

Tired with all these, for restful death I cry:

As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill.

Tired with all these, from these would I be gone,

Save that, to die, I leave my love alone.

(W. Shakespeare, *Sonnet LXVI*)

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1. Lucia Lopresti scrittrice d'arte del secolo XX	
1.1 «C'ERA UNA VOLTA UNA REGINA...»	7
1.2 Una pittura sentimentale	13
1.3 Io come Boschini	25
Capitolo 2. Anna Banti donna di lettere	
2.1 <i>Barbara e la morte</i> ovvero la morte di Lucia	64
2.2 Prima che tu dica Paolina	114
2.3 Paolina	173
Capitolo 3. Maria e Fernanda	246
Capitolo 4. Artemisia	306
Capitolo 5. Agnese	353
Bibliografia	384

Introduzione

Il nostro lavoro intende colmare un vuoto nella critica letteraria italiana: quello di una monografia su Anna Banti (pseudonimo di Lucia Lopresti).

Venticinque opere in volume, scritti sparsi (prose narrative e di costume, scritti di critica letteraria, scritti di critica cinematografica, scritti d'arte), traduzioni, curatele. Basterebbero questi (manu)fatti, avvenuti dal 1919 al 1985, a coronarla Donna di lettere del Novecento. E invece il suo nome è ricordato solo per *Artemisia*, maltrattata come *best-seller* su un caso di stupro femminile senza intenderne il patto autobiografico, e per *Noi credevamo*, per il tramite del film di Mario Martone del 2010, che, seppure conserva la simpatia nei confronti del Risorgimento, difficilmente rende le inquietudini del protagonista (che sono le inquietudini della Banti) a rischiarare il proprio io.

Allora sorge spontanea la domanda: perché questo oblio? La tesi della presenza ingombrante di Roberto Longhi, suo marito e famoso critico d'arte, è poco convincente. Il motivo va cercato piuttosto nelle pieghe della sua scrittura. Una scrittura formalmente e contenutisticamente alta, esigente, morale, difficilissima. Che quando parla delle donne non lo fa per cucire teorie ma per imbastire suggestioni. Che quando affronta la Storia la carica di una tale emotività da non permetterci di distinguere il documento dalla finzione. Una scrittura che, più che essere "criticata", va guardata.

La bibliografia della critica (1937-1985) è composta dalle recensioni alle opere in volume. Dal 1985 a oggi essa conta un centinaio di articoli, la maggior parte dei quali dedicati ad *Artemisia* e fioriti in ambiente anglosassone. Dunque, ci siamo mossi su un terreno vergine.

Nel 1978 Enza Biagini pubblica per Mursia *Anna Banti*. Si tratta di una monografia in cui la narrativa viene divisa in generi, «come ritagliat[a]

dall'insieme della storia del romanzo»¹. Essa non contempla le opere pubblicate dopo *Da un paese vicino* (1975). Inoltre, non considera due settori a nostro avviso essenziali per una vera comprensione della scrittura della Banti: gli scritti d'arte, risalenti al periodo in cui la Banti era una critica d'arte e non pensava ancora alla letteratura, e le prose narrative sparse, pubblicate su giornali e riviste parallelamente alle opere in volume come laboratorio in cui testare caratteri e temi.

La nostra ricerca prende in esame l'*opera omnia* della scrittrice secondo un ordine cronologico. Partendo dal primo scritto d'arte del 1919 e arrivando all'ultimo racconto del 1985 abbiamo dimostrato come le storie "storiche" e quelle inventate siano dei filtri per rielaborare il proprio vissuto.

Grimaldello di questa tesi è la domanda "chi sono io?" disseminata in tutte le opere analizzate, a protezione di una storia dell'io che noi abbiamo aperto.

Ogni scritto è così annodato a quello che lo precede e segue, che se abbiamo ceduto alla divisione in capitoli è perché la scrittura abita lo spazio. Ad ogni modo, il lettore avrà modo di perdersi per i continui rimandi da un personaggio femminile all'altro.

Il primo capitolo si articola in tre paragrafi. Nel primo paragrafo abbiamo presentato la biografia della Banti attraverso due prose incentrate sulla figura di Caterina de' Medici (*La madre dei tre re* e *Una regina affaticata*), a testimonianza del fatto che la Banti, quando affronta un personaggio storico, va a lavorare su quelle vicende che hanno appigli con la propria vita.

Nel secondo paragrafo abbiamo analizzato le lettere inviate da Lucia Lopresti a Roberto Longhi nella primavera-autunno 1921, conservate alla Fondazione Longhi e pubblicate da Fausta Garavini sul numero di «Paragone-Letteratura» dell'agosto-dicembre 2012. I due sono fidanzati: la Lopresti è a Roma, dove frequenta il terzo anno della Scuola di Venturi; Longhi è in giro per l'Europa insieme al collezionista Alessandro Contini Bonacossi in veste di consulente

¹ E. Biagini, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978, p. 6.

per l'acquisto e la vendita di opere d'arte. Il rapporto Longhi/Lopresti si definisce nei termini di Maestro/discepolo attraverso l'uso di un linguaggio biblico. Altra caratteristica del linguaggio epistolare loprestiano è l'uso di diminutivi che mettono il proprio lavoro di storica nell'arte in una posizione di inferiorità rispetto a quello di Longhi. La ricostruzione dei viaggi effettuati dalla Lopresti come allieva della Scuola rivelano la volontà di ricalcare le orme di Longhi, che si era diplomato proprio presso la stessa.

Il terzo paragrafo è dedicato agli scritti d'arte che la Lopresti pubblica su «L'Arte» e su «Pinacotheca» tra il 1919 e il 1929 (*Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII, Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo, Pietro Testa, incisore e pittore, Una raccolta di xilografie cinesi, Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio, Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino, Tre sculture di un siciliano a Roma, Matteo Toni, Francesco Cozza*). In ognuno di essi la Lopresti si preoccupa di definire l'artista con una formula precisa. I pittori diventano i primi personaggi cui affidare l'interrogativo che di lì a poco entrerà nella sua narrativa caratterizzandola per cinquantacinque anni: "chi sono io?".

Anche il secondo capitolo è diviso in tre paragrafi. Il primo paragrafo è un commento a *Barbara e la morte*, il primo racconto firmato con lo pseudonimo di Anna Banti e pubblicato sulla terza pagina de «La Tribuna» il 13 luglio 1930. Abbiamo mostrato come su di esso agiscano influenze artistiche e letterarie, specificatamente *La morte della Vergine* di Caravaggio e *Le côté de Guermantes II* di Proust. Inoltre, abbiamo illustrato il passaggio dalla Lopresti critica d'arte alla Banti scrittrice analizzando il tema della vocazione in due opere: *Il coraggio delle donne* (1940) e *Le monache cantano* (1942).

Il secondo paragrafo indugia su quattro racconti pubblicati subito dopo *Barbara e la morte* come preparazione al primo libro *Itinerario di Paolina: Cortile* esce su «Occidente» nell'ottobre-dicembre 1934; *Mattinata di donne, L'Amanda* e *Interno-esterno* appaiono su «L'Italia letteraria» rispettivamente l'11 maggio, il 15 giugno ed il 22 settembre 1935.

Il terzo paragrafo si focalizza sull'*Itinerario di Paolina* (1937). Narra le vicende di Paolina dall'infanzia all'adolescenza, che si apre con la domanda "chi sono io?". La matrice autobiografica emerge dalle città in cui vive Paolina, che sono le stesse in cui ha vissuto la Banti, ovvero Roma e Bologna (le quali ritornano nelle prose *I pipistrelli sulla torre* [1945] e *Ballata della grassa città* [1947]) e dalla figura della zia Eugenia, trasfigurazione letteraria di Teresa Lopresti (la quale ritorna nel romanzo *Noi credevamo* [1967]). Ritroviamo il tema della morte, che la Banti approfondirà nelle prose *La morte della matrigna* (1940), *Morte dei leoni* (1945) e *I cavalli muoiono* (1967). Inoltre, affiorano i temi del matrimonio (trattati anche nelle prose *Le mogli degli artisti* [1939] e *Un matrimonio alla moda* [1953]) e della maternità (trattati anche nelle prose *Madre e figlia* [1939], *Tomba virginea per morte immatura* [1948] e *La figlioccia* [1978]).

Il terzo capitolo tratta del romanzo *Sette lune* (1941). La protagonista, Maria Alessi, è Paolina divenuta giovane, la quale, sulla soglia dell'abitazione dove è attesa come ripetitrice, si sente rivolgere dal domestico la domanda "chi sei?". Maria Alessi è un altro alter-ego della Banti: è iscritta alla Sapienza di Roma dove frequenta le lezioni di storia dell'arte conseguendo la laurea senza lode. Il tema centrale del romanzo è l'amicizia che la Banti deriva dall'*Itinerario di Paolina* ampliandolo. Alla coppia formata da Paola e Giovanna subentra infatti quella formata da Maria e Fernanda Lazzeri, che si caratterizzano per opposizioni: l'una dedita allo studio e con un complesso di inferiorità, l'altra mondana e sicura di sé. Il personaggio di Fernanda, che ha il compito di completare l'esistenza di Maria avviandola al piacere, prende corpo in quattro articoli di costume pubblicati a ridosso di *Sette lune*, negli anni 1939-1941 che vedono la Banti collaborare a «Oggi»: *Maggie & Polly*, *Veli di cipolla*, *Il segreto del fascino slavo* e *Guardaroba*. Il tema dell'amicizia ritorna dapprima nel romanzo *Il bastardo* (1953), dove la funzione di Francesca è mostrare a Cecilia De Gregorio, tutta dedita al suo lavoro di ingegnere, ciò che le manca, ovvero l'amore, poi nel romanzo *La camicia bruciata* (1973), basato sulle

figure storiche di Marguerite Louise d'Orleans e di Violante di Baviera, la quale si attiva per smontare la leggenda di una suocera ribelle e lussuosa consegnandoci il ritratto di una donna umiliata e fragile. La Banti affida le ultime riflessioni sull'amicizia a due prose pubblicate nel 1983 su «Paragone-Letteratura»: *Amiche remote*, una rassegna di donne del passato che si sono distinte nella letteratura, nel tentativo vano di trovarvi un'amica, e *De amicitia*, che narra l'amicizia tra Cecilia e Marta, trasfigurazione letteraria di quella tra la Banti e Maria Bellonci.

Il quarto capitolo poggia sul romanzo *Artemisia* (1947). Prima di arrivare a questo risultato la Banti pubblica delle prose in cui rilegge personaggi femminili della tradizione letteraria italiana e straniera, offrendo un'immagine alternativa a quella fissata dai loro autori: *Verità su Beatrice* (1941), *Piaceri di Laura* (1941), *Giulietta (e Romeo)* (1943), *Al ballo dei Capuleti* (1980). Nei casi della pittrice del Seicento Artemisia Gentileschi, donna che ha lottato per vedersi riconosciuto il diritto al lavoro congeniale, la Banti vede la propria storia di donna che si è svincolata dalla critica d'arte, appannaggio di Longhi, per trovare la propria strada nella narrativa: "Vedranno chi è Artemisia". Artemisia ha una compagna in Lavinia, la protagonista del racconto *Lavinia fuggita* contenuto ne *Le donne muoiono* (1951), la quale si vede costretta a fuggire dal conservatorio veneziano in cui insegna Vivaldi per difendere la sua aspirazione a comporre musica. Nel 1959 la Banti pubblica la versione teatrale di *Artemisia, Corte Savella*. Se nel romanzo *Artemisia* si riconosceva nella pittura, adesso si riconosce nell'amore per Caravaggio.

La problematica dell'identità si fa urgente nella tardività della Banti ed è il filo che da *Campi Elisi* (1963), *Je vous écris d'un pays lointain* (1971), *Da un paese vicino* (1975) conduce al romanzo *Un grido lacerante* (1981), centro del quinto e ultimo capitolo. Agnese Lanzi è Maria Alessi divenuta adulta, che nel sogno ricorrente si trascina la domanda di Paolina: "chi sono io?". È l'ultimo personaggio attraverso cui la Banti parla di sé stessa. Solo che adesso, pur continuando a usare la terza persona, rompe ogni reticenza e si espone di più.

Dopo la laurea Agnese lavora come soprintendente alle Belle Arti ma abbandona la carriera artistica quando sposa uno storico dell'arte soprannominato il Maestro avviandosi all'attività di scrittrice. Agnese sembra dare finalmente una risposta alla domanda di Paolina: “sono una donna di lettere”. E invece questa definizione è troppo riduttiva per chi, come la Banti, ha frequentato ogni campo del sapere. E lo ha fatto non per ricevere un titolo, ma per adorazione disperata.

Capitolo primo

Lucia Lopresti scrittrice d'arte del secolo XX

[...] so che per me una sola cosa
è veramente salutare: il lavoro.
Lavoro libero e senza interventi,
isolato da tutto, diviso con una
persona intonata al diapason.
(Maria Bellonci, *Segni sul muro*)

1.1 «C'ERA UNA VOLTA UNA REGINA...»

Regalità. Verrebbe in mente una fotografia conservata all'Archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi², in cui la «castellana delle lettere»³, all'età di sessantasette anni, viene fermata da Walter Mori in un raffinato gioco di specchio nello specchio, alto come la sua figura seduta in poltrona, mani in riposo, tailleur nero e perle, sguardo a crogiolarsi sulle bellezze collezionate, a organizzare le giornate della coppia più prestigiosa del Novecento letterario-artistico italiano⁴.

E invece la regalità bantiana è una regalità soprattutto cristiana, come quella dell'*Angelo Annunciante* di Lippo di Dalmasio che, nello scatto, le incornicia la spalla. Generosità, compassione, sacrificio. Quale collega non sostenuto negli

² La fotografia è riprodotta in AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016, p. 184.

³ G. Livi, *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1971.

⁴ «Giocano insieme al tennis, lavorano insieme, studiano il russo, scelgono d'accordo i vestiti, i cappelli, gli accessori, e si bisticciano come ragazzi. Gli anni non modificano la loro situazione di scapoli coniugati. Neanche la ricchezza li ha appesantiti: né la posizione sociale di lui. Sembrano sempre i due giovani che faranno carriera» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, 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. LXXIV).

esordi letterari⁵; quale assistenza non fornita ai «bambini lustrascarpe a cui pare che nessuno abbia messo le mani»⁶; quale telefonata non arrivata alle sette del mattino (domenica compresa) perché il numero di «Paragone» uscisse a tempo⁷.

La Nostra è in ciò che non (si) mostra, in ciò che non (si) dice, ovvero dicono per lei i personaggi. «“Ho scritto tutto nei miei libri”»⁸, si sente rispondere al telefono Sandra Petrignani, prima di essere ammessa alla villa Il Tasso per strappare alla scrittrice fiorentina il bilancio di un'esistenza novantenaria. I fatti e i sentimenti che riguardano la sua vita si barricano dietro la morale del pudore: hanno peso soltanto nella scrittura, per la vita espressa da altri.

Chi si aspetta una scheda biografica⁹ diretta e dettagliata resterà deluso. La storia della nostra regina viene fuori dalle sue regine di carta, nei suoi passaggi fondamentali: «Da piccola avevo la mania di dire la verità – soltanto volevo che tutti credessero ciecamente alle favole che raccontavo e... scrivevo – Già, perché non ti ho mai detto che io ho scritto da sola a quattro anni coi caratteri a stampatello, così: C'ERA UNA VOLTA UNA REGINA...»¹⁰.

Su «Oggi» del 10 e del 17 maggio 1941 viene pubblicato un racconto intitolato *La madre dei tre re*. Esso costituisce il primo tentativo di

⁵ Cfr. L. Ricaldone, «Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa». *Lettere di Anna Banti a giovani scrittrici*, in AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., pp. 99-131; A. Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, a cura di P. Gelli, Milano, Archinto, 2006; Ead., *Carteggio con Anna Banti (Lettere a Lalla Romano)*, «Il Giannone», a. IX, n. 18, luglio-dicembre 2011, pp. 72-89; A. Spina, *Dai carteggi* (con Anna Banti, Elémire Zolla, Elio Bartolini e Carlo Coccioli), «Paragone-Letteratura», a. LXI, nn. 90-91-92, agosto-dicembre 2010, pp. 13-28.

⁶ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. XC.

⁷ Cfr. B. Guarnieri, «Paragone-Letteratura»: storia di una rivista, «Paragone-Letteratura», a. LVII, nn. 63-64-65, febbraio-giugno 2006, p. 166.

⁸ S. Petrignani, *La sfortuna di essere seri*, «Il Messaggero», 8 novembre 1983.

⁹ Per le voci Anna Banti/Lucia Lopresti cfr. N. Giannetto, *Banti, Anna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, pp. 188-191; G. Izzì, *Lopresti, Lucia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2005, vol. 65, pp. 733-738; R. Frattarolo, *Banti, Anna*, in *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 49-51.

¹⁰ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LX.

reinvenzione «al lume dei documenti»¹¹ delle vicende di un personaggio storico: Caterina de' Medici¹².

La prima tappa è la nascita in una condizione di solitudine: «Caterina fu, prima d'ogni cosa, un'orfanella. Nata da Lorenzo de' Medici e da Maddalena de la Tour d'Auvergne, perdette madre e padre nel primo mese di vita»¹³. Lucia Maria Pergentina Lopresti nasce a Firenze, in via S. Agostino 14, il 27 giugno 1895, «figlia unica»¹⁴ di Luigi-Vincenzo Lopresti, calabrese, e di Gemma Benini, toscana.

La seconda tappa è l'infanzia segnata dagli spostamenti: «[Caterina] era un'infanta meschina, di quelli che cambian troppe balie e finiscono per coprirsi di lattime. Di fatti, al quarto mese, eccola in termine di morte. “Paradiso santo”, avranno esclamato le donne di Casa Orsini, dov'era stata accolta. Invece, la meschinetta campò e la vediamo, appena sfebbrata, in viaggio per Roma. Questa strada dell'Appennino e del Viterbese fu un po' la casa di Caterina: che, nella sua prima infanzia, pare una specie di pacchetto affidato a procaccia papali»¹⁵. Come diurnista della Divisione centrale prodotti Luigi Lopresti si trasferisce dapprima a Parma (1895), poi ad Ancona (1896), infine a Bologna (1901), in via G. Petroni 6, dove «l'infante»¹⁶ Lucia frequenta le elementari all'istituto-convitto Ungarelli. A seguito della nascita, il 1° luglio 1905, dell'Azienda Unitaria delle Ferrovie dello Stato, in cui confluiscono le varie reti ferroviarie private, tra cui l'Adriatica, presso cui il Lopresti lavora, la famiglia si trasferisce a Roma, prima in via Ancona 32 e più tardi in via Bergamo 43, dove la «signorina [...] intrattabilmente superba»¹⁷ frequenta il liceo-ginnasio

¹¹ A. Banti, *La madre dei tre re*, «Oggi», a. III, n. 20, 17 maggio 1941, p. 13.

¹² «Sui dodici anni, col favore di mia nonna che leggeva appassionatamente libri francesi, scoprii alcuni romanzi storici che riguardano i re di Francia. Sapevo tutto, come può saperlo una bambina, di Enrico IV, di Caterina de' Medici [...] o dei sovrani di Navarra» (E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, «Corriere della Sera», 12 agosto 1981).

¹³ A. Banti, *La madre dei tre re*, «Oggi», a. III, n. 19, 10 maggio 1941, p. 11.

¹⁴ G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.

¹⁵ A. Banti, *La madre dei tre re*, cit., p. 11.

¹⁶ Ead., *Itinerario di Paolina*, in Ead., *Romanzi e racconti*, cit., p. 14.

¹⁷ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LX.

“Torquato Tasso”, perdendo un intero anno in quarta ginnasio forse a causa di un «malessere»¹⁸.

La terza tappa è il matrimonio: «Si dice che la ragazzetta si dimostrasse, fin dai primi anni, dolce e arrendevolissima per chiunque si adoprasse al suo bene; come se i contrasti le dessero, d’istinto, una noia maledetta. Questa volta rinunziò a Ippolito, rinunziò alle pretese sul trono di Toscana e andò ad aspettare, a Firenze, il tempo del matrimonio»¹⁹. In terza liceo Lucia, «docile alle cure»²⁰, conosce il famoso critico d’arte Roberto Longhi che al “Tasso” tiene un corso sperimentale di storia dell’arte. I due si fidanzano nell’aprile 1915 e si sposano civilmente il 31 gennaio 1924 e religiosamente il 19 maggio nella Chiesa di Santa Teresa a Roma.

La quarta tappa è la vocazione²¹: «Malgrado i dodici volumi delle sue lettere, ci par sicuro che la vocazione di Caterina non sia mai stata la politica, ma una passione di dominio familiare da arcaica reggitrice, da capotribù patriarcale, attentissima al bene e alla potenza dei suoi»²². Per influenza di Longhi Lucia si dedica alla critica d’arte pubblicando, tra il 1919 e il 1929, nove scritti d’arte. Nel 1930 firma il suo primo racconto sotto lo pseudonimo di Anna Banti. Si occupa di cinema dal febbraio all’agosto 1950 su «Paragone-Letteratura» (la rivista fondata in quell’anno assieme a Longhi, la quale alterna un numero di critica figurativa a un numero di critica letteraria) e dal gennaio-marzo 1952 al dicembre 1977 collabora regolarmente alla rubrica “Il cinema” de «L’Approdo»²³.

¹⁸ A. Banti, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 16.

¹⁹ Ead., *La madre dei tre re*, cit., p. 11.

²⁰ Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 27.

²¹ La Banti si sofferma su Caterina «monachina di otto anni che fieramente incrociava le braccia sopra il cordone e recitava la vergine sacra che sfida i manigoldi» (Ead., *La madre dei tre re*, «Oggi», cit., p. 11) proiettandovi la propria vocazione alla vita consacrata: «“Tu non sai che [...] io sono stata, dieci anni fa, sul punto di farmi monaca”» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXXI).

²² A. Banti, *La madre dei tre re*, cit., p. 13.

²³ Alla domanda se era vero che avrebbe voluto fare la regista, la Banti risponde: «Sì, ma non è stato possibile perché negli anni ’30-40 non era ammesso che una donna facesse questo mestiere. Allora mi sono accontentata di scrivere recensioni cinematografiche. Collaboravo a una rivista

La quinta tappa è la morte del marito: «[...] Enrico moriva, a quarant'anni, d'un cattivo colpo di lancia, giostrando coi colori della sua bella [...] Il dolore di Caterina fu senza conforto»²⁴. Longhi muore il 3 giugno 1970 a seguito di una malattia; nell'ultima intervista rilasciata la Banti dichiara di «[essere] stata molto infelice quando l'h[a] perduto; una infelicità che dura tutt'ora»²⁵.

La sesta e ultima tappa è la propria morte: «[Caterina] era a letto, inferma, quando il re venne ad annunziarle di avere ucciso il capo della Lega, il duca di Guisa. Bisognava, ancora una volta, rimediare, negoziar la pace col cardinal Borbone... Caterina si alzò, febbricitante, traversò le vie di Parigi, rigidissime quell'inverno. Ricevette, al solito, un rifiuto, delle accuse ingiuste: e si rimise a letto. Questa volta era per morirci. Non aveva compiuto settant'anni [...] Di tutta la sua opera infaticata, intesa a una potenza familiare che non fece che sfuggirle, un disegno solo le riuscì: maritare in Toscana la nipotina che amava, Cristina di Lorena [...] Giaceva in piena terra presso una chiesetta di Blois dove l'avevan portata di soppiatto quando, morta in piena insurrezione di Parigi, i suoi sudditi impietosi le avevan negato la tomba di St.-Denis, accanto al marito. Fu Diana di Francia, una bastarda di quel marito troppo amato, a portar quelle ossa, dopo ventun anni, nel mausoleo reale»²⁶. Dopo avere donato alla Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi i diritti dei suoi libri e avere lasciato a Mina Gregori e a Cesare Garboli la proprietà della testata della rivista «Paragone» Arte e Letteratura, la Banti muore il 2 settembre 1985. Viene tumulata al Cimitero degli Allori accanto a Longhi.

Pochi mesi prima, sul numero di «Paragone-Letteratura» dell'aprile-giugno 1985, liquida un abbozzo sepolto in fondo a un cassetto: *Una regina affaticata*.

che si chiamava *L'approdo*. Avevano successo quelle mie recensioni perché ero sempre bastian contrario. Dicevo sempre il contrario di quello che scrivevano gli altri critici» (S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.). Le recensioni e gli scritti sul cinema apparsi su «Paragone» e «L'Approdo» tra il 1950 e il 1977 sono raccolti in A. Banti, *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2008.

²⁴ Ead., *La madre dei tre re*, «Oggi», cit., p. 13.

²⁵ S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.

²⁶ A. Banti, *La madre dei tre re*, «Oggi», cit., p. 13 e p. 11.

È il recupero tardo del «personaggio [...] carissimo»²⁷ di Caterina de' Medici²⁸, venuto a galla dalla rilettura di un romanzo storico di Balzac. La Banti, sempre attenta a narrare i gesti che la Storia silenzia («Peccato che la storia non abbia registrato l'occhiata che senza dubbio la grande statista rivolse allo stolto figliolo: assai più eloquente, potremmo giurarlo, delle parole che le si attribuiscono sulle deplorevoli conseguenze di un atto così sciagurato»²⁹), indugia sulle azioni di governo di Caterina, la quale, impegnata a calar la pace su ugonotti e cattolici, viene colpita da «malasorte»³⁰. E qui pare proprio che non si limiti a tracciare un bilancio delle fatiche della regina francese: la malasorte di Caterina è «la cattiva sorte»³¹ della Banti. Nel destino ingiusto di un personaggio storico la Banti (ri)elegge il proprio destino di scrittrice incompresa³²: «Che il tempo faccia giustizia presto o tardi dei meriti e delle colpe dei mortali è una sentenza di comodo, sempre buona a medicare gli errori dell'umanità, o meglio di chi pretende guidarla, in pratica e in ispirito: nasce così una sorta di squallido paradiso in cui gli storici introducono graziosamente le vittime dei loro padri. Le quali, se fossero consultate, è da pensare che lo rifiuterebbero con una certa irritazione. Ma neppure questo paradiso è concesso a taluni uomini e donne di valore che figurano nelle vicende del pensiero e delle arti, come eterni giocatori in disdetta: le loro puntate non trovano fortuna

²⁷ E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.

