguissola, the author of *Autoritratto al cavalletto*, a symbol of the reclamation of female identity which calls into question the role assigned to women in the 16th century. It is the culmination of a reflection that began in 1947 with the novel *Artemisia*. Famous in the news of the time for having been at the center of a rape trial, Artemisia Gentileschi is read as the figure responsible for a talent, the painting, defended at the cost of a loneliness that accompanies her until death. *Le donne muoiono* is the title of a collection of four stories published in 1951. In the last one, *Lavinia fuggita*, the theme of vocation returns. In 18th century Venice where composing music was considered a male profession, Lavinia cannot give up the natural inclination to manipulate the scores with jokes of her own invention. The latest female character who refuses to take the traditional way of marriage is Cecilia De Gregorio, protagonist of *Il bastardo*, the novel published in 1953. Through an austere path but not without doubts, it tells the story of a woman who finds fulfillment in her studies and becomes an engineer head of a company.

Keywords: Anna Banti; women painters; art history; autobiography; gender equality

*Non posso sopportare questo mondo
un solo momento di più, pensai.
Allora, bambina, creane un altro.
(Madeline Miller, Circe)*

1. Quando anche le donne smisero di tradire sé stesse

«- La mia opera? È finita, la mia opera, e l'unica soddisfazione che ne traggio è di non aver mai tradito né abbandonato quello a cui ho creduto. Ve ne accorgete forse un giorno, se mai qualcuno penserà a rendermi giustizia» (Carco 1955: 158). Nel 1955 Anna Banti termina la traduzione de *L'ami des peintres* di Francis Carco. Ma l'appello che la tarda Suzanne Valadon consegna all'"amico dei pittori" una sera d'inverno sulla Butte Montmartre continua ad occupare i suoi pensieri. Tanto che dalla seconda metà degli anni '50 pubblica su *Settimo giorno* delle osservazioni su alcune donne pittrici: *Il coraggio di B. Morisot*, *La vera Artemisia Gentileschi*, *L'eleganza del Settecento nelle miniature di R. Carriera*, *Per S. Valadon la*

pittura si chiamava Utrillo, S. Anguissola ritrattista della corte di Spagna.

Esse si fanno prepotenti negli anni '80 nella rubrica tenuta sul *Corriere della Sera*¹ (divenuta nel 1982, con l'aggiunta di un ritratto di Rosalba Carriera, un volume dal titolo *Quando anche le donne si misero a dipingere*), lumi che non possono più essere soffocati: «“Le donne pittrici le cerco ancora oggi, con il lanternino, sono rare, rare. Ciò che indagavo, ieri come oggi, è la parità intellettuale fra uomo e donna”» (Orengo 1981: 2).

La rubrica si apre con un pezzo su Sofonisba Anguissola, che in una Cremona cinquecentesca «non incontrò i soliti ostacoli che le donne professioniste affrontavano per farsi strada» (Banti 1980: 3); può contare sull'eccentrico padre Amilcare, il quale riconosce la sua predisposizione al disegno, e all'età di dieci anni la manda a bottega da Bernardino Campi.

Il rapporto tra il maestro e la giovanissima allieva si risolve nel quadro *Bernardino Campi mentre ritrae Sofonisba Anguissola* (Pinacoteca nazionale, Siena). Lo spettatore ha l'impressione che sia il Campi, che in una mano tiene il bastone poggia-polso e nell'altra il pennello, a creare Sofonisba. Se osserviamo bene, notiamo degli elementi che ci dicono che è lei l'artista e l'assente presente preponderante. Innanzitutto la sua figura è più grande rispetto a quella del Campi, testa e spalle lo sovrastano. Poi Bernardino è più realistico di Sofonisba, nei suoi semplici panni da lavoro occupa lo spazio del suo studio sistemando la fanciulla dalla veste preziosa in una scenografia sospesa. Infine il Campi non si volta verso un pubblico interessato alla sua opera: guarda Sofonisba.

La Sofonisba ritratta ha due arti sinistri, testimonianza di un ripensamento o forse veicolo di due messaggi diversi. Il braccio piegato verso l'alto incontra quello del Campi, la sua mano si perde in quella del Campi che impugna il pennello, a sigillare un'uguaglianza intellettuale. Il braccio ruotato verso il basso regge invece un paio di guanti, azzerando qualsiasi altra classificazione eccetto quella di gran dama.

Ma nel quadro *Autoritratto al cavalletto* (Museo-Castello di Łańcut, Polonia) è Sofonisba che questa volta si rappresenta al lavoro, con gli strumenti del suo lavoro (bacchetta poggia-polso, pennello, tavolozza di colori), in una stanza tutta per sé, uno spazio altro rispetto a quello domestico che fissa il ruolo assegnato alla donna nel sedicesimo secolo, e che viene confinato al soggetto che sta dipingendo: una

¹ Sono undici i pezzi pubblicati sulla terza pagina: *C'è una damigella che dipinge a corte*; *La carriera artistica di Lavinia Fontana*. *Quando anche le donne si misero a dipingere*; *Il frutteto ideale di Fede Galizia, una pittrice*. *Come catturare la «vita silente»*; *Una pittrice e un presunto criminale*. «Quelle mani esecrabili»; *Le inquietudini di Giulia Lama*; *Berthe, così brava così piena di tristezza*; «Dipingo in vettura due ore al giorno»; *Ritratto di Suzanne Valadon*. *Utrillo, mio figlio*; *Vita e pittura di Marie Laurencin*. *La ribelle così saggia*; *Vanessa i colori Virginia le parole*; *Ricordo di Edita Walterowna Zur-Muehlen*. *Una pittrice dal nord*.

Madonna con Bambino, che nei corpi allungati, negli occhi che si cercano per scivolare in una carezza, racconta di uno stile che ha superato il manierismo, la rigida comparsa per lasciare il posto a personaggi meno armonici ma veri.

Nell'abito nero che era stato del Campi Sofonisba volge lo sguardo verso di noi: committenti, ammiratori che fanno sì che ella sia qualcosa di più di una donna, accadendo «come una pittrice di mestiere» (Banti 1980: 3).

Oltre alla maestria di ritrattista, che le valse una fama internazionale, Sofonisba mostrò la stoffa della conferenziera, che la Banti rappezza a chiusura del suo intervento:

Pur fedele al compito dei suoi ritratti, lei prese l'abitudine e il gusto della conversazione pittorica da tenersi nella bella casa dei Lomellini. Con la maturità, la sua inclinazione didattica – magari un po' pedante? –, sfruttata in famiglia a beneficio delle sorelle, dovette acquistare un carattere professionale, tanto da farci supporre che a Palazzo Lomellini si tenessero delle vere e proprie “conferenze”. Pare che fra gli ascoltatori, al tempo della avanzata vecchiaia di lei, il giovane Van Dyck fosse tra i più assidui e dichiarasse volentieri di aver molto appreso dalla frequentazione di una vecchia cieca: Sofonisba infatti aveva perduto la vista. Piace ravvisarla in un bellissimo ritratto, ritenuto autoritratto, che ci sembrerebbe più giusto attribuire alla mano del giovane fiammingo. La fortuna non le aveva dunque ancor voltato le spalle se, a novant'anni, poté figurare, dipinta, accanto agli splendidi ritratti vandyckiani dei nobili genovesi: i più raffinati cavalieri del primo Seicento (Banti 1980: 3).

2. «Una pennellessa gigante»

Quando anche le donne si misero a dipingere rappresenta il punto di arrivo di una riflessione sull'identità femminile e sull'eterna lotta fra uomo e donna iniziata nel 1947 con la pubblicazione del romanzo *Artemisia*. «Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi» (Banti 1947: VIII), leggiamo nell'introduzione dell'autrice. Peccato che a tanta singolarità non corrisponda una dovizia di informazioni, che la Banti saccheggia dove può, tra documenti invenzione e vissuto, pur di terminare il lavoro nell'estate del 1944.

Significativa la scelta di non menzionare il cognome: il personaggio si costruirà da sé e, a suon di lacrime, dovrà restare fedele solo al suo nome.

“Non piangere”. Nel silenzio che divide l’uno dall’altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scariarsi subito di un’imbasciata pressante. Non alzo la testa. “Non piangere”: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell’ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino (ivi: 1).

