

Sonia Rivetti

LAVINIA MUSICISTA, ARTEMISIA PITTRICE, AGNESE SCRITTRICE:
IL FEMMINISMO INCLINATO DI ANNA BANTI¹

Capisci, bisogna avere uno stile; guai,
noialtre donne, a lasciarsi andare alla
banalità (Anna Banti, *Vocazioni indistinte*)

Aprire la monografia *Lorenzo Lotto* di Anna Banti (1895-1985) significa urtare la profezia. Il lettore avveduto vi trova dipinti episodi biografici e analisi di lasciti artistici di questo pittore veneziano del Cinquecento e, in controluce, il destino della scrittura della stessa Banti:

È difficile discriminare se più nuoccia alla fama di un artista essere dimenticato che mal conosciuto: e vien voglia di decidere che se un grande spirito potesse scegliere, preferirebbe il silenzio alle mezze parole. Le mezze parole della critica e della storia significano spesso che quel tale artista non ha ancor trovato, né in vita né in morte, il tempo che si adegui al mondo delle sue immaginazioni, della sua lingua; e che gli è toccato, per esprimersi, venire a compromessi coll'età sua, farsi capire un po' alla muta, in parte concedendo troppo, in parte troppo azzardando, e qualche volta tradendo se stesso: sacrificio di cui nessuno gli sarà grato perché l'avrà compiuto così di malanimo da ingenerare, anche negli altri, freddezza e diffidenza. Tanto più dura, questa sorte, quando a un tale artista tocchino compagni e coetanei di eccelsa statura, anche se non superiore alla sua, ma di qualità che meglio rispondono a quel che il secolo richiedeva: attestazioni di forza, lucidezza, armonia supreme: insomma celebrazioni. Il meglio che gli potrà capitare sarà d'esser valutato un minore, un poco strambo: tenuto quasi in quarantena finché non arrivi il tempo ch'era fatto per lui.²

Deplorando il mormorio e le subordinazioni che per secoli hanno incrostato il pennello di Lorenzo Lotto, la Banti sta, di fatto, preconizzando il giudizio sfasato che colpirà la propria opera all'indomani della sua tarda scomparsa. Non c'è dubbio che si tratta di una personalità, se non obliata, implacabilmente fustigata dalla stagione presente. Lo testimoniano le antologie, che tacciano le sue ricerche di narratrice e le sue intuizioni di storica dell'arte; le case editrici, che, dopo essersela contesa vivente, hanno definitivamente eliminato le sue credenziali dai cataloghi; la critica, che, a intermittenza, le confeziona convegni come impreparata a stabilire, nella giungla di gente che scrive, che cosa essa rappresenti. Soltanto la recente uscita del film *Noi credevamo* (2010) del regista Mario Martone (ispirato al romanzo omonimo del 1967) e la pubblicazione, nei «Meridiani» Mondadori, del volume *Romanzi e racconti* (2013) curato da Fausta Garavini con la collaborazione di Laura Desideri paiono rendere giustizia a un'intelligenza rimasta per troppo tempo sospesa.

Ma perché questa reticenza? Quali atteggiamenti hanno oscurato il passaggio letterario della Banti? C'entra forse, come nel caso di Lorenzo Lotto, un'interpretazione sbagliata del suo fare, frutto di equivoci, insinuazioni e maldicenze? Certamente lo sdegno e l'alterigia con cui ella avvicinava e abitava gli ambienti culturali del Novecento italiano devono averle rubato quella popolarità che neppure la penna virtuosa seppe restituirle. Pochissimi vollero spingersi oltre, scavare e comprendere che quel tramaglio di freddezza, scontroosità e raccoglimento valevano, in realtà, una «sanguinante e autolesiva lacerazione».³ Così a tramandarsi è l'immagine di una signora borghese con le perle al collo che, accanto alla «distanza»⁴ dalla

¹ La trilogia non esaurisce il discorso sul particolare femminismo della Banti, dal momento che, per ragioni di spazio, ci si è concentrati solo su una fetta della produzione bantiana.

² A. BANTI, *Lorenzo Lotto*, registi note e cataloghi di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1953, p. 7.

³ G. TESTORI, *Ritratto di Anna Banti*, «Paragone», XLI, 24 (490), 1990, p. 14.

⁴ G. LIVI, *Anna Banti. L'ultima regina*, in EAD., *Narrare è un destino. Da Virginia Woolf a Karen Blixen, da Anna Banti a Dolores Prato*, La Tartaruga, Milano 2002, p. 98.

massa mortale, corteggia la morte dell'inchiostro facile. La sua è una prosa onerosa che attraversa sentieri alti ed esigenti, sicuramente non praticabili dalla «palude bastarda dell'italiano letterario in corso».⁵ Complessa, preziosa, a tratti ermetica, essa reclama un pubblico intellettualmente e umanamente attrezzato. Siamo lontani dal cardarellismo, dal dannunzianesimo, da tutta quella letteratura che spadroneggia attorno al '30 e che, sotto ricercatezze e infioresciture, nasconde il vuoto: ad essere coricata sulla pagina è un'eleganza fuori dal tempo, profonda perché «fissa precisamente il tono storico».⁶ Tutto ciò che è degno di essere raccontato non valica il confine della memoria e dell'intimità, del passato che inevitabilmente disturba l'oggi per la definizione di un'identità chiara. La più acuta e violenta espressione narrativa dipende da questa decisione di scrivere null'altro che il vissuto, il documentato, il catalogato, l'archiviato, il giudicato. Poi, su tanta insufficiente dovizia di informazioni («Presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole»)⁷ far agire pennellate di immaginazione che servano a ritrarre psicologie, annodare destini, produrre il vero romanzo. Ecco allora che, se a un modello bisogna aggrapparsi, la Banti, voltandosi indietro, sceglie l'Ottocento e punta su Manzoni, sulla risoluzione del verosimile come «un vero... veduto dalla mente per sempre».⁸ Il risultato è una sorta di storicismo magico che dosa filologia ed emotività con un controllo tale da generare prospettive di necessaria interrogazione contenutistica. Una letteratura pesata e isolata, non più sacrificata ad accademiche esibizioni di bravura bensì impegnata a tinggiare la realtà che l'autrice sente come la più familiare e irrisolta (ma anche come quella che, conferendo un certo carattere meccanico al suo raccontare, deve averle probabilmente procurato indifferenza da parte del pubblico contemporaneo): essere donna.