²⁸ In una lettera a Maria Bellonci del 29 aprile 1942 Anna Banti parla di «ripresa mondadoriana della famigerata Caterina» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. CLXVIII). Della collaborazione non v'è traccia negli Archivi Mondadori ma alla Fondazione Longhi è conservato un dattiloscritto su Caterina.

²⁹ A. Banti, *Una regina affaticata*, «Paragone-Letteratura», a. XXXVI, n. 422-424, aprile-giugno 1985, p. 117.

³⁰ Ivi, p. 106.

³¹ Ead., *Itinerario di Paolina*, in Ead., *Romanzi e racconti*, cit., p. 23.

³² «Io? No, non lavoro più. Credo di non sapere, di aver esaurito quel che potevo dire e che del resto così pochi hanno ascoltato. La mia povera voce era d'un tempo finito (e cominciato) col sangue, un tempo maledetto, e io c'ero dentro fino al collo. Ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera, con altre giustificazioni. Aver "capito" insomma certe ragioni umane che ci sfuggono. Dico ci perché non vedo nessuno degno di capirle né sulla strada di esserlo. E allora, ecco che passo il mio tempo leggicchiando, senza rimorsi. Te lo ricordi come ero attiva e regolare nel mio lavoro? Non ha servito a nulla, non ne valeva la pena. Leggo gli Sposi promessi, Montaigne, e tanti altri vecchiumi. Di rado, m'illudo di esser nata qualche secolo fa» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXXVI).

neanche al tavolo della posterità. Poeti, filosofi, artisti, uomini d'azione giacciono così sotto il peso della calunnia e della incomprendione che li oppressero da vivi: e giaceranno senza riscatto, malgrado gli sforzi e le messe a punto di tardi e sennati estimatori»³³.

1.2 Una pittura sentimentale

L'ultima ora della mattinata, dalle 12 alle 13, ci era stata annunciata come di carattere sperimentale perché dedicata alla storia dell'arte, disciplina pressappoco nuova, sottoposta a controllo. Eravamo più che stanchi anestetizzati da quattro ore di lezioni, non tutte gradevoli e gradite: la notizia di questa nuova «materia» ci lasciò piuttosto indifferenti e neppure curiosi del nuovo docente quando egli si presentò: piuttosto giovane, ci parve. Lui entrò con un passo lungo e slanciato che oggi diremmo sportivo se non aggressivo. Era bruno, pallido e ci guardava socchiudendo gli occhi come per una ostentata miopia – o meglio – per mantenere le distanze. Noi eravamo troppo ragazzi per decifrare l'espressione di una faccia nuova, sicché questo professor Longhi ci parve altero e alquanto ironico. Non potevamo supporre che quell'alterigia nascondeva la timidezza di chi è ancora troppo vicino ai banchi di scuola per non sentirsi protervi e ostili. Ignoranti come eravamo delle cose dell'arte, era grazia se conoscevamo per fama il celebre sorriso della Gioconda e la grinta del Davide di Michelangelo: eravamo convinti che nell'opera del pittore e dello scultore dovessero ricercarsi «l'espressione» e i motivi sentimentali della poesia romantica. Ora, sebbene lo ascoltassimo un po' distratti fummo subito colpiti dal modo polemico e quasi violento con cui il professore condannava come piatta e «borghese» la routine del nostro probabile atteggiamento. Fin dalle prime lezioni con parole spicce e limpide egli ci espose in una specie di decalogo un sistema di lettura basato su una serie di Idee concrete e controllabili che avevano guidato i più celebri pittori italiani posti davanti ai problemi della visione del mondo. Esse non coincidevano affatto con il tradizionale concetto di giudizio ottocentesco ed

³³ A. Banti, *Una regina affaticata*, cit., p. 105.

erano in un certo senso storiche. Infatti fummo informati che dal Trecento di Giotto derivava il Quattrocento di Masaccio; che Duccio e Simone Martini richiamavano i grandi pittori giapponesi: e così via per quel che riguardava gli artisti figurativamente puri, alieni dalle contaminazioni a cui avrebbero ceduto i seguaci minori. Imparammo così, non senza un certo sospetto da parte di un numero sempre minore di alcuni di noi, che se Botticelli esprime una raffinata delicatezza di sentimenti, lo fa involontariamente, attraverso l'incanto della linea floreale e funzionale. Linea, colore, plasticità erano il contenuto di quelle Idee madri a cui si aggiungeva la più difficile formula dello spazio e del volume. Non sapevamo di ascoltare una specie di rivoluzionario, ma chi fra noi lo capì gli rimase fedele al punto che bellezza, grazia, forza, maestosità acquistarono per lui un nuovo significato, mentre la ricerca del soggetto di un quadro veniva ritenuta squalificante e cadeva come un frutto insipido. L'anno passava e dal sistema delle Idee eravamo condotti al succedersi dei fatti, cioè della Storia: dove i grandi erano gli iniziatori delle diverse correnti figurative. Il giovane professore era sempre piuttosto rigido, ma molto generoso e tanto «liricamente» persuasivo da contaminarci tutti³⁴.

Siamo nel 1914 e nella sezione A della terza liceo del "Torquato Tasso" di Roma fa irruzione un giovane docente. Si chiama Roberto Longhi, ed è stato convocato per insegnare una nuova materia: la storia dell'arte. Per chiara fama. Infatti, nel 1911 ha conseguito la laurea all'Università di Torino con una tesi su Caravaggio sotto «il magistero specialisticamente acerrimo»³⁵ di Pietro Toesca. Dalla fine del 1912, bisognoso non tanto «di scoprire fatti nuovi, quanto di mettere in relazione alcune idee, affatto notorie»³⁶, dopo aver superato con

³⁴ A. Banti, *Premessa*, in R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, con uno scritto di C. Garboli e una premessa di A. Banti, Milano, Abscondita, 2013, pp. 11-12.

³⁵ R. Longhi, *Omaggio a Pietro Toesca*, in Id., *Opere complete vol. 13 Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 244. Pietro Toesca si è diplomato a Torino nel 1898 discutendo con Graf e Renier una tesi sugli antichi trattati italiani d'arte. Nel 1900, assieme a Gino Fogolari, vince la borsa di studio per il perfezionamento negli studi dell'arte medioevale e moderna. Nel 1907 viene nominato professore straordinario all'Università di Torino, dopo che il Consiglio di facoltà ha istituito l'insegnamento di storia dell'arte.

³⁶ R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in Id., *Opere complete vol. I Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, tomo II, p. 62.

successo un colloquio su Cosmé Tura, è ammesso come allievo borsista alla Scuola di perfezionamento negli studi della storia dell'arte medioevale e moderna diretta da Adolfo Venturi³⁷.

Chi scrive questa memoria, premessa agli appunti di Longhi per le lezioni, pubblicati postumi nel 1980, è Lucia Lopresti, che ricorda la venuta del nuovo insegnante a nome di tutte le «bestioline»³⁸ che sintetizzavano l'arte nel sorriso della Gioconda o nel Davide di Michelangelo. Di qui l'uso della prima persona plurale: «*Eravamo* più che stanchi anestetizzati da quattro ore di lezioni, non tutte gradevoli e gradite [...]»³⁹. A questi studenti addormentati il professore dal «passo lungo e slanciato»⁴⁰ illustra il risveglio delle cose d'arte attraverso la messa a punto di un sistema di Idee.

A un certo momento, però, tra il discorso della collettività studentesca, affiora una voce ben definita: «Non sapevamo di ascoltare una specie di rivoluzionario, ma *chi fra noi* lo capì gli rimase fedele [...]»⁴¹. Lucia Lopresti è più di una scolara: è una «scolara che fin dall'aprile 1914 si innamora tutta sola di un suo professore»⁴² e che, in virtù di questo sentimento totale, si decide a sposare la storia dell'arte⁴³ incarnando l'«essenziale»⁴⁴ longhiano di trovare

³⁷ Nel 1889, dopo avere lasciato il suo incarico presso la Galleria Estense di Modena, Adolfo Venturi viene abilitato alla libera docenza della Storia dell'arte moderna presso l'Università "La Sapienza" di Roma. A partire dal 1896, nominato professore incaricato, può dispensare le prime borse di studio per il corso di perfezionamento, embrione della futura Scuola costituita nel 1901. Per un quadro d'insieme cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'Università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996 e AA.VV., *Incontri venturiani* (22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995.

³⁸ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LX.

³⁹ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 11 (il corsivo è nostro).

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁴² F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LX.

⁴³ In una lettera a Roberto Longhi della primavera-autunno 1921 Lucia Lopresti scrive: «Io studio sempre ma sono ancora tanto indietro! Per esempio non sono ancora capace di fissare certe personalità di veneti minori, di distinguere un Previtali da un Marziale, certi Catena da certi Boccaccino... È una disperazione! E pensare che è la mia vita questa: non ho mai amato tanto l'arte come adesso. Vedi: (non potrei dirlo che a te!) mi avviene ora, quando vedo una cosa molto bella di commuovermi in modo ineffabile e di risentirne quasi un palpito fisico. E devo a te tutto questo dolce ardore, Roberto!» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, «Paragone-Letteratura», a. LXIII, nn. 102-103-104, agosto-

«uno solo [...] all'ombra di una navata mentre attenderà a far gli occhi alla mezza luce dinanzi al quadro che il sagrestano premurosamente ha già svelato»⁴⁵.

Nella primavera-autunno 1921 Lucia Lopresti e Roberto Longhi si scambiano una serie di lettere. Lucia Lopresti è a Roma, dove frequenta il terzo anno della Scuola di Venturi mentre Roberto Longhi è in giro per l'Europa insieme al collezionista Alessandro Contini Bonacossi in veste di consulente per l'acquisto e la vendita di opere d'arte⁴⁶. Dalle quindici lettere inviate da

dicembre 2012, p. 44). In una lettera successiva parla di empatia artistica: «E hai contrattato una parte della predella di Dom. Veneziano! Ma diventa un'astrazione di galleria, quella lì! L'altro giorno, passando da Firenze, ho voluto fare una corsa fra un treno e l'altro, agli Uffizi: ho trovato tutte le sale cambiate e appunto la pala di Domenico dove non me l'aspettavo. Non direi questo a nessun altro: ho avuto un colpo al cuore così forte, vedendola all'improvviso, che credo di essere impallidita. Non l'avevo mai ammirata così profondamente! Forse tu nello stesso tempo guardavi la predella? Io voglio credere questo!» (Ivi, p. 63).

⁴⁴ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 141.

⁴⁵ *Ibidem*. Negli stessi termini si ritrae la Banti nel racconto *Zelo del laico* de *Le monache cantano*: «Per la prima volta guardingo, s'avvicinava il laico alle cappelle di fondo e ormai distingueva un girar disinvolto eppur discreto, una familiarità, appena rattenuta, col cordone della tenda, col fusto del candelabro, colla cornice. Chi forniva queste prove era, figuriamoci, una donna, proprio il campione, per lui, più incriminato [...] Accusò la sua miopia di anemico mentre si chinava, per prender tempo, a raccogliere un fiore calpestato: quando si rialzò, e la testa gli girava, la ragazza aveva preso una seggiola, la disponeva a modo suo, ci montava sopra. Sopra: coi piedi. Il desiderato furore si accese, divampò: le piante del laico premettero il pavimento con una pesantezza che, fuor della estenuazione del corpo, esprimeva un possesso di sepolitura. Quella, intanto, si voltava placidamente e senza scendere, ma educatina e composta, guardandolo dall'alto come una statua di santa: “per piacere” diceva “vorreste alzare quella tenda che non vuol scorrere?”; e indicava la finestra davanti all'altare dell'Immacolata. Senza attendere risposta la vide che si metteva a scrivere reggendo alla meglio il quadernuccio, equilibrata in una posa scomoda: tranquilla come un uomo che fa il suo dovere. “Scendete subito” volle imporre il sagrista ma la voce per la troppa urgenza gli reflù in un gioco di raucedine che fu solo a udire. Quel suo vecchio modo, quand'era agitato, di buttarsi a cincischiar qualcosa a mani tremanti, lo condusse ad annaspate sulla corda pendente: scivolando, come sull'olio, miracolosamente scorsero gli aridi anelli e la tenda s'aprì. Una luce sacrilega colpì le pareti, fiammeggiò di sole, cadde come una spada sui marmi e si vide come fossero corrosi: mentre la ragazza con un salto leggero scendeva dalla sedia la riaccostava al muro ed eseguiva, binocolo in mano, una tresca di approcci al quadro d'altare» (A. Banti, *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 13-15).

⁴⁶ «Adesso ti racconto una cosa buffa. Venturi (che è poi partito stasera, venerdì) stamattina mi dice: Sono stato ieri a vedere una collezione magnifica – del Contini – lo conosce? “Nò, professore” – È un collezionista consigliato da LLLonghi che gli ha trovato delle ccose straordinarie. C'è Velasquez, Giambellino... Vada anche lei a vedere quelle ccose belle. Vuole un biglietto di presentazione? Senza aver fiatato ho avuto dunque questo biglietto che non adoprèrò, naturalmente, per la mia ignoranza che mi fa sempre più timida e per tutte le ragioni che sai. Ma che peccato e che pena dovere ancora aspettare chissà quanto a vedere i tuoi bei

Lucia Lopresti, conservate alla Fondazione Longhi e rese pubbliche nel 2012 su «Paragone-Letteratura», emergono i caratteri di quella personalità artistica che tra il 1919 e il 1929 firma nove pezzi sulle più importanti riviste d'arte.

Le lettere sono strutturate in modo da dare massimo risalto alla figura e all'opera di Longhi collocando la Lopresti in una posizione di subalternità. Dopo il vocativo di adorazione («mio caro»⁴⁷, «caro amico mio»⁴⁸, «amico mio»⁴⁹, «mio carissimo»⁵⁰) comincia l'elenco delle commissioni affidate da Longhi alla Lopresti e da quest'ultima portate a termine tra successi e insuccessi: si tratta ora del reperimento di fotografie di opere d'arte⁵¹, ora di ricerche bibliografiche, ora di contrattare l'acquisto degli «apostoli di Angelelli - 3 apostoli - per 1500 lire»⁵².

A questa prima parte «di servizio» segue una seconda parte «di richiesta» in cui la «brava»⁵³ Lopresti chiede all'Adorato ragguagli circa i pittori che va incontrando nei suoi studi. Tale questua è introdotta da formule canoniche: «ora avrei al solito da pregarti di qualche schiarimento»⁵⁴, «adesso ho da domandarti al solito varie cosette che saranno delle bêtises, ahimè! ma pazienza e coraggio»⁵⁵, «adesso vorrei domandarti delle cose – e scusa tanto»⁵⁶, «al solito

quadri – e avere il mezzo di vederli a portata di mano!» (Ead., *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 34).

⁴⁷ Ivi, pp. 22, 26, 36, 44, 47, 52, 57, 61, 76, 77, 79.

⁴⁸ Ivi, p. 31.

⁴⁹ Ivi, pp. 41 e 67.

⁵⁰ Ivi, p. 72.

⁵¹ Con il primo studio delle lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi Daniele Sanguineti ha messo in luce il contributo dato dalla Lopresti alla mostra Sei-Settecentesca del 1922 a Palazzo Pitti attraverso una campagna fotografica commissionata da Longhi, che collabora al catalogo della mostra una volta rientrato dal *grand tour* europeo (cfr. D. Sanguineti, «Delizie di 'natura dipinta o naturalizzata pittura'». *Il contributo di Lucia Lopresti alla "Genova Pittrice" di Roberto Longhi*, «Paragone-Arte», a. LXV, n. 118, novembre 2014, pp. 9-52).

⁵² A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., pp. 61-62.

⁵³ Ivi, p. 50.

⁵⁴ Ivi, p. 28.

⁵⁵ Ivi, p. 33.

⁵⁶ Ivi, p. 37.

– permetti? - avrei bisogno di domandarti qualchecosa»⁵⁷, «ora dovresti darmi come al solito, qualche lume»⁵⁸.

Il rapporto Longhi/Lopresti si definisce nei termini di Maestro/discepolo attraverso l'uso di un linguaggio biblico. Nella lettera 1 Longhi dispensa insegnamenti («sono felice di studiare come tu mi hai insegnato, come continui a insegnarmi»⁵⁹) e ha compassione della sua allieva («tu mi compatirai»⁶⁰); la «povera Lucia»⁶¹, incamminata verso il solitario e tortuoso sentiero artistico, ha bisogno di sostegno («tu mi sostieni»⁶²) e perdono («perdona [...] tutti gli errori»⁶³), fa atto di penitenza («ti confesso»⁶⁴) e rende grazie («ti ringrazio»⁶⁵). Nella lettera 2 Longhi è l'autore della «storia dell'arte universale»⁶⁶ nonché il pastore della studentessa smarrita («tu sei la mia guida»⁶⁷); Lucia va a nozze mistiche col suo Signore («Ho sentita quasi la tua voce, sai? in questi giorni. Avevo sfogliate a Genova le riproduzioni annessi al “Mattia Preti” di Chimirri e Frangipane – e arrivata al “Convito di Assalone” di Vienna avevo subito pensato ad Assereto – subito- te lo giuro!»⁶⁸). Nella lettera 3 Lucia si presenta come l'Addolorata dell'attribuzionismo («Quell'attr. a Lotto fatta così alla leggera mi addolora profondamente!»⁶⁹) e associa i rivali di Longhi ai due compagni di Cristo sulla croce («E cosa dici della prudenza sospettosa e affannata di Lionello? E De Rinaldis che pubblica ad oltranza la solita morte di

⁵⁷ Ivi, p. 45.

⁵⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁹ Ivi, p. 26.

⁶⁰ Ivi, p. 23.

⁶¹ Ivi, p. 22. In un'altra lettera la Lopresti parla di sé oggettivandosi: «Io ti manderò tutte queste fotografie (anche il Tanzio-Borgianni – ah *povera* Lucia! -) appena riceverò quelle di Paganini – ma mi occorrerebbe sapere fino a che tempo tu sarai a Parigi, di recapito – per non correre il rischio di mandare a vuoto. Ché sai come sia annoierebbe quel rotolino, *poverino*, abbandonato in una cassetta del Rex» (Ivi, p. 22) [il corsivo è nostro].

⁶² *Ibidem*

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Ivi, p. 23.

⁶⁵ Ivi, p. 25.

⁶⁶ Ivi, p. 28.

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ Ivi, p. 33.

S. Giuseppe [...] E cosa dici della tisi galoppante nella prefazione di Muñoz? e hai visto quel brancolante programma degli utrechtiani in copertina? Malfattori!»⁷⁰). Nella lettera 5 Lucia «implor[a] grazia»⁷¹ e nella lettera 7 e 8 «[di] [avere] pietà»⁷². Nella lettera 10 Longhi è colui che rischiarà dalle tenebre dei critici ignoranti («Tu sei la mia luce! Tutto è bello, limpido e facile quando tu parli»⁷³). Nella lettera 11 Lucia afferma che «un'altra spina [per lei] è il quadro dell'unica cappella laterale di S. Maria in passione»⁷⁴, quasi che il non intendere se l'angelo custode che presenta alla Vergine e ai santi il committente sia Ansaldo o Paggi o nessuno dei due le procuri una umiliazione pari a quella di Cristo incoronato di spine. Nella lettera 12 Longhi è il giudice delle miserie artistiche («[...] avrei tante cose e tante idee da sottomettere al tuo giudizio [...] chissà che miseria ti sembrerà questo mio diguazzamento nell'arte genovese»⁷⁵); Lucia è il cieco nelle cose d'arte in attesa della guarigione («Come tu hai preveduto, a Savona, ho avuto qualche lume su Luciano Borzone; perché se si deve credere all'inventario della galleria, il Presepe è proprio quello che il Ratti cita a S. Teresa. Ho avuto qualche lume, dico, ma ci vvvedo pppoco ancora»⁷⁶).

Un'altra caratteristica del linguaggio epistolare loprestiano è l'uso dei diminutivi. La Lopresti è «bestiolina»⁷⁷ e «somaretta»⁷⁸ che produce «pensatine»⁷⁹ e «fanfalucole»⁸⁰ e «notiziol[e] [...] meschinelle»⁸¹ e che «se poi non fosse quello il Preti che [Longhi] dicev[a] [...] [si] fare[bbe] a

⁷⁰ Ivi, pp. 32-33.

⁷¹ Ivi, p. 42.

⁷² Ivi, pp. 49 e 54.

⁷³ Ivi, p. 62. «Sapessi come mi sento avvilita e rivoltata quando ho occasione di parlare con Venturi e con questa gente delle belle arti che gioca a nascondere la propria ignoranza – io che ho sentito tanto parlare te!» (Ivi, p. 37).

⁷⁴ Ivi, p. 68.

⁷⁵ Ivi, p. 74.

⁷⁶ Ivi, p. 72.

⁷⁷ Ivi, p. 23.

⁷⁸ Ivi, p. 66.

⁷⁹ Ivi, p. 64.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Ivi, p. 81.

pezzettini»⁸²; è «gattino che aspir[a] da lontano l'odore della carne»⁸³; è «sperduta e malinconica come un canino senza padrone»⁸⁴ e se ne sta nascosta «in qualche taschina dimenticata insieme con una bustina da sigarette gualcita e un fondigliolo di polvere di tabacco»⁸⁵.

Il diminutivo connota la scarsa considerazione della propria opera rispetto a quella di Longhi⁸⁶: se Longhi è «caro»⁸⁷, la scoperta che ella fa «fra gli infiniti Piola e scuola dei Piola che Grasso sta ora tirando fuori di granaio per mandarli al Castello Imperiali, [di] una copia dallo Schidone-Gentileschi di Torino [è] carin[a]»⁸⁸; se Longhi redige «schede»⁸⁹, ella «le [sue] note sui quadri di Basilea [...] li mett[e] [...] in schedine»⁹⁰.

Le lettere si aprono e si chiudono nel segno di un viaggio⁹¹. Nella primavera del 1921 la Lopresti, reduce da un viaggio a Genova⁹², «per cui h[a] tanto girato

⁸² Ivi, p. 54.

⁸³ Ivi, p. 59.

⁸⁴ Ivi, p. 76.

⁸⁵ Ivi, p. 78.

⁸⁶ In una lettera il diminutivo sembra marcare la disparità uomo-donna: «Ma Carbone! Quali sono i ritratti veri di Carbone? Quel delizioso *ritrattino* di dama in grigio argento, a Torino, nella sala bolognese, è autentico? E del *ritratto* di due gentiluomini alla Capitolina, attr. a Carbone cosa ne pensi?» (Ivi, p. 28) [il corsivo è nostro]. Con la stessa funzione svalutativa viene usata l'onomatopea: «Mi sono parsi poi Cairo – bum! - : Gli affreschi della 1^a volta a destra e il lunettone col Martirio di S. Agata; i quadri laterali della 1^a cappella a destra con un Martirio di Santa e una Maddalena penitente; infine gli affreschi della 1^a volta a sinistra» (Ivi, p. 23); «[...] Credo di aver trovata una scultura di Giovanni Serodine! Bum!» (Ivi, p. 79).

⁸⁷ Ivi, p. 22.

⁸⁸ Ivi, p. 25.

⁸⁹ Ivi, p. 76.

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ Dalle lettere emergono riferimenti anche a un altro viaggio compiuto dalla Lopresti. Si tratta del soggiorno all'estero previsto per gli alunni della Scuola al termine del triennio di perfezionamento. Alla Lopresti viene assegnata la visita delle raccolte di Parigi e di musei ricchi di spoglie artistiche italiane, con partenza il 15 gennaio e rientro a fine marzo 1921 a causa del cambio sfavorevole che ridusse la borsa a 1700 lire. L'obbligo scolastico diventa l'occasione per raggiungere Longhi a Parigi e vivere con lui l'arte: «Sì che a Brera ho visto il passo a tre (che deliziosa definizione!) di Cerano, Procaccini e Morazzone. Magnifico! Speriamo che almeno non mi sbaglierò più a distinguerli – come facevo – ricordi? – fino all'ultimo giorno, a Parigi» (Ivi, p. 34); «Ah Parigi! come mi mancano quei bei negozi con Vlamink e Dufy e Bonnard e Fouijta [Foujita] e la Laurencin» (Ivi, p. 35); «Ma ho studiato ch'è poco la scultura del 400 e non posso rinunciare a chiederti qualche spiegazione che forse tu mi avrai già dato a Parigi e che non rammento più, al solito, ora» (Ivi, p. 60); «Non ti so dire come io sia felice che Gronen ti dia ragione sui principi di Giambellino! – ma non oso neppure parlarne, perché mi ricordo – e come! – che una sera a Parigi io non riconoscevo più neppure il

e che dovre[bbe] tanto girare per vedere e per capire [...] [p]erché [...] l'arte genovese è difficile, come tutta l'arte»⁹³, scrive a Longhi: «Vorrei quasi mandarti tutti i miei appunti sulle chiese di Genova perché tu mi sapessi dire cosa ho trascurato, quanto mai ho sbagliato e cosa devo ancor fare quest'estate, quando ritorno a Genova»⁹⁴. Nell'estate del 1921⁹⁵ ritorna a Genova e fa rapporto a Longhi: «siccome tu mi hai detto di conoscere poco la riviera di levante, mi permetto di mandarti qualche appuntino delle cose che ho trovate. Forse ti sarà inutile – io non potrò mai vedere coi tuoi occhi – io che vorrei tanto abitare in te! ma tu scusa ancora una volta la mia inabilità, e non volermene, ti prego!»⁹⁶.