È l’unica volta, nella narrativa bantiana ostaggio di un autobiografismo che comunica attraverso terze persone, che sentiamo dire “io”. Il momento storico e personale è drammatico, a tratti irreversibile. La guerra è a Firenze. La città è stata bombardata, gli sfollati sono moltissimi. Tra loro la stessa Banti, crollata in un luogo simbolico dal quale non vuole staccarsi. Palazzo Pitti, che ospita alcuni quadri di Artemisia Gentileschi, la sua Artemisia, quella scritta e distrutta sotto le macerie.

Mentre la perdita si fa racconto e recupero di un’altra memoria, a un’altra donna, la *Maddalena addolorata* di Caravaggio, la Banti pensa per chiarire la propria condizione: «Dallo stomaco alla testa mi strizzo in lagrime, non posso farne a meno, in coscienza, e ho il capo sulle ginocchia» (Banti 1947: 1).

Entrambe hanno smarrito la propria personalità. La Banti, senza il suo romanzo, non è più una scrittrice. E Artemisia, senza quella storia, non può gridare al mondo la sua vera natura. La resurrezione della Banti scrittrice e di Artemisia pittrice vanno perciò di pari passo e si affidano al dialogo, una trovata congenialissima alla Banti, che la usa fin dal suo primo libro *Itinerario di Paolina* (1937). Adesso lei e Artemisia si sorreggono, si scontrano, si colmano dando luogo a quella vivacità linguistica che, smarrita nella prima stesura del manoscritto, sarà cuore pulsante della versione teatrale dell’opera (*Corte Savella*, 1960).

Qui si va oltre una battaglia a (e per) due voci femminili. La riscrittura del romanzo diventa occasione per meditare sulla fragilità delle conquiste collettive e sull’impegno costante per tenere in vita le vittorie per tutta la società: «[...] una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. “Vale anche per te” [...]» (Banti 1947: 197).

“Quattordici anni! Mi difesi e non valse. Aveva promesso di sposarmi, lo prometteva fino all’ultimo, traditore, per togliermi la mia vendetta. M’aveva donata una turchina: “ti ho sposata con questa” diceva. Davanti a lui soffrii la tortura, era livido e non diceva parola”. [...] Artemisia mi confessa: “Era brutto, Agostino, era tozzo e giallo, lo spavento gli faceva il viso di fuligine: non mi piaceva, non mi era mai piaciuto. E l’anello lo buttai per fare più

spicco, non so come, in faccia al giudice. [...]. Si tirò da parte quando mi vide lanciare l'anello, spalancò gli occhi e gli angoli della bocca gli piovevano in giù: credetti che volesse strillarmi. Ma non disse nulla, pensava che le donne sono tutte eguali, tutte..." (ivi: 13-14).

Tre sono le figure maschili che dobbiamo isolare nel romanzo. La prima è quella di Agostino Tassi, pittore incaricato di insegnare ad Artemisia i fondamenti della prospettiva. Ma l'uomo ha tutt'altro per la testa: possedere la sua piccola allieva, che lei lo voglia o no. E Artemisia non vuole. Così la vicenda viene sbattuta in un'aula di tribunale dove l'imputata, a costo della verità, incassa la peggiore tortura per una donna che ha deciso di lavorare con le mani.

Chi si aspetta piccanterie e uno sviluppo corposo del processo resterà scontento. La Banti non vuole (perché non crede) la cronaca giudiziaria. Non si scosta dal piano dell'umanissima prova, quella della solidarietà con un corpo femminile oltraggiato:

La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adoprò a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva, con quei fogli scritti, d'averlo quietato (Banti 1947: 16).

È la libertà della creazione: «“Ma io dipingo”» (Banti 1947: 48). Un fatto positivo, autentico, tangibile che viene confessato come un regolamento di conti. Perché tra le «cento e più tele [che Artemisia] ha dipinto» (ivi:161) figura *Giuditta che uccide Oloferne* (Galleria degli Uffizi, Firenze). Su un letto di lino bianchissimo è steso il corpo atletico del tiranno. Nella stanza sono presenti due donne. E questo non è un dato da poco, se si considera che nel testo biblico Giuditta ordina all'ancella di aspettare fuori dalla tenda. Al momento della violenza Artemisia era sola nella sala perché Madonna Tuzia era in cucina a battere il tagliere o forse, come il testo sottilmente vuol farci intendere, era consapevole delle intenzioni di Agostino e non voleva intromettersi. Adesso la serva è al fianco di Giuditta, l'universo femminile è unito a fermare l'usurpatore. Mentre le mani della serva bloccano le mani di Oloferne, Giuditta con l'una ne afferra il capo con l'altra lo sgozza. Il sangue scorre e zampilla sulla sua veste raffinata. Ma l'onta sembra non importare: Artemisia non è «né sposa, né fanciulla» (ivi: 44). Le braccia di Oloferne paiono gambe aperte e la sua testa sembra venir fuori dalla vagina. Nessuno è morto, è Artemisia che nasce come pittrice: «[...] un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna,

la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte [...]» (*ibid.*). La Banti non ci risparmia tutti gli ostacoli che la nostra «virtuosa di pittura» (Banti 1947: 31), come qualunque donna dei giorni nostri, incontra nell'esercizio della sua professione: «“Mi chiedevano se dipingessi in piedi o seduta, se il confessore non facesse ostacolo al mio esercizio”» (ivi: 38). Le stesse donne ironizzano su questa attività inconsueta finché non vedono l'opera: «[...] “ci vuol altro che madonnine: o che aspettate?”. Voleva che mi rimaritassi, mi chiedeva della dote, sperava nella senseria. Ma quando ebbe visto il primo quadro finito, si acquetò, di malumore» (ivi: 37). Altre invece vorrebbero imparare il mestiere ma in segreto: «“Disegnò subito benino, e lavorava per ore con una alacrità da operaia, chiusa in un camerotto che avevo dietro la sala, scongiurando che nessuno potesse coglierla in quell'esercizio”» (ivi: 40). Infine l'arroganza virile per cui in una donna conta tutto fuorché l'ingegno: «“Questo poco di talento che Dio mi ha dato [...] veda Vossignoria come mi è riconosciuto, che se chiedo duecento scudi per otto figure, il principe Ruffo me ne offre cento: perché sono una donna, e il merito non vale”» (ivi: 104).

La seconda figura maschile è quella del marito Antonio Stiattesi. Seppur ferita e umiliata, Artemisia non abdica al desiderio di amare un uomo:

Si spogliava cauto, con qualche sospiro; respirava fitto quando abbassava il capo per slacciarsi le scarpe, e nel sonno appena diradato Artemisia fu di nuovo vinta dalla dolcezza di quella compagnia discreta, umile, fedele. Di nuovo era moglie, e quando, a occhi chiusi, si accorse che lui, prima di sollevare le coltri, si fermava un momento a guardarla, avvertì un brivido, quasi una paura dolce (Banti 1947: 70).

Antonio è pago del suo servizio di venditore ambulante di chincaglierie e antiquariato. Artemisia invece «dipinge tele d'imperatore» (ivi: 95) per «guadagnarsi il nome, questo nome stravagante che le avevano messo e che portentoso doveva diventare» (ivi: 70). E quando decide di travasare i suoi grandi progetti in una dimora sfarzosa, lui non la segue: «Il mondo da conquistare non vale l'impulso di correre, di fermare Antonio, scuoterlo, farlo parlare, piangere, come una donnetta» (ivi: 80-81).

L'amore (r)esiste finché protegge un destino:

“Fossi andata con lui. Mi avrebbe caricata su un mulo, con una bella sella comoda: così giovane, mi sarei abituata a camminargli al fianco. Avremmo avuto, col tempo, un cavallo forte, un carrozzone: Antonio era così ingegnoso. Avrei partorito in una capanna, come la Madonna. Gli avrei dipinto

io i santini, gli ex voto, e anche quadri d'importanza per i pellegrini di condizione. M'avrebbero chiamata la virtuosa viaggiante. Porziella si sarebbe fatta grande e avrebbe cantato gli inni alla Vergine, con quella bella voce che promette d'avere" (ivi: 96).