Che la condizione femminile (di ieri e di oggi) sia tema ostinato nell'opera della Banti è un dato che neppure lo studioso più disorientato penserebbe di mettere in discussione. Già dai titoli è manifesto l'interesse per il difficile universo cui la scrittrice appartiene: *Itinerario di Paolina, Il coraggio delle donne, Le monache cantano, Artemisia, Le donne muoiono*, ecc. E le definizioni cucite sulle protagoniste femminili, che trascinano nei nomi l'ingombro della storia o la leggerezza dell'invenzione (Felicina, Lavinia, Ofelia, Marguerite Louise, ecc.), raccontano, senza schermi, l'appiattimento del loro sesso: «oscuri ed effimere come farfalle notturne»,⁹ «eterne proletarie»,¹⁰ «donne indignate e superbe».¹¹ Eppure, nulla offende il fraseggio decentrato della Banti quanto l'etichetta di femminista, come stigmatizza la sua ultima intervista:

Un racconto che amo moltissimo è *Lavinia fuggita*, che apre *Il coraggio delle donne*: è un po' femminista anche. Ma lei odia questa definizione... Sì, la odio. Eppure lei ha sempre difeso la causa delle donne, nei libri come nella vita. Perché si urta tanto se le danno della femminista? Perché il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne. E le dirò questo: le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che un'altra si distingua in qualcosa. Le sembra femminismo questo?¹²

Esiste un femminismo volgare che è marcatura ideologica o, come sostiene Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso* (saggio bandiera del femminismo europeo nel secondo dopoguerra), destabilizzazione dei concetti inveterati di «uomo-sovrano» e di «donna vassalla».¹³ La Banti, invece, «disfa»¹⁴ questo movimento in qualcosa di più sottile e pregnante: non più (o non solo) la guerriglia della donna contro la dittatura dell'uomo bensì la necessità, per la donna, di consegnarsi alle proprie doti naturali. È il talento, la giusta angolazione dell'altezza a svincolare l'identità femminile da ogni minaccia di oppressione. Senza vittimismo

⁵ BANTI, *Artemisia*, in EAD., *Due storie*, pref. di E. Siciliano, Mondadori, Milano 1969, p. 3.

⁶ P. CITATI, *Profilo di Anna Banti*, «Lo spettatore italiano», VII, 4, 1955, p. 142.

⁷ BANTI, *Un grido lacerante*, pref. di C. Garboli, Rizzoli, Milano 1981, p. 161.

⁸ BANTI, *Romanzo e romanzo storico*, in EAD., *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 40.

⁹ BANTI, *Le donne muoiono*, in EAD., *Campi Elisi*, Mondadori, Milano 1963, p. 307.

¹⁰ BANTI, *Sofia o la donna indipendente*, in EAD., *Il coraggio delle donne*, Le Monnier, Firenze 1940, p. 121.

¹¹ BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 42.

¹² S. PETRIGNANI, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, p. 106. Il rigetto della parola femminismo passa anche per bocca del personaggio di Eugenia in *Allarme sul lago*: «Non sono femminista, vedete, e non mi importa di esser pagata male quanto di essere libera» (BANTI, *Allarme sul lago*, Mondadori, Milano 1954, p. 220).

¹³ S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, pref. di J. Kristeva, postf. di L. Rampello, trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Il Saggiatore, Milano 2008², p. 25 (ed. or. *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949).

¹⁴ J. BUTLER, *La disfatta del genere*, a cura di O. Guaraldo, trad. it. di P. Maffezzoli, Meltemi, Roma 2006, p. 41 (ed. or. *Undoing gender*, Routledge, New York-London 2004).

né facili apologie («un procedere concentrico»¹⁵ avrebbe detto Bàrberi Squarotti), vengono incartate figure femminili “contro”, le cui offese non cercano tanto il riscatto della parità quanto la vendetta del pensiero. Se c’è una possibilità di sottrazione a un destino preconstituito di moglie e di madre servizievole e silente, questa risiede nell’intelletto che non abdica alla ricchezza dei propri mezzi ma li difende e li fa fruttificare. Femminismo vocazionale, creatore, progettuale, che definisce la donna in base all’attività più viscerale, ossia cogitare. Da serva dell’uomo, la donna bantiana diventa serva dell’ingegno, meglio dello stilo, quella particolare inclinazione della mano che, avvinghiata alla penna o al pennello, accompagna sulla superficie immacolata la giustificazione di una colpa mai consumata.¹⁶