Tra ipotesi attributive e intuizioni saltano fuori gli esponenti principali di quell'«arte genovese [che] perde carattere schiettamente locale per divenire marattesca e romana»⁹⁷. Di Giovanni Battista Carlone «parrebbero»⁹⁸ “Il sogno di S. Giuseppe” e “L'Annunciazione” nella chiesa di San Michele di Pagana a Rapallo; di Orazio De Ferrari «pare»⁹⁹ “L'Angelo custode che presenta alla

politico dei SS. Giovanni e Paolo. E questo è uno dei ricordi più amari della mia vita!» (Ivi, p. 63).

⁹² Nella lettera 1 la Lopresti, in procinto di lasciare Genova, informa: «Domanisera – 10 – parto per Roma. Sai che non solo la galleria Rabbi, ma neppure la Durazzo sono riuscita a vedere! perché il marchese Pallavicini ha pensato di agonizzare, proprio in questi giorni» (Ivi, p. 26). Si tratta di Giacomo Filippo Durazzo Pallavicini, deceduto nel 1921. Nella lettera 3, rientrata a Roma, avvisa: «Venturi (che è poi partito stasera, venerdì) [...] partendo mi ha lasciato il suo itinerario, semmai avessi bisogno di scrivergli. Eccolo: Francoforte 8-11 maggio – Bruxelles 14-15 – Amburgo 20-22 – Berlino 2-5 giugno – Dresda 8-9 – Vienna 12-16» (Ivi, pp. 34 e 41). È dunque ipotizzabile che il viaggio a Genova si sia svolto nel mese di aprile.

⁹³ Ivi, p. 23.

⁹⁴ Ivi, p. 29.

⁹⁵ «Allora ecco cosa faccio io: verso il 6 o il 7 d'agosto vado a Perugia e ad Assisi [...] mi trattengo fra Assisi e Perugia una settimana o poco più – e poi vado, non a Genova, presso le mie parenti, come avevo intenzione di fare ma a Nervi a questo indirizzo: Via Serra, 21, presso sig. ra Marino [...] Fino al 15 o al 20 settembre io sono sempre, di recapito, a Nervi» (Ivi, pp. 58-59 e 66).

⁹⁶ Ivi, pp. 68-69.

⁹⁷ L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'arte», voll. 125/126, gennaio-agosto 2010, p. 203.

⁹⁸ A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 70.

⁹⁹ *Ibidem*

Vergine un protetto”; di Bernardo Castello «sembra»¹⁰⁰ una “Crocefissione” nella chiesa parrocchiale a Camogli; di Luca Cambiaso «sembra»¹⁰¹ una “Pietà” nella parrocchiale a Santa Margherita; di Anton Maria Vassallo la colpisce nella chiesa di San Gerolamo a Quarto «un libro in terra scartocciato con una dolcezza di toni eburnei straordinaria»¹⁰², quello delle “Quattro sante monache adoranti” in cui viene operata una mirabile sintesi di Orazio De Ferrari e di Valerio Castello; un «Valerio Castello, non dei più belli»¹⁰³ (“Matrimonio di Santa Caterina”) e un «bellissimo Valerio Castello»¹⁰⁴ (“San Sebastiano fra due santi”) vengono infine rintracciati a Santa Margherita, rispettivamente nella chiesa parrocchiale e nella chiesa di San Siro.

Nei due viaggi sta il riconoscimento dell’ autorità longhiana nel campo della pittura genovese del 600, mediato dalla formula che Marco Boschini, ne *Le ricche miniere della pittura veneziana*, applica nientedimeno che a Giorgione: «Magnifica la tua idea dei pittori genovesi che dicono male di Rubens e di V. Dijck. Quando scriverai tutte queste delizie di “natura dipinta o naturalizzata pittura” mago infinito dallo specchio prodigioso?»¹⁰⁵.

Questa autorità, consolidata dai manoscritti di Longhi sulla pittura genovese risalenti agli anni ’38 (mostra curata da Orlando Grosso) e ’46-’47 (mostre curate da Orlando Grassi)¹⁰⁶, affonda le radici nell’ estate del 1913, allorquando «alacre giovane»¹⁰⁷, al termine del primo anno della Scuola di perfezionamento, compie un viaggio a Napoli, Venezia e Genova. Nel dicembre del 1913 consegna a Venturi la relazione delle «[sue] lunghe peregrinazioni genovesi»¹⁰⁸ e sottoscrive che «tutto era da fare in fondo su[i] [genovesi] e perciò [lui] [è]

¹⁰⁰ Ivi, p. 71.

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Ivi, p. 70.

¹⁰⁴ Ivi, p. 71.

¹⁰⁵ Ivi, p. 29.

¹⁰⁶ Cfr. R. Longhi, *Progetti di lavoro di Roberto Longhi: “Genova Pittrice”*, «Paragone-Arte», a. XXX, n. 349, marzo 1979, pp. 3-25.

¹⁰⁷ L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un’ inedita relazione di viaggio*, cit., p. 198.

¹⁰⁸ Ivi, p. 204.

riuscito a ricostruire certe figure come quelle di Valerio Castello [...] di Gioacchino Assereto [...] di Ansaldo [...] di Luciano Borzone [...] di G. A. de Ferrari [...] e [...] Orazio de Ferrari»¹⁰⁹.

A otto anni di distanza la Lopresti vede «tutto, della Genova umanamente visibile e diverse cose nella riviera di levante»¹¹⁰ e, grazie a «un aumento della borsa di studio»¹¹¹ concesso dalla Scuola di perfezionamento, si spinge fino a quella «delizia sola [...] [dei] [paesi] della riviera di ponente»¹¹². Non possediamo la relazione del suo viaggio¹¹³, che certamente avrà preparato in quanto obbligo degli allievi borsisti¹¹⁴. Tuttavia, è probabile che essa doveva fondarsi proprio su quegli «appuntin[i]»¹¹⁵ che diligentemente raccomanda a Longhi.

Se questa incidenza di itinerario si spiega con le esigenze didattiche di Venturi, «il quale», scrive Adriano Amendola, «era avvezzo a mettere alla prova i giovani [...] sugli stessi itinerari [...] attra[tt]o [...] da un lato [dal]la soggettività delle argomentazioni e dall'altro [dal]la possibilità di verificare nella distanza temporale la validità interpretativa»¹¹⁶, non dobbiamo trascurare l'atteggiamento della Lopresti, la quale sembra affrontare il viaggio più con

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 67.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ivi*, p. 71.

¹¹³ Ci auguriamo che prima o poi qualche relazione firmata dalla Lopresti salti fuori dagli incartamenti relativi agli allievi della Scuola di perfezionamento, conservati nell'Archivio della Sapienza.

¹¹⁴ L'articolo 6 del Regolamento della Scuola afferma: «Gl'iscritti provvisti della borsa di studio, dovranno, durante le ferie estive del primo e del secondo anno, fare esercitazioni e studi pratici, visitando monumenti, musei e gallerie del Regno, e scrivendo una relazione sui risultati della visita e delle ricerche. Sul fondo destinato alla Scuola, il Consiglio disporrà la somma necessaria per sussidio a tali viaggi» (S. Valeri, *Adolfo Venturi all'Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana*, in AA. VV., *Incontri venturiani*, cit., p. 117).

¹¹⁵ A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 68.

¹¹⁶ A. Amendola, *Dalla Scuola di Perfezionamento all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, in L. Lorizzo e A. Amendola, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma, Campisano, 2014, p. 172.

l'entusiasmo¹¹⁷ di ricalcare l'«esordio veramente magnifico»¹¹⁸ di Longhi che con l'accanimento del critico¹¹⁹, paga di riconoscersi nella «[sua] piccola amica»¹²⁰.

¹¹⁷ Possiamo definire entusiastico l'approccio della Lopresti alla critica d'arte: «E altrove non ha lasciato nulla quel meraviglioso Bonasia della “Pietà” al museo di Modena. Ne sono entusiasta io; mi pare di un'elezione uso Donato dei Bardi» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 33); «Sono entusiasta del tuo titolo “Il Tanzio iudicato”. È bello e perfetto come il dialogo secentesco!» (Ivi, p. 52); «Sai che sono entusiasta della tua idea di Schifert-Gentileschi?» (Ivi, p. 26).

¹¹⁸ L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, cit., p. 198. L'intero percorso artistico della Lopresti può essere letto come un calco di quello longhiano: nel 1911 Longhi si laurea con una tesi su Caravaggio, nel 1918 la Lopresti si laurea con una tesi su Marco Boschini; nel 1912 Longhi frequenta la Scuola di perfezionamento, nel 1919 la Lopresti frequenta la Scuola di perfezionamento; nel 1914 Longhi insegna storia dell'arte nei licei Tasso e Visconti, tra il 1918 e il 1920 la Lopresti insegna materie letterarie al Tasso e nel 1921 storia dell'arte al Terenzio Mamiani; nel 1938 Longhi interviene al Convegno dei Soprintendenti con la *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, dal 1922 fino alla fine del 1926 la Lopresti è addetta alla Soprintendenza dei Monumenti di Roma.

¹¹⁹ Si osservi la specularità dei luoghi visitati e la rispettiva descrizione: «Una terza corrente importante soprattutto per il riguardo coloristico quella dei Carlone è la corrente se non più intellettuale più aderente alla tradizione paesana, poiché lo schema coloristico del Tavarone più acceso passa nei colori ardenti solari di Giovanni e più di Giovanni Battista Carlone, il quale però vi aggiunge elementi di trattazione all'aria aperta (Ch. del Carmine) paragonabili a quelli degli Spagnoli contemporanei» (Ead., *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, cit., p. 204); «Ho visto sì, i magnifici Carlone di S. Maria del Carmine, sopra l'Annunziata» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 29); «Di fronte dico di questa corrente preparata già in parte dall'attività di un baroccesco ritornato il buonis- [f. 12] – simo Vanni che lasciò a Loano una Process. di S. Carlo imitata poi da Ansaldo a Voltri e S. Maria di Carignano una S. Maria Egiziaca.) - si sviluppa appositamente la corrente originariamente realistica capitanata da Fiasella ma che diventa grande arte quando mantenendo la visione naturalistica della forma ma rinnovando profondamente il problema pittorico sullo stampo dei Veneziani sorgono i due grandi artisti che contano come il Murillo e il Velasquez di Genova e cioè: G. A. de Ferrari e Orazio de Ferrari» (L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, cit., p. 204); «Loano per esempio che attrazione manzoniana! con quel Santuario nobilmente espanso, né in alto né in basso, e così alla mano! [...] Nei più bei momenti del mio viaggio mi è parso di esserti vicina – a Loano non mi hai tu aperto la porta del santuario trattenendomi un poco per dirmi: “ora vedrai”? E cosa ho visto infatti! Ma dimmi: oltre ai due bellissimi Passignano, al Paggi e al Vanni, non ricorderesti per caso, nel coro in alto a destra un Assereto primitivo? Mi è parso di riconoscerlo in una “S. Chiara che guarisce un cieco”. Mi sbaglierò? Nella chiesa rotonda che tu ricordi che è poi la parrocchiale mi è parso di riconoscere tre Sarzana stupendi oltre quello citato dal Ratti: e poi ho strologato un pezzo per capire il mistero di quel Francesco Basso che tu rammenti (e poi dici che non ti ricordi!). Perché quella cappella è data dal Ratti a Capellino e a Capellino è dato a Savona un Cristo flagellato che pare realmente della stessa mano ma non è certo quel Capellino che conosco a S. Siro e a S. Stefano. E poi chi è questo Franc. Basso? Ma non è vero che quel Mart. di S. Sebastiano è

1.3 Io come Boschini

Mi dispiace però che [...] non vada qui ad aggiungersi una voce essenziale, il contributo che non doveva mancare: uno studio, una nota, il contributo di uno storico dell'arte, una guida per orientarsi nella saltuaria ma non dimenticabile attività di Anna Banti in quel settore da lei spesso, e quasi torturatamente, frequentato e amato. Per avere questo contributo, mi sono adoperato per più di tre anni, ho sollecitato e aspettato con grande pazienza, e mi sono rivolto a studiosi, storici, critici, esperti che erano stati di casa in casa Longhi, studiosi cresciuti, allevati in quella casa di via Fortini dove la Banti era, almeno come casalinga, a tutti gli effetti "padrona", e padrona generosa. Non ho avuto un rigo. Mi dispiace soprattutto che non figurì, a tanta distanza di tempo, un commento, una rilettura, fatta da uno storico di oggi, degli scritti che la Banti, sotto il suo vero nome, Lucia Lopresti, firmò tra il 1919 e il 27 sull'"Arte" del Venturi¹²¹.

È un grido amaro quello che Cesare Garboli leva nell'editoriale del numero di «Paragone-Letteratura» del 1990 dedicato ad Anna Banti in occasione dei cinque anni dalla scomparsa. Non solo l'attività letteraria di «quella donna tagliata in grande»¹²² risulta dimenticata o mal conosciuta, ma il suo apprendistato di critica d'arte è completamente oscuro¹²³.

Eppure, una volta imboccata la strada della narrativa con la pubblicazione nel 1930 del primo racconto, non rinuncerà a soste artistiche.

straordinario?» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 72).

¹²⁰ Ivi, p. 70.

¹²¹ C. Garboli, *Editoriale*, «Paragone-Letteratura», a. XLI, n. 24, dicembre 1990, pp. 3-4.

¹²² Ivi, p. 3.

¹²³ Cfr. M. Gregori, *Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. XLII, n. 28, agosto 1991, pp. 17-22; M. Pieracci Harwell, *Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte*, «Paragone-Letteratura», a. LVI, nn. 57-58-59, febbraio-giugno 2005, pp. 130-156.

Nel 1940 la vediamo infatti firmare due pezzi: su «Oggi» esce *Da Ciceruacchio a Corot* sul pittore Nino Costa e su «Le Tre Venezie» *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (appunti per un romanzo)*.

Attraverso lo studio di una scrittura autobiografica¹²⁴ la Banti, come preparazione al romanzo¹²⁵ *Lorenzo Lotto* del 1953, legge nelle creature pittoriche anche il loro creatore¹²⁶, riconoscendo in questo «uomo sfortunato sino alla feccia, [contro il quale] la sorte [...] si accaniva [...] tormentandolo in quello che non poteva esser soffocato, il respiro di una natura sensibilissima, forse permalosa, forse ombrosa»¹²⁷ il proprio essere «non [...] un caratteraccio

¹²⁴ Il taccuino è stato pubblicato da A. Venturi, *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (1538-1556)*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», a. I, 1894, pp. 115-224.

¹²⁵ Cfr. F. Galluzzi, *Il Lorenzo Lotto di Anna Banti. Letteratura artistica e romanzo storico*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., pp. 245-254.

¹²⁶ Nel 1955 Berenson pubblica la versione definitiva del suo *Lorenzo Lotto* e a fine *Premessa* scrive: «Questo studio si differenzia dagli altri miei in quanto è in larga misura uno studio psicologico. Ho infatti cercato di appurare i variabili umori e le oscillazioni mentali del pittore, e le stesse attribuzioni sono legate all'analisi del suo temperamento e alla conseguente interpretazione della sua carriera. Chi consulta il *Libro dei conti* solo per controllare le attribuzioni ad apertura di pagina, rischia di non comprendermi: bisogna che legga ciò che precede e ciò che segue, se vuole cogliere il senso del mio ragionamento. Ma poiché molti lettori non desiderano seguire l'attività e l'evoluzione di un artista quasi giorno per giorno e vogliono semplicemente farsi un'idea generale del suo carattere e della sua qualità, a essi consiglio di scorrere i primi e gli ultimi paragrafi di ogni capitolo e di passare direttamente alla Conclusione, dove ho cercato appunto di offrire un breve giudizio cumulativo sull'opera e sull'indole di Lorenzo Lotto» (B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, a cura di Luisa Vertova, Milano, Abscondita, 2008, p. 18). Non azzardiamo dicendo che Berenson, nell'indirizzare il suo *Lotto* verso uno scavo psicologico, abbia subito l'influenza del *Lotto* della Banti.

¹²⁷ A. Banti, *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto*, «Le Tre Venezie», giugno 1940. Nel *Lorenzo Lotto* verrà ribadito il discorso sulla cattiva sorte del pittore: «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 ancora 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'essere valutato un minore, un poco strambo: tenuto quasi in quarantena finché non arrivi il tempo ch'era fatto per lui» (Ead., *Rivelazione di Lorenzo Lotto* [1953], Firenze, Sansoni, 1981, p. 5).

[ma] [...] persona molto sensibile [che] [...] [s'] inalbera facilmente con chi dice sciocchezze, con chi non è capace di sensibilità»¹²⁸:

Un uomo di sessant'anni (in pieno Cinquecento: un vecchio) comincia ad annotare su un quaderno, insieme ai conti delle spese e dei guadagni, alcuni piccoli fatti, corsivi e irrimediabili che gli vanno succedendo. L'abitudine di tali note risale sicuramente alla maturità, forse alla giovinezza, ma tutti i quaderni che han preceduto questo, il tempo se li è mangiati. L'uomo è il grande Lorenzo Lotto, pittor veneziano: il quaderno è il suo *Libro dei conti*, cominciato intorno al 1540 e interrotto un po' prima del '56, anno della sua morte. Nessun altro documento umano, fuor che il linguaggio delle sue pittoriche creature, fa fede per lui, di una nascita, di una educazione, di una giovinezza. I critici, per ricostruire la prima attività non ebbero né hanno che il suffragio delle opere: testimonianze gloriose, inappellabili, me per l'uomo che accompagnava l'artista, troppo distanti e serene: quasi spietate¹²⁹.

La critica ufficiale rappresentata dal Berenson vede nell'addio a Venezia di Lotto («Domani non vedrò più il campanile, quest'acqua, questi tetti»¹³⁰) una motivazione pratica; la Banti vi scorge invece una fedeltà alla vera immagine del proprio io:

[...] Crivelli giunse al punto di abbandonare Venezia e stabilirsi ad Ascoli Piceno, donde provvedeva sontuose pale d'altare a tutto il circondario [...] Un altro veneziano che visse e morì ancor più lontano dalla città natale è Jacopo de' Barbari, gravitante verso il Nord, ma anch'egli così affine a Lotto – prima che questi lasciasse Treviso per Recanati e per Roma – da essere spesso confuso con lui. Orbene, cosa spinse questi pittori, nati a Venezia, lontano dalla patria? Non poteva già essere mancanza di lavoro e di successo, quando a Venezia, in quegli anni, un Lazzaro Bastiani, un Mansueti, un Benedetto Diana, un Girolamo da

¹²⁸ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXVI.

¹²⁹ A. Banti, *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (appunti per un romanzo)*, cit.

¹³⁰ *Ibidem*

Santacroce, ricevevano commissioni in quantità! La causa che spinse artisti del valore di Carlo Crivelli, Lorenzo Lotto, Jacopo de' Barbari e un altro ancora – Sebastiano del Piombo – a lasciare Venezia non poteva essere se non la speranza di guadagni più lauti. Il punto da tenere presente, è ch'essi cedettero a un impulso che non fu sufficiente a muovere gli altri; e cedettero così prontamente, perché erano figli di una razza avvezza a trafficare in terre straniere, a colonizzare, a prendere il volo su una delle numerose galee, non appena se ne presentava l'occasione. Avevano il sangue dei grandi navigatori nelle vene, e le peregrinazioni che erano state necessità per gli antenati, erano in loro divenute istinto¹³¹.

Ventenne allo scoccar del millecinquecento, una contingenza da parer fastosa, educato all'ombra di San Marco mentre Giovanni Bellini faceva cantare i sassi, e le onde della laguna s'ingrossavano dei destini di Giorgione e Tiziano come balene gravide; Lorenzo Lotto piglia i pochi suoi panni e se ne va a Treviso. Quando si consideri l'autorità estrema delle pitture ch'egli forniva in quegli anni, questa risoluzione, in un giovanissimo, di farsi provinciale non manca di stupire. Ombrosità di temperamento, amarezze precoci, l'attrazione di una appartata solitudine a punire sé e gli altri? Ma è lecito pensare che lasciando la splendida Dominante dove artisti e letterati ambiziosi s'intendevano a creare quel clima di eletta consorterìa tanto ambita dai giovani di ogni secolo, certi fatti precisi, un volto o un gesto, figurassero nemici, responsabili di una specie di esilio. Gelosie, almeno incomprensioni e malignità di colleghi, si giurerebbe. E vien fatto di sospettare anche l'astro del giorno, il grande Bellini [...] Una fievole, contraddetta speranza poteva suggerirgli che sarebbe tornato presto, e, come si dice, vincitore. E che m'importa di vincere? Fin qui non sarà forse arrivato il giovane che, a quanto si presume, aveva almeno un amico in Jacopo dei Barbari: pittore tinto di nebbie nordiche, di durerismo, magari un po' luterano. Questo amico, maturo d'anni, e praticissimo di Treviso per averci dipinto più volte, aveva forse suggerito il viaggio e offerto lavori da compensar la veneziana indifferenza. Chissà non gli fosse anche compagno, insensibile alla

¹³¹ B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 145-146.

malinconia del fagottino dove si restringevano pennelli, toccalapis e qualche disegno che a Venezia non era piaciuto¹³².

Alla patria negata Lotto risponde con una figura di padre, meticolosamente disegnata nel *Libro dei conti*, dapprima in casa del nipote Mario Darmano, poi in casa del compare Giovanni del Soan, presso i quali trovò ricovero quando «quel suo pennello portentoso [...] stentava a dargli da vivere»¹³³:

C'era una certa Lairetta, puttina di pochi anni a quel che sembra, che non finiva di ricever calze, scarpine, vestitucci: e un bel giorno lo zio arriva a casa con un "anelletto" per lei, col suo bravo diamantino. Chissà quanto ci avrà speculato, Lairetta, sul suo diamantino: e lo zio a guardar lei, a godere e dirigere i moti infantili, tutto contento al pensiero del prossimo regalo¹³⁴.

Lairetta non aveva pianto quando lo zio era partito e qui non c'erano puttine da carezzare, ma un Paulin che aveva bisogno continuo di scarpe, un Toni che leggeva il Donato, un Jacopo a cui Lotto comprava un Salterio¹³⁵.

«Abbandonato come una conchiglia»¹³⁶ non gli resta che tornare alla casa del Padre:

[...] e un giorno pensò a Loreto, rustico e internazionale, tranquillo e mosso, quotidiano e vibrante di un perenne sottinteso miracoloso. Stabilircisi era forse la maniera di rimaner fermo seguitando a viaggiare con l'animo e i piedi dei mille romei di transito: tappa per Roma o per la Gerusalemme celeste¹³⁷.

¹³² A. Banti, *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (appunti per un romanzo)*, cit.

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ *Ibidem*

Il 1950 è l'anno del debutto su «Paragone-Arte» nella rubrica “Antologia” con *Theodor Rombouts: “I musicanti”*, un'immaginaria ricostruzione delle circostanze in cui il pittore fiammingo ideò il soggetto per «un quadro che neppure il Caravaggio l'ha pensato»¹³⁸, e nella rubrica “Appunti” con *Lettere della Morisot*, la recensione di una «biografia mediata, giocata fra trasparenza e reticenza»¹³⁹, dove è facile immedesimarsi in Berthe che «se dubita di sé, par che non si riconosca più il diritto di lasciarlo scorgere, quasi temendo che i suoi scoraggiamenti non siano interpretati come superbia e presunzione [...] [perché] importante è che Edouard Manet, il grande amico, sia riconosciuto al suo valore»¹⁴⁰.

La collaborazione continua per i primi anni Cinquanta: nel 1951 firma *Evelyn Waugh: da “Helena”*, commento a un brano scelto dall'opera *Helena* di Evelyn Waugh per il trasferimento in campo letterario di impressioni artistiche che «prendon figura di commento e spiegazione d'arte fra i più efficaci»¹⁴¹, e *Quaderno di Vuillard*, una breve presentazione del quaderno di appunti figurativi di Vuillard che, dopo il quaderno dei conti di Lotto, confermano l'interesse per «il lato, per così dire, familiare, dell'opera o della vita di un artista in quanto porta luce sull'opera»¹⁴²; nel 1952 *Thadée Natanson: “Le Bonnard que je propose”*, una recensione del Natanson «memorialista»¹⁴³ che offre un ritratto del pittore francese Bonnard, amico di Vuillard; nel 1953 *Una Sibilla del Duomo di Orvieto*, studio sull'attribuzione della statua di marmo a Jacopo della Quercia basata sull'«immaginazione [di] una serie di casi scontrati, ostili alla storia di un grande artista»¹⁴⁴; nel 1955 *Dario Cecchi*, una

¹³⁸ Ead., *Theodor Rombouts: “I musicanti”*, «Paragone-Arte», a. I, n. 3, marzo 1950, p. 57.

¹³⁹ Ead., *Lettere della Morisot*, «Paragone-Arte», a. I, n. 7, luglio 1950, p. 57.

¹⁴⁰ Ivi, p. 59. «[...] l'essenziale era che il suo compagno si fosse rituffato nei suoi studi e lei non lo disturbasse con le sue ambizioncelle di storica dell'arte mancata» (Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 66).

¹⁴¹ Ead., *Evelyn Waugh: da “Helena”*, «Paragone-Arte», a. II, n. 13, gennaio 1951, p. 58.

¹⁴² Ead., *Quaderno di Vuillard*, «Paragone-Arte», a. II, n. 13, gennaio 1951, p. 62.

¹⁴³ Ead., *Thadée Natanson: “Le Bonnard que je propose”*, «Paragone-Arte», a. III, n. 25, gennaio 1952, p. 53.