Veniamo al tema della maternità, «una maternità infelice, il solito argomento delle donne» (ivi: 109). Anche in questa funzione Artemisia è un essere scomposto: «[...] una madre priva di marito, madre di famiglia non è. Quale sia, di preciso, la sua condizione, nessun confessore ha saputo spiegarglielo, per quanto abbia insistito [...]» (ivi: 97).

Dà alla luce una bambina di nome Porziella. Il tempo del parto non è contrassegnato dalla gioia: viene assimilato al tempo della morte. Perché? Artemisia è «una che si è lasciata alle spalle tutti gli affetti e persino il vanto delle femminili virtù, per seguir la pittura solamente» (ivi: 93). Vede questa creatura non come figlia ma come soggetto di un quadro: «Mai come in questo punto ne ha penetrato il profilo raccolto, il color delle carni, lo sporgere dello zigomo che al suo somiglia, il portamento delle spalle rotonde fuor della rigidità del corpetto: un bel ritratto sul gusto fiammingo, non manca che la finestra aperta da cui si veda il mare» (ivi: 132). Lo stesso sguardo pittorico fonda il legame tra Artemisia e il padre Orazio Gentileschi:

[Orazio] dipinge santi come zia monaca, anzi più grandi. "Grandi così, larghi così" [...]. "Ora un San Sebastiano tutto nudo colle frecce e le ferite e il sangue che cola. Sangue vero, sì" [...]. "Chi sta a modello per San Sebastiano deve sopportare le ferite". [...]. "C'è il manigoldo che apre la bocca, stringe i denti, ha la spada in mano, e si sente il vento del colpo. C'è la Maddalena che è Caterina la lavandaia, bella, coi capelli biondi, lei si stanca di stare in ginocchio, babbo non vuole che ci parli. Io faccio l'angiolo con le ali". [...]. "Le ali vere tutte di penne, le ha cucite Vincenzo delle monache. Anzi un giorno ci volo" (Banti 1947: 5-6).

Se Porziella si rinserra in un convento di monache e quando è a casa per le vacanze si prodiga a far dispetti ai modelli pur di colpire quella madre che davanti al cavalletto s'inquadra a una distanza irraggiungibile, Artemisia trabocca di ammirazione per le imprese del padre, indovinando chiaramente in esse l'altezza del suo futuro.

Tutto riposava sull'ineffabile certezza che Orazio era al suo fianco e lei poteva addormentarsi e risvegliarsi cento volte, sempre lo vedeva. Ammirava

quel portamento sciolto, né d'artigiano né di mercante, il modo come entrava in discorso e se ne ritraeva, la larghezza signorile dello spendere, la schiettezza nello scherzo e nel riso. Senza mende le apparivano l'abito di panno fine, dal taglio un po' rigido, e la barba brizzolata e sottile. Di quel cavaliere esser la figlia, appoggiargli con garbo la mano sulla manica, non parlare che a monosillabi come una damigella, questo le bastava per sentirsi esonerata da ogni ricordo, da ogni impegno (ivi: 34-35).

Orazio non mette piede a Corte Savella. Non proferisce parola quando a séguito dello scandalo i vicini fanno terra bruciata intorno ad Artemisia («[...] “guardatela da voi, la vostra puttarella” [...]») (ivi: 23). A rispondere è la rivoluzione del talento: «[...] “vedranno chi è Artemisia” [...]» (*ibid.*).

Con silenzio narrativo la Banti lo rende partecipe del dolore di Artemisia e della difficoltà, per quest'ultima, di abitare il mondo in quanto donna. Entra però nelle stanze dell'arte, le uniche che conosce e che trasmette, come unica conversazione possibile tra padre e figlia:

Ma una sera, sul finire d'agosto, il ritorno di Orazio fu improvviso, a ventun'ora, quando le vicine non avevano ancor cenato e la dispersione del chiacchiericcio e dei lazzi, dietro le impannate della finestra chiusa, isolava con più rilievo l'operosa solitudine di Artemisia, seduta al suo lavoro, negletta la vesticciola, una tazza di latte posata accanto ai fogli del disegno. Per insidia che imbastisse la persuasione d'esser sospettata e giudicata male, Artemisia non poté, questa volta, che rispecchiarsi innocente. Aveva a modello un'ala grigia di piccione, pazientemente ricucita e incollata, che doveva figurare ala d'angelo e, sul manichino, un ritaglio di broccato azzurro. Gli occhi chiari della fanciulla sollevati sul padre che entrava, riflettevano quell'azzurro: assorta e limpida essa gli apparve come quando la ritraeva bambina, che se ne stava quieta a vederlo dipingere. Dapprima non ci furono parole, ma, nello sguardo d'Orazio, quella luce gioviale di quando discorreva di pittura o gliene mostravano, specchio di una attività desiderosa e felice. Erano anni che la figliola non la ritrovava e fu un raggio di sole che le distese la mano chiusa sul lapis, illuminò il foglio, disciolse le sue membra umiliate. Come si chinava su di lei, essa gli vide, all'angolo dell'occhio, quella contrazione di rughettine benevole che preludeva un sorriso, un segno di soddisfazione: col polpastrello del pollice egli fuse delicatamente l'ombra un po' tagliente del carboncino nella veste dell'angelo. Si rialzò, e anche lei si levava intimidita ma non più goffa. Orazio disse: “finisci” ed entrò in camera. Dopo un minuto lo sentì che fischiava, risciacquandosi (Banti 1947: 29-30).

Questa terza e ultima figura maschile sboccia lentamente nella trama del romanzo. Vede Agostino, Antonio e altri minori prendere corpo per infine schiacciarli. «“Tu sei un pittore” [...]. “Sei un pittore [...]”» (ivi: 54), ripete Orazio due volte ad Artemisia mentre le ricorda che ha preso marito.

Un nome che si porta via tutto e da tutto, e che dopo le prove date tra Firenze e Napoli, mette questa «virtuosa solitaria» (ivi: 105) in viaggio per mare diretta alla corte inglese dove ora vive e lavora Orazio. «Le pose quella sua mano leggera sulla spalla e disse: “Sei qui, bambina”» (ivi: 170), lasciandoci un'esclusiva testimonianza del compito genitoriale. Non c'è posto per padri e figli nella penna della Banti, né per uomini e donne: solo due pittori sullo stesso piano:

[...] la destra si mosse e di nuovo cercò quella della figlia. Tremava un poco e parvero mostruosamente gonfie e azzurre le vene fra le nocche. Ricevendola nella sua, Artemisia stupì di come era minuta e consunta, ossa fragili e secca pelle: una mano che aveva tanto operato, comandato, disposto. Quasi non agì l'affetto, ma l'indicibile devozione di scolaria: e si chinò a baciarla. Non era successo dieci volte in tutta la loro vita: mai tuttavia con questa meditata effusione. “O babbo, babbo” pensò e non disse Artemisia. E sollevò il viso perché le lagrime non bagnassero quella mano. Pallidissimo e ineffabilmente quieto nel volto, Orazio era caduto nel sonno. Ancor dritta la persona, respirava lentissimamente, ma senza sforzo. La destra, ricondotta sulle ginocchia, era rimasta aperta, il palmo all'insù, col pollice e l'indice come fermati e accennanti a un esercizio delicato, vittorioso dello stesso abbandono. Sul polpastrello del dito grosso, la pelle ispessita recava un affossamento lividetto (ivi: 202).

Il 25 gennaio 1948 sulle pagine de *L'Europeo* Emilio Cecchi salutava così il nuovo romanzo della Banti:

N'è riuscito, complessivamente, un bel mito della donna cui il potere creativo esclude da un possesso della vita ingenua e immediata; dove invece profondamente aspira a dimenticarsi, e non ci riesce, la sua femminilità. È un mito, della donna artista, forse anche più doloroso di quello maschile; e la Banti l'ha interpretato con inimitabile grazia (Cecchi 1948: 10).