Per comprendere il femminismo “stiloso” della Banti bisogna partire da quello che, secondo Cecchi, «sta fra quanto di meglio nella letteratura narrativa [...] è stato prodotto, e non soltanto in Italia»,¹⁷ ovvero il racconto *Lavinia fuggita* del 1950. Qui lo stile della Banti, dopo la partigianeria delle prime prove (lo stesso Cecchi parla di «un soverchiamento delle qualità logiche e pittoriche su quelle emotive e musicali»),¹⁸ tocca la delicata sospensione di violenza e di gentilezza, di accelerazione e di distensione, di svelamento e di ritrosia, a modo di un’armonia variata. La storia è una frammentazione scintillante di ricordo e di presente (oltre che il ribattersi di quella che potremmo chiamare intuizione femminile). Orsola e Zanetta sono due donne della Venezia del primo Settecento assuefatte alla magra quotidianità di mogli e di madri, pedine di unioni forzate dalla loro cieca condizione di trovatelle. Spatriate da ogni curiosità verso la dimensione reale, si attizzano nella commemorazione di un avvenimento infantile: la fuga di Lavinia. Lavinia è la loro compagna inquieta, uterina, segreta, la loro lacerazione grondante. È un’orfana della Pietà che reca intagliata sul volto l’amarezza di un’attitudine che fatica a essere riconosciuta: «[...] a testa in su, con quel suo magro profilo aquilino e le corde del collo tese come una vecchia, eppure era giovane [...]».¹⁹ La straordinaria familiarità con la musica, al punto che «per sortilegio le difficoltà si scioglievano»,²⁰ la estromette dal frastuono esterno e la fissa in una cornice fredda e ostile («Toccava sempre a loro due [Orsola e Zanetta], in ogni occasione, ricordarle di tenere il suo rango di maestra, lei non si curava di soprusi, eppure aveva fama di superba»)²¹ Pure uno stato di insoddisfazione le è congeniale: il ruolo di maestra di coro, «fatic[a] senza spicco»,²² è una felicità sussurrata, l’appiattimento delle sue destinazioni vertiginose. Scambiando la modestia del suo impiego per mediocrità, si rivela incapace di vivere serenamente la sua inclinazione per la musica. Per innalzarsi un trono nella storia, deve trasformarsi da spettatore in attore, superare la ridicola e sterile esecuzione delle partiture del maestro Antonio Vivaldi e farsi essa stessa compositrice di suoni:

Sì, Lavinia era buona e generosa, Lavinia non aveva malizie e intrighi come quest’altre del coro, ma, purtroppo, 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.²³

Per chi frequenta la solitudine scrivere vuol dire riconoscersi. Lavinia soffre un vuoto inaggrabile, ossia la mancanza di quella figura genitoriale che sola può fornire le coordinate di un’identità robusta. All’origine tarlata (l’unica reliquia è un brandello di tela di levante, culla del corpicino affidato alle suore della Pietà) sopperisce con l’organo della vista che, ferma sulle barche ancorate alle Zattere, libertà per le fanciulle di grata, fantastica sulla patria senza nome. Diversamente da Orsola e Zanetta, le quali scelgono il matrimonio e la maternità e vincolano a questi sacramenti la loro concezione della donna, Lavinia ambisce ad essere «liscia e piatta come un foglio di carta nera».²⁴ Vuole dirsi donna attraverso la scrittura musicale, non concepisce l’esistenza senza la composizione. Ripudia l’umanità e si vota all’esercizio più squallido, più

¹⁵ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Appunti intorno alla narrativa di Anna Banti*, «Letteratura», XXII, 37-38, 1959, p. 115.

¹⁶ «[...] 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» (BANTI, *La casa piccola*, Mondadori, Milano 1961, p. 118).

¹⁷ E. CECCHI, *Un piccolo capolavoro*, in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano 1972, 2 voll., p. 911.

¹⁸ Ivi, p. 906.

¹⁹ BANTI, *Lavinia fuggita*, in EAD., *Campi Elisi*, cit., p. 342.

²⁰ Ivi, p. 347.

²¹ Ivi, p. 344.

²² Ivi, p. 347.

²³ Ivi, p. 359.

²⁴ Ivi, p. 368.

nudo, più baritonale. Così ad orchestrare questo femminismo inclinato sono i diversi atteggiamenti della mano della musicista, ora corrugata:

Rintanata in cantucci da cui si poteva intendere senza esser visti, stava colla testa tra le mani, a momenti levava la fronte, faceva un gesto come per interrompere l'orchestra; si alzava in piedi di furia, pareva che a fatica si trattenesse dall'intervenire.²⁵

Ora implosiva:

Un giorno [Orsola] l'aveva incontrata che passeggiava in su e in giù, davanti alla porta del coretto, e si fermava e stringeva i pugni, poi ricominciava ad andare.²⁶

Ora creatrice:

[Le ragazze] cominciarono a coglierla in quegli atti che sembravano soltanto strambi, ed era una compassione sentirla ricorrere a certe spiegazioni assurde e marchiane, da bambini. Aveva perduto il ditale, le era caduto non sapeva dove. «È il modo, questo di cercarlo?», si scandalizzò Ignazia, guardandole le mani macchiate d'inchiostro.²⁷

Ora colpevole:

Tremava copiando di nascosto le parti alterate, tremava dirigendo le prove e, da ultimo, si sottraeva ai suoi obblighi con cento pretesti e ne lasciava il carico a Chiara, a Lucetta: per questo l'avevano retrocessa da prima a seconda maestra di coro.²⁸

Nell'Italia del diciottesimo secolo, che circoscrive la creazione musicale all'ambito maschile, ogni scrittura femminile è percepita come un atto temerario, scandaloso, intempestivo. Lavinia, con «i suoi azzardi, quei pensieri di una naturalezza sconcertante che forzavano l'ordine delle cose, le regole, quel che dicono gli altri»,²⁹ si pone in un atteggiamento di sfida nei confronti di una società restia a valutare seriamente la sua abilità artistica. Sposa la ribellione non per un capriccio sociale ma per un'inderogabile verità identitaria. È il simbolo di una femminilità nient'affatto addomesticata e priva di midollo, ma dritta a fronteggiare l'avaria intellettuale che le è stata imposta. Ciò che, insieme alla maggior parte delle eroine bantiane, la rende un personaggio positivo è il coraggio. Un coraggio la cui concretizzazione è la dinamica, i passi che separano la confessione della musicista dalla condanna/assoluzione del maestro. Un coraggio che non fugge la responsabilità del proprio talento ma gli resta accanto anche nelle avversità, quando, scoperta la violazione all'ordine costituito, le mani di Lavinia, da cultrici di note, mondano verdure:

In quell'aria di licenza che s'allargava a tutto il conservatorio, complicata dai languori e dagli incomodi femminili della stagione, riuscì finalmente a Orsola e Zanetta scovare Lavinia nascosta: Lavinia che novizia non era, ma sguattera sí. La trovarono in secchiaio, con un coltellaccio tra le dita, il coltellaccio 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: «Sioria, siora virtuosa», ma non le si accostavano, forse avevan paura del coltellaccio.³⁰

Donna che sa essere riottosa e obbediente, melodrammatica e razionale, Lavinia attraversa la punizione con lo strumento che le è più prezioso, senza preoccuparsi dei malanni che esso potrebbe subire. Anzi, creatura disadatta al silenzio, ravvisa nella costrizione domestica l'opportunità di allevare mentalmente i suoni («Era in castigo, aveva fatto un voto, era davvero novizia? “No” disse Lavinia scrollando il capo “no, consumo la musica”»)³¹ fino a che, ritrovato il foglio bianco su cui gettarsi a scrivere, la mano offesa si rinviagorisce:

²⁵ Ivi, pp. 359-360.