¹⁴⁴ Ead., *Una Sibilla del Duomo di Orvieto*, «Paragone-Arte», a. IV, n. 39, marzo 1953, p. 40.

recensione del Tiziano «appassionat[o]»¹⁴⁵ di Dario Cecchi, «il giovane pittore [...] [che] esordi[sce] nel campo delle lettere»¹⁴⁶, in cui trovano spazio tanto le ragioni dell'interprete del *Lorenzo Lotto* («Quando poi si tratta di rintracciare e stringere il significato di una figura eccezionale, vissuta in un clima addirittura mitico, s'immagina facilmente come le tentazioni dell'entusiasmo compungano un assedio per cui il biografo, o meglio il revocatore, diventa un guerriero vero e proprio»¹⁴⁷) quanto quelle del rapporto con il genio longhiano già trasposte nella coppia Berthe Morisot-Édouard Manet («[...] se dovessimo scegliere a nostro gusto fra le pagine di un libro così rischioso, non ci staccheremmo da quelle dove la compagna del grande Vecellio, la semplice Cecilia, esprime in un lungo solitario pianto il sacrificio che la bontà e l'amore umani compiono volentieri, in piena coscienza, a conforto del genio»¹⁴⁸).

Nel 1953 pubblica *Fra Angelico*, una brevissima biografia di Fra' Giovanni, il domenicano di Fiesole che nel decennio 1418-1428 gravitante attorno a Masaccio si era «appassiona[to] alle novità della pittura più rivoluzionaria»¹⁴⁹, e che Longhi collocava fra i «timidi pittori che non si risolvono a prender partito»¹⁵⁰ nella prima metà del Quattrocento a Firenze:

Egli – vedete – comprende tutto: ama le vivide e delicate tinte gotiche per poterle abbandonare – ne usa infatti e talora mirabilmente; d'altra parte come gli paion belli quei ghirigori, quei riccioli, quelle sinuosità floreali del panneggio leggero dei senesi e le adopera sempre, un poco; però, gli piace anche il miracolo del chiaroscuro! vedere una torricella che con un po' di nero al margine diventa tonda: come rinunciare a questo nuovo segreto? ed ecco ne carpisce alquanto, ma la prospettiva poi! vedere una casetta che con due linee che si

¹⁴⁵ Ead., *Dario Cecchi*, «Paragone-Arte», a. VI, n. 68, agosto 1955, p. 78.

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ Ivi, p. 79.

¹⁴⁹ Ead., *Fra Angelico*, Milano, Sidera, 1953, p. 10.

¹⁵⁰ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 76.

voglion toccare, si fa piccola piccola da grande che era! che delizia averne appreso quel poco che basti per narrare nello spazio una bella fiaba¹⁵¹!

Per secoli, prima ancora della biografia vasariana che le diede lustro, la leggenda di questo favoleggiatore di paradisi, dove lo spazio, anche se prospetticamente conquistato, sembra annullarsi nell'estasi tradizionale dell'oro; dove i colori del giglio, del papavero, della rosa, dell'oltremarino propongono un troppo facile incanto, è sconfinata nella beatitudine agiografica. Per troppo compiacersi alle delicatezze e al fulgore delle tinte ancor gotiche, si trascurò di osservare i corpi su cui eran distese, di come fosser penetrate di una luce solatia, diversissima da quella, astratta, che ad esempio, un Lorenzo Monaco accende quasi nell'interno dei suoi personaggi¹⁵².

Di quella lezione al "Tasso", particolarmente sentita è la «favola tenue»¹⁵³ rappresentata dall'"Annunciazione" di Cortona:

Nell'Annunciazione di Cortona (tav. 58): curva floreale delle ali angeliche; viso di fiamma rosa; corpo tuttavia che ci vuol convincere di certa solidità nel ricadere della tunichetta sui fianchi; portichetto di zucchero con prospettiva deliziosamente affrettata: notte gotica nel paese di fiaba dove Adamo ed Eva giocano con l'Angelo alla Cacciata dal Paradiso terrestre¹⁵⁴!

Fu pressappoco in questi anni che l'Angelico dovette dipingere un'altra delle sue tavole famose, l'"Annunciazione di Cortona" (Tavola 18) dove il paragone con Luca della Robbia si fa più stringente e ci si presenta come un connubio felice tra gli esempi di Masaccio e Brunelleschi e l'antico, già menzionato, "atticismo". Nel portico brunelleschiano, infatti, di cui ogni dettaglio è prospetticamente goduto, i due Santi protagonisti si affrontano con una dignità pudica che coincide coll'appiombo di corpi decorosamente gravi, coscienti delle

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² A. Banti, *Fra Angelico*, cit., p. 11.

¹⁵³ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 77.

¹⁵⁴ *Ibidem*

proprie membra, anche se queste membra sono ali difficili a manovrarsi nel vacuo di un arco. La severità di Masaccio è divenuta compunzione, essa conviene al devoto e non gli impedisce di esser sereno. Questa Vergine, quest'Angelo (Tavola 19) sono maestosi ma anche adorabili, due incantevoli oggetti di pietà; infatti, ma tangibili¹⁵⁵.

Nel 1955 esce per la Serie Arte Garzanti *Diego Velázquez (1599-1660)*, una introduzione alla vita e alle opere del pittore spagnolo che, partito dal realismo caravaggesco, «sembra anticipare di tre secoli i fini e le scoperte della pittura occidentale»¹⁵⁶. Segue nel 1956 *Claude Monet (1840-1926)*, dove, tra i cenni biografici del capo degli impressionisti, «brillano a decine le magiche riuscite: vedute cittadine sorprendenti e inebrianti, veri segreti carpiti alla vita, alla stagione, alla civiltà; paesaggi campestri e fluviali in cui il respiro della terra in fiore solleva dolcemente le immagini; e marine macchiate come pelli di leopardo, smaglianti, frizzanti»¹⁵⁷.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, probabilmente influenzata dalla storia di Suzanne Valadon e di suo figlio Utrillo registrata da Francis Carco ne *L'ami des peintres* (opera che la Banti traduce nel 1955¹⁵⁸), comincia a pubblicare su «Settimo giorno» una serie di ritratti di donne pittrici (*Il coraggio di B. Morisot, L'eleganza del Settecento nelle miniature di R. Carriera, Per S. Valadon la pittura di chiamava Utrillo, S. Anguissola ritrattista della corte di*

¹⁵⁵ A. Banti, *Fra Angelico*, cit., pp. 15-16.

¹⁵⁶ Ead., *Diego Velázquez (1599-1660)*, Milano, Garzanti, 1955, p. 2.

¹⁵⁷ Ead., *Claude Monet (1840-1926)*, Milano, Garzanti, 1956, pp. 16-17.

¹⁵⁸ Crediamo che la Banti, “restauratrice” delle donne dimenticate, non sia rimasta sorda all'appello della Valadon: «[...] - 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» (F. Carco, *L'amico dei pittori*, trad. it. e pref. di A. Banti, Milano, Martello, 1955, p. 158).

*Spagna*¹⁵⁹), unici per la «capacità di chiudere dentro un medaglione un destino»¹⁶⁰.

Essi anticipano la rubrica tenuta sul «Corriere della Sera»¹⁶¹ negli anni 1980-81 e confluita, con l'aggiunta di un ritratto di Rosalba Carriera, nel volume del 1982 *Quando anche le donne si misero a dipingere*.

Fissato il tempo storico, la metà del Cinquecento, e le condizioni, ovvero che le donne pittrici sono state figlie di pittori e hanno imparato il mestiere in casa, la Banti racconta la «favoletta»¹⁶² della bolognese Lavinia Fontana:

Se fra questi galantuomini qualcuno faceva il pittore può darsi che s'accorgesse come la bambina – mettiamo, Lavinia – lo guardava lavorare e rubasse certi ritagli di carta bombacina per farsi su dei fantocci e delle casette. La mamma strilla e sculaccia, il babbo pensa: beh, e se ci avesse l'estro davvero, questa mocciona? La piglia in braccio e le mette in mano una matita. “Vedi, gli occhi, il naso, la bocca si fanno così. Prova te, adesso”. Lavinia ci ha già provato e da sotto il grembiolino tira fuori una faccia con occhi, naso e perfino orecchie, tutto a posto. La sera i genitori parlottano: il padre, mettiamo. Prospero Fontana, dice che se la cosa continua sarebbe una fortuna. Si stabilisce che, prima il cucito, la

¹⁵⁹ «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» (N. Orengo, *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, «Tuttolibri», 5 settembre 1981, p. 2).

¹⁶⁰ C. Garboli, *Introduzione*, in A. Banti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, La Tartaruga, 1982, p. 8.

¹⁶¹ La rubrica si compone di undici pezzi pubblicati in terza pagina: *C'è una damigella che dipinge a corte. La carriera artistica di Lavinia Fontana* (29 ottobre 1980), *Quando anche le donne si misero a dipingere. Il frutteto ideale di Fede Galizia, una pittrice* (22 gennaio 1981), *Come catturare la «vita silente». Una pittrice e un presunto crimine* (10 maggio 1981), *«Quelle mani esecrabili»* (3 giugno 1981), *Le inquietudini di Giulia Lama* (18 settembre 1981), *Berthe, così brava così piena di tristezza* (4 dicembre 1980), *«Dipingo in vettura due ore al giorno»* (16 novembre 1981), *Ritratto di Suzanne Valadon. Utrillo, mio figlio* (27 agosto 1981), *Vita e pittura di Marie Laurencin. La ribelle così saggia* (3 marzo 1981), *Vanessa i colori Virginia le parole* (20 ottobre 1981), *Ricordo di Edita Walterowna Zur-Muehlen. Una pittrice dal nord* (3 luglio 1981).

¹⁶² A. Banti, *Quando anche le donne si misero a dipingere* [1982], Milano, Abscondita, 2011, p. 22.

calza, il ricamo, ma poi, due o tre ore al giorno, la bambina deve disegnare. Prospero è buono, ma questa volta non transige¹⁶³.

In Sofonisba Anguissola, oltre alla figura della damigella che dipinge a corte, ricerca una vocazione di conferenziera:

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 perduta la vista¹⁶⁴.

Nel confronto con il massimo pittore del Seicento, Caravaggio, risolve il virtuosismo pittorico di Fede Galizia:

Per curiosità, Fede volle provarsi (o ci aveva già provato?) in quel nuovo genere, e forse se ne sarebbe distolta se non le avessero mostrato una canestrina di mele che intorno al 1596 aveva dipinto un pittore di Caravaggio, poi emigrato a Roma. Le mele sono mele e ognuno è in grado di giudicare se somigliano a quelle esposte sui banchi dei fruttivendoli: ma queste del giovane di Caravaggio superavano la somiglianza, erano quel che una mela deve essere e ancora non è. C'era, insomma, nella loro quasi intimidatoria naturalezza, qualcosa da scoprire e Fede giurò che l'avrebbe scoperto¹⁶⁵.

Di Elisabetta Sirani riferisce lo scandalo che, più della pittura, ha consegnato questa riuscita seguace di Guido Reni alla memoria dei posteri:

Cominciarono però le fasi di quel processo abominevole (una “Colonna infame” a scartamento ridotto) durante il quale una ragazzetta atterrita, disperata, accumulava affermazioni e contraddizioni, aggredita da falsi testimoni e da falsi

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 30.

complici, pronti all'abbraccio e all'insulto. Imprigionata, rilasciata, di nuovo carcerata, la poveretta non ebbe quiete finché dopo mesi e mesi, due medici ragionevoli attestarono, dopo accurato esame del caso, che la Sirani era morta di morte naturale¹⁶⁶.

Alle forme gentili di Rosalba Carriera, presentata nell'articolo del 1958 come «la pittrice [...] [che] [si] esprime[...] in linguaggio femminile, non alterato da enfasi virili»¹⁶⁷, contrappone l'arte eroica di Giulia Lama:

[...] le occorreva [...] una stanza qualunque della casa rossa, un tavolo, una sedia e tante scodelline per i colori le bastavano. Avrebbe dipinto solo ritratti, animati da un gesto, da una gala, da un fiore. I modelli non occorreva cercarli: i familiari, qualche amico e, magari, le dame che giravano per casa in corpetto, provando la sottana nuova, ricamata a metà¹⁶⁸.

[...] queste composizioni così ardue, contrastate fra i toni fervorosi e i toni freddi: non sembrano più disegnate, ma disegnate con violenza, i corpi vibrano, i muscoli scattano, la fatica umana trionfa e Rosalba, spettatrice, rabbrivisce: dove mai Giulia, sempre così ritirata e schiva, va a pescare i suoi modelli? Nessuno le fece pensare all'Arsenale, ai nudi dei calafatari, sotto sforzo, avvampati di arsura e di sudore¹⁶⁹.

Nel segno dei rapporti familiari ritrae Suzanne Valadon, madre di Maurice Utrillo, e Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf:

[...] [Suzanne Valadon] ebbe un figlio a cui un pittore spagnolo di passaggio regalò un nome che divenne celebre: Utrillo. Fin dall'infanzia il ragazzo si mostrò dedito all'alcool e fu giudicato irrecuperabile. Ma la madre, che egli

¹⁶⁶ Ivi, p. 38.

¹⁶⁷ Ead., *L'eleganza del Settecento nelle miniature di R. Carriera*, «Settimo giorno», a. XI, 11 dicembre 1958, p. 60.

¹⁶⁸ Ead., *Quando anche le donne si misero a dipingere*, cit., p. 44.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 53-54.

adorava, ma non imitava, con la sua istintiva intelligenza lo salvò facendone un finissimo pittore, un colorista squisito che creava piccoli capolavori anche copiando i paesaggi delle cartoline illustrate. Suzanne, fin dalla fanciullezza, fu l'unico a capirlo¹⁷⁰.

I rapporti fra le due sorelle Stephen furon caldi e un po' burrascosi traducendo caratteri diversissimi. Le reazioni critiche di Vanessa erano alquanto imbarazzanti: pur riconoscendo la qualità, per esempio della *Gita al faro*, ne parla con una specie d'impazienza non priva di tristezza. Vanessa era gaia di natura ma aveva anche i suoi momenti neri e si sentiva frustrata: a Londra – scrive – nessuno si accorge della mia assenza. Altrove la stessa osservazione è applicata malignamente alle vicende della sorella. La vecchia ferita della malattia di Virginia non si richiudeva. La sublime, l'eccezionale Virginia non cessò mai di essere per Vanessa una visionaria incurabile¹⁷¹.

Narratrice si specchia in Marie Laurencin, «inchiodata al suo ruolo, alle sue fanciulle pallide che non piangevano, ma avevano pianto, ai suoi grigi su grigio, d'un tratto fioriti da una macchia di sangue»¹⁷².

Infine, a Berthe Morisot, Maria Bashkirtseva e Edita Walterowna strappa l'ultima meditazione sul legame a lei più caro, quello maestro-allieva:

Ma il lavoro seguita ad essere la sua gioia e la sua pena. Lo ama con frenesia, con disperazione fino all'ultimo: la natura, il mondo valgono per lei in quanto si possono dipingere. Onorò la memoria del celebre Manet, dichiarando alla sua morte che il suo posto era al Louvre. Del futuro delle proprie opere non si curò mai, forse non credette mai di essere la più grande pittrice del secolo diciannovesimo, e anche qualcosa di più¹⁷³.

¹⁷⁰ Ivi, p. 73.

¹⁷¹ Ivi, p. 86.

¹⁷² Ivi, p. 79.

¹⁷³ Ivi, p. 61.

Sveglia o dormiente essa non fa che sognare progetti di pitture di vari soggetti e dimensioni. La interessa estremamente il soggetto campestre sull'esempio del Millet a cui crede ciecamente. Pretende la gloria a tutti i costi, prevede la propria morte e quella dell'uomo che ammira, Bastien Le Page: morti che, in effetti, coincideranno¹⁷⁴.

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. Più che dipingere, infatti, essi "parlavano pittura" e, naturalmente, incessantemente discutevano¹⁷⁵.

Dopo la morte di Longhi prende in mano anche la sezione arte di «Paragone». Se si esclude *Riflessioni su Poussin e Corneille* (1977), una appassionata indagine sul «colore mentale»¹⁷⁶ che lega il pittore normanno e il poeta di Rouen, gli ultimi pezzi consegnati alla rivista sono un inno alla memoria. I soggetti delle opere dei fratelli Le Nain esposte al Gran Palais «non guardano davanti a sé, ma dentro di sé, quasi contemplando quel che hanno provato, sofferto e conservato nel ricordo»¹⁷⁷ (*Il silenzio dei Le Nain*, 1979), sono creature che «vivono nel passato, estraneo alla realtà dell'attimo, emblema di una interiorità vissuta»¹⁷⁸ (*Un genio in tre fratelli*, 1979). In *Perdite compensate* (1975) il Goya donato da un gentiluomo al patrimonio nazionale italiano, in un tempo in cui si succedono furti d'arte, diventa consolazione alla perdita non compensabile di Longhi, di cui cura la prefazione a *Picasso e l'Italia, Picasso e l'arte italiana, Lo "stupefacente Picasso", Picasso: commenti e note, Picasso speaks* (1981).

¹⁷⁴ Ivi, p. 66.

¹⁷⁵ Ivi, p. 90.

¹⁷⁶ Ead., *Riflessioni su Poussin e Corneille*, «Paragone-Arte», a. XXVIII, n. 333, novembre 1977, p. 89.

¹⁷⁷ Ead., *Il silenzio dei Le Nain*, «Paragone-Arte», a. XXX, n. 349, marzo 1979, p. 56.

¹⁷⁸ Ead., *Un genio in tre fratelli*, «La Nazione», 21 febbraio 1979, p. 3.

Nel 1977 esce la monografia *Giovanni da San Giovanni, pittore della contraddizione*, che rappresenta il ritorno ai giovanili entusiasmi condivisi con Longhi: «Quelle facce schiacciate a fuoco chiaro di sotto in su! colle barbe squizzanti [*sic*] come tante fontane di acqua di seltz – e quei colori agretti che sembrano corrosi e sbiancati da un cloro che sia sotto l’intonaco – Non so dire se mi piacciono più gli affreschi di Firenze o questi – A Firenze G. da S. G. è, mi sembra, più tiepolesco, più moderno – Qui si ha l’impressione di un fiorentino – si riconosce qui il fiorentino – che intrecci dei deliziosi giuochi caravaggeschi spruzzandoli di scintilli genovesi – Insomma sono felice di aver conosciuto Giovanni da S. G. e voglio ritornare ai SS. Quattro per vedere e per capire bene – Perché già, hai ragione, amico mio, io bisogna pur che incominci a fare della storia dell’arte sul serio – e che pensi e che ragioni»¹⁷⁹.

E invece comincia il libro sul pittore fiorentino, a cui avrebbe voluto dedicare la tesi di laurea¹⁸⁰, nella veste di «storico qualche poco fantasioso»¹⁸¹:

Come dovevano annoiarsi i tanti ragazzi e ragazzetti, gregge pascolante brace, matita e cartaccia sotto gli occhi di Matteo Rosselli, e sparsi intorno al modello – quando c’era – panneggiato di cenci umidi e intirizzito dal freddo. Spesso capitavano visite al Maestro: di signorini e giovanottelli baldanzosi ex allievi che s’erano messi in proprio ma corteggiavano ancora Matteo, mostrando il bozzetto o il disegno a sanguigna estratti dalle loro cartelle. Lui, con quell’aria bonacciona di pedagogo indulgente, è una potenza, tutte le commissioni importanti sono sue e le può distribuire a chi vuole, di preferenza ai buoni figlioli, timorati, che a nessun prezzo – così si vantavano – dipingerebbero una donna nuda. A volte entra il signorotto che vuole ingrandirsi perché prende

¹⁷⁹ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXIII.

¹⁸⁰ «Riprese in mano certi suoi vecchi appunti su un pittore che doveva formare il tema, poi sostituito, della sua tesi di laurea. Cominciò a controllarli e, scorrendo con diffidenza quei fogli, si convinse che una normale monografia, non troppo specializzata e libera dalla soverchia erudizione di moda, poteva venirne fuori. Tuttavia, scrupolosa, stese un piano analitico del lavoro, ricominciò l’esame delle fonti, dei documenti d’archivio, scoprì un affresco sconosciuto; ebbe una segretaria per lo schedario e alla fine dell’anno il libro era in bozze» (A Banti, *Un grido lacerante*, cit., p. 97).

¹⁸¹ Ead., *Giovanni da San Giovanni. Pittore della contraddizione*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 6.

moglie e almeno in camera pretende quattro palmi di affresco, da rischiarar l'occhio alla sposa. Tutta gente chiacchierona e fannullona, e se stesse a Giovannino gli sbatterebbe l'uscio sul naso, però non lo fa capire, Matteo fa buon viso ai clienti e altrettanto prescrive ai ragazzi: e il loro talento, precoce o no, non gli importa tanto quanto che il loro contegno sia modesto, anzi umile. Pare una cosa da nulla, ma bisogna provare cosa sia il tedio dei discorsi arroncigliati e delle manatelle benevole sulle spalle: e trovarsi lì, zitto e minchione, davanti a Sua Signoria che dice: "bene, bene, lo proveremo e si vedrà quel che sa fare". Per la verità, non tutti i discepoli del Rosselli erano ancora in età fanciullesca, qualcuno poteva essersi deciso tardi all'esercizio pittorico, e cioè verso i quattordici o i quindici anni, dopo aver sperimentato la propria vocazione – luogo comune di tutti i biografi – sui muri delle case e delle chiese, con carbonella e materiali affini. Ma fra i discenti di Matteo nessuno mostrava l'età di quel Giovannino che, vestito alla diavola, pareva aver raggiunto e forse superato la ventina. La sua apparizione nei locali della scuola era stata improvvisa e un po' misteriosa. Di viso gradevole, ma di espressione chiusa, lavorava in silenzio, appartato: e guai se qualche compagno accennava a chinarsi alle sue spalle per osservare quanto veniva facendo: riceveva gomitate e ringhiosi brontolii, sicché nessuno ebbe più voglia di dargli confidenza, tanto più che la vera età, per caso risaputa, di questo campagnolo – ben ventiquattro anni – lo fece oggetto più di scherno che di simpatia. Si chiamava Giovanni Mannozi nativo di San Giovanni Valdarno, e aveva uno zio prete. Altro, neppure il Rosselli si era curato di sapere: ma il giudizio comune di tutta la compagnia era pressappoco questo: e che diavolo ha fatto sinora questo gingillone che alla sua età avrebbe dovuto lavorare a suo conto e metter su famiglia? Quanto a Matteo, si limitava a dire che lo lasciassero stare, ché la sua strada l'aveva trovata da sé. E difatti...¹⁸²

Giovanni da San Giovanni viene affrontato di testa, come Lotto, «attribu[endogli] pensieri e reazioni che forse non ebbe mai».¹⁸³ E, soprattutto,

¹⁸² Ivi, pp. 5-6.

¹⁸³ Ivi, p. 35.

una «sofferenza [che] doveva aver procurato in lui quel che noi chiamiamo un “complesso di inferiorità”»¹⁸⁴ (noi, io Anna Banti¹⁸⁵).

Veniamo ora agli scritti d'arte pubblicati prima d'intraprendere la carriera letteraria.

Nel saggio *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, apparso su «La Critica» del 20 settembre 1919, Benedetto Croce, dopo avere predicato «lo spiritualizzamento sempre più genuino e completo della interpretazione artistica (cioè la sua liberazione dal sensualismo e dall'intellettualismo), e il congiungimento della critica d'arte con la filosofia»¹⁸⁶, s'avvede con piacere che contributi su tali tendenze cominciano a essere pubblicati in Italia, in Francia e in Germania, e che «assai pregevoli sono particolarmente i lavori italiani»¹⁸⁷. Tra questi, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII* di Lucia Lopresti.

Si tratta del primo scritto d'arte uscito nel gennaio-aprile 1919 su «L'Arte» di Adolfo Venturi, probabilmente ricavato dalla tesi di laurea¹⁸⁸ discussa il 29 novembre 1918.

In una sorta di prefigurazione del proprio destino artistico, la Lopresti riporta le cattive voci che corrono sull'opera boschiniana: «“allegorie fredde, concetti frivoli sopra ogni nome, frasi alle quali non si possono mettere a fronte quelle

¹⁸⁴ Ivi, p. 38.

¹⁸⁵ «Lucia Longhi (Anna Banti), è una cara donna. Ci conosciamo da vari anni, ma soltanto da poco tempo abbiamo fatto amicizia, e per questo suo invito a passar qualche giorno nella pace di questa villa le sono molto riconoscente [...] Singolare donna, questa Lucia Longhi, alias Anna Banti. Una delle più intelligenti e sensibili chi'io abbia conosciute, con uno strano destino di invincibile “complesso di inferiorità” (come si dice oggi) di fronte alla vita, sin dalla fanciullezza, come testimoniano i suoi libri» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. CII).

¹⁸⁶ B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, «La Critica», a. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919, p. 275.

¹⁸⁷ Ivi, p. 276.

¹⁸⁸ L'argomento sembra suggerito da Longhi per il tramite di Venturi, che aveva proposto alla testista il caricaturista Pierleone Ghezzi: «hai scritto qualche cosa di me a Venturi? Davvero davvero no? Perché dunque dice lui: “il caricaturista di che lepparai la scorsa volta è il Gheddi – ma mi sono accorto che il Gheddi è troppo piccolo artista per lei (Eh? Oh? cosa? Sgrano gli occhi – chi le ha detto?...) Io vovoglio che i mie' scollari predilletti (!?!?!?) si pongan di ccontro a un ostacolo fforte – dica dunque lei (e dica e dica) quello a cui si sente più inclinata – Robirobi tu hai scritto qualche cosa a Venturi! Come spiegare altrimenti questo straordinario preambolo?» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXV).

del Ciampolo e del Melosio; perciocché questi scrissero almeno in dialetto italiano, ove il Boschini protesta che non vuole affettare idioma straniero, ma parlare come il popolo veneto»¹⁸⁹.

Se l'abate Lanzi difende «la scenografia polverosa di un linguaggio rigidamente fissato»¹⁹⁰ rappresentata da Ciampolo e da Melosio dalla «potente inondazione di gusto popolare»¹⁹¹ che avviene con Boschini, colei che quasi vent'anni dopo («Quali siano stati i risultati di questa fecondazione in vista delle suggestioni derivanti da prossime abusate culture, non è questo il luogo di raccontare»¹⁹²), riscoprendo la pittrice Artemisia Gentileschi, tenta «d'immettere nella palude bastarda dell'italiano letterario in corso, vecchie e potabilissime fonti dell'uso popolare nostrano»¹⁹³ è una estimatrice della letteratura del Seicento, «questa letteratura straordinariamente complessa per eredità molteplici e per propria ardita foga innovatrice, [che] non ha trovato ancora presso di noi un interprete che la scinda nei suoi singoli elementi per farcene riconoscere almeno il valore preponderante: un valore, se non altro, d'intenzione»¹⁹⁴.