Non diremo se siamo d'accordo con questa posizione. Lasciamo che a parlare sia un quadro: *Autoritratto come allegoria della Pittura* (Collezione Reale, Windsor). Un'Artemisia sbilanciata, incurante della disciplina, stringe nella sinistra la tavolozza e con la destra solleva il pennello. La sua persona, con il busto portato

avanti e i capelli scompigliati, pare volere penetrare la tela che sta dinanzi, di un marrone che ingloba parete veste e tavolino, dove il soggetto resta muto perché il soggetto è lei. Tutto cessa di esistere in questa stanza fuorché il processo creativo. Artemisia non ci degna di uno sguardo, è completamente calamitata dalla sua arte. Non ha bisogno di spettatori come Sofonisba che la riconoscono come pittrice: «la [nostra] compagna di tre secoli fa» (Banti 1947: 2) ci ignora.

3. «Anche una ragazza può comporre in musica»

Il patto stipulato con Artemisia, di disseppellire storie di genio e di solitudine femminile, viene rinnovato nel dicembre 1951 con la raccolta di racconti *Le donne muoiono*, «un libro non dico femminista ma con delle forme di tenerezza verso la condizione delle donne del passato» (Antonelli 1981: 73).

Prima di imbarcarci sul racconto che ci interessa, *Lavinia fuggita*, vogliamo fare una considerazione. Non dobbiamo dimenticare che Anna Banti è una scrittrice. E allora come si comporta il mondo letterario, un mondo fatto sostanzialmente di uomini, nei suoi confronti? Lo capiamo da una lettera di Remo Cantoni, che nel gennaio 1951 è chiamato a fornire una valutazione del dattiloscritto per Mondadori. Cantoni annota che «1) senza dire sì al libro della Banti avremo il no del marito, Roberto Longhi, per il Caravaggio, assai importante per la B.M.M» (Desideri 2013: 1697). L'impiego dello pseudonimo non è bastato alla Banti a mettere una cesura tra il proprio discorso letterario e quello artistico di Longhi. E invano, da Cecchi in poi, le recensioni grideranno alla «poesia» (Cecchi 1952: 43), a «una intelligenza critica, [...] un'energia stilistica piuttosto singolari nel campo della letteratura femminile e non solo di quella» (Gramigna 1952). Sulla sua Opera pesa (e peserà sempre, come vedremo) l'unione con questa figura dominante nella scena intellettuale del '900.

Fu un miracolo che Iseppo Pomo, battellante chiozzotto, imboccasse dritto il rio della Pietà: dalla laguna la nebbia colmava ogni fessura dell'abitato e passar sotto il ponte e trovarsi nel rio non cambiò nulla, soltanto le voci che volavano per l'aria, fitte e allegre come fosse bel tempo, risuonavano in una maniera diversa, più stipata (Banti 1951: 83).

L'inizio del racconto/sonata è un movimento lento che contiene la vogata di Iseppo Pomo nelle acque veneziane. A scuoterlo è il minuetto con cui la Banti introduce il tema a lei caro:

Erano voci di donne: forse sul ponte, forse alle finestre, e parlavano svelto come a Chioggia non si usa. [...]. Queste donne non si chetano, adesso di-

cono che il maschio nato stanotte dà segno di non voler campare, è ancora tutto violetto. Donne, donne. Anche quelle di Chioggia non discorrono che di parti e di malattie (*ibid.*).

Iseppo è diretto all'Ospedale della Pietà con una missione: caricare sul suo barco Orsola, un'orfanello lì allevata, appena andata in sposa al Bertozzi, ricco mercante di Chioggia. Ma un evento modifica la melodia:

[...] Iseppo si riscuote, sta per aprire gli occhi, quando gli batte in fronte un tocco leggero come una beccata d'uccello. Guarda, è una cartaccia che lo ha sfiorato cadendo dall'alto e adesso è ai suoi piedi: una carta scritta e spiegazzata, di quelle che si buttano perché non servono più. Curioso e sveglio, il ragazzo si volta in su e davvero come di uccelli smarriti remiga per la nebbia rarefatta un volo di fogli che l'aria conduce lentamente. Lui è solo nel battello e non può muoversi per acchiapparli come gli piacerebbe e farebbe, se fosse coi piedi in terra. Li segue dunque con gli occhi, ma intanto spinge e aguzza lo sguardo da dove possa esser piovuto quello sciame che adesso il rio ne è pieno e paiono oche e papere screziate, galleggianti su uno stagno. Le finestre della Pietà son tutte graticci, ma certo all'ultimo piano, dove la nebbia copre ancora la visuale, ce n'è qualcuna libera. Fu per questa osservazione che Iseppo si mise a perlustrare queste grate e Zanetta lo vide, pigiata fra le figliole da ago che aspettavano l'uscita della sposa. Se lo raccontarono, quel fatto, quando anche loro furono sposati. Lei vide Iseppo, ma Iseppo in quel momento non vide lei, e ritornava a guardare in alto come un allocco perché i fogli seguitavano a piovere, tanto che anche nel barco ne capitarono una diecina e il ragazzo poté raccogliarli e scartocciarli, pensava che verrebbero buoni a qualcosa, erano fibrosi e resistenti. Appunto mentre li lisciava col palmo, dietro le grate della Pietà si mise un vocío, un frastuono che cresceva: lui ripose le carte sotto poppe e gli faceva rabbia non vedere in faccia queste ragazze che pigolavano. Appunto mentre stava chinato lo colpì sulla schiena un grosso oggetto che non era un sasso, ma duro e sgarbato come una mano villana. "Oè, oè" fa lui voltandosi acceso e pronto a insolentire, mentre con la destra gli riesce di acchiappare un quadernaccio spesso, squinternato dal volo, che per poco non finisce in acqua. Il barco accusava anch'esso il colpo, oscillando, dalle grate le invisibili ragazze ridono spiegatamente. Iseppo non apre il volume, come niente fosse lo ripone insieme alle altre carte. Se lo avesse aperto, pensava, quelle pettegole lo avrebbero canzonato. Non dubitava, tuttavia, che le pagine del volume fossero simili ai fogli che aveva raccolto a disteso. Erano fogli scritti, ma d'una

scrittura bizzarra, e Iseppo, che dal prete un po' aveva imparato a leggere, non la riconosceva. Fasci di righe come nastri, neri, e in mezzo, impigliati, certi segni come mazzetti di ciliegie, ma fatti male, o come girini colla coda: quando gli vennero in mente i libri che leggono quelli che cantano in chiesa e si ricordò di aver saputo che le figliole della Pietà son brave a cantare e suonare (Banti 1951: 86-88).

Il fraseggio si fa veloce. Sul pentagramma narrativo si concentra il secondo personaggio femminile, Zanetta, anch'ella trovatella della Pietà, che aspetta di salutare la nuova vita di Orsola. E un quaderno di partiture gettato da una delle finestre aperte dell'Istituto e precipitato nel barco di Iseppo. Quest'oggetto scandisce due destini antitetici: da una parte Orsola e Zanetta, che imboccano la tradizionale via del matrimonio, dall'altra la loro compagna Lavinia, che obbedisce alla scandalosa voglia di comporre musica.

Abbiamo visto come in *Artemisia* lo stupro, la professione artistica e la morte della Gentileschi vivono della voce della Banti, che si fa personaggio accanto al personaggio della Gentileschi. In *Lavinia fuggita* il turbamento, la vocazione musicale e l'evasione di Lavinia echeggiano, come eccezione, nel ricordo-nostalgia di Orsola e Zanetta, riunite attorno al limite delle faccende casalinghe:

Diligente massaia fu Zanetta, ma, finché visse Orsola del Bertozzi, ogni pomeriggio, pioggia o sole, e sempre alla stessa ora, riponeva il cucito nel canestrello, si spolverava il grembo dalle filacce e, accomodandosi lo zendado sulle spalle – lo portava male, non era abituata – usciva di casa. Chi la incontrava sul lungo ponte o sulla landa di Sottomarina sapeva bene dove andava, ma non si teneva di seguirla cogli occhi, nessuna donna a Chioggia cammina come lei, tutta d'un pezzo, sebbene d'ossa così minute che pare una bambina mascherata. E anche quelli di casa Bertozzi, assuefatti alla sua visita quotidiana, ancor non smettevano di trasalire ai tre colpi misurati e secchi d'una mano così piccina, mentre li avresti detti di un messo della Dominante. Dietro i vetri del suo balcone, lebbroso di salsedine, anche Orsola, deboluccia e febbricitante, trasaliva, ma di piacere: oltre l'annuncio dell'arrivo di Zanetta, essa riconosceva i tre colpi con cui, in camerata, le figlie di coro si avvertivano di salire alle prove. Era un ordine senza scappatoie, chi cuciva lasciava cader l'ago, chi rifaceva il letto lo raccomandava alla compagna, e più di un piatto fu rotto per la fretta di posarlo e correre. Anche adesso a questo segnale che era ormai soltanto amichevole, un'agitazione contenta prendeva Orsola. Si tirava su, le veniva voglia di lavorare e, guardandosi intorno, si vergognava della sua neghittosità di malata. Svelta,

accostava alle ginocchia il tombolo, le mazzette cominciavano a frullare. Zanetta entrava e lei appuntava il primo spillo sulla trina. Pareva che non si fossero mai separate, che soltanto un muro e le diverse occupazioni della mattinata le avessero, come un tempo, divise per qualche ora. Non si abbracciavano. Zanetta si sedeva, cavava il cucito, tirava il primo punto, la beccata dell'ago sulla tela inseguiva il crepitio dei fuselli: perché le dita di Orsola, propriamente, volavano. [...]. Cadeva in terra un gomitollo, Zanetta si pungeva un dito: l'intercalare di Apollonia che cuce e di Giuditta che fila, ritornavano sulle labbra delle sue compagne spatriate, ricreando le mura e la luce del laboratorio perduto, dove ognuna si lagna e tutte complottano la cabala della fortuna. Così, era naturale che Orsola mormorasse "se non rifanno l'ultimo scalino del coro, qualcuna ci si azzoppa di certo", a cui Zanetta, dopo aver infilato l'ago, rispondeva che è come la storia delle spinette, il Menegoni non ci perde tempo, durano accordate un giorno solo. Allora Orsola abbandona le dita sulle mazzette e gli occhi sulla vetrata. Sospira: "gran bello stare sulle Zattere, di maggio". Anche Zanetta ha smesso di cucire e anche lei fissa i vetri da cui, oltre il cielo, appena scorge un filo d'orizzonte (Banti 1951: 89-91).

Fin da bambina Lavinia dimostra una confidenza con gli strumenti musicali tale da raggiungere la qualifica di maestra concertatrice. Ma è incapace di restare sul piano su cui in collegio stanno tutte le ragazze, ossia quello dell'esecuzione: «I suoi azzardi, quei pensieri di una naturalezza sconcertante che forzavano l'ordine delle cose, le regole, quel che dicono gli altri [...]» (ivi: 103). E inventa: «[...] non c'era modo di cavarle di testa la smania di alterare le partiture da eseguirsi, d'introdurvi certe sue invenzioni e mutar la distribuzione delle parti, a volte sostituiva addirittura i motivi delle arie» (ivi: 105).

Approfittando della lontananza dell'autorità maschile, qui rappresentata nientedimeno che da Antonio Vivaldi, Lavinia allarga il catalogo delle possibilità femminili fino alla composizione di un intero oratorio, che spaccia come opera del maestro, in vista delle celebrazioni pasquali:

“Capisci, non avevo altro mezzo, mai mi prenderebbero sul serio, mai mi permetteranno di comporre. La musica degli altri è come un discorso rivolto a me, io devo rispondere e sentire il suono della mia voce: più ne ascolto e più so che il mio canto e il mio suono sono diversi. Non è uno scherzo: potresti star zitta quando ti senti chiamata da chi ti vuol bene? Pensa dunque, qui dentro c'è tutto il mio bisogno, strumenti, voci, chi ascolta: ma senza

inganni, per me, è come un tesoro sepolto, nessuno suonerebbe una nota sola di quel che invento” (ivi: 107).

Per possedere e difendere una passione dobbiamo avere il coraggio di nominarla. Lavinia confessa davanti ai vertici ecclesiastici, e come Artemisia davanti al giudice, ne ricava il martirio delle mani:

La trovarono in secchiaio, con un coltelluccio tra le dita, il coltelluccio da pelar legumi. Lo rigirava senza adoperarlo, sebbene accanto a lei il mucchio delle verdure da pulire fosse enorme. Aveva le mani rosse e screpolate peggio che d’inverno. Le altre ragazze di cucina, rabbiose di essere escluse dalla festa (eran tutte in punizione) la motteggiavano: “Siora, siora virtuosa”, ma non le si accostavano, forse avevan paura del coltelluccio (Banti 1951: 114).

Se Artemisia lascia che a parlare di sé sia il segno e il disegno, Lavinia confida nella musica:

“Questo è il mio ritratto” le aveva detto Lavinia porgendole i fogli “lo impari e poi ti ricordi di me come fossi dipinta.” Era una lunga aria per oboe, come una lamentazione da giovedì santo, pareva sempre la stessa ed era sempre diversa, cambiava di tono ogni dieci battute, era difficilissimo prendere i fiati e Orsola pensò assai a conquistarla. Quattro giorni e quattro notti passò smemorata, inseguita dalle volute di quel canto: di notte, durante quel poco sonno, lo sentiva diffuso per tutto il corpo e nell’aria, le pareva che il cielo ne vibrasse. La sera del quarto giorno salì al camerotto di Lavinia, come una sonnambula. “Sono pronta, mi dirai domattina se va bene” (ivi: 116).

Dopo la morte di Orazio, la Banti prepara la morte di Artemisia («Tirò le cortine, spense il lume. Stette un pezzo a prender sonno: fu una notte difficile») (Banti 1947: 212). Lavinia invece non muore: scompare. Il racconto ha un finale aperto, che si presta a svariate interpretazioni. Fugge perché non le permettono di comporre musica? o per allontanarsi dalla musica che la sta consumando? o per congiungersi a quella «vela rossa e gialla» (Banti 1951: 94) e a quell’uomo col «turbante [...] giallo e rosso» (ivi: 96) visti durante una delle passeggiate estive alle Zattere con tutte le figliole della Pietà, richiami a una patria e a un padre che sussistono nel «lembo di vela d’oriente» (ivi: 94) in cui era stata avvolta e trovata nella ruota dell’Ospedale, e nella «tela rossa e gialla» (ivi: 100) in cui aveva racchiuso i fogli di musica? Quel che è certo è che la Banti la porta lontano per

salvarla per sempre: «“Dormi?” Orsola batte le palpebre e quando le riesce di raccapazzarsi è sempre tardi per dire: “Me lo faresti un piacere, Zanetta?”. Batte il portone. Voleva chiederle un regalo, quel loro feticcio, il quaderno strapazzato che affronta il tempo nella casa di Iseppo fornaio» (ivi: 119).

4. «“Neh, ha scritto l’ingegnere?”»

A svanire sotto le bombe in via Guicciardini a Firenze non è solo *Artemisia*. C’è un altro romanzo che la Banti ripone in una cassetta per l’irragionevolezza degli uomini: *Il bastardo*. Riscritto e pubblicato nel 1953 (poi stampato nel 1961 col nuovo titolo *La casa piccola*), il libro si anima nell’«interesse per la condizione psicologica, morale e sociale della donna, per il suo stato di inferiorità sancito dalla tradizione, dal costume (anche se abolito dalle leggi), e una conseguente simpatia per le sue ansie di evasione, di liberazione o ribellione» (Bocelli 1954: 8). *L’incipit* è uno studio sulla luce e sull’ombra:

Le persiane delle finestre-porta, al pianterreno, erano ancora accostate, ad onta del crepuscolo: dentro, l’ombra doveva essere quasi notturna. E tuttavia, senza che ne trapelasse lume, in una di quelle stanze qualcuno suonava il pianoforte: si vedeva subito che Annella s’ingegnava di accordare la sua altalena al ritmo di quella musica. [...]. Il cielo persiste nel chiaro, ma adesso il lume è acceso nel salotto e Donna Elisa continua a suonare scrutando il leggio cogli occhi miopi di bruna appassita: il lume è carico di merletti e ha il trasparente rosso. Senza bussare, ogni sera la serve e la bambina entrano, la suonatrice non volge la testa, i suoi labbri, premuti l’uno contro l’altro da un’attenzione quasi truce, si accostano alla fronte della figlietta e non ci si indugiano. “Santa notte, mamma” dice Annella non prima che Nunziata glielo abbia suggerito. “Dio ti benedica, figlia mia” risponde Donna Elisa, rivoltando subito al leggio il viso color terra. Ma quando l’uscio si è chiuso essa chiude gli occhi e sospira (Banti 1953: 7).