²⁶ Ivi, p. 360.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Ivi, p. 359.

²⁹ Ivi, p. 357.

³⁰ Ivi, p. 371.

³¹ Ivi, p. 371.

Le mani sciupate le guarivano lentamente sui fogli di musica che subito le diedero da copiare, pareva che ormai non avesse altra mansione. Erano, per lo più, solfeggi ed esercizi di principianti in tutte le chiavi, e applicati a tutti gli strumenti.³²

Il vero genio alza continuamente la posta, s'impegna in attività che vanno al di là delle sue collaudate possibilità. Lavinia non si arresta alle manipolazioni dei testi che Don Antonio scrive per le ragazze del collegio. «Macchina che va a precipizio»,³³ compone una lunga aria per oboe che consegna alla compagna Orsola affinché la custodisca a mo' di fotografia: «Questo è il mio ritratto [...] lo impari e poi ti ricordi di me come fossi dipinta».³⁴ Prima ancora che dai tratti del volto, la donna bantiana si riconosce dal manufatto del proprio lavoro. È così ingombrante il sentimento della creazione che la sua presenza finisce per coincidere con la carta inanimata. La musica è la tacita sublime forma di separazione dal crogiolo dei divieti dell'Ospedale, la fuga verso «una pianura immensa e brulla, dove se alzi la voce ti risponde un'eco che non sai donde venga e non c'è limiti né regole per andare o per fermarsi, per vegliare o per dormire».³⁵ Alle terre d'oriente che aveva sempre vagheggiato Lavinia associa quella libertà intellettuale che il paese d'adozione le nega. Pur di difendere la creatività femminile, apre le porte al mistero e all'isolamento, consapevole che l'altezza si fonda sull'azzardo («Volo: non credi che si volerebbe, a buttarsi?»).³⁶ Ma la dimenticanza che flagella le anime trasgressive non la tocca. La scrittura della mano virtuosa, che i tempi immaturi hanno scaraventato dalla finestra, viene afferrata da un battellante e sistemata nella stanza della memoria:

Ma non sta bene piangere per nulla e 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 gratucci, 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 decina 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 poppa 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 e 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 ciliege, 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.³⁷

Il gesto della salvazione raggiunge anche la seconda delle opere bantiane ascrivibili a quella particolare forma di femminismo che abbiamo definito inclinato. *Artemisia* è, nello stesso tempo, scrittura arsa e restaurata, personaggio perduto e raccattato, vita assediata e riscattata. Nell'estate del 1944, nelle macerie della casa di Borgo San Jacopo a Firenze, rifugio dei coniugi Longhi durante il periodo bellico, viene perduto

³² *Ibidem*

³³ Ivi, p. 372.

³⁴ Ivi, p. 373.

³⁵ Ivi, p. 375.

³⁶ Ivi, p. 373.

³⁷ Ivi, pp. 336-337.

il primitivo manoscritto del romanzo. L'offesa tedesca al suolo italiano si trasforma in una lesione personale: non più una guerra fra popoli ma un duello fra chi fa letteratura e chi cancella i segni. È la Banti ad essere ferita, la sua veste di donna che ha adagiato su cento pagine la storia di Artemisia Gentileschi, definita da Roberto Longhi «l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità».³⁸ Sostenuta da una memoria scrostata e da una testardaggine intransigente, il «poeta, e storico rigoroso»³⁹ in tre anni ricostruisce l'edificio narrativo che il tempo bastardo ha disintegrato. Ne viene fuori un quadro malinconico e severo («straordinaria intelligenza critica in atto»⁴⁰ chiosa Contini nel suo *Parere ritardato su «Artemisia»*) che, prima di rammendare la verità storica, tratteggia il trauma della dispersione. Ecco allora la voce creditrice di Artemisia, il dialogo della scrittrice con il personaggio storico della pittrice seicentesca e con il personaggio dell'esiliata stesura dell'opera, il suo negoziare sulle azioni da assegnarle che molto deve alla *Lettera all'editore* di Gianna Manzini, il metaromanzo che, nell'atto stesso di raccontare una storia, riflette sul modo migliore per scriverla. In Artemisia ritrovata c'è il credo del romanzo vero che non è altro che etica, riscatto della «gente perduta»⁴¹ di manzoniana memoria. La scrittura recuperata sigilla la vittoria dell'umanesimo sulla violenza, la resurrezione di chi «s'era[...] affidat[o] alla carta, al legno, alle pietre, queste materie più salde di un corpo umano, perché l'umanità civile continuasse. Ma ecco scritte, intagli, colori, violentemente sbaragliati e inceneriti, mentre l'ingegnoso che li concepì è ridotto un meschino senza volto, scacciato dal sasso dove univa i piedi tremando, all'orlo di una voragine».⁴²

Ma chi è veramente Artemisia? La Banti, quasi a volere accomodare la biografia di questa donna in un'atmosfera di magia, ce lo racconta attraverso una miscellanea di negazioni:

Ma non è principessa, non è pedina, non è forese né mercantessa, non è eroina, non è santa. E neppure cortigiana: anche se quel che dicono fosse vero.⁴³

Poi, però, tra le righe dell'*Avviso al lettore*, dissemina una frase chiarificatrice della condizione del personaggio:

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.⁴⁴

È il movimento della matita («l'arte delle mani»),⁴⁵ e non le etichette mondane, a inchiodare l'immagine di Artemisia Gentileschi. Un esercizio, questo, che, oltre a configurarsi come uno stato di natura, si presenta come reazione ad una carne profanamente deflorata:

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.⁴⁶

Nel 1611, alla soffice età di undici anni, la figlia del pittore caravaggesco Orazio Gentileschi viene stuprata nella sua casa di via della Croce a Roma da Agostino Tassi, suo insegnante di prospettiva. A seguito del rifiuto da parte del colpevole dell'attesa riparazione (il Tassi è già sposato), Artemisia ricorre al giudizio del tribunale affrontando, pur di attestare la veridicità delle sue accuse, lo schiacciamento dei pollici, tortura che, per una pittrice come lei, valeva più di una sofferenza fisica. Il processo si chiude nel più scontato e disgustoso dei modi: il Tassi sconta pochi mesi nella prigione di Corte Savella ma alla fine, complice la scarsa attenzione dei tempi nei confronti della violenza sulle donne («Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrisse non era vero»⁴⁷), il caso viene archiviato.

³⁸ R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in ID., *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze 1961, 2 voll., p. 253.

³⁹ G. BASSANI, «Artemisia», in ID., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Einaudi, Torino 1966, p. 151.

⁴⁰ G. CONTINI, *Parere ritardato su «Artemisia»*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 178.

⁴¹ A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di P. Nardi, Mondadori, Milano 1946²⁷, p. 286.

⁴² BANTI, *Artemisia*, cit., p. 250.

⁴³ Ivi, p. 126.

⁴⁴ Ivi, p. 4.

⁴⁵ Ivi, p. 71.

⁴⁶ Ivi, p. 23.

⁴⁷ Ivi, p. 22.

Artemisia, «solitudine riottosa e insidiata»,⁴⁸ accetta di trasferirsi a Firenze dove cova la più sferzante vendetta per una giovinezza mortificata:

«Vi dà l'animo, signora Artemisia, di dipingere questa gran tela per la Serenissima? Un soggetto eroico, da par vostra.» Era, forse, una proposta ironica, da uomo beffardo a donna superba. E già nella mente di Artemisia tutto era pronto. Oloferne, Giuditta e Oloferne. La testa ravvolta in un panno. No, la testa nuda e sanguinosa. E perché non il corpo, il grosso corpo del tiranno?⁴⁹

Decapitando Oloferne su una tela,⁵⁰ Artemisia annulla, sublimandolo in un gesto altamente metaforico, il suo disagio di donna sfregiata nell'onore e nell'amore. La sua passata condizione di bambina indifesa, «ten[uta] a forza sul letto con le pugna e coi denti»,⁵¹ viene riabilitata da una Giuditta che, con l'aiuto di una serva, domina sopra un lenzuolo il corpo convulso del nemico assiro. Il sangue, «carneficina tessuta, rivo per rivo, come un ricamo, sul bianco lino»,⁵² scorre sulla scena come barbarie eterna: è la compensazione del sangue verginale cercato con prepotenza, l'esibizione dello strazio femminile all'occhio di un pubblico ingrato e smemorato. La violenza carnale viene smorzata da una violenza a colori, «mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati». ⁵³ Artemisia non ha pugnali con cui massacrare la ferocia di Agostino: attacca con le armi della sua arte, un «dipinger sempre più risentito e fiero, con ombre tenebrose, luci di temporale, pennellate come fendenti di spada». ⁵⁴ La manina che aveva tentato invano di distogliere il sesso maschile da malsane intenzioni, affrancata da ogni rancore conquista la riabilitazione sociale e artistica: «[...] 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 e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti». ⁵⁵

Come l'Orlando di Virginia Woolf che «[si] nasc[onde] dietro le tende, o negli oratori segreti, o nello spogliatoio dietro la camera da letto di sua madre [...] con un calamaio in mano, una penna nell'altra e un rotolo di carta sulle ginocchia», ⁵⁶ così l'Artemisia della Banti mendica tela e pennello. La realtà storica del Seicento, infatti, è ostile nei confronti della donna che sceglie di vivere come artista: «una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio». ⁵⁷ La pittura è il contrassegno della propria singolarità, l'inclinazione ⁵⁸ da mantenere anche a prezzo di continue fughe: «Cento e più tele ha dipinto di cui non era scontenta e sono appese a nobili pareti in buona luce, laggiù in Italia. Qualcosa esiste a dimostrare che Artemisia ha vissuto, che una donna sa dipingere come un uomo, meglio, magari. È tardi per maggiori ambizioni, è presto per rinunciare a soddisfarsi. Dipingerà ancora, ma non per Monsignor di Guisa o per il Conestabile. Lei va in Inghilterra». ⁵⁹

L'arte come necessità: ma anche come condanna. Superato l'oltraggio infantile, Artemisia sposa Antonio Stiattesi. Se Agostino è il porco che ha abusato del suo corpo, Antonio è «un uccello, avvolto in un mucchio e senza peso». ⁶⁰ Contrariamente all'archetipo bantiano del marito tiranno, brutto, iracondo, Antonio è il simbolo della virilità virtuosa, uomo ruvido custode della delicatezza: «Un marito merciaio che batte gli occhi, ha il collo abbronzato e il petto bianco, si scarica della cassetta con un gesto di manovale affaticato (sulla spalla la ciglia ha approfondito un solco che non si cancella). Ma un marito che la prende per la mano

⁴⁸ Ivi, p. 34.

⁴⁹ Ivi, pp. 53-54.

⁵⁰ La *Giuditta che decapita Oloferne* esiste in due esemplari: uno, più tardo e di dimensioni più grandi, realizzato agli inizi degli anni Venti del Seicento e conservato nella Galleria degli Uffizi, e un altro dipinto intorno al 1612 e conservato a Napoli nel Museo Nazionale di Capodimonte.