L'osservazione delle qualità letterarie di Boschini, che si esplicano soprattutto nella *Carta del navegar pittoresco* (poema in dialetto veneziano diviso in otto canti rimati per quartina, del 1660), poggia sul ritmo. Della poesia secentesca la Lopresti conosce «l'irrequieto ritmo impressionabile e mobile come una fonte carsica, il ritmo che serpeggia in cerca di una forma adatta alle sue intenzionali volute; oppure quello che seguendo il disegno prestabilito dell'ottava cerca nuove uscite negli scatti tronchi dei neologismi e dei contorti rinfrescamenti verbali»¹⁹⁵. In Boschini, invece, «il ritmo nasce spontaneamente

¹⁸⁹ L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, «L'Arte», a. XXII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1919, p. 13.

¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947, p. VII.

¹⁹⁴ L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, cit., p. 13.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 14.

[...] come conseguenza di un ottenuto stato di grazia; e quando non nasce [...] nessuno stridore culturale viene a turbare lo stato di placida noia in cui si è sdraiati»¹⁹⁶.

«Estasiat[a] [...] e ardente d'ammirazione»¹⁹⁷ dinanzi a questa musicalità pacificata, come Boschini dinanzi ai pittori della *Carta*, non offre un commento tecnico della quartina sulla diligenza ma evidenzia «il compiacimento»¹⁹⁸ e «l'allegrezza»¹⁹⁹ che hanno gettato lo scrittore in questo «caracollante giretto in rima»²⁰⁰ da concludersi, secondo le regole del buon commentatore, «prende[ndo] una chitarra, e pizzicando, canta[ndolo] su una delle tante arie popolari che [gli] si adattano e che abbiamo sentito ripetere anche ieri da un qualche verseggiatore stradaio di avvenimenti forti»²⁰¹.

Il Seicento, dunque, non vale per Boschini come «legame di asservimento culturale»²⁰² bensì come «ambiente atto a essere facilmente dominato da elementi fortemente spontanei e mobili»²⁰³.

In virtù di questa «sensibilissima originalità»²⁰⁴, che lo marchia come una figura anacronistica, classificabile fuori dal tempo e dalle mode artistiche dominanti, la Lopresti sottrae Boschini (e si sottrae) allo «sprezzo tradizionale non meritato [...] che [...] lo avvolgeva nei rispetti della valutazione letteraria»²⁰⁵.

L'*incipit* della *Carta* svela il meccanismo del ragionamento boschiniano:

Il canto comincia con una invocazione divina: l'autore si raccomanda specialmente a S. Giovanni per la buona riuscita del suo compito. Noi ci sentiamo un poco meravigliati per questa reminiscenza di un antico vezzo

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ *Ibidem*

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ *Ibidem*

²⁰⁴ Ivi, p. 13.

²⁰⁵ Ivi, p. 14.

d'introduzione. Perché ormai chi iniziava più un'opera con queste sacre formule convenzionali? E ci ritorna in mente Cennini, il buon operaio pittore, che cominciava il suo *Trattato* colle lunghe serie d'invocazioni, inesauribili come i saluti in fondo alle lettere dei contadini. Di netto, troncate le divote parole, risuona a capo pagina un "Olà chi è quel che sento là de fuori?" È il senatore che parla. All'interiezione recisa introdotta così tutta d'un colpo, con rude efficacia di apertura fantastica, par davvero si spalanchino le portiere vellutate di qualche sala quadratamente magnifica, un poco cupa, di odore confortante. Entra il compare con un saluto di versi appiccicaticci, e si mette subito a sproloquiare con una falsità deliziosa di posizione, sulla pittura in genere e veneziana (manco a dirlo) in ispecie²⁰⁶.

L'invocazione a San Giovanni parrebbe dichiarare l'intento di un'opera conforme alla più pura tradizione trattatistica. Ecco però che il dialogo tra l'Eccellenza, un senatore veneziano amatore d'arte (l'arciduca Leopoldo Guglielmo, uno dei maggiori collezionisti del tempo nonché dedicatario dell'opera), e il Compare, un pittore (lo stesso Boschini), aperto da una definizione nullificante della pittura come «l'esempio di tutte le cose, l'esempio della virtù»²⁰⁷, convincono dell'incapacità del trattatista di parlare per astrazione e per teorie, fedele com'è ai guizzi della sua immaginazione.

Le idee di Boschini non si sviluppano secondo un disegno coerente e «non si p[ossono] farl[e] capire», spiega la Lopresti, «senza indugiarsi nel giro narrativo di tutta la sua opera»²⁰⁸.

E che cosa fa la Nostra nel momento di affrontare la prima prova d'arte, se non lasciarsi sedurre dalla «tentante ambiguità del pensiero boschiniano»²⁰⁹?

Sarebbe divertente parlare di Marco Boschini coll'accento di un narratore di storielle ben fiorite e placide, senza considerare troppo accanitamente dappresso

²⁰⁶ Ivi, p. 15.

²⁰⁷ *Ibidem*

²⁰⁸ Ivi, p. 20.

²⁰⁹ *Ibidem*

il fenomeno artistico e storico che egli può rappresentare: seguire l'andazzo gonfietto dei suoi versi, le pause *endimanchees* della sua prosa, con serena indulgenza. Accostare la propria mente alla intellettualità boschiniana come se ci ricoprisse l'occhio di una bella ametista sfaccettata per veder tutte le cose trasformate in cubi ed in prismi violetti. Si vedrebbe infatti tutto il mondo arrotondato e fiorito straordinariamente; un mondo contentone, capace di infondere un senso di bonomia soddisfatta in chiunque si fermasse a considerarlo un momento²¹⁰.

In una lettera a Letizia Fortini del 27 luglio 1980 colei che ormai è diventata una «generosa e insostituibile presenza “critica” che nel difficile e oscuro lavoro di chi scrive ognuno vorrebbe avere accanto»²¹¹ scrive: «“Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa”»²¹². Il divertimento è lavoro. Già: ma nel 1919 qual è il lavoro? Nel momento in cui si accinge a parlare di Marco Boschini la Lopresti s'interroga sulla propria vocazione: «[...] egli segue colle sue parole l'andamento dei fenomeni artistici e inconsciamente tratta il problema generale colla stessa imparzialità di un artista che studi e esami le esigenze delle proprie aspirazioni»²¹³. Qualunque essa sia, indispensabile è il concetto di diligenza: «Tutto si può mettere sulla tela, ed in qualunque modo, purché si sia valenti nel farlo. Ma questa infinita libertà porta con sé il peso di un lavoro e di una ricerca incalzante: la ricerca appunto dell'intelligenza perfetta»²¹⁴.

Se parlando del proprio metodo d'indagine si propone quale «narratore di storielle ben fiorite e placide [che] [non] considera[...] troppo accanitamente

²¹⁰ Ivi, p. 13.

²¹¹ L. Fortini, *Testimonianze*, «Paragone-Letteratura», a. XLI, n. 24, dicembre 1990, p. 67.

²¹² L. Ricaldone, «“Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa”. *Lettere di Anna Banti a giovani scrittrici*», cit., p. 99. Lo stesso concetto è espresso in una delle lettere giovanili a Longhi: «Ho cercate sul Bertolotti le notizie che desideravi e ti ringrazio davvero del divertimento straordinario che mi hai procurato» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 38).

²¹³ L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, cit., p. 24.

²¹⁴ Ivi, p. 17.

dappresso il fenomeno artistico e storico che [Boschini] può rappresentare»²¹⁵, di Boschini afferma che «troppe volte dimentica o non si cura di spiegare anche sommariamente un fenomeno artistico tutto attratto com'è dalle proprie iridescenti fantasticherie»²¹⁶. Laddove poi dichiara di volere «seguire l'andazzo gonfietto dei [...] versi [di Boschini], le pause *endimanchees* della sua prosa, con serena indulgenza»²¹⁷, a proposito di un'immaginaria conversazione fra il cavalier Liberi e il cavalier d'Arpino a sostegno del primato di Tiziano riconosce a Boschini «indulgenza di giudizio»²¹⁸.

Ma è quando reimmaginano i colloqui avvenuti fra i pittori, in cui Longhi «non ved[eva] [...], per lo storico, compito più nobile di questo; né più essenziale al fine di delineare le famose “persone” in modo che non abbiano a sembrare degli automi, o degli invasati»²¹⁹, che i due maggiormente si intendono. Leggendo la *Carta* la Lopresti «è particolarmente tentat[a] di credere che i dialoghi tra l'Eccellenza e il Compare siano realmente avvenuti, e nella stessa maniera con cui son descritti; tanto è discorsivo e naturale il tono del loro procedimento»²²⁰; parlando della *Carta* «verrebbe fatto di raccontare con dolce compiacimento le passeggiate in gondola per i canali e la laguna veneta che un vecchietto sottilmente barbato di bianco e ricoperto di zimarroni damascati faceva in compagnia di un bizzarro uomo lungamente chiomato, dagli abiti preziosi, leggermente consunti: Dove andava il vecchietto veneziano col suo magico confidente? Di cosa parlottavano mentre il vellutato strascichino sobbalzante della gondoletta ondeggiava sulle increspature del mare largo,

²¹⁵ Ivi, p. 13.

²¹⁶ Ivi, p. 22.

²¹⁷ Ivi, p. 13.

²¹⁸ Ivi, p. 15.

²¹⁹ R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* [1940], Milano, Abscondita, 2014, p. 56. La polemica è con il pensiero berensoniano: «Sono dunque le opere esistenti che contano, e non la biografia dell'artista. Queste opere esistenti costituiscono la personalità artistica, in quanto distinta dalla personalità civica biografica: e soltanto le opere hanno un interesse vitale. Aneddoti, associazioni, e ogni cosa che non sia chiaramente rivelata nelle opere esistenti è irrilevante e ritarda il nostro diretto contatto con esse» (B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* [1947], trad. it. di M. Praz, Milano, Abscondita, 2009 e 2015, p. 186).

²²⁰ L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, cit., p. 28.

verso l'isola di Murano?»²²¹. Inoltre, affiancando al Boschini scrittore il Boschini uomo, «uno di quegli uomini che fanno venire in mente le ciambelle zuccherate»²²², viene fuori «una storia dell'arte veneziana per uso infantile»²²³, che ricalca le *Miniere della pittura veneziana* (prima vera guida artistica di Venezia in lingua italiana, del 1664) «espress[e] colle più infantili capriole secentesche»²²⁴ da «un bambino [...] che ha bisogno di essere distratto dalla soggezione degli ascoltatori per poter esprimere colla innata originalità graziosa le proprie sensazioni»²²⁵.

Alla fine la Lopresti si sottrae alla tentazione del narrare: «[...] è da credersi che da questo fiabesco racconto la personalità di Boschini verrebbe fuori talmente simpatica così nelle sue qualità come nei suoi difetti, da far sorgere qualche scrupolo di veridicità nell'animo stesso di chi ha raccontato. E sarà meglio dunque, per non avere scrupoli, contentarsi di delizie interiori sulle più audaci ipotesi fantastiche, per scrivere quello che si deve con più prudente consiglio»²²⁶.

Delle *Miniere* la Lopresti comincia ad esaminare la trattazione dei tre elementi essenziali della pittura.

Sul disegno e sull'appendice del chiaroscuro:

“Alcuni credono che il disegno consista solamente nei lineamenti, ma io dico che i lineamenti sono ben sì necessari al disegno, ma bisogna valersene come fa lo scrittore della falsa riga... *poiché la pittura vuole essere rappresentata tenera, pastosa, e senza terminazione come il naturale dimostra*”²²⁷.

²²¹ Ivi, p. 13.

²²² *Ibidem*

²²³ *Ibidem*

²²⁴ Ivi, p. 18.

²²⁵ Ivi, p. 23.

²²⁶ Ivi, p. 13.

²²⁷ Ivi, p. 18.

[...] “ciò al colpo del pennello s’aspetta nel colorire artificiosamente il naturale [...] sicché senza il colorito non resta perfezionato il disegno”²²⁸.

Boschini non presenta alcuna preparazione teorica perché «il disegno non è più quello consacrato dalla concezione vasariana»²²⁹ e «il chiaroscuro, non è più un risultato degli accidenti della forma che possono essere resi evidenti dal segno»²³⁰: egli semplicemente «si meraviglia»²³¹. Eppure, basta un cenno alle «“tinte de’ colori più abbagliati e più carichi”»²³² che fanno artificiosamente risaltare il chiaroscuro per far esplodere la Lopresti in una esclamazione di giubilo: «Oh, quanta luce di colore e di critica in questi aggettivi!»²³³.

Sul colorito:

[...] “questo alle volte si riceve per impasto, ed è fondamento, per la macchia ed è maniera; per l’unione dei colori, e questo è tenerezza; per il tingere o ammaccare, e questa è distinzione delle parti; per il rilevare e abbassare delle tinte e questo è tondeggiare, per il colpo sprezzante, e questa è franchezza di colorire; per il velare, o come dicono sfregazzare, e questi sono ritocchi per unire maggiormente”²³⁴.

Boschini continua a tralasciare le elaborazioni mentali per una «felicità pittorica»²³⁵. Tuttavia, in questa descrizione la Lopresti coglie un «godimento sensitivo [...] così rispondente allo spirito della migliore critica contemporanea»²³⁶.

Infine, sull’invenzione:

²²⁸ *Ibidem*

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ibidem*

²³² *Ivi*, p. 19.

²³³ *Ibidem*

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ *Ibidem*

²³⁶ *Ibidem*

“Questa il tutto con le sue parti concerta, dispone le materie, introduce le forme, accorda gli accidenti, rappresenta i successi e rende armoniosa la composizione delle cose.”²³⁷”

Quella che potrebbe sembrare una «concezione puramente figurativa [...] [di] un occhio di artista sperimentato a scoprire»²³⁸ si rivela agli occhi della Lopresti l’ultimo abbaglio: «l’effetto illustrativo e l’effetto figurativo sono amalgamati nel fraseggio entusiastico»²³⁹.

Dalle «appassionate osservazioni»²⁴⁰ sugli elementi della pittura la Lopresti passa al «più appassionato argomento»²⁴¹ su cui si sia soffermato lo scrittore veneziano: la rassegna dei tre maggiori pittori veneti.

A proposito di Tiziano rovescia l’opinione di Mary Pittaluga, la quale in *E. Fromentin e le origini della moderna critica d’arte* affermava che Boschini nella valutazione di Vecellio si era fondato su criteri naturalistici:

Vecellio era il più felicemente naturale fra i pittori veneziani; in lui quasi sempre la materia coloristica trovava una calma risoluzione della forma; perfino l’ultimo periodo della sua attività, preguo di impellenti dissidî stilistici, conseguiva nel diletto di magici accordi pastosi, un certo qual greve oblio²⁴².

Ed è alla maniera estrema di Tiziano che Boschini volge il suo sguardo amorevole:

Egli vede nelle sontuose pitture un molle riflesso di natura, e non sa spiegare in che cosa la natura dipinta differisca da quella reale. Certo egli scorge una cosa estremamente brillante e iperbolizzata nel senso della maestà, e ne gode con gusto infinito. Quando sente così, egli vuole esternare il suo compiacimento con

²³⁷ Ivi, p. 20.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ Ivi, p. 17.

²⁴¹ Ivi, p. 21.

²⁴² *Ibidem*

riflessioni degne e sapute e non sa fare di meglio che dire: queste cose sono proprio come si vedono nella vita; mischiando le proprie trasfigurazioni visuali con le proprie impressioni pittoriche. Chè se poi si dimentica di fare lo scrittore d'arte e di essere obbligato a dir qualche cosa di universalmente accetto, allora i compiacimenti appassionati dell'artista saltano fuori; e Boschini si abbandona interamente al gusto di toccare delicatamente con la punta del suo provino raffinato, la sostanza delle squisite pietanze pittoresche imbandite al suo sguardo²⁴³.

In Giorgione:

[...] Boschini indovina una forte corrente di passaggi ideali, un èmpito di conquiste intellettive, una novità di visione profondamente motivata. Li indovina, e non li sa spiegare – com'è naturale – perché che cosa ci sarebbe di più deplorabilmente anacronistico di un Boschini che si mettesse a spiegare storicamente uno stile²⁴⁴?

Però è sufficiente che nelle stoffe dei soggetti di un suo quadro Boschini veda «“la vera idea delle azioni umane”»²⁴⁵ per accordargli dignità critica: «Oh le azioni umane che non sono più che abiti di velluto e di damasco, quale secentesca interpretazione delle elevazioni ideali del Rinascimento!»²⁴⁶.

In Paolo Caliari:

[...] gusta le architetture meravigliose, le belle figure nobili, la loro disposizione aereata; ma gusta tutto ciò in un colpo, e pone a base di questa unica bevuta estetica il procedimento tecnico dell'artista²⁴⁷.

²⁴³ Ivi, p. 22.

²⁴⁴ *Ibidem*

²⁴⁵ Ivi, p. 23.

²⁴⁶ *Ibidem*

²⁴⁷ *Ibidem*

A tratti afferra la complessità formale del genio del Veronese e allora «la parola non fluisce spontanea e si apre a stento una uscita tra i ricordi delle apprese mufte accademiche»²⁴⁸.

Se Tiziano rappresenta il punto di partenza delle intuizioni boschiniane, Tintoretto è il punto di arrivo:

[...] il nostro scrittore può essere capace delle più fini intuizioni davanti ad ogni opera di colore, ma non ha che una sola invadente passione: Jacopo Tintoretto. Della maniera di questo egli nota i sintomi precursori e fin le più tarde conseguenze; e involge ogni cosa che la riguardi in un'atmosfera di caldissima simpatia²⁴⁹.

[...] interpreta magnificamente per tutto il corso del paragrafo l'opera del suo pittore preferito. Saremmo anzi tentati a correggere: con esagerata magnificenza; giacché le sue frasi sembrano designare qualcosa di molto superiore al valore che noi siamo abituati ad assegnare al Tintoretto. Se noi non conoscessimo l'opera di questo artista, e non trovassimo la descrizione boschiniana nel contesto di un trattato sulla pittura veneta, saremmo indotti ad immaginare le applicazioni di una visione addirittura rembrandtiana, e le parole che concludono il passo citato: “nuovi statuti e riforme di nuove leggi alla pittura” ci farebbero fremere di rimpianto²⁵⁰.

Ad incipit di Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo, pubblicato su «L'Arte» nel gennaio-aprile 1920, «un'impressione confusa [ci] vince: quella di esser dinanzi a una cosa troppo preziosa e tentante»²⁵¹:

²⁴⁸ Ivi, p. 24.

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ Ivi, p. 25.

²⁵¹ Ead., *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo*, «L'Arte», a. XXIII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1920, p. 49.

S. Maria in Trastevere? Quando io la vedo ad occhi chiusi, polverosa come uno scrigno antico, posata tra la nobile severità di un palazzo adamantino e la freschezza rugiadosa di una fontana al sole, non posso a meno di estrarne mentalmente, come gioielli da un cofano, due cappellette rare e preziose. L'una così ricca di giuochi architettonici e coloristici, in cui lo sfondo del cielo sereno è calcolato come in un disegno di Degas, l'effetto della tela pura circondata da un qualche segno di spumino avvolgente; così divertente nelle sue volute feline che sono arabesco e colore, così interessante nella sua fisionomia girevole che sa d'oriente gelato da una nordica nebbia ghiacciata. È la cappellina Avila, innalzata, probabilmente, dal Gherardi: e qualche bimbo fantasioso vorrebbe eleggerla – io credo – a propria dimora, sperando, durante qualche lucido crepuscolo, di veder piovere dal suo aereo apoteotico coronamento, una minuscola inverosimile mongolfiera. L'altra cappella... È di questa che io vorrei parlare e che rivedo con maggior gusto e desiderio nella chiesa di S. Maria²⁵².

«Ved[endo] ad occhi chiusi»²⁵³ la cappellina Avila, costruita probabilmente da Gherardi, la Lopresti racconta di un «bimbo fantasioso [che] vorrebbe eleggerla [...] a propria dimora, sperando, durante qualche lucido crepuscolo, di veder piovere dal suo aereo apoteotico coronamento, una minuscola inverosimile mongolfiera»²⁵⁴. Sta dunque soccombendo all'antico vezzo di parlare dell'arte alla stregua di un narratore. Sùbito si ravvede: «L'altra cappella... È di questa che io vorrei parlare e che *rivedo* con maggior gusto e desiderio nella chiesa di S. Maria»²⁵⁵. La Lopresti vuole parlare della cappella Altemps, le cui decorazioni sono assegnate da tutte le guide antiche e moderne a Pasquale Cati da Jesi, «non [...] molto adulato [...] dagli scrittori dell'arte che se ne sono occupati»²⁵⁶.

²⁵² *Ibidem*

²⁵³ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

²⁵⁴ *Ibidem*

²⁵⁵ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

²⁵⁶ *Ibidem*

Il suo «occhio preparato alla più amorevole benevolenza»²⁵⁷ segue il «pennello paziente ed amoroso»²⁵⁸ di Cati soffermandosi sul soffitto «nel [cui] silenzio sembra di udire risuonare all'orecchio il ticchettio impercettibile di tanti dadetti di domino sovrapposti da una mano infantile per una divertente costruzione in bianco e nero»²⁵⁹ e sulla *Nascita del Redentore*, che «allineando sotto la sua luce argentina e corroditrice, il cubetto variegato del letto, il cubetto di una tavola apparecchiata e tante piccole forme squadrate che i grembi aperti delle donne assistenti determinano in primo piano, richiama alla nostra mente [...] una riunione di finissimi balocchi»²⁶⁰.

Conclude che, «senza troppo fermi propositi, ma con molta gioia intima»²⁶¹, quel «marchigiano così semplice e giocondo nell'opera, così umile, attraverso i documenti e le attestazioni storiche»²⁶², che ricorda tanto Lotto, si è «balocca[to] in modo delizioso cogli elementi dell'architettura del Buonarroti senza mai guastarli o svisarli»²⁶³.

Il saggio *Pietro Testa, incisore e pittore*, apparso su «L'Arte» in due puntate (Anno XXIV, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1921 e fasc. 3-4, marzo-giugno dello stesso anno), comincia «con l'amabilità delle storielle per lanterna magica»²⁶⁴:

Era appena adolescente il nostro Lucchesino quando Roma lo accolse. Dalla patria egli nulla aveva ritratto se non forse una segreta ammirazione ed un apparente disdegno per le opere dei concittadini pittori, opere che, del resto, non dovevano aver impresso nel suo spirito una traccia molto profonda. Fiero del suo largo avvenire, bramoso di mirabili scoperte, egli si diede immediatamente a

²⁵⁷ Ivi, p. 50.

²⁵⁸ Ivi, p. 58.

²⁵⁹ Ivi, p. 49.

²⁶⁰ Ivi, p. 56.

²⁶¹ Ivi, p. 57.

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ *Ibidem*

²⁶⁴ Ead., *Pietro Testa, incisore e pittore*, «L'Arte», a. XXIV, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1921, pp. 13-14.

disegnare tutte le dolci anticaglie sparse sul suolo romano. Evidentemente egli non aveva ancora coscienza del proprio talento di acquafortista. Disegnando, egli voleva soltanto sveltir la mano, per penetrare rapidamente nei più occulti segreti di ogni eccellente pittore; e la sua natura, eccessivamente teorizzante doveva già portarlo a quei tentativi di ricerche personali, intorno a cui lo vedremo affannarsi, per tutta la vita²⁶⁵.

Di quello «spirito travagliato [che] sortì uno dei più astiosi destini che l'intelligenza possa subire [...] e [che] parve plasmarsi secondo quel tipo di artista scontroso e tetro che nel 600 trova più volte così liriche personificazioni»²⁶⁶ sembra prioritario indagare il sentimento infantile.

Di qui il discorso può tracciare i risultati che a quel tempo in pittura stavano raggiungendo Lanfranco, Poussin e Guercino: perché «occorre ormai accertare quale sieno le [...] prime opere [di Testa]»²⁶⁷. Uno sguardo dunque alla *Visione di Giacobbe* dell'Accademia di S. Luca, al cui «paese toccato di piccole luci pazienti, futura predilezione del pennello testiano»²⁶⁸ vengono trasferite, come «al trapezio gentile»²⁶⁹ della cappella Altemps, qualità umane.

E subito la Lopresti si mette a fantasticare attorno all'uomo che accolse Testa ritornato a Roma per imparare il colorito: «Doveva essere un bravissimo uomo il signor Pietro Berrettini da Cortona [...] pio, aperto, sincero, senza sottintesi»²⁷⁰.

Più avanti discute del *Sonno dei pastori* della Galleria Colonna attribuito a Poussin, riconoscendo a Testa «così fanatico e così sagace da pretender di cogliere in una ipersensibile attuazione le qualità più sostanziali del colore»²⁷¹ questa «tela [...] [che] dorme»²⁷².

²⁶⁵ Ivi, p. 11.

²⁶⁶ Ivi, p. 10.

²⁶⁷ Ivi, p. 11.

²⁶⁸ Ivi, p. 12.

²⁶⁹ Ead., *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo*, cit., p. 49.

²⁷⁰ Ead., *Pietro Testa, incisore e pittore*, cit., p. 13.

²⁷¹ Ivi, p. 17.

²⁷² Ivi, p. 16.

I rapporti tra i due pittori sono il pretesto per il solito lavoro d'immaginazione dialogante: «E si potrebbe qui fantasticare di una discussione a casa Dal Pozzo, coronata da una pratica dimostrazione, per parte del Testa, sui più attuabili mezzi del programma poussiniano»²⁷³.