Siamo all’interno di una villa del Mezzogiorno, ma potremmo benissimo trovarci nell’atelier napoletano della Gentileschi. Artemisia ed Elisa, Porziella e Annella. Due madri che rispondono all’arte; due figlie che lottano per essere viste:

Porziella è grassa, Pasqualino la diverte, Terenzia la nutrice. Ora che ha preso a camminare, talvolta si attacca alla gonna della madre che ha sempre fretta, e guarda in su, aggrondata, come presentisse un rimbrotto o lo covasse. In sala non entra che quando sta a modello della mamma, per cherubo o amorino e Artemisia lavora di premura, sola, cinta del grande zinale

turchino, pallida e spettinata; o penetra di nascosto, sfuggendo a Terenzia assopita, attratta dai borzacchini dorati del capitano Alonso, o dai cordoni d'argento del marchese Alcide. Nessuno le bada, lei circola fra gambali e mantelli, inseguendo due o tre gatti spauriti: oppure trova un angolo comodo e vuoto e lì si ferma e guarda la madre che non la vede, la madre agitata e fruscante di gruppo in gruppo, o immobile, in positura severa, davanti al cavalletto. E a volte le lucerne accese le gettano sul volto delle ombre che la sfigurano, talché si metterebbe a piangere se non fosse di già così scontrosa e segreta. Accade che l'inchino di un nuovo venuto o il rimescolio intorno a una solenne zimarra, scopra la bambina: e allora gli occhi di Artemisia, freddi e lucenti per impegno d'ufficio, si posano su di lei, così come sono, e forieri di un moto di così perentoria impazienza e minacciosa irrequietezza, che Porziella abbassa i suoi, li chiude per non vederli: e una volta cadde in convulsione che Don Antonio se la trovò sui piedi, tra un poco ci inciampa. La sollevò tra le braccia, la madre, senza un grido e la bambina riaprì gli occhi, si ricompose: l'abbraccio di Artemisia era forte come una violenza (Banti 1947: 90-91).

Elisa Infantado è un'altolocata eclettica intellettuale napoletana:

Persino in archivio s'era cimentata: per studiare, diceva, il guardaroba delle donne aragonesi, e ne risultò su «Napoli nobilissima», un articolo a due colonne, firmato "Polissena". La sua più grossa impresa fu una conferenza, all'Arcadia, su Eleonora da Toledo; principata colla gola secca e finita colle guance in fiamme, ma senza esitazioni (Banti 1953: 12).

Vanta anche una cena con Matilde Serao, la giornalista che «si abbandonò alla voglia di scriver bene», (Banti 1949: 57) come ragiona la Banti nell'articolo *Matilde non sa scrivere* (1949), uno dei tanti a lei dedicati, coronati dalla biografia *Matilde Serao* (1965).

Questo passato da studiosa di genere viene interrotto verso i trent'anni dal matrimonio con Guglielmo De Gregorio, barone proprietario della tenuta di Omomorto nel Beneventano, ruvido e ignorante, e dalla nascita di tre figli, Cecilia, Diego e Annella.

Un giorno, salendo ai magazzini per rispolverare vecchi bauli portati da Napoli, Elisa s'imbatte in un ragazzo biondo dagli occhi celesti. È il bastardo, il figlio che Guglielmo ha avuto dall'amante fattoressa. La rivelazione della «"casa piccola"» (Banti 1953: 33) anticipa l'oscura morte del ragazzo, affogato nel pozzo in una notte di luna. Imprigionata tra il tradimento e il sospetto, prende i suoi figli e se li

porta nella sua città dando un ricevimento. Comincia qui la sua pazzia, l'unica via per rinnegare delle nozze decise troppo in fretta, per vanità e orgoglio femminile, e per riconnettersi ai propri principi, di esponente di una generazione lirica:

“Soprano drammatico” dicevano a Chiaia un po’ scherzando e un po’ sul serio, gli amici stretti di casa Infantado quando la nobile zitella accennava per loro qualche brano dell’opera che il cartellone del San Carlo annunciava: ma sapevano che Elisa, pianista per diletto, cantava senza scuola, per puro temperamento. La voce che s’innalza stasera dai bassi rauchi agli acuti di testa, s’impone come l’effetto di un male che non può più celarsi e la gola, comunque mossa, deve pure esprimerlo. L’aridità sulfurea di quei suoni suggerisce alle fantasie meridionali disgrazia e terrore, iettatura, lava, lapilli e cenere. Chi era accanto alla finestra fece l’atto di chiudere i vetri, poi si rattonne: eran comparsi intanto presso la madre Annella e Diego. Ma quando gli ospiti, dominato il primo fisico raccapriccio, quel sapore di catastrofe, ebbero riconosciuto l’ululo retorico di “Una notte in fondo al mare” tutto parve salvo e giustificato. Per quel pubblico la rispettabilità del *Mefistofele* garantiva da ogni pericolo (Banti 1953: 88-89).

La vera protagonista del romanzo è Cecilia. È lei l’ultima persona a vedere il fratellastro vivo. Durante il loro incontro, questo ragazzo acciambellato, che non smette di piangere e che con una cinghia fustiga un secchio, inchioda Cecilia a una domanda: «“Tu, chi sei?”» (ivi: 53). «“Cecilia” aggiungendo “abito qui”» (*ibid.*). Con la sua tenera età, Cecilia si fa carico dei cuori distratti dei grandi. Cuori che feriscono, deludono, spezzano e che lei prova a guarire con la sua incontenibile generosità: «[...] su quei cocci rotti vorrebbe prostrarsi, far scaturire il sangue dalle sue ginocchia: che vedessero come è facile voler bene, quelli che pure eran d’accordo quando l’hanno fatta nascere» (ivi: 100).

Scordiamoci delle mani di Orazio, discorso soccorso e conferma della vocazione di Artemisia. La comprensione paterna Cecilia può soltanto immaginarsela:

Se c’è papà in casa... il cuore sembra fermarsi, gli occhi si spalancano a trattenere in anticipo i contorni di una figura desiderata che si erge imponente, silenziosa, di una liscia e perfetta autorità. Il potere, questo formidabile attributo, Cecilia lo adora e gode tremando di sentirselo vicino, a portata di mano, prima di sapere se le fa male o bene. Quando i fratelli si corruciano e piangono per castighi che il padre ha inflitti, il suo modo di consolarli è insieme incredulo e atterrito. A lei castighi non ne toccano, lei è sempre da zia Adriana, ma le basta accostarsi al padre e baciargli la mano per sentirsi

complice delle loro malefatte e bisognosa di perdono. A momenti, saltando alla corda o facendo merenda, e più spesso nell'attimo che precede la caduta nel sonno, una specie di ansia la fa trasalire: e le pare una promessa, un avviso che qualcosa stia cambiando in casa, che il padre si metta a parlare e si spieghi a lungo come tutti gli altri uomini, come il gaio avvocato, marito della zia. È un incanto immaginarsi da lontano questa voce rara, è un felice tormento non riuscire a ricrearla nella memoria. Soltanto nel sogno è possibile qualche volta possederla: e il sogno porta sempre che Cecilia viaggia per Napoli con papà, e fanno insieme lunghi discorsi (ivi: 41-42).