⁵¹ Ivi, p. 23.

⁵² Ivi, p. 57.

⁵³ Ivi, p. 58.

⁵⁴ Ivi, p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 58.

⁵⁶ V. WOOLF, *Orlando*, intr. di A. Guiducci, trad. it. e pref. di M. Del Serra, Newton Compton, Roma 2010, p. 61 (ed. or. *Orlando. A biography*, Hogarth Press, London 1928).

⁵⁷ BANTI, *Artemisia*, cit., p. 251.

⁵⁸ Al 1615 risale l'*Allegoria dell'inclinazione*. Il dipinto, commissionato da Michelangelo Buonarroti il Giovane per la volta della nuova galleria di casa Buonarroti, raffigura un nudo di donna (probabilmente la stessa Gentileschi) che regge con ambo le mani una bussola, simbolo del talento naturale.

⁵⁹ Ivi, p. 207.

⁶⁰ Ivi, p. 81.

e si ferma a lungo a guardargliela, a voltarla di sopra e di sotto come ne studiasse amorosamente la pelle, le pieghe, le vene: con un sorriso estasiato e malinconico all'angolo della bocca».⁶¹ Il sentimento amoroso, però, quantunque reciproco e profondo, soccombe a un'intenzione più importante: «Vedranno chi è Artemisia».⁶² Il trasferimento in una lussuosa casa romana, il confezionamento delle tele commissionate da un ricco francese, il clamore del virtuosismo femminile: Artemisia è così rapita dalla pittura che non s'accorge che Antonio, trafficante di essenzialità, soffre ad abitare una realtà troppo ricercata. Il temperamento illetterato dell'uomo si pone come una mancanza irreparabile per «la difficile compagna dalla matita veloce».⁶³ L'antica soccorrevolezza si trasforma dunque in veemenza, poi in freddezza, infine in abbandono. Neppure la figlia Porziella cerca la presenza della madre: allevata tra conversazioni di pittura e di gloria, «questi pezzenti di pittori se li vuole scordare».⁶⁴ Soltanto il fratello Francesco, sedotto dalla forza e dal talento della sorella, si ritaglia un posto accanto a lei raccattando indifferenza e mortificazioni. Il dipingere di Artemisia è un dipingere “contro” che procede a furia di attacchi e sottrazioni. Donna intempestivamente libera, Artemisia è «una che si è lasciata alle spalle tutti gli affetti e persino il vanto delle femminili virtù, per seguir la pittura solamente».⁶⁵ Il matrimonio, la maternità, la famiglia, ornamenti della femminilità comune,⁶⁶ vengono trascurati in nome di un'occupazione eccezionale («Pittori ce n'è a dozzine, ma c'è una pittrice sola, Maestra mia...»)⁶⁷ La sua solitudine è una somma di attenzioni incomprese, di premure mancate, di felicità retrocesse⁶⁸ che danno come risultato una fama tutt'altro che imperitura: «Morire a letto, ecco l'unica fine che Artemisia non s'era prevista, quando incalzava e quasi frustava il proprio destino. Morire a letto non di accidente fulmineo, né di tragica peste, ma di un male lento, incerto, malizioso, che può durar degli anni: così muore la più parte degli uomini. Tirò le cortine, spense il lume. Stette un pezzo a prender sonno: fu una notte difficile».⁶⁹

C'è un personaggio che solca il romanzo dalla prima all'ultima pagina al punto da guadagnarsi il ruolo di protagonista accanto ad Artemisia. È Orazio Gentileschi, pittore valentissimo e uomo offeso. Lo stupro di Artemisia giunge come un tarlo a logorare il rapporto tra padre e figlia: lui serrato nel silenzio, spigoloso, ostile; lei confinata tra le mura domestiche, timorosa, a imbastire giustificazioni alla sua eterna colpevolezza. Presenza assente, Orazio svolge una funzione di guida: spinge Artemisia a denunciare Agostino, combina il matrimonio tra lei e Antonio, ma, soprattutto, la stimola a consacrarsi alla pittura. Nella narrativa bantiana figura come bizzarro caso di uomo che, anziché ostacolare l'inclinazione femminile, la sostiene con muto orgoglio. Proprio l'arte, «quell'esercizio che per i Gentileschi è come una conversazione»,⁷⁰ accosta due spiriti devianti da inconfessato affetto:

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 festiciola, 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

⁶¹ Ivi, pp. 94-95.

⁶² Ivi, p. 91.

⁶³ Ivi, p. 167.

⁶⁴ Ivi, p. 169.

⁶⁵ Ivi, p. 120.

⁶⁶ «Trecento anni di maggiore esperienza non mi hanno insegnato a riscattare una compagna dai suoi errori umani e a ricostruirle una libertà ideale, quella che la affrancava e la esaltava nelle ore di lavoro, che furono tante. E ormai non so che cimentarla, per farla parlare, sui ricordi di una maternità infelice, il solito argomento delle donne» (Ivi, pp. 140-141).

⁶⁷ Ivi, p. 248.

⁶⁸ «Non ebbe bisogno né di difendersi né di vantarsi, ma parlando ricercava e trovava il gusto e le ragioni del suo lungo lavoro, di quelle imprese virili che sempre l'avevano allettata e tormentata, nemiche alla sua quiete, fruttandole una fama discussa e tutti quei denari subito spesi, più per gli altri che per sé» (Ivi, p. 192).

⁶⁹ Ivi, p. 271.

⁷⁰ Ivi, p. 36.