Nonostante la rivelazione dell'«acqua colante giù dalla vaschetta, in rivi così bianchi come le gocce di latte del Tritone di Lucca; e la testa un po' cortonescamente parrucosa dell'Adone, e i tronchi degli alberi ben noti, sfogliati a chiazze di corteccia chiara come quelli del *Giacobbe dormente* a S. Luca»²⁷⁴, la Lopresti coglie nel quadretto dei pastori un «pennello [che] err[a] preoccupato»²⁷⁵. È il momento in cui il lucchese vive un «lacerante dissidio»²⁷⁶: abbandonare la pittura in mancanza di commissioni e di favori per disegnare, intagliare e far stampare, prima stipendiato dal commendator Dal Pozzo, poi per proprio conto, «moltissime invenzioni ed istorie di essenziale sugo allegorico»²⁷⁷.

Il riferimento alla letteratura esplose in una formidabile ipotesi: «Tali carte sono sparse dovunque; ce n'è a Vienna all'Albertina, ce n'è a Firenze, agli Uffizi, e chissà in quanti altri rispettabili musei: forse ce n'è anche su per i muriccioli di manzoniana memoria»²⁷⁸.

Ma per questo «incisore che scambiò il pennello per il bulino»²⁷⁹ non c'è redenzione: il «disperato della pittura»²⁸⁰ si getta nel Tevere: «Morì; e veramente i risultati infelici della sua estrema pittura ce lo farebbero soltanto

²⁷³ Ivi, p. 17.

²⁷⁴ *Ibidem*

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ Ead., *Pietro Testa, incisore e pittore*, «L'Arte», a. XXIV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1921, p. 80.

²⁷⁷ Ivi, p. 74.

²⁷⁸ «E io che non ti ho mai parlato della cupola di destra di G. B. Carlone all'Annunziata, così manzoniana e romanzesca»; «Loano per esempio che attrazione manzoniana» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., pp. 29 e 72). Cfr. M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone-Arte», a. I, n. 9, settembre 1950, pp. 7-20; A. Banti, *L'occhio del Manzoni*, «Paragone-Letteratura», a. XXIV, n. 286, dicembre 1973, pp. 120-125.

²⁷⁹ L. Lopresti, *Pietro Testa, incisore e pittore*, cit., p. 81.

²⁸⁰ Ivi, p. 80.

compiangere, se le sue stampe e i suoi disegni più belli non ci mostrassero degnamente tutte le strane agilità del suo talento»²⁸¹.

Pronunciandosi sui *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio* Adolfo Venturi ricorda una Lucia Lopresti «sempre pronta a cogliere la vena del bello nei campi più discosti dell'Arte, dalle pitture del nostro Seicento alle stampe orientali»²⁸².

Una raccolta di xilografie cinesi appare sul numero de «L'Arte» del gennaio-febbraio 1921 (Anno XXIV, fasc. 1-2) e figura come lavoro compiuto nella Scuola Orientale della Regia Università di Roma in qualità di allieva iscritta al terzo anno della Scuola di perfezionamento²⁸³.

Per presentare l'opera «assai poco nota [...] testimonio non meno considerevole di una nostalgia invincibile per l'antica arte»²⁸⁴, il *Ku shih hua p'u*, una raccolta di stampe riproducenti i quadri dei più celebri pittori cinesi, la Lopresti si attiene al principio espresso nel saggio su Boschini: «supera[re] ogni desiderio d'indagine, [far] bast[are] alla gioia dei nostri occhi la visione materiale di questa stampe deliziosamente incise»²⁸⁵. Così, illustrando la xilografia *Pescatori* di Yen Li-Te (principio del VII sec. d. C.), immagina «le

²⁸¹ Ivi, p. 81.

²⁸² A. Venturi, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939, p. 21.

²⁸³ Il 13 gennaio 1922 la Lopresti discute la tesi di diploma. Nei Verbali del Consiglio si legge: «Il Venturi riferisce che la signorina Lucia Lopresti ha compiuto lodevolmente il triennio. Ad essa fu affidato per tema di diploma una recensione dell'opera del dott. G. Fiocco su Bernardo Abrozzi. Altri lavori secondari svolti dalla Lopresti: la testimonianza dello storico Paulus Silentiarius relativa alla colorazione dei mosaici bizantini, argomento svolto sotto la direzione del prof. Mercati; alcuni frammenti di mosaico della basilica di S. Maria in Trastevere che derivano dal mosaico di Palestrina, col prof. Mariani; la cattedra arcivescovile di Ravenna col prof. Marucchi; una raccolta di xilografie cinese col prof. Vacca. La signorina discute successivamente i vari argomenti, con chiarezza e sicurezza. La commissione approva le conclusioni dei singoli lavori e concede ad unanimità il diploma alla signorina Lopresti» (M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci, 2009, p. 305).

²⁸⁴ L. Lopresti, *Una raccolta di xilografie cinesi*, «L'Arte», a. XXIV, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1921, p. 29.

²⁸⁵ Ivi, p. 33.

carezze immateriali di un salice con cui scherzò a lungo su un crepuscolo lieve di seta, il pittore [...] solo occupato di molli linee, fra orizzonti quieti»²⁸⁶.

Soprattutto, si identifica in un indefinito «chi»²⁸⁷:

Quando, sul principio del sec. XVII, cresceva, in Occidente, la gaia vampa di tutta un'arte giovanissima, sterminatrice balda d'ogni preesistente sicurezza estetica, in Oriente la Cina silenziosa, esperta già delle più magiche estasi stilistiche, conosceva, da tempo parecchio, la malinconia sottile di un continuato decadimento. Così mentre il barocco gorgogliava di gioia, zampillando fin sulle più insigni memorie del passato, in Cina si guardava già con amaro desiderio al prestigio non più raggiungibile dei secoli trascorsi. Tutto questo è noto; ed è anche noto, *a chi appena si sia occupato d'arte cinese*, come una prova di tale stato psicologico possa riscontrarsi nel *Kiai tseu yuan houa tchouan* pubblicato nella prima forma verso il 1679 e tradotto in gran parte nel 1917 da Raffaele Petrucci²⁸⁸.

Tale procedimento lo ritroviamo nel saggio *Tre sculture di un siciliano, a Roma* («L'Arte», A. XXX, fasc. 2, marzo-aprile 1927), in cui l'interesse per la scultura a Roma, in particolare *La Vergine col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista* in Santa Maria sopra Minerva, il *Presepio* in S. Ildefonso e *San Gerolamo* in S. Gerolamo degli Schiavoni, opere del palermitano Francesco Crassia, «artista del tutto oscuro [...] che il tempo ha così oppress[o]»²⁸⁹, si collega probabilmente con l'esperienza di catalogatrice conclusasi nel 1926 con il censimento di marmi nella chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, tra i quali si segnala una *Madonna col Bambino* attribuita alla scuola di Arnolfo di Cambio:

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ *Ivi*, p. 29.

²⁸⁸ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

²⁸⁹ L. Lopresti, *Tre sculture di un siciliano, a Roma*, «L'Arte», a. XXX, fasc. 2, marzo-aprile 1927, p. 89.

A chi ami raccogliere documenti sulla storia della scultura secentesca, a Roma, non può esser sfuggita, nella chiesa della Minerva, un'opera singolare che, di fronte alla gran cifra monumentale del Bracci, emerge dalla penombra della cappella di S. Domenico. Si tratta di un gruppo marmoreo, modesto di proporzioni e d'apparenza, su cui l'attenzione si ferma anche perché uno strano capriccio iconografico vi favorisce la conversazione inconsueta tra un infantilissimo S. Giovanni Evangelista e la Vergine col Bimbo ed il piccolo Precursore (fig. 1)²⁹⁰.

Ahimè, che a queste domande non può rispondere *chi non ha famigliari le chiese e le chiesette che nella affocata Sicilia costellano il monte ed il piano*; che nella Campania, nella Puglia, nella Calabria, cuociono tranquille al sole le loro pietre brunite e venerabili. Per ricostruire un ambiente, una scuola, una storia, noi non avremmo che pochi nomi e pochi fatti appena sufficienti a far balenare qualche lampo di verità, subito offuscato da veli troppo fitti di grossa ignoranza. Taciamo, dunque, non senza riandare – in pectore – allo spirito tutto ellenistico con cui un campano, Giovanni da Nola, interpretava leggiadramente, nel '500, il manierismo michelangiotesco, e a certi modi arcaicizzanti di Spagna (Juan de Juni sia esempio) comuni forse alle provincie spagnole d'Italia. E taciamo: attendendo che qualche studioso dell'arte sicula e meridionale voglia aggiungere un qualsiasi contributo di notizie, di illustrazioni, di esegesi, a questa scarsa presentazione delle nostre due opere²⁹¹.

Il saggio su Crassia è preceduto da due articoli che «potr[anno] forse recar qualche luce al perfetto intendimento dell'arte Caravaggesca»²⁹². In una lettera

²⁹⁰ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

²⁹¹ *Ivi*, p. 94 (il corsivo è nostro).

²⁹² *Ead.*, *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, «L'Arte», a. XXV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1922, p. 116. Nella lettera 15 la Lopresti comunica a Longhi una scoperta: «Sempre alla Vaticana ho trovato nel cod. vat. lat. 7927 una curiosa e strampalata raccolta di iscrizioni sui pittori che contiene certe interessanti iscrizioni sul Caravaggio che non so se tu conosca. Esse avvalorerebbero la notizia che tu trovasti sull'anno della morte di C. Te la trascrivo: Michaeli Angelo Merisio Firmi (?) F de Caravagio in picturis jam non pictori sed naturae prope aequali obiit in portu Herculis e Partenope illuc se conferens Romam repetens XV Kal. Augusti – anno Chri MDCX vix. Ann XXXVI – mens. IX. D. XX Martius Miliesius.

risalente al primo soggiorno genovese la Lopresti scrive a Longhi: «Venturi mi aveva mandato a chiamare mentre ero fuori di Roma. Ho paura che volesse chiedermi qc. per l'Arte che dev'essere a mal partito»²⁹³. Questo qualcosa che consegna al numero di marzo-giugno del 1922 (A. XXV, fasc. 2-3) sono «quattro parole sulla Deposizione della Chiesa Nuova»²⁹⁴ in cui, sulla base di un «documento storico [...] ignorato tra le pagine di un volume [...] che lo cela con un titolo affatto estraneo ad argomenti che gli siano affini»²⁹⁵, riesce ad assegnare una precisa data alla *Deposizione* del pittore lombardo, dipinta tra il 1602 e il 604, e non tra il 1590 e il '95 come fino a quel momento si riteneva.

L'idea del secondo articolo, *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, apparso su «L'Arte» del luglio-agosto 1922 (A. XXV, fasc. 4), precede quella di *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, e nasce da ricerche svolte per conto di Longhi, come emerge da due lettere risalenti al primo soggiorno genovese: «Il Caravaggio di S. Agostino era già rimesso a posto quando io sono ritornata a Roma – e perciò bisognerà farlo ritogliere dall'altare. Sansaini ne aveva fatta per incarico dei Recchi una fotogr. intera, ma è venuta così male che trovo inutile mandartela – e del resto neanche loro se ne sono serviti, come tu sai»²⁹⁶; «Avevo indugiato fino ad oggi a mandar[ti] le fotografie per aspettare che fosse pronto anche il Caravaggio di S. Agostino. Ma Carboni non me lo ha potuto consegnare stamattina perché non

Jur. Cons. Amico eximiae indolis P. e un'altra: Mich. Angel. Merisius de Caravagio – eques Hierosolimitanus – naturae aemulator eximius – vix. Ann. XXXVI m. IX. D. XX – moritur XVIII Julis MDCX» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., pp. 79-80). Nel saggio *Quesiti caravaggeschi* Longhi, ringraziando in nota la Lopresti, la definisce «abile e fortunata ritrovatrice» (R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, in Id., *Opere complete vol. IV "Me pinxit" e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 138), memore forse di un'altra lettera in cui la Lopresti, amareggiata per non essere riuscita a rintracciare un Baburen, si definisce «segretaria poco abile e fortunata» (A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 53).

²⁹³ Ivi, p. 75.

²⁹⁴ Ivi, p. 81.

²⁹⁵ L. Lopresti, *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, cit.

²⁹⁶ A. Banti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 57.

era pronto il particolare dei pellegrini. Vedrai che non è venuto tanto male, data almeno la capacità di Carboni»²⁹⁷.

Di quell' «uomo e [...] donna di popolo, pellegrini fra i più sdruciti, che, giunti al termine del lungo cammino, hanno la buona sorte di incontrar subito la Vergine, mentre, uscendo di casa e sostando a loro intenzione per un istante, si addossa all'antico stipite»²⁹⁸ la fortunata frequentatrice degli archivi «non v[uole] esser sola a conoscere [il] documento che vale a stringere [...] le maglie [...] delle ipotesi cronologiche»²⁹⁹, fissando la data di esecuzione del quadro non oltre la fine del 1604.

Gli ultimi due articoli segnano l'ingresso di Lucia Longhi Lopresti tra i collaboratori di «Pinacotheca», la rivista diretta da Longhi e da Cecchi. L'attacco del *Matteo Toni* (A. 1, n. 3, novembre-dicembre 1928) richiama alla mente la passeggiata in gondola di Boschini:

Circolano fra piazza di Spagna e via Bonella quegli scuoranti se pur non vili tipi d'artisti che rispondono ai nomi di De Angelis, Costantini, Cavallucci, Masucci.....; i quali, mentre attendono all'esecuzione di una tela da mandare a Subiaco o a Sermoneta, assistono coscienziosamente alle pallide Congregazioni di S. Luca, proponendo a gara i temi pel Concorso Balestra o un programma di feste per le premiazioni dei giovani. Quasi tutti abbeverati alle fonti già impoverite di una tradizione Marattesco-barocca, e teoricamente inchinevoli ai nuovi assiomi degli ideali Mengsiani, i poverini penano intorno alle loro composizioni corrette e sudaticce, attenti a che una qualche facilità di mano non sia per tradirli, allontanandoli dai castigati temi Raffaelleschi e classici; e non hanno neppure, per svagarsi da tanta tristezza, la gioconda salute pittorica di Pompeo Batoni o lo slancio sicuro di Domenico Corvi e di Tommaso Conca –

²⁹⁷ Ivi, pp. 60-61.

²⁹⁸ R. Longhi, *Caravaggio* [1968], Milano, Abscondita, 2013, p. 64.

²⁹⁹ L. Lopresti, *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, «L'Arte», a. XXV, fasc. 4, luglio-agosto 1922, p. 176.

essi, cui pur tocca in sorte d'incrociare, alla svolta di via Frattina, l'alta figura di Goethe³⁰⁰.

Troncato il racconto, la Lopresti s'ingegna a dimostrare che «l'espressione del dogma neo-classico si compi[e] nel David per una via del tutto diversa da quella battuta dai neo-classici più noti, italiani o italianizzati»³⁰¹ al fine di rappresentare la pittura del Toni come «la via che attraverso gli anodini esercizi neo-classici avrebbe potuto condurre la vena seria e posata della scuola bolognese a rivivere nell'Ottocento con germogli più vicini al ceppo della tradizione italiana»³⁰².

In *Francesco Cozza* (A. 2, n. 2, marzo-giugno 1929) il «fenomeno artistico [...] v[uole] considerazioni troppo riposate e di un respiro troppo largo»³⁰³. Nella *Madonna del Cucito*, visibile in tre esemplari, una ispirazione da Guido e «il gusto della composizione accalcata, pesante, tratto del Domenichino»³⁰⁴ si fondono con l'immaginazione cozziana di «panni rappresi sulle membra sode, e a un tratto spiritati come virgulti»³⁰⁵, in cui è vivo il ricordo del manierismo cinquecentesco e del disegno düreriano.

Resta spazio solo per le due opere centrali del pittore calabrese, «oggetto, forse, di fiorenti e “prolisse” conversazioni in casa Carlo Cesi»³⁰⁶.

Alla fine di ogni scritto d'arte la Lopresti è (pre)occupata di circoscrivere l'artista nei contorni di una figura definitiva. Matteo Toni è «una specie di Courbet nostrano»³⁰⁷, Francesco Crassia «un grandissimo scultore [...] senza precisi riferimenti di tempo e di luogo»³⁰⁸, Pietro Testa «qualcosa più di un

³⁰⁰ Ead., *Matteo Toni*, «Pinacotheca», a. 1, n. 3, novembre-dicembre 1928, pp. 160-161.

³⁰¹ Ivi, p. 161.

³⁰² Ivi, p. 168.

³⁰³ Ead., *Francesco Cozza*, «Pinacotheca», a. 2, n. 2, marzo-giugno 1929, p. 327.

³⁰⁴ Ivi, p. 321.

³⁰⁵ Ivi, p. 322.

³⁰⁶ Ivi, p. 325.

³⁰⁷ Ead., *Matteo Toni*, cit., p. 168.

³⁰⁸ Ead., *Tre sculture di un siciliano, a Roma*, cit., p. 95.

capriccioso incisore»³⁰⁹, Pasquale Cati da Jesi «un michelangiotesco in crisi»³¹⁰, Marco Boschini... Qui la sentenza è accurata e val la pena di riportarla per intero:

Ma infine si potrà trovare per un temperamento così singolare nelle sue manchevolezze e nei suoi pregi come quello del Nostro, un vocabolo che senza voler designarlo interamente ne indichi almeno i caratteri precipui? Crediamo di sì: e forse questa qualifica che siamo per pronunziare è ricorso spesso naturalmente nel giro del nostro discorso; giacché intendiamo dire che nessuna parola dimostra la figura boschiniana meglio di quel che non faccia l'appellativo di "amatore dell'arte". Ma la nostra intenzione rimarrebbe frustrata se a questa frase di così comune uso non si volesse dare, per questa volta, un tutto nuovo e rinfrescato valore. "Amatore dell'arte" noi diciamo; e non vorremmo che si comprendesse sotto questo titolo qualcosa di simile al ben noto "amateur" sul tipo di Roger de Pyles. Boschini nel suo appassionato amore per l'arte veneta non intese ascrivere ad alcun partito intellettuale; egli amò la pittura e la espresse (in parole o in segni) quando il ricordo prezioso lasciategli da un continuo contatto artistico trabordava in immagini troppo forti, per il suo solo pensiero; tanto che di lui si potrebbe dire efficacemente quello che egli stesso narrava di Carlo Ridolfi: "Si el scrive el stampa quadri de Pitura / E in carta el fa un zardin de dicitura / E 'l so depenzer xe de bono ingiostro". In questa forma passò il nostro esperto estimatore pittorico durante la crisi che l'arte veneta subiva nella seconda metà del 600. Passò, e il miracolo delle sue parzialissime intuizioni non si potrebbe trovar facilmente rinnovato. La scrittura d'arte riprese il suo naturale andamento, un secolo dopo, con Anton Maria Zanetti che rappresenta sì, un importante progresso sulla visione ridolfiana, ma su cui sono scivolati senza lasciar traccia gli originali entusiasmi di Marco Boschini. Chè se poi volessimo insistere per collocare il contributo dell'attività boschiniana nel ciclo di una intera serie di comprensioni, se volessimo trovare la collana a cui può appartenere questa piccola gemma che ci siam trovati in mano; non ci

³⁰⁹ Ead., *Pietro Testa, incisore e pittore*, cit., p. 84.

³¹⁰ Ead., *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo*, cit., p. 53.

sentiremmo di porla che in un ambiente esclusivamente pittorico. Tutti gli scrittori d'arte riflettono più o meno le tendenze che si agitano nel campo artistico, del loro tempo; ma il Nostro rappresenta il superlativo di questa regola comune. Cosicché a noi non resta che fissarne l'aspetto intellettuale, campeggiandolo in una pura atmosfera cromatica, fra le dense, calme tonalità di Tiziano e del Veronese, e le frizzanti risoluzioni luminose del Piazzetta e del Tiepolo³¹¹.

Giudicando il suo veneziano, la Lopresti sta giudicando sé stessa. Marco Boschini diventa il primo personaggio cui affidare l'interrogativo che, di lì a poco, entrerà nella sua narrativa caratterizzandola per cinquantacinque anni: "chi sono io"? Una «amat[rice] dell'arte»³¹², che non è un titolo sminuente bensì sublimante per l'unicità cui rimanda, di donna che ha troppo amato e frequentato la figura per contenerla in forme date, e ne ha fatto una tavolozza personale, fra tonalità prudenti e tonalità fantastiche.

³¹¹ Ead., *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, cit., p. 33.

³¹² *Ibidem*

Capitolo secondo

Anna Banti donna di lettere

You need not see what someone is doing
to know if it is his vocation,
you have only to watch his eyes:
wear the same rapt expression,
forgetting themselves in a function.
(W. H. Auden, *Horae Canonicae*)

2.1 *Barbara e la morte* ovvero la morte di Lucia

«A undici [anni] ero una grande lettrice di Balzac, Goldoni, Stendhal, non conoscevo i giornaletti e se qualche volta me li comperavano, era solo perché ero ammalata. 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. L'abbandonai quando capii che avrei fatto della critica d'arte di secondo piano. Avevo sposato Longhi e non potevo permettermelo. Volevo essere io, autonoma»³¹³. Essere io, cercare il nome vero, assomigliare presto ad esso. È questo il rovello di Lucia Lopresti, che nel 1929 pone i suoi scritti d'arte

³¹³ G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit. «Ho cominciato a scrivere che avevo sei anni, dunque... Certo l'arte mi appassionava molto. L'ho molto studiata. Posso dire di conoscerla bene. Tanto che, se mi danno la fotografia di un quadro, so attribuirlo a un autore. O almeno avvicinarmi alla realtà. Ma non ero fatta per la storia dell'arte. 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. Anche se qualche intuizione, in questo campo, l'ho avuta...» (S. Petriani, *La sfortuna di essere seri*, cit.).

accanto a quelli di Longhi³¹⁴, e si sente schiacciata. Questo marito che invade spazi vergini nel mondo dell'arte le fa ombra³¹⁵.

Che fare, dunque, per uscire alla luce del sole? Rimaneggiare i «caratteri a stampatello»³¹⁶? Ritornare la bambina che «a cinque anni scrivev[a] storielle»³¹⁷, le stesse in cui faceva precipitare gli artisti, poco attenta a ciò che criticamente e storicamente essi rappresentavano?

Il 1° maggio 1930 il quotidiano «La Tribuna» bandisce un concorso letterario. Il 13 luglio sulla terza pagina sotto la dicitura *Concorso per un racconto* appare una prosa che, se non ha vinto il premio, ha meritato almeno la segnalazione: *Barbara e la morte*³¹⁸.

A morire è, come vedremo, un personaggio della storia. Ma qui si celebra anche una morte simbolica. Muore cioè Lucia Lopresti. Questo nome non comparirà più, se non nella forma privata della corrispondenza. Da questo momento in poi si parlerà esclusivamente di Anna Banti, la scrittrice che con

³¹⁴ Proprio in quell'anno Longhi rinvigoriva le ricerche sul Seicento genovese e lombardo con due articoli su Assereto (*E ancora dell'Assereto e Assereto Giovacchino*) e uno su Caravaggio (*Quesiti caravaggeschi. II, I precedenti*).

³¹⁵ «Un passo strascicato si palesò dietro la tenda. Lei eresse il busto: 'È Longhi' disse. Questa era l'ora in cui il sodalizio intellettuale che li univa, si trasformava in colloquio. Si preparò in faccia il sorriso e intanto sistemava i fili delle perle sulla scollatura. 'Vieni, vieni... Sto parlando con una tua ex allieva. È diventata giornalista'. Il maestro entrò e sedette col lampo di una condiscendenza sardonica, tra il naso rapace e il mento sfuggente. Mi riconobbe nebbiosamente, un tempo m'aveva dato trenta e lode. Mi trovai così tra due fuochi, interrogata con magnanimità. Cercai di essere spiritosa poiché tentavo di far passare per vera la mia identità di emancipata. Raccontai varie cose sui giornalisti e i giornali, sperando d'essere giudicata benignamente. Quel quarto d'ora mi parve eterno. Quando Longhi se ne andò, lei tornò al suo centro di gravità» (G. Livi, *Anna Banti. Il modello*, in Ead., *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga, 1991, pp. 138-139).

³¹⁶ N. Orenco, *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, cit., p. 2.

³¹⁷ E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.

³¹⁸ Sulla vicenda del ritrovamento cfr. L. Desideri e F. Garavini, *Il primo racconto di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. LXII, nn. 93-94-95, febbraio-giugno 2011, pp. 3-5. Non è la prima volta che la Banti sottopone i suoi racconti alla pubblicazione: «Poi – figurati! – ho mandate certe favole al Corriere dei piccoli – e me le hanno pulitamente rimandate con “mille ringraziamenti” – anche – forse – perché intendevo che me le pagassero – Dunque, primo fiasco – in cui però ho ben trovato un simpatico gustino giacché – valore delle favole a parte – non credevo neppure che me le avrebbero rispedite ->» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXVI).

uno pseudonimo³¹⁹, «questa maschera al servizio di due ambizioni contraddittorie»³²⁰, firma il suo primo racconto: «Anna Banti era in realtà un personaggio che già viveva in me e che il filtro magico della memoria s'incaricò di portare a galla. Era una lontana parente di mia madre, una signora che nel ricordo mi tornava sempre velata, quasi temesse di esporre la propria pelle ai raggi del sole. Analizzandola, scorgevo in essa il simbolo di una condizione eterna della donna: quel suo esistere all'ombra dell'uomo, dipendere da lui»³²¹.

Prima di dare una lettura dell'esordio narrativo della Banti, è bene parlare di due racconti, meglio di due personaggi femminili a cui l'«egregia professionista di lettere»³²² demanda il dilemma della vocazione.