Da personaggio che vuole tenere insieme tutti, accontentare tutti («Essere una figliola premurosa, brava, amorosa, e che papà se ne accorga e abbia voglia di godersele [...]») (ivi: 99) diventa il personaggio che va contro tutti. In primis, contro le aspettative del padre:

“E così, l'università! L'università, neh, Donna Cecilia? Così mi avete scritto. Ragazze moderne, ragazze cittadine. Salta chi può”. Don Guglielmo non si è sciolto nelle nebbie di una mattina di aprile, come ripeteva Elisa nei suoi primi vaneggiamenti di malata: eccolo anzi, più florido di due anni fa: gli piace di sentirselo dire. Siede al tavolo dello scrittoio come quando salda i conti dei fattori. Le due mani, anch'esse grasse e rosate, dalle unghie corte e nette, poggiano sul piano del tavolo, semiaperte e possenti: l'ozio di quest'uomo è guardingo e difeso. Non si è lasciato andare, la sua camicia è azzurra di candore, sul panciotto nero la catena dell'orologio è lucidissima. Accanto alle sue mani, le copertine rosse e verdi dei libretti colonici e del calendario agricolo, hanno, sull'incerato, un rigore inameno che esclude il superfluo e amareggia l'utile. E, davanti al tavolo, tutta esposta all'esame del padre, sta ritta la sua primogenita, in un'attitudine impetuosa e insieme impacciata, come una bestia colta alla tagliola a contropiede: deferente, tuttavia, e proprio nella deferenza il suo impeto cozza e si accende. [...]. Non sa se suo padre ami il discorso semplice, affettuoso, abbandonato, o il freddo e fermo rispetto a cui Diego si attiene. Non sa, soprattutto, se egli ami la verità, se gli si possa dire che una ragazza ha deciso di lavorare, di perdersi nel lavoro come in una passione. Avrebbe bisogno di parlargli un giorno intero, a questo padre, confidargli i suoi pensieri e le sue speranze, convincerlo e farlo contento di averla messa al mondo. Avvenne che il tumulto dell'animo le consigliò il peggio, una concisione frettolosa e spropositata: “Sì papà, debbo seguitare a studiare, non posso farne a meno” (Banti 1953: 103-104 e 108-109).

Nel sistema dei personaggi Annella è la figlia che, sposando un avvocato e soffocando il disegno di vedersi «donna di teatro» (ivi: 176), risponde all'ideale femminile di Don Guglielmo. Al contrario, Cecilia sconvolge le tradizioni di casa De Gregorio con la sua sete di cultura, riuscendo laddove la madre aveva fallito. Per questo motivo sul letto di morte è la mano di Cecilia che Elisa cerca, non quella di Annella:

C'era un seggiolino basso, accanto alla sponda destra del letto, un seggiolino di velluto rosso, da infanta spagnola, ch'era stato prima di Cecilia bambina, poi di Anna, e negli ultimi tempi la demente ci si accoccolava volentieri. Su quello si accasciò Cecilia, credendosi dimenticata, col viso tra le palme, lei non aveva inteso l'appello della madre: senonché a un tratto sentì che la sorella la prendeva e tirava per un braccio, le afferrava la mano. "La mano" mormorava infatti Elisa, impercettibilmente: e come Anna aveva stretto nelle proprie quelle dita cenerine, aveva raccolto in un soffio, al suo orecchio: "no, Cecilia" (ivi: 193).

Nel processo di maturazione di Cecilia si realizza però una contraddizione. Ella pretende di essere sé stessa abiurando, nel corso dell'udienza paterna, a ogni aspetto della sua femminilità:

"Stia sicuro, babbo, non guarderò nessuno, nessuno si accorgerà di me, sarà come non fossi una donna". La voce della ragazza fu, alle ultime parole, quasi un soffio: del suo stato di donna, per la prima volta ammesso e confessato, la poverina si vergognava come d'un fallo. E un fallo era, chi volesse esser preciso, agli occhi del barone, la condizione femminile. Ancora una volta Cecilia aveva trovato per caso una delle molle su cui il carattere del padre si muoveva. Queste donne. Da sedurre, da dominare, da proteggere e da rintuzzare: necessarie e superflue, ma che sempre sordamente contrastano alla qualità di uomo, alla pace dell'uomo. Troppe donne, e ti sfuggon tutte dalle mani, amante moglie e figlia. Male se non parlano, male se parlano. Questa, che vuol trascendere il suo stato soggetto e pretende di farsi ascoltare da eguale, ha pur detto la parola giusta, la parola che gli dà ragione: "come non fossi una donna". È sua figlia e gli fa pietà (Banti 1953: 124).

Non sarà moglie né madre né amante: sa che queste parti portano solo guai (Elisa cade in depressione, il bastardo muore). La conoscenza dell'amore si accende e si spegne nello sguardo di un compagno di studi che incontra il suo una volta

sola (anticipazione dell'unica occhiata che, in *Corte Savella*, traduce il sentimento amoroso di Artemisia per Caravaggio):

[...] tra la folla uno sguardo preciso e intento convergeva su di lei con un peso che parve insoffribile, ma offensivo non era. Una ragazza come Cecilia ha esperienza, per giovane che sia, del significato di uno sguardo indiscreto. Questo, indiscreto non era, ma, quasi affrancato dalle leggi naturali, premeva con un impeto fra doloroso e sorridente, un po' umido, esigente eppure fraterno: dell'esigenza chiedendo perdono, alla fraternità affidando un tepore persuasivo e dolce: a cui non ci si può sottrarre senza riconoscere che è fatto per noi. Fu istantaneo rivolgere il capo, ma non valse a impedire che gli occhi ronzassero, avvampando. Quell'unica farfalla era scomparsa, ma adesso pareva che l'aria di tutta l'aula palpasse di farfalle bianche, come se un'afa estiva, di sottobosco, ci fosse calata all'improvviso. Lampi di paese sognato o mal rammentato, un nuovo bisogno di esprimere a qualcuno di molto vicino, di fidatissimo, tenui episodi della prima infanzia; e poi un benessere segreto e vittorioso che, tuttavia, le legava i ginocchi. Pensò che se l'avessero, in quel punto, chiamata, non avrebbe saputo come alzarsi: e fu questo rilievo, del tutto fisico, che la ricondusse alla diffidenza e all'antico sgomento (ivi: 146).

Lavinia fuggita ci aveva lasciato un ritratto di sé, l'aria per oboe, che Orsola aveva faticato a decifrare. *Il bastardo* si chiude su due fotografie di Cecilia che Annella spedisce a Francesca, una vecchia compagna d'infanzia della sorella ormai defunta. Ma i due volti non convincono Francesca, che cerca l'amica nel luogo della ribellione, l'officina elettrica alla periferia di Roma dove lavorava come ingegnere. Nell'affresco severissimo degli operai più che una vocazione si delinea una mortificazione. Farsi uomo: questo voleva Cecilia. Per essere quel figlio amato e perduto:

“Era durissima con gli operai, dura con noi tutti” spiegava l'uomo calmo, senza pentirsi, “non conosceva indulgenza”. “Mia moglie” aggiunse dopo una pausa “pretende che non poteva fare altrimenti, sola donna con cinquanta uomini al suo comando. Magari ha ragione, ma non è lavoro da donne, il nostro. E poi era una bella ragazza. Cosa le era venuto in mente?” (Banti 1953: 230).

5. «Una donna di lettere»

«La Banti [è] già, oggi, uno dei nostri migliori scrittori. Uno dei migliori, e domani uno dei maggiori, se le piacesse di diventare non più uno scrittore ma una scrittrice, sciogliendo quel sottile velo di ghiaccio di cui ella ama avvolgere le sue figure e, forse, sé stessa». (Montale 1954) Con questa predizione affidata al *Corriere della Sera* l'8 gennaio 1954 Eugenio Montale concludeva la sua recensione a *Il bastardo*.

Scrittrice lo è diventata davvero Anna Banti. Alla fine. Nel 1981, quando pubblica *Un grido lacerante*, e dal primo tragico vagito di Agnese Lanzi, la protagonista, fa uscire la questione della propria identità: «“Chi sono io?”» (Banti 1981a: 9).

L'infanzia di Agnese ruota attorno a «donne che scivolavano sulle loro sottano- ne, uscivano di rado e spesso sedevano a chiacchierare e a fare quello che loro chiamavano “lavoro”» (ivi: 12). Un'esistenza così fasciata la nostra Anna non può sciopparla: «Sarebbe volata via, lo sapeva bene» (ivi: 15).