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.⁷¹

Uno sfioramento di mani che la tarda percezione della familiarità muta in intreccio. Braccata dalla morte, la mano di Orazio si aggrappa a quella di Artemisia, paterna e maestra a sancirne purezza e grandezza:

È povero questo fuoco, è maligno, sempre sul punto di smorire, e l'acqua, messa a scaldare in un vecchio coccio, geme e frigge stillando da una crepa. Le riuscì, alla fine, d'improvvisare il rimedio delle femminette, un rozzo mattone arroventato. Mentre lo fasciava di lane e ne vaporava un odor di bruciaticcio nauseabondo, l'odore degli inverni romani e delle sue tossi infantili, vide che l'occhio dilatato di Orazio s'era ristretto e quella gonfiezza dei tratti insieme rasciugata e assottigliata. Quell'occhio covava i suoi gesti, ma senza impazienza: chiedeva, piuttosto, qualcosa di più difficile: una confidenza, una intimità disperata. E come sul braccio fu posto il mattone bollente, le palpebre si richiusero con un senso di rinuncia così definitiva e così austera che Artemisia gridò. Subito riapparvero le iridi chiare e tendevano ora più al celeste che al grigio, colore e moti oscillando in uno sforzo di rassicurare, consapevole, meditato. «Sto meglio» articolò il vecchio con una lentezza assorta; e richiuse gli occhi. Ma la destra si mosse di nuovo e 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 scolara: 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 lacrime 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.⁷²

La morte ritorna nella terza opera bantiana appartenente al filone del femminismo inclinato;⁷³ o meglio la apre:

Un filo d'impercettibile respiro sale al cervello vacillante che sta per spegnersi; e questa è la morte, non si torna indietro.⁷⁴

E la chiude:

Un giorno – o una notte – sarebbe venuta l'ora. L'ora che non rintoccherà senza che un grido lacerante la trasformi in un minuto.⁷⁵

Un grido lacerante è il testamento di una liberazione. Nel momento in cui Agnese Lanzi, «vecchia signora»,⁷⁶ sostiene il pensiero della dissoluzione, un dolore taciuto in vita esplose. Per studiarne l'origine e gli sviluppi, il romanzo attraversa le tappe fondamentali dell'esistenza della protagonista: l'infanzia solitaria, la giovinezza votata allo studio della pittura, la maturità asservita al marito Delga, famoso studioso d'arte. Frammenti, questi, che convergono perfettamente verso le poche notizie biografiche disponibili sulla Banti, trasformando l'ultima fatica della scrittrice⁷⁷ in un'implicita autobiografia.

⁷¹ Ivi, pp. 40-41.

⁷² Ivi, pp. 257-259.

⁷³ «Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. [...] No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice, la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contra la norma del conformismo» (BANTI, *Un grido lacerante*, cit., pp. 112-113).

⁷⁴ Ivi, p. 7.

⁷⁵ Ivi, p. 175.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Un grido lacerante* viene pubblicato nel 1981.

Agnese è una bambina annoiata che «in mancanza di meglio aveva le sue mani».⁷⁸ Quale beatitudine queste mani sono destinate a raggiungere ella lo scopre nella stagione delle scelte necessarie, quando, imbucatasi nell'aula 7 della facoltà di lettere, assiste a una lezione del giovane professor Delga:

[...] lo studio dell'opera inedita, le ragioni di un modo di creare.⁷⁹

L'amore per l'arte si trasforma in amore per l'artista, per «quella mano che [...] aveva guidata [Agnese] e ora scortata in un'abitazione dove ogni oggetto le piaceva».⁸⁰ E ripiega:

Delga sapeva ancora ridere, o meglio irridere insieme ai suoi studenti: intellettualmente egli era in un momento di particolare felicità. Agnese incollata a quello che ormai era il suo solitario tavolino, porgeva l'orecchio all'eco di quelle risate che seppure aspre, non cancellavano l'entusiasmo di nuovi recuperi, capolavori finora ignoti e adesso trionfalmente scoperti e studiati.⁸¹

La letteratura è l'ancora di una vocazione che ambisce a liberarsi di un marito ingombrante tanto da ricorrere a un nome d'invenzione:

Aveva conservato il nome assunto nel lontano giorno del suo minimo esordio. Se lo era conquistato da sé, con amarezza e audacia, avendo rifiutato la sua nascita e il suo stato civile: se falliva, il suo insuccesso non avrebbe coinvolto nessuno.⁸²

Agnese Lanzi è Anna Banti, la sua verità critica centrata grazie all'insegnamento dello storico d'arte Roberto Longhi:

Poi al liceo ebbi come professore Roberto Longhi, e fu da allora che cominciai a pensare alla critica d'arte. Ne scrissi per molti anni: consideravo la critica la cosa più nobile che uno potesse esercitare.⁸³

Il suo rammendo letterario per amore di un marito di genio:

Non è stato un male cambiare campo. Anche perché visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte, io sarei stata una normale storica dell'arte.⁸⁴

La sua urgenza di uno pseudonimo disimpegnato:

Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui l'aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene. Il mio vero nome, Lucia Lopresti, non mi piaceva. [...] Anna Banti era una parente della famiglia di mia madre. Una nobildonna molto elegante, molto misteriosa. Da bambina mi aveva incuriosito parecchio. Così divenni Anna Banti.⁸⁵

Contro il femminismo dato dalla storia e dall'educazione, «fatto di donne che scivolavano sulle loro sottanone, uscivano di rado e spesso sedevano a chiacchierare e a fare quello che loro chiamavano "lavoro"»,⁸⁶ Agnese/Anna progetta il femminismo inclinato, fatto di «lavoro autonomo, congeniale, concreto».⁸⁷ Sceglie, come strumento per dirsi (e darsi) al mondo, la penna critica, la libertà della ricerca, la signoria dell'intelletto. Una partigianeria coraggiosa che calamita attacchi mortali: offesa nell'esercizio della sua vocazione dalle donne di paese restie ad accordarle il restauro di una Madonna gotica, Agnese,

⁷⁸ BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 15

⁷⁹ Ivi, p. 31.

⁸⁰ Ivi, p. 27.

⁸¹ Ivi, p. 42.

⁸² Ivi, p. 50.

⁸³ G. LIVI, *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 1971, p. 12.

⁸⁴ S. PETRIGNANI, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, cit., p. 102.

⁸⁵ M. GHILARDI, *Nota biobibliografica*, in A. BANTI, *Le donne muoiono*, pref. di E. Biagini, Giunti, Firenze 1998, p. 113.