Nel 1940 esce *Il coraggio delle donne*, una raccolta di cinque novelle (*Felicina, Sofia o la donna indipendente, Inganni del tempo, Vocazioni indistinte, Il coraggio delle donne*) edita da Le Monnier nella collana "L'orto", l'unica di narrativa dell'editore fiorentino, inaugurata un anno prima da *San*

³¹⁹ Nel 1917 Longhi entra a far parte del Consorzio fra produttori e commercianti di giocattoli sorto a Milano sotto gli auspici del Senatore Della Torre allo scopo di promuovere lo sviluppo della produzione nostrana paralizzata dalla grande importazione germanica e dall'ispirazione ai modelli tedeschi. In una esposizione tenuta in quell'anno al Lyceum femminile di Milano e organizzata dal redattore-capo della rivista «Pagine d'Arte» tra i modelli esclusivamente italiani si osservano i giocattoli che Lucia Lopresti, per la prima volta sotto lo pseudonimo di Anna Banti (se escludiamo l'espresso firmato «Banti» mandato a Longhi arruolato nell'ottobre 1916), confeziona: «Anche Anna Banti di Roma ci ha mostrato come in un poco di tappezzeria siano chiusi nuvole e cieli, e in un poco di ciniglia arrotolata un molle agnellino, come le zebre dei sogni e delle fate possano essere nere e azzurre o nere e rosa e un barboncino impertinente nasca da un arruffio di seta nera» (R. Menni, *Giocattoli italiani*, «Emporium», vol. XLVI, n. 272, agosto 1917, p. 91).

³²⁰ H. de Jaquetot, *Stendhal: marginalia e scrittura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991, p. 32.

³²¹ G. Grieco, *Anna Banti*, «Grazia», 19 novembre 1961. «Perché ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio vero nome, quello che non m'è stato dato dalla famiglia né dal marito» (G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.); «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. Non è abbastanza musicale. Anna Banti era una parente della famiglia di mia madre. Una nobildonna molto elegante, molto misteriosa. Da bambina mi aveva incuriosita parecchio. Così divenni Anna Banti. Del resto il nome ce lo facciamo noi. Non è detto che siamo tutta la vita il nome della nostra nascita» (S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.).

³²² M. Lombardi [A. Camerino], *Storia di donne*, «Corriere Padano», 8 marzo 1940.

Silvano di Giuseppe Dessì, cui seguirono i *Caratteri* di Mario La Cava³²³. La scelta del racconto lungo (o romanzo breve) è una scelta di onestà intellettuale: «Il racconto è la forma narrativa più adatta all'Italia. Gli italiani non sanno scrivere romanzi, non ne hanno il fiato. La nostra è la patria di Sacchetti, di Boccaccio. Non quella di Chaucer, che può essere considerato il primo “romanziero” di lingua inglese. Nella nostra tradizione le eccezioni sono poche: Alessandro Manzoni, Ippolito Nievo. *I promessi sposi* e le *Confessioni*: ecco tutto il romanzo italiano. Quelli che oggi chiamiamo romanzi in realtà sono racconti lunghi propagandati come romanzi per questioni di mercato. La raccolta di racconti ha meno fortuna editoriale. E la ragione va ricercata nel carattere esterofilo della nostra cultura: gli italiani hanno l'abitudine, radicatasi nell'800 di preferire il romanzo straniero»³²⁴.

Ciò che invece la Banti non sceglie ma subisce è l'etichetta di femminismo: «Sì, la odio [...] Perché il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne [...] le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che un'altra si distingua in qualcosa»³²⁵.

Eppure, mai nel romanzo moderno³²⁶ una donna di «intima forza»³²⁷ si è tanto avvicinata all'interiorità dell'Altra³²⁸, e con «qualità d'osservatrice

³²³ Nel paragone con i due romanzi Fortunato Seminara firma il suo giudizio negativo al libro della Banti: «[...] ma quando vediamo questo libretto comparire terzo dopo il “San Silvano” di Dessì e “Caratteri” di La Cava, nella collezione dell'Orto, che pareva tanto promettente, vien fatto di alzare le spalle. Mah! De gustibus... Non si nega un certo garbo nella descrizione delle scene e dei personaggi, ma l'impressione che lascia il libretto è d'insipidezza stucchevole» (F. Seminara, “*Il coraggio delle donne*” di Anna Banti, «Il libro italiano», a. V, n. 7-8, luglio-agosto 1941, pp. 732-733).

³²⁴ S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.

³²⁵ *Ibidem*. L'umanesimo lega (o dovrebbe legare) la Banti alle altre donne che scrivono delle donne, in primis Virginia Woolf: «La vita, la realtà, la verità: che altro ha desiderato e desidera ogni narratore riflessivo e coscienzioso? Il problema sta nell'intendersi sul valore delle parole che ciascuno usa a modo proprio e della propria generazione: e alla fine giacciono, sbertucciate e consunte, come monete vecchie che calano di peso. Ma il senso dovrebbe essere unico, e riunire nel più largo credito tutti gli artisti di schietto conio» (A. Banti, *Umanità della Woolf*, «Paragone-Letteratura», a. III, n. 28, aprile 1952, p. 46).

³²⁶ Analoghe considerazioni venivano svolte in quegli anni, in forma saggistica, da Simone de Beauvoir, che nel 1949 dà alle stampe *Le Deuxième Sexe*: «“Interessante, direi... [...] È un lavoro fatto con convinzione. Anche troppa! Però queste cose le ho dette anch'io e ben prima di

curiosa e instancabile»³²⁹ ha perlustrato l'arruolamento del secondo sesso nei ranghi del sesso dominante, minacciato da tentativi di ribellione, senza precludergli quella solidarietà corale³³⁰ che è il «tono morale»³³¹ del libro.

La Banti argina il flusso del racconto con dei mattoni narrativi che stanno in piedi da soli e nei quali concentra un pezzo staccato di realtà: il risultato sono «certi quadretti d'assieme che par siano dipinti al modo dei macchiaioli»³³².

Ecco Amina, col carico di cinque figli mentre s'affretta a tornare a casa dopo una passeggiata colle compagne. Sulla soglia il marito, medico di campagna «incappellato di nero e di nero vestito, ma col colletto e la cravatta sciolti»³³³ in

lei... Pensa solo ad Artemisia, o a Lavinia: sono donne che vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella. Tant'è vero che quasi ne muoiono, si ne muoiono di disperazione» (G. Livi, *Anna Banti. Il modello*, cit., p. 139). Alla signora dell'esistenzialismo la Banti ritorna con una recensione a *Les Mandarins*, in cui, riflettendo sullo stato della letteratura francese, coglie l'occasione per un parallelo tra la critica francese, mediocre ma oggettiva, e quella italiana, che «non tollera che uno racconti le cose a modo proprio, anche se sono le più importanti, le più vive e tragiche dei nostri tempi» (A. Banti, *Simone de Beauvoir*, «Paragone-Letteratura», a. VI, n. 64, aprile 1955, p. 111).

³²⁷ G. Pampaloni, «*Il coraggio delle donne*» di Anna Banti, «Ansedonia», a. II, s. 2, n. 4, ottobre-novembre 1940, p. 55.

³²⁸ Sebbene le protagoniste siano donne della fine dell'800 appartenenti al piccolo mondo borghese toscano, la Banti ha davanti a sé la vita della donna anni '40.

³²⁹ M. Alicata, *Anna Banti*, «La Ruota», s. 3, n. 7-8, ottobre-novembre 1940, p. 325.

³³⁰ Basti pensare all'*incipit* de *Il coraggio delle donne*: «La compagnia veniva su, sbandata, per la scoriatoia che infila il crinale del colle: tanta era la fretta che i sassi rimossi dai ragazzi, rotolando in giù e urtando i piedi delle tre signore, non parevano nemmeno avvertiti. I primi grilli della sera cominciarono a chiamarsi, qualche uliva risecchita, nei campi al di là dei muriccioli, crocchiava cadendo dal ramo sulle stoppie. Nessuno chiacchierava o cantava più come un'ora fa, sotto i castagni: solo le due bambine, più svagate, si permettevano ancora la stretta del braccio e la parolina all'orecchio. Poi quando il silenzio della campagna diventava più denso, quasi notturno, e il rumore di tutti quei passi pareva ciecamente meccanico, la donna più pallida e bassa si scansava dal volto la eterna ciocca sfilacciata fino al labbro, e cominciava la sua litania: "Dio mio speriamo che non sia già a casa...". Lo sguardo appuntato in su, quasi a implorare il termine del viottolo, essa ripeteva la frase sommessa e con sospiri di fatica, due, tre volte. Allora la compagna di destra, alta e formosa donna dal corpetto attillato, si voltava, si fermava quasi: certo per lei la parola doveva essere una vocazione: "Ragiona, grullerella, per un piccolo ritardo che potrà mai succedere? Lo conosco, il dottore, bisogna prenderlo per il verso. Gli dirò io due paroline...". Il discorso era troncato dall'affanno, ché la parlatrice doveva correre se voleva raggiungere le compagne, più frettolose che attente ai suoi consigli. Col fiato grosso riusciva a mettersi in testa, lasciando in coda la compagna finora silenziosa: leggera di passo, ma come sbadata e assorta: delle tre certo la meno comunicativa» (A. Banti, *Il coraggio delle donne* [1940], Milano, La Tartaruga, 1983, p. 43).

³³¹ F. Squarcia, *Il coraggio delle donne*, «Oggi», 27 aprile 1940, p. 20.

³³² L. Pagano, «*Il coraggio delle donne*» di Anna Banti, «L'Italia che scrive», a. XXIII, n. 11-12, novembre-dicembre 1940, p. 284.

³³³ A. Banti, *Il coraggio delle donne*, cit., p. 45.

«un disordine tetro e ribollente»³³⁴ con «gli occhi sanguigni che vedon tutto ingiusto, inquinato, ostile»³³⁵ con «la faccia di cittadino inselvaticchito»³³⁶, non le perdona il ritardo. Questa moglie che va in cerca di indipendenza e se ne infischia dei comandamenti deve essere punita. E tutto il racconto s'incammina verso una scenata che di fatto non esplose mai. O forse sì, alla fine, quando la perseguitata s'addormenta e preme il cuscino sulla testa, aspettando il colpo di pistola giurato dal marito. Il coraggio di Amina è cosa da poco: un bicchiere di vino versato una sera a tavola con la famiglia, «lei che beveva acqua»³³⁷.

Ecco Felicina, l'eterna insoddisfatta che smorza la monotonia del cartoccio di paste recate da Firenze dal marito, l'avvocato Leopoldo Lupaccini, offrendo la «sua pelle torbida e inquieta»³³⁸ al professor Vittorio Ventrella, sposato con quell'anima pia di Zoraide Benci. E se da piccina, con «i suoi occhi inumiditi [che] avevano un luccichio crudele e insieme una durezza ferina»³³⁹, al riparo della finestra tendata viveva indenne «una folla di piccoli romanzi o piuttosto di intrighi»³⁴⁰, maritata sconta la pena dei suoi tradimenti con l'assassinio dell'amante per mano del cognato Lorenzo Benci.

Ecco Teresa, giovane figlia di una famiglia decaduta e oppressa dalle disgrazie, che nel vagone del treno diretto verso Genova, ospite delle cugine Devoto, aspetta di vedere funzionare «il meccanismo del sorriso e delle chiare emozioni»³⁴¹. E la felicità piove letteralmente dal cielo la mattina in cui le fanciulle decidono di andare in barca e di fare colazione sul mare: l'improvviso temporale fa fiorire, in mezzo a gente sconosciuta e familiare, «una Teresa nuova e come estremamente levigata, con un nasino perlaceo, gli occhi scontroso accarezzati da un'ombra cenerina, e la chioma fiorita in grappoli di

³³⁴ *Ibidem*

³³⁵ *Ibidem*

³³⁶ *Ibidem*

³³⁷ Ivi, p. 51.

³³⁸ A. Banti, *Felicina*, in Ead., *Romanzi e racconti*, cit., p. 168.

³³⁹ Ivi, p. 169.

³⁴⁰ Ivi, p. 166.

³⁴¹ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 101.

ricci viola»³⁴². Ma trent'anni sono troppi per una vita da zitella che fila senza entusiasmi, e «le labbra di Teresa si muovono ora con quella malfermezza senile che si acquista vicino alla morte»³⁴³.

Ecco infine Ofelia... Chiudendo la sua recensione a *Il coraggio delle donne*, Ugo Dettore scrive: «Arte complessa, dunque, e propria di uno spirito complesso che deve ancora trovarsi ma che certo non perderà il suo tempo se vorrà andare alla ricerca di sé»³⁴⁴. Se Ofelia, la protagonista di *Vocazioni indistinte*, può, ad apertura, proclamarsi soddisfatta sul piano fisico («Le erano spuntati sul capo certi ricciolini opachi che guarnivano un viso di topo, prima malamente stirato alle tempie dall'urgenza delle treccioline strette. Per le guance le si andava diffondendo una floridezza molliccia che, se accentuava la patatina del naso, nell'insieme alleggeriva i contorni e non poteva dispiacere. Il corpo non prometteva gran che, ma l'andatura puerile di prima, a passetti precipitosi di scolara zelante, aveva dato luogo a una lentezza trasandata che evocava, senza proporle, le grazie di una altezza eccessiva»³⁴⁵), la sua realizzazione personale è tutta da inventare. E si fa largo, con coraggiosa lentezza, tra i rimbalzi di una famiglia preoccupata più della rispettabilità sociale e della sacrosanta legge di lasciare tutto al figlio maschio che dell'inclinazione della figlia.

Questa volta il siparietto corale non vale a supportare quella che è «la crisi del momento»³⁴⁶, ovvero l'incertezza dell'avvenire di Ofelia, ma ad appesantirla infliggendole un «doppio martirio»³⁴⁷. In mezzo ai discorsi dei genitori («“Non ha fantasia, dunque avviamola alla pratica; non ama le scienze,

³⁴² Ivi, p. 127.

³⁴³ Ivi, p. 133.

³⁴⁴ U. Dettore, “*Il coraggio delle donne*” di Anna Banti, «Domus», a. XIX, gennaio 1941, p. 40.

³⁴⁵ A. Banti, *Il coraggio delle donne*, cit., p. 61.

³⁴⁶ Ivi, p. 63.

³⁴⁷ Ivi, p. 62.

e allora dovrebbe riuscire nell'arte"»³⁴⁸), la voce di Ofelia non si fa udire, muore «col ricamino cincischiato fra le mani»³⁴⁹.

È questa una delle tracce autobiografiche che la Banti semina nel racconto: «Una volta ricamavo. Ero brava al piccolo punto. Vede quella poltrona? È il mio capolavoro. È antica, del '600. L'ho ricamata tutta io su disegno d'epoca»³⁵⁰. Un'altra è la musica: «Ho fatto della musica in passato, ho cantato e suonato un po'. Il pianoforte, naturalmente, come tutte le signorine di buona famiglia»³⁵¹. E difatti: «Considerate le sue [di Ofelia] scarse qualità mentali, cui suppliva peraltro un accanimento diligente e come uno sperpero di buona volontà, [i genitori] l'avevano mandata, dopo le elementari, alle scuole tecniche, e intanto vagamente avviata allo studio del piano»³⁵².

L'adolescenza di Ofelia trascorre «senza slancio né intensità»³⁵³ murata «in un angolo [dove] il vecchio piano lustrava dalla coda come un biscione [...] sbadigliando e ancheggiando»³⁵⁴, fino al giorno dell'avvenimento:

La vita in casa si restringeva intorno al letto dell'infermo [...] L'assistenza delle nottate e delle lunghe ore diurne lasciava scoperto e indifeso quel benedetto cervello talvolta assalito dall'angoscia, più spesso dal solito ticchio di smantellare l'avvenire. I pensieri non si contenevano, prendevano un'andatura sfrenata e cinica scorazzando in lungo e in largo, scavalcando la morte del malato, dandola freddamente per ovvia, trascorsa, dimenticata. Travolta dalla corrente l'Ofelia stentava non dico a lottare, ma persino a risentirsi, la velocità delle idee comunicandole una specie di capogiro. Quando però arrivava a controllarsi, a oggettivare l'eco di quel che le passava in mente provava moti di pentimento e di ribrezzo che la precipitavano nella disperazione: una

³⁴⁸ Ivi, pp. 61-62.

³⁴⁹ Ivi, p. 63.

³⁵⁰ S. Petriagnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.

³⁵¹ R. Cantini, *Anna Banti: "La mia Firenze che non c'è più..."*, «Epoca», 19 agosto 1973, p. 72.

³⁵² A. Banti, *Il coraggio delle donne*, cit., p. 61.

³⁵³ Ivi, p. 62.

³⁵⁴ Ivi, p. 64.

disperazione cristallina, dentro cui seguivano a fluire, come sviluppi di cieche amebe, particolari di episodi nettissimi che continuavano per conto proprio la definizione del quadro da cui la volontà s'era distolta. Il padre morì, e la figliola si ritrovò ad aver calcolato esattamente quante bottiglie d'acqua gli potessero avanzare dall'ultima spedizione di Sangemini. Intanto piangeva come se non avesse previsto nulla, con una immediatezza da primo dolore infantile, schiacciata dal peso di una realtà che la purgava da tutti i mali umori e addormentava le smorfie del cervello stanco»³⁵⁵.

Notiamo l'intrusione della voce narrante: «non dico»³⁵⁶. La Banti deve conoscere bene la storia della malattia e della morte del padre di Ofelia. Essa è infatti una riscrittura di *Barbara e la morte*, solo che qui ad ammalarsi e morire è la nonna di Barbara. Resta tuttavia il «pian[to]»³⁵⁷ simile al «primo dolore infantile»³⁵⁸.

Ma è un dolore salutare che muta la «rassegnazione melanconica»³⁵⁹ in voglia di arrivare precipitandosi nelle «tempeste degli studi, interrotti venti volte, venti volte ripresi».³⁶⁰ Adesso Ofelia è una donna che, «chiusa nel salotto dall'odor di canfora, senza fuoco l'inverno, soffocando d'estate: disarticolata nel busto e nelle braccia per le esigenze del metodo, su quel seggiolino tormentoso, i polpastrelli via via squadrati dai tasti»³⁶¹, trasforma l'antico dovere in passione, e ne vive.

La volontà fatta mestiere, e il mestiere fatto vocazione valgono a Ofelia la promozione a «“signorina”»³⁶² maestra, termine che, nella narrativa bantiana (insieme a quello di “signora”, derivati, come vedremo, dalla Gertrude manzoniana), tradisce la matrice autobiografica di alcuni personaggi.

³⁵⁵ Ivi, p. 71.

³⁵⁶ *Ibidem*

³⁵⁷ *Ibidem*

³⁵⁸ *Ibidem*

³⁵⁹ Ivi, p. 62.

³⁶⁰ Ivi, p. 74.

³⁶¹ Ivi, p. 73.

³⁶² Ivi, p. 80.

Assistiamo, inoltre, all'anticipazione di un soggetto del 1941, essendo Ofelia la Maria Alessi di *Sette Lune* (altra controfigura della Banti), la «“signorina”»³⁶³ che dispensa le lezioni a Fernanda Lazzeri:

Le famiglie che l'accoglievano e a cui Ofelia veniva man mano presentata sembravano anch'esse obbedire a leggi di disequilibrio metodico, giurato: e coi segni di una ilare e costante fratellanza respingere tutta l'umanità in un altro pianeta. Bambini dalle pelli angeliche, esponenti di incroci nordici più e più volte ripetuti si gloriavano con stridule voci di non aver studiato affatto, mostrando spesso disegni caotici o declamando canzonette un po' folli, rispettatissime dagli adulti; mamme infantili scotevano zazzere di sole e si rotolavano per terra coi bimbi e i cani, poi sparivano per mesi e si sapeva che erano andate a casa loro, in Norvegia, nel Canada, in Australia; nonne in giacca maschile e colletto duro, fumavano la pipa, e domandavano ragguagli sui nipoti colla voce nera. Tale fu e divenne sempre più esclusivamente la clientela di Ofelia: gente che portava nomi di una certa fama, di letterati, di artisti, e con essi un'autorità di sanzione intellettuale che la ragazza, colla sua innata reverenza per le posizioni fatte, non era capace di rivalutare. Per un poco stette in pena sul modo d'istruire degli allievi tanto diversi da quelli che s'era figurati, poi si abbandonò ai vecchi metodi coscienziosi e alle proprie esperienze di scolara cocciuta, ed ebbe la sorpresa di sentirle portare al cielo come originali novità da quei pochi adulti che per capriccio ne prendevan cognizione³⁶⁴.

Come già in *Felicina* con la coppia Felicina-Zoraide e ne *Il coraggio delle donne* con la coppia Amina-Rosa, in *Vocazioni indistinte* la Banti affida alla coppia Ofelia-Giulia due ruoli opposti e complementari: Ofelia debole di carattere e priva di fiducia in sé, Giulia intraprendente e spavalda. Figura necessaria questa della cuginetta venuta da Roma per sentenziare sul lavoro di Ofelia: «“Capisci, bisogna avere uno stile; guai, noialtre donne, a lasciarsi

³⁶³ Ead., *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941, p. 15.

³⁶⁴ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., pp. 79-80.

andare alla banalità”»³⁶⁵. Ce l’ha uno stile Ofelia, quello che il maestro di pianoforte, distinguendolo dalla meccanica riproduzione delle note, chiamava interpretazione, sensibilità? Ce l’ha la vocazione? No, e allora cede a una fine «amar[a] e squallid[a]»³⁶⁶: il matrimonio con «un ottimo giovane, commerciante specchiato, che insieme alle consolazioni del focolare [le] offre garanzie materiali non indifferenti»³⁶⁷.

Ofelia è «un’artista»³⁶⁸ incamminata verso «una religione ignota e rigorosa»³⁶⁹ ma che, per mancanza di coraggio, non ha saputo «credere alla virtù di quelle magie»³⁷⁰. È questa la tragicità del racconto, che la Banti vuole scongiurare nella propria vita. Lei, moglie di Longhi e critica d’arte rinnegata, (si) scrive: «Un giorno capì: le circostanze e l’isolamento di studi troppo assidui l’avevan portata più su di dove non volesse arrivare, su una scala pericolante; e ce l’avevan lasciata, a mezza strada fra due ponti fermi. Bisognava salire o discendere: ma discendere ora, oltreché amaro, impraticabile. Salire poi equivaleva a tuffarsi nel vuoto, oltrepassare i propri mezzi conosciuti, cioè prenderne una nuova coscienza e farsene strumento per la creazione di un giudizio personale che li avrebbe a sua volta valutati, forse condannati. Uscire dal miracolo tecnico innocente, dominare qualunque espressione, poter dire “mi piace”, questo lusso: l’umiltà ormai non sarebbe servita a conservar nulla. Così, seguendo a fatica il filo d’un’intuizione fievole fievole, a momenti Ofelia si riscoteva: chi glielo avesse detto di dover pensare ancora e per ragioni tanto nascoste, confuse. Non più programmi stampati, prove definite e circoscritte, ma un impegno profondo e senza tempo, quello di cambiare sé stessa, di seminare e crescere germi misteriosi, aumentare a freddo la propria temperatura, infettarsi quasi»³⁷¹.

³⁶⁵ Ivi, p. 89.

³⁶⁶ E. De Michelis, *Letteratura narrativa*, «La Nuova Italia», a. XII, n. 4, aprile 1941, p. 119.

³⁶⁷ A. Banti, *Il coraggio delle donne*, cit., p. 93.

³⁶⁸ Ivi, p. 80.

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ Ivi, p. 81.

³⁷¹ Ivi, p. 83.

A fare da *pendant* a *Vocazioni indistinte* è *Vocazione*, il settimo degli undici capitoli de *Le monache cantano*³⁷². Di questo volumetto si sa soltanto che, rifiutato da Bompiani per mancanza di una collana adatta al tema conventuale ivi trattato, appare nel dicembre 1942 da Tumminelli. Quali riflessioni avesse suscitato nella critica contemporanea è cosa taciuta. Restano, a rammentarci il valore di quest'opera inesistente della Banti, le poche righe coricate sull'aletta anteriore del libro coperto di rosso sacerdotale: «Mai, forse, come in questo nuovo libro, le doti della Banti sono apparse così a loro agio. Qui, infatti, la scelta di una materia singolarmente rara e riflessa; di un mondo tutto stratificazioni e interferenze psicologiche, storiche, culturali; di un mondo chiuso e incantato in un giuoco di voci, di echi, di sospiri; di un mondo, insomma, da esplorare e decifrare come un palinsesto, per intuito di fantasia non meno che per laboriosità di critica, le permette di conseguire senza eccesso di artifici la rappresentazione di quella “magia” delle cose, di quella arcana dialettica di occulto e parvente, che sono al centro dei suoi interessi e della sua vocazione di scrittrice. Pertanto, in queste dense visioni di clausura; in queste lucide “tarsie” lirico-critiche-narrative, così legate fra loro da formare un unico disegno, lo stile della Banti sa riuscire pregnante senza ambiguità e concreto nel suo apparente astrattismo»³⁷³.

Chi, all'altezza di quegli anni, avesse voluto trovare uno scrittore disposto ad arrischiarsi nelle cose di chiesa, non lo avrebbe trovato. Certo, anni dopo, sarebbe venuto Giovanni Arpino con *La suora giovane* a irretirci in un mondo dove la morale cristiana è messa a dura prova da un amore eletto, quello tra Antonio Mathis, uomo non più giovane e di borghesi abitudini, e Serena, l'imprevedibile suora giovane. Ma qui si tratta appunto di un'evoluzione

³⁷² *Zelo del laico*, *Sequestro di paradiso* (pubblicato, con il titolo *Sequestro in paradiso*, in «Lettere d'oggi» nell'aprile 1941), *Satelliti*, *Chiese madri*, *Congregazioni* (apparso su «Oggi» il 15 novembre 1941), *Le monache cantano*, *Vocazione*, *Santuario*, *Catacombe*, *Il passo di Eva*, *Notti in clausura* (pubblicato su «Oggi» il 20 luglio 1940).

³⁷³ A. Banti, *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942.

romanzesca, di un contesto «lievemente idilliaco», come ebbe a scrivere la Banti stessa, «abbandonato a una sorta di evasione romantica»³⁷⁴.

L'approdo a una materia mistica ha invece nella Banti un'urgenza autobiografica. «Letteralmente non ho più riserve ed è come se mi fossi rinchiusa nella cella che una saggia disperazione mi proponeva nel '40»³⁷⁵, scrive a Maria Bellonci in una lettera del 24 giugno 1955.

Dunque, attorno al '40, la Banti vive una crisi così profonda da vagheggiare un ritiro in monastero. Crisi vocazionale? Ritorno della smania di ficcare il naso nella storia dell'arte? Pare proprio di sì, e la riposta la trova ne *Le monache cantano*, la scrittura che sa di arte.

Arte vissuta. Già, perché le chiese che danno il ritmo al volume sono le stesse in cui Lucia Lopresti si scapicollava dapprima negli anni degli studi universitari e specialistici alla Scuola di Venturi (ma anche, come abbiamo visto, per le commissioni di Longhi), poi per impegno catalografico.

E qui si apre un capitolo ancora poco chiaro nella vicenda artistica di Lucia Lopresti. A partire dall'estate 1923 (o già dal 1922) Lucia Lopresti, molto probabilmente per interessamento di Adolfo Venturi, il quale, insieme a Longhi, aveva prestato grande attenzione al tema della catalogazione come strumento di conoscenza e di tutela³⁷⁶, è addetta alla Soprintendenza dei Monumenti di Roma.

Quasi cinquecento sono le schede catalografiche da lei redatte tra il 1923 e il 1926, ritrovate da Margherita Ghilardi nell'Archivio Storico dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio del Comune di Roma (e

³⁷⁴ Ead., *Bassani e Arpino*, «Paragone-Letteratura», a. XIII, n. 148, aprile 1962, p. 95.

³⁷⁵ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXXI. In *Vocazione* scriverà: «Cogli anni il proposito non aveva mutato carattere né statura: talvolta, a un esame curioso e impaurito, quasi più esterno che interiore, esso appariva come un oggetto di lusso, fra le insegne della speranza e quelle della minaccia» (A. Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 91).

³⁷⁶ Cfr. C. Giometti, *Catalogare per «vedere e per capire». L'esperienza di Lucia Lopresti tra Adolfo Venturi e Roberto Longhi*, in AA. VV. *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., pp. 89-96.

«la [sua] ricerca [non] può in alcun modo ritenersi esaustiva»³⁷⁷). E se le Carte d'archivio mai ci racconteranno com'erano organizzate le giornate di Lucia Lopresti scorazzante per le chiese di Roma a catalogare pale d'altare, affreschi e monumenti funebri, ci penserà la penna di Anna Banti.

La scena di *Zelo del laico* spalanca le porte di una chiesa romana a mezzogiorno. La Lopresti critica d'arte prende il sopravvento sulla Banti narratrice con un'accademica descrizione del luogo: «Parliamo della più cittadina delle chiese. Non ha, come le parrocchie, quell'aria di solerzia civile e domestica che segna d'una approssimazione frettolosa le carteglorie e la tovaglia d'altare: e non è neanche una di quelle chiese madri, metropoli della fede, dove funzioni e faccende di sagrestia vanno per conto proprio, come spinte da congegni pesanti ma invisibili. Posta nel cuore di una capitale – il cuore piccolo e un po' difettoso delle balene – e in una piazza stretta dove appuntamenti futili e d'affari si alternano contigui e senza posa, non ha scalinata, non ha portico che la difenda, anzi per una leggera pendenza del terreno, sembra insabbiata malestrosamente come una nave in secco. La precede un cortiletto affogato di cocci archeologici e di sempreverdi: e mostra quanto può una sfortunata congiuntura a trasformare gli appelli di un passato solingo, campestre e venerabile in dati di comodo, in richiami di sosta e quasi di nascondiglio. Da quello si scivola in chiesa più che non s'entri: e l'interno par mantenere il segreto di chi vuol essere visto: d'un barocco accomodante, unto e cotto di dorature e con quella traccia d'interpretazioni capricciose e ostinate, nella misura e nell'uso, dei luoghi che hanno appartenuto a monache e a monache ricche»³⁷⁸.

Sùbito però si ravvede presentandoci il primo personaggio della storia, un tipo che nell'aspetto fosco e nell'atavico disprezzo per la donna, «il campione,

³⁷⁷ M. Ghilardi, *La vocazione: quando Lucia Lopresti non era ancora Anna Banti*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., p. 53.

³⁷⁸ A. Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 9-10. Se l'intuito non falla, si tratta della Chiesa di Santa Maria Immacolata dei Cappuccini di via Veneto, nella cui sagrestia si conserva una copia del *Francesco in meditazione* del Caravaggio.

per lui, più incriminato»³⁷⁹, ricorda il marito di Amina. È il sagrestano, un uomo sui quaranta «d'uno scheletro abnorme [...] fatto per portar [...] il lenzuolo funebre»³⁸⁰ vestito di «panno [...] nero, sbiancato e vilipeso per i tanti strapazzi»³⁸¹. Come ogni mattina attende che la casa del Padre si liberi dei fedeli attardatasi in litanie e pentimenti o dei turisti per pulire il pavimento. Ma quel giorno nelle «cappelle di fondo»³⁸² c'è una figura irriducibile che vuole guastargli i piani: «un girar disinvolto eppur discreto, una familiarità, appena rattenuta, col cordone della tenda, col fusto del candelabro, colla cornice»³⁸³.

Dunque, una presenza che con il culto e la curiosità del *voyageur* ha poco da spartire, ma che vuole invece vedere a tutti i costi qualcosa. Uno sguardo femminile serio e professionale, articolato in tappe. Dapprima «aveva preso una seggiola, la disponeva a modo suo, ci montava sopra»³⁸⁴, poi «si voltava placidamente e senza scendere, ma educatina e composta, guardandolo [il laico] dall'alto come una statua di santa: “per piacere” diceva “vorreste alzare quella tenda che non vuol scorrere?”; e indicava la finestra davanti all'altare dell'Immacolata»³⁸⁵, infine «si metteva a scrivere reggendo alla meglio un quadernuccio, equilibrata in una posa scomoda: tranquilla come un uomo che fa il suo dovere»³⁸⁶.

Non ci sono soltanto Venturi e Longhi a maneggiare così bene le cose eterne: c'è anche un'anonima «ragazza»³⁸⁷. E questa ragazza che tenta di avvicinarsi al quadro d'altare e, alla disperata, invoca l'aiuto del laico è Lucia Lopresti, incaricata di appuntare, in una lingua esatta non scevra da infiocchettature letterarie, tutte le voci che permettessero la precisa identificazione dell'opera (descrizione, ubicazione, stato di conservazione, condizioni giuridiche, notizie

³⁷⁹ Ivi, p. 13.

³⁸⁰ Ivi, p. 11.

³⁸¹ *Ibidem*

³⁸² Ivi, p. 13.

³⁸³ *Ibidem*

³⁸⁴ Ivi, p. 14.

³⁸⁵ *Ibidem*

³⁸⁶ Ivi, pp. 14-15.

³⁸⁷ Ivi, p. 16.

più importanti). Ostinata e infaticabile, «a una a una passò per tutte le cappelle senza scomporsi per quell'ombra lunga e malevola che la seguiva col fiato corto»³⁸⁸.

Per ostracismo alla visione del bello («L'acchiappo per il collo, la butto fuori»³⁸⁹) il sagrestano, più peccatore dei peccatori che ingombrano il suo servizio quotidiano, si trova a fare i conti con la morte, «una morte in chiesa, da peccatore fulminato: la morte che avrebbe previsto per qualunque passante improvvido»³⁹⁰. È l'ossessione della Banti, questa, di seminare la morte dove può. Forse per costantemente monitorare le azioni degli uomini (e le proprie) e addomesticare il sentore della colpa, del fallimento.

La morte interviene a rovesciare la prospettiva. Il laico dal «passo strascicato»³⁹¹, che era stato urtato dal «passo non irrispettoso»³⁹² della giovane visitatrice, adesso che «non si sent[e] di muovere un passo»³⁹³ è calmato dal «passo della ragazza [...] regolare come quello di una scolta»³⁹⁴.

Il ricordo del *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione* del Carpaccio non è estraneo, ci pare, alla chiusura del racconto. L'angelo che nella sinistra tiene l'asta con la spugna imbevuta di aceto e la offre a Cristo, in vece dei suoi carnefici, poco prima di spirare rivive nella donna che, servendo l'arte, serve l'umanità agonizzante: «Quando quella apparve col suo mento pallido e puntuto volto in su a cercar quadri anche in sagrestia gli parve di avere un diritto di convalescente e non si meravigliò di chiedere: “quel fiasco, per piacere”. La ragazza frugava nell'angolo indicato, sollevava l'oggetto, glielo porgeva come per lunga abitudine d'infermiera. Era un fiasco d'aceto tenebroso che il laico appoggiò alla narice, appagato, a occhi chiusi»³⁹⁵.

³⁸⁸ *Ibidem*

³⁸⁹ Ivi, p. 15.

³⁹⁰ Ivi, p. 18.

³⁹¹ Ivi, p. 9.

³⁹² Ivi, p. 13.

³⁹³ Ivi, p. 17.

³⁹⁴ Ivi, p. 19.

³⁹⁵ *Ibidem*

L'incontro con il laico zelante non doveva essere la sola disavventura nel cammino artistico di Lucia Lopresti. Protagonista di *Vocazione* è una «ragazza»³⁹⁶ con il «cappellino da studentessa povera»³⁹⁷ venuta a bussare alla porta di un convento per vedere una «pittura celebre»³⁹⁸. Ma la pecorella smarrita non è la benvenuta tra le figlie di Dio. L'accoglie la suora guardarobiera «con quella lanugine scorbutica fra mento e guance»³⁹⁹ e «un furor bianco [...] di estromettere l'intrusa colla pressione del polso venoso, irritato»⁴⁰⁰. Costei ha un bel da cercare e smanettare con le chiavi per stanze di «armadi grezzi e semivuoti, davanti ai calici antichi e alle pianete»⁴⁰¹: il quadro non si trova. E il «taccuino»⁴⁰² portato per «prendere appunti»⁴⁰³ resta immacolato. Nel rammarico della fanciulla per il tempo perduto dalla monaca («“Ora si arrabbia”»⁴⁰⁴) par di sentire lo scontento di Venturi/Longhi per quell'allieva che ha fallato. Così, prima di imboccare l'uscita dove l'attende una «Santa Cecilia coronata di rose rosse e bianche»⁴⁰⁵, si consola di «vedere ancora il chiostro, il coro, gli affreschi»⁴⁰⁶ ma «con [la] ruvidezza amministrativa»⁴⁰⁷ di chi non ha sbrigato gli affari nella maniera migliore.

Se il sagrestano, tutto preso dalle faccende materiali come una Marta in affanno, dimentica di interrogare la viandante d'arte sulla sua professione di fede, la domanda non sfugge alle sorelle in contemplazione. Complicata, come quella formulata anni addietro in un convento di Monza:

³⁹⁶ Ivi, p. 93.

³⁹⁷ Ivi, p. 95.

³⁹⁸ Ivi, p. 89.

³⁹⁹ Ivi, p. 92.

⁴⁰⁰ *Ibidem*

⁴⁰¹ Ivi, pp. 90-91.

⁴⁰² Ivi, p. 91.

⁴⁰³ *Ibidem*

⁴⁰⁴ Ivi, p. 93.

⁴⁰⁵ *Ibidem*

⁴⁰⁶ *Ibidem*

⁴⁰⁷ *Ibidem*

Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache; eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa. Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. Giunsero alla porta; Gertrude si trovò a viso a viso con la madre badessa. Dopo i primi complimenti, questa, con una maniera tra il giulivo e il solenne, le domandò cosa desiderasse in quel luogo, dove non c'era chi le potesse negar nulla. "Son qui..." cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti. Vide, in quel momento, una di quelle sue note compagne, che la guardava con un'aria di compassione e di malizia insieme, e pareva che dicesse: ah! La c'è cascata la brava. Quella vista, risvegliando più vivi nell'animo suo tutti gli antichi sentimenti, le restituì anche un po' di quel poco antico coraggio: e già stava cercando una risposta qualunque, diversa da quella che le era stata dettata; quando, alzato lo sguardo alla faccia del padre, quasi per esperimentar le sue forze, scorse su quella un'inquietudine così cupa, un'impazienza così minaccevole, che, risoluta per paura, con la stessa prontezza che avrebbe preso la fuga dinanzi un oggetto terribile, proseguì: "son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente"⁴⁰⁸.

"Lei ce l'ha la vocazione?". Il gruppo delle monache guardò la giovane estranea con una indiscrezione in certo modo aggressiva e con un sorriso lungo al di là dell'acqua. Subito la visitatrice, ferma alle sue prerogative esterne e visibili di laica, non sapeva se per convinzione o per vergogna, cercò di persuadersi che si divertiva. Ma il cortile era solitario come se anni e miglia lo avessero tagliato

⁴⁰⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1969, pp. 265-266.

dalla strada di poco fa; il silenzio quasi sconveniente. L'idea del luogo comune claustrale aveva buon gioco, ma non tanto che le parole "accaparramento", "seduzione" non balenassero, vergognose a lor modo. Era tutto un sorridere: ma se la ragazza avesse potuto voltarsi e guardar la porta da cui era entrata sarebbe stato un altro rispondere [...] Allora la visitatrice fece un passo che la tolse all'ombra della gronda e vide in terra una margheritina. Disse: "non so" col tono di chi è contento di non sapere l'ora se gliela chiede un indiscreto. Le monache, come a un segnale, allentarono il cerchio, si sbandarono: anche il nero della veste, in distanza, perdeva d'intensità [...] "No": disse la ragazza a quelle spalle foderate e inamidite, e le parve che la sillaba rotonda rimbalzasse sconveniente sul lino, come una palla [...] A ritroso, ma per corridoi sconosciuti, pareva alla ragazza che anche la suora consentisse a inseguire quella domanda estemporanea che certo nessuno avrebbe più ripetuta per lei e che voleva stanare come le celle, come tutte le monache nascoste. Si sentiva cattivissima e convinta freddamente del modo come, nel mondo, si vive. Luccicavano empie curiosità, aprire le porte chiuse, assaggiare le minestre in refettorio, soprattutto trovar la via di rispondere "non ho la vocazione, la vocazione non esiste"⁴⁰⁹.

Nel momento in cui decide di occuparsi del sacro la Banti non può fare a meno di confrontarsi con Manzoni e con i suoi *Promessi sposi*, ricorrendo al capitolo in cui don Alessandro raggiunge la «perfezione narrativa», ovvero la figura di Gertrude, «simulacro grezzo» fatto «personaggio eterno», verso il quale ella fa esplicita «professione di riconoscenza [...] con una umiltà e una ammirazione [...] religiose»⁴¹⁰.

Quello della vocazione rappresenta, sia per la Gertrude manzoniana che per l'innominata bantiana, un dibattito che si apre negli anni dell'infanzia: «Gertrudina, nudrita nelle idee della sua superiorità, parlava magnificamente de' suoi destini futuri di badessa, di principessa del monastero, voleva a ogni costo esser per le altre un soggetto d'invidia; e vedeva con meraviglia e con

⁴⁰⁹ A. Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 89, 90 e 93.

⁴¹⁰ Ead., *Manzoni e noi*, «Paragone-Letteratura», a. VII, n. 78, giugno 1956, p. 35.

dispetto, che alcune di quelle non ne sentivano punto»⁴¹¹; «Sui banchi di scuola diceva: da grande mi farò monaca. Fingeva di guardare impassibile davanti a sé, ma le costava, ché avrebbe voluto spiare sul volto della compagna meraviglia, disapprovazione, sgomento. Non raccoglieva, invece, che una tranquillissima incredulità»⁴¹².

La giovane Gertrude è chiamata a rispondere della sua volontà di consacrarsi a Dio e lo fa in presenza di uno stuolo di monache giubilanti per la nuova adesione. Tal quale la ragazza di *Vocazione*: alla soglia del convento, lei che voleva semplicemente vedere un quadro, viene assediata dalle suore che aspettano, sorridenti, la sua richiesta del velo.

Ma ciò che più sorprende è la costruzione della risposta. Gertrude dice: «“Son qui...”»⁴¹³ e occupa l’attimo della titubanza «con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti»⁴¹⁴. La ragazza di *Vocazione* dice: «“Non so”»⁴¹⁵, non comprende (anzi, non vuole comprendere) la portata di quel «“Lei ce l’ha la vocazione?”»⁴¹⁶ e si rinfranca «v[e]de[ndo] in terra una margheritina»⁴¹⁷. Ecco che le due donne si fanno coraggiose e pronunciano l’irrevocabile sentenza: «“son qui a chiedere d’esser ammessa a vestir l’abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente”»⁴¹⁸; «“No [...] non ho la vocazione, la vocazione non esiste”»⁴¹⁹.

Ma le monache perdonano. E così, se la lieta notizia di Gertrude va festeggiata («S’alzò allora un frastuono confuso di congratulazioni e d’acclamazioni. Vennero subito gran quantiere colme di dolci, che furon presentati, prima alla sposina, e dopo ai parenti»⁴²⁰), della consorella va

⁴¹¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 247.

⁴¹² A. Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 91.

⁴¹³ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 265.

⁴¹⁴ Ivi, p. 266.

⁴¹⁵ A. Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 90.

⁴¹⁶ Ivi, p. 89.

⁴¹⁷ Ivi, p. 90.

⁴¹⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 266.

⁴¹⁹ A. Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 93.

⁴²⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 266.

celebrata l'audace trovata: «I due limoni, a cavallo sull'indice della visitatrice, dondolavano: l'altra mano reggeva con due dita un bicchiere di sciroppo che bisognava allungare. “Troppo?” chiedevano i dentoni ingenui della monaca alta. In piedi, la giovane beveva senza sete, in piedi le monache in giro, mentre i panchetti abbandonati e i telai bianchi e oro facevano vacanza: teso di lucidezza il pavimento respirava come un lenzuolo»⁴²¹.

La Banti fa un passo avanti rispetto al (pre)testo manzoniano:

Ecco perché l'estranea si fa seria come una festeggiata di riguardo. La caccia è riuscita, il suono della prima inchiesta è stato catturato e non il suono soltanto. Ha un senso indugiare nell'ultimo sorso color tabacco: tutte tacciono mentre la ragazza insiste collo sguardo intorno. Fra tanti soggetti il suo cappellino da studentessa povera suggella l'animo e gli occhi di chi non può, poverina, prender parte a tanta letizia. La curiosità ha cambiato sede, il convento brucia di chiarire e non osa, i segni di un ordine laico trasparenti sotto i panni del mondo. Le domande sarebbero: “e dove andrà adesso, cosa farà domani?”. Era la visitatrice che le raffrenava, e fu lì lì per dire, congedandosi, “addio belle”: una specie di “sempre sia lodato” a cui convenisse iniziarle. Ma tacque e si sciacquava il bicchiere, tutta commossa. Risero e spuntò quell'animosa portiera a protestare “o signorina” e a toglierle di mano il vetro. Gli spruzzi dell'acqua brillavano aggiungendo lustro alle mattonelle e agli occhi. Che bel sole, che bel posto, che bel ricamo: erano azioni di grazia convergenti su un invisibile gioiello, la “vocazione”, di cui per miracolo nessuno dubitava più e che sarebbe rimasto, scintillante reliquiario, fra quelle mura⁴²².

Esiste una prima lettura: la vocazione della ragazza alla vita claustrale. È questa la «prima inchiesta»⁴²³ il cui «suono [...] è stato catturato»⁴²⁴: la ragazza non è tagliata per stare in una cella. Poi esiste una seconda lettura, basata sul

⁴²¹ A. Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 94-95.

⁴²² Ivi, pp. 95-96.

⁴²³ Ivi, p. 95.

⁴²⁴ *Ibidem*

vocativo con cui la suora portiera confisca il bicchiere alla furfante senza vocazione. Costei è la «“signorina”»⁴²⁵, ovvero Anna Banti. Con questo appellativo, strappato, assieme a quello di “signora”, alla Gertrude manzoniana⁴²⁶ «creatura piena di contrasti»⁴²⁷, l’abbiamo già vista e la vedremo entrare in romanzi e racconti a sancire l’indissolubilità del vissuto e del narrato. Qui, in particolare, a discutere dinanzi ai lettori della propria vocazione narrativa. Può definirsi una scrittrice? O avrebbe fatto meglio a restarsene nella nicchia degli storici dell’arte? L’intero edificio narrativo, così saldo dopo l’accertata laicità della visitatrice, si sgretola nella confidenza della suora zoppa: «“Anche Suor Immacolata ha fatto l’Università”»⁴²⁸. No, Anna Banti non sa ancora chi è. Se la domanda circa l’eventuale chiamata del Signore ha la sua risposta sicura «fra quelle mura»⁴²⁹, aperta resta la risposta sulla precisa inclinazione: «Scorsero i chiavistelli, la segregazione del mondo incominciava, in polvere e fragore»⁴³⁰.

La parabola di *Vocazione* echeggia nel racconto intitolato *Congregazioni*: «Gli inizi son sempre questi: un bel giorno nella strada più scalcinata di un popolissimo sobborgo, vien fuori che è nato, quasi di notte, un convento; da una caserma, da una fabbrica smessa. Convento di monache»⁴³¹.

⁴²⁵ Ivi, p. 96.

⁴²⁶ «Gertrude, appena entrata nel monastero, fu chiamata per antonomasia *la signorina*»; poi, divenuta badessa: «Qualche consolazione le pareva talvolta di trovar nel comandare, nell’esser corteggiata in monastero, nel ricever visite di complimento da persone di fuori, nello spuntar qualche impegno, nello spendere la sua protezione, nel sentirsi chiamar *la signora*» (A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., pp. 246 e 278) [il corsivo è nostro].

⁴²⁷ A. Banti, *Ermengarda e Geltrude*, «Il Nuovo Corriere», 5 agosto 1953.

⁴²⁸ Ead., *Le monache cantano*, cit., p. 96.

⁴²⁹ *Ibidem*

⁴³⁰ *Ibidem*. «L’unità [...] è un problema troppo astratto, meglio lasciarlo ai teologi e ai filosofi; chi è artista deve solo preoccuparsi di discernere, nel tessuto rapido dei fatti, l’elemento eterno che li accomuna; la vocazione non è che la capacità di scommettere con se stessi. Comunque occorre lavoro, niente altro che lavoro: altrimenti non si arriva allo stile» (G. Livi, *Anna Banti. Il modello*, cit., p. 139).

⁴³¹ Ivi, p. 63.

Tra le giovani confiscate all'orgoglio materno e avviate alla monacazione, giovani che san sempre cosa fare, accendere una candela o ardere nell'estasi, si conta «il destino di un tipo non proprio raro: diciamo, di Caterina»⁴³².

Caterina, come la ragazza di *Vocazione*, rifiuta il titolo di figlia di Maria che quelle madri le pongono sul capo sotto forma di nastro azzurro. Dalle congregazioni religiose con i loro «modi rigidi»⁴³³ e «comandi perentori»⁴³⁴ passa a militare, serva con «impegni senza controllo, obbedienza a discrezione»⁴³⁵, in quelle laiche. Basta indossare il nastro nuovo e forse «la indecisa vivente»⁴³⁶ potrà guarire. Ma, al momento del rito, le mani si aggrovigliano: «Il taglierino, dono delle padrone, sconogna da tutte le parti, mentre il gesto cauteloso s'assicura che i nastri pendano simmetricamente, che la nappina sia a piombo, che nessuna piegaccia turbi il lustro della seta. I moti vorrebbero essere contegnosi, rigidi, ma le mani di Caterina han rigovernato che è poco e son tanto rosse e tremule che a mezz'aria se ne ricordano e, annaspando, scompaiono frettolose. Tentenna la nappina del nastro celeste, la rosetta del nastro verde storce, arroncigliata»⁴³⁷.

Neppure la libertà fa parte del disegno di Caterina. La giusta attitudine è una solitudine in ginocchio: «Davanti agli occhi, non l'altare ricco e i raggi d'oro, ma le mani pallide di suor Giustina, le labbra, schiuse a tempo nei responsori, di suor Candida. L'ora dell'Adorazione incomincia»⁴³⁸.

Già da questo capitolo si impone quel preziosismo raro con cui la Banti cesella gli altri racconti. Un preziosismo che non è esercizio di autocompiacimento bensì tentativo di rispecchiare (e rispettare) il mistero che è nel sacro.

⁴³² Ivi, p. 66.

⁴³³ *Ibidem*

⁴³⁴ *Ibidem*

⁴³⁵ Ivi, p. 70.

⁴³⁶ Ivi, p. 67.

⁴³⁷ Ivi, pp. 70-71.

⁴³⁸ Ivi, p. 72.

In *Chiese madri* troneggia lo sfarzo di una chiesa che domina la città di Roma e che si accaparra le festività più alla moda, «non mondana, ma signorile e da pubblico come una galleria napoleonica»⁴³⁹, decorata «dal marmo al lapislazzulo, agli ori patinati»⁴⁴⁰ e orchestrata da sacerdoti dall'«orecchio formato a suon di latino e di latino romano»⁴⁴¹.

E se i rapporti tra Padre Saverio, missionario, Padre Anacleto, officiante dei riti funebri, e Padre Tommaso, esiliato in paesi nordici, sfuggono al luccichio della realtà cui sono vincolati, tangibile è l'azione roditrice del tempo sulla casa di Dio: «[i topi] corrono per i cornicioni, valicano gli stucchi, sventano gli inganni della prospettiva, affrontano la grana fangosa di un oro tanto favoleggiato. Di lassù vedono Padre Anacleto al suo cimento e le fiamme del purgatorio sempre più smunte. Sanno anche come son tranquilli, sotto i marmi, quelli che temevano la morte»⁴⁴².

Attraverso *Satelliti* (tematicamente vicino a *Santuario*, dove zingare pellegrine «tutte vestite di nero»⁴⁴³ dagli «zigomi esigenti, gli occhi febbrili, i bianchissimi denti di cavallo»⁴⁴⁴ assalgono «a piedi scalzi»⁴⁴⁵