Consegue la laurea in storia dell'arte, si presenta al Concorso della Soprintendenza, vince e viene spedita in un paese sperduto dell'Abruzzo. Qui scopre una statua della Vergine con Bambino, che deve essere trasferita a Roma per un restauro urgente. La gente del posto, che venera il capolavoro come una Madonna miracolosa, si oppone a questa iniziativa («Le donnette adesso facevano gruppo e a mala pena la ragazza raggiunse la corriera che frattanto stava arrivando») (ivi: 24). Così la «studiosa appassionata di pittura secentesca» (ivi: 22) si lascia morire pur di non sopravvivere alla vocazione tradita:

[...] avvenne che la dottoressa Lanzi non uscì più neppure per provvedere ai suoi pasti: una piacevole languidezza la penetrava, estinguendo in lei ogni stimolo. Evitava di muoversi, non si rifaceva il letto, non ci si coricava: le pareva che solo stesa a terra potesse riposare. Distingueva male l'alba dal tramonto e un solo pensiero – o sogno che fosse – la visitava: neppure il suo maestro Delga, a cui si era rivolta, le rispondeva. Non aveva paura di morire ma, come da piccola, di risvegliarsi trasformata: e lei adesso voleva rimanere così com'era (Banti 1981a: 26).

Agnese volta le spalle a Cecilia. Prende marito (quel professore, Delga/Longhi, su cui ha puntato occhi e cuore nell'aula 7 della facoltà di lettere) perché comprende la grande lezione: solo l'amore può salvarci:

Di questo tempo non restò ad Agnese che il ricordo di certe faccette giovani fasciate di bianco e di nero che avevano sempre fretta mentre la imboccavano. Di notte sognava che la Madonnina gotica era lì, ai piedi del suo letto. Di

giorno sapeva che oltre a sua madre qualcuno sedeva al suo capezzale, ma lei faceva fatica a voltarsi, una fatica, più che fisica, intensamente mentale. Non aveva dubbi circa un'unica presenza reale, oggettiva, il tocco di una mano lunga e sottile, posata leggermente sulla sua che giaceva sul rovescio del lenzuolo. La facoltà di riconoscere, salutare, accennare un sorriso le tornò a poco a poco ma non esitò quando da una nota voce si sentì richiedere. Rispose sommessa e come soprapensiero un "sì, naturalmente" che le parve di aver pronunciato infinite volte. Quel che le era successo e quel che aveva fatto e detto durante la sua lunga degenza, glielo raccontarono persone diversissime e tutte a modo loro. Era però sicura di essersi da sola infilato l'anello nuziale (ivi: 26-27).

Resta «la vecchia spina del lavoro autonomo, congeniale, concreto» (ivi: 37). Che forse è il posto dove fermare spaccettare e spiegare l'antica malinconia, «la cosa brutta, la cosa deforme, da distruggere» (ivi: 16): la letteratura:

A questo punto sorgeva il problema di capire quel che stava facendo. Infatti non scriveva, si limitava ad annodare mentalmente fatti e persone, il che equivaleva a un involontario esordio romanzesco. Di che si trattava, alla fine? Del frutto insipido dell'ozio estivo o di un gioco non proprio innocente, una specie di indispettita rivalsa sul mediocre successo negli studi che preferiva? Alle corte: letterata, romanziera? Mai, ripeté con impeto. E se si fosse sbagliata? Se il gioco valesse la candela? (ivi: 36-37)

Una dopo l'altra sfilano le femmine create in cinquant'anni di attività letteraria, «pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo» (ivi: 112-113). Artemisia, «una ragazza screditata, vissuta fra i colori e le tele, che s'era messa a dipingere e che anzi dipingeva piuttosto bene», (Banti 1981: 110) e Lavinia, «una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano» (ivi: 113). L'ultimo pezzo che la Banti firma per la rubrica del *Corriere della Sera* è dedicato a Edita Walterowna Zur-Muehlen. Quest'«appassionata pittrice» (Banti 1981b), proveniente dal nord Europa, negli anni '20 del 900 si stabilisce a Roma. Qui, assieme alla maniera di dipingere, trova l'amore: «Fu subito chiaro che la coppia Broglio Zur-Muehlen era, per così dire, predestinata, soprattutto per il modo comune d'intendere la pittura in un linguaggio intensamente intellettuale» (*ibid.*). E nella mansarda di un antico palazzo romano, dove Edita si è trincerata al riparo dei conviti organizzati da Broglio, i destini delle due donne si incrociano: «Fu lì che la visitai [...]. Contro la sua abitudine parlava a lungo dei suoi quadri, anzi me

li indicava sebbene io non ne vedessi traccia. Capii che non ne aveva bisogno, essi esistevano dietro la sua fronte quadrata, illuminata di dolcezza» (*ibid.*). La Banti insiste nell'avvicinare e far parlare donne nelle cui vicende potersi specchiare. La malattia e la morte di Broglio, l'eredità contestata dai nipoti ed Edita che lascia la tenuta toscana, i suoi quadri paragonati a quelli del marito. Son tutti passaggi che la Banti conosce benissimo e (ri)vivono nel personaggio di Agnese: Delga che scopre di avere un cancro e muore, Agnese che si sente ospite in casa propria ostaggio degli allievi del defunto maestro, i suoi meriti letterari offuscati dal lavoro critico del marito.

È una donna irraggiungibile l'Edita che la Banti ci tramanda. Edita che trova pace solo nella sua capacità di dar vita alla Bellezza:

Non si era, da anni, mai mossa da Roma, ma cedette all'invito di un mercante d'arte fiorentino che, conoscendo l'opera della vecchia signora, ne progettò una specie di revival, e ci riuscì. [...]. Durante i giorni della mostra, fu puntualissima, sedendo per ore su una semplice seggiola impagliata. Sorrideva di quel suo giovanile sorriso astratto, piuttosto imbarazzante. Così giunse la sera in cui la galleria si chiudeva e i visitatori la videro alzarsi e, con lieve cenno di saluto, avviarsi alla porta. Fu in quell'istante che alcuni si proposero di accompagnarla e, magari, d'invitarla a pranzo: ma già la pittrice varcava la soglia e nessuno si mosse (*ibid.*).

Anna che non ha bisogno di un titolo per continuare a sprigionare la sua magia:

Si riscosse: a chi pensava? A chi conteneva tutte le parole, tutte le forme, tutte le musiche. A quello che – per non sbagliare lo chiamava Spirito – era presente in chi, comunque, viveva. Era lui, mobile nell'immobile, infelice per non esser capito e ringraziato. Quante cose deve ancora imparare una vecchia signora! Un giorno – o una notte – sarebbe venuta l'ora. L'ora che non rintoccherà senza che un grido lacerante la trasformi in un minuto (Banti 1981a: 175).

Bibliografia

- ANTONELLI I. (1981), *Così sincera da non saper mentire*, in «Amica», a. XX, n. 20-21, 26 maggio 1981, p. 73.
- BANTI A. (1947), *Artemisia*, Firenze, Sansoni.
- BANTI A. (1949), *Matilde non sa scrivere*, in «L'Illustrazione italiana», 9 gennaio 1949, p. 57.

- BANTI A. (1951), *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori.
- BANTI A. (1953), *Il bastardo*, Firenze, Sansoni.
- BANTI A. (1980), *C'è una damigella che dipinge a corte*, in «Corriere della Sera», 29 ottobre 1980, p. 3.
- BANTI A. (1981a), *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli.
- BANTI A. (1981b), *Ricordo di Edita Walterowna Zur-Muehlen. Una pittrice dal nord*, in «Corriere della Sera», 3 luglio, p. 3.
- BOCELLI A. (1954), *Un'arte composita*, in «Il Mondo», 2 marzo 1954, p. 8.
- CARCO F. (1955), *L'amico dei pittori*, Milano, Martello.
- CECCHI E. (1948), *Ha scelto Artemisia perché la oltraggiarono nell'onore*, in «L'Europeo», 25 gennaio 1948, p. 10.
- CECCHI E. (1952), *Le donne sole nei racconti di A. Banti*, in «L'Europeo», 29 gennaio 1952, p. 43.
- DESIDERI L. (2013), *Notizie sui testi*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. GARAVINI, con la collaborazione di L. DESIDERI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013, p. 1697.
- GRAMIGNA G. (1952), *Le donne muoiono*, in «Settimo giorno», a. V, 21 gennaio 1952.
- MONTALE E. (1954), «Il bastardo» di Anna Banti, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1954.
- ORENGO N. (1981), *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, in «Tuttolibri», 5 settembre 1981, p. 2.