⁸⁶ BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 12.

⁸⁷ Ivi, p. 37.

«signorina senza religione»,⁸⁸ si consegna alla morte. Nell'appuntamento con l'amore prima e con il matrimonio dopo (la maternità è interdetta), questa difesa dell'inclinazione con l'offerta estrema della vita viene sostituita dalla tutela del corpo più caro: «Cristo, aiuto, Cristo la mia vita per la sua, prendila».⁸⁹ Dinanzi alla malattia che corrode il Maestro al punto da strapparla alle sue vitali intuizioni artistiche, l'esistenza figura come un privilegio immeritato che va restituito al mittente. La paura della perdita s'accampa nel pensiero femminile svigorendo ogni meccanico movimento. Agnese è «un fantoccio senza fili»,⁹⁰ doppiamente svuotata da un'aspirazione implosa e da un'unione claudicante. Abbracci mancati, gelosie adolescenziali, applausi caritatevoli: l'amore non si afferma come solidarietà esaltante ma come «un processo delicato, violento, spesso terrificante»⁹¹ che destabilizza il maggiore investitore e il soggetto emotivamente più fragile. Accanto all'ennesima consegna della fermezza maschile, Agnese diventa l'ultima donna che elemosina affetto, che solleva la vita e le opere del marito facendo dello scarto un'obesa iniezione di felicità: «[...] l'essenziale era che il suo compagno si fosse rituffato nei suoi studi e lei non lo disturbasse con le sue nostalgiche ambizioncelle di storica dell'arte mancata».⁹²

La biografia di Agnese Lanzi rimugina attorno a un interrogativo destinato a restare senza soluzione: «Chi sono io?».⁹³ L'infantile corteggiamento dell'altezza («[...] Agnesina vestita di bianco aveva una ghirlanda di violette e doveva cantare in coro "Va pensiero"»)⁹⁴ viene tradito per fedeltà a un rapporto di amore e di devozione. Al riparo dalla grande luce del Delga, Agnese si china a raccontare storie. Baratta l'esaltante decifrazione delle pitture con la refrigerante comprensione dei volti umani; e non ha più casa: «La casa è il luogo dove si lavora, ma quel che significa lavoro per Agnese non esisteva più».⁹⁵ Reliquia di un mondo adorato e proscritto, la sua vita brucia tra adattamenti e frustrazioni. È una donna che non può scegliere ma che macchina difese alla sua forzata mediocrità:

Sulla fine del secolo, la pietas storica di cultori del passato si era proposta di recuperare antichissimi affreschi, patrimonio fatiscente di cappelle e chiesette erette a cura di montanari e pastori dei Pirenei: nel museo esse erano state sommariamente ricomposte, quali reliquie, quasi magicamente trasportate al riparo. Agnese se ne incantò, ma quasi più degli arcaici dipinti, questo favoloso trasporto l'affascinava. Ne nacque, per lei, una storia metà vera e metà inventata.⁹⁶

Alla singolarità inaccessibile si sostituisce un dimidiamento in perfetto «stile tardo».⁹⁷ L'ansia giovanile di naufragare nella riflessione pittorica si accorda alla capricciosa arte del raccontare. Agnese, che «aveva sempre creduto alle inclinazioni presenti in ogni creatura fin dalla nascita»,⁹⁸ accetta una contaminazione di obbligo e ispirazione. Le polarità restano a ricordarle l'identità scampata, l'anonimia di chi, abitando realtà divergenti, si sente straniero in entrambe. Prossima alla morte, si trascina il rovello della donna che avrebbe voluto (e potuto) essere e che, invece, non era stata. Nella limpidezza della confessione finale («Non dimenticate che sono una donna di lettere»)⁹⁹ erompe il mormorio della dignità negata: Agnese è esplicitamente una vecchia di carta, laconicamente una donna da biblioteca. Se la professione di letterata serve a definire il rapporto con il suo pubblico di lettori, l'etichetta di studiosa d'arte sazia il suo disperato bisogno di verità. Espulsa dal paradiso delle immagini e condannata alla creazione narrativa, Agnese è il simbolo di una femminilità irredenta che calca la vecchiaia priva del diritto di definirsi. È la donna della contraddizione, la penna che sospende pittura e letteratura nell'attesa di una conciliazione sovrumana:

⁸⁸ Ivi, p. 25.

⁸⁹ Ivi, p. 61.

⁹⁰ Ivi, p. 59.

⁹¹ M. L. DI BLASI, *L'altro silenzio. Per leggere «Un grido lacerante» di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*, Le Lettere, Firenze 2001, p. 78.

⁹² BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 66.

⁹³ Ivi, p. 9.

⁹⁴ Ivi, p. 15.

⁹⁵ Ivi, p. 163.

⁹⁶ Ivi, p. 43.

⁹⁷ E. W. SAID, *Tempestività e tardività*, in ID., *Sullo stile tardo*, a cura di M. Wood, trad. it. di A. Arduini, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 24 (ed. or. *On Late Style*, Pantheon, New York 2006).

⁹⁸ BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 49.

⁹⁹ Ivi, p. 164.

*Lavinia musicista, Artemisia pittrice, Agnese scrittrice:
il femminismo inclinato di Anna Banti*

«Lavoro. Lavoro come quello dell'uomo che può almeno riposarsi, mentre lo Spirito di creatività non riposa mai, unico e per sempre sconfitto e vincitore».¹⁰⁰

Quattro anni prima di morire Anna Banti, la scrittrice che attorno alle figure di Lavinia e di Artemisia ricama un'idea di femminismo basata sull'esercizio del talento, progetta un personaggio che mortifica l'inclinazione in nome di un amore totalizzante. Agnese è il suo specchio letterario, l'eccezione fallita, il fiasco che ruggisce, il triste abbaglio di una storica dell'arte apprezzata come narratrice e poi silenziosamente archiviata.

¹⁰⁰ Ivi, p. 175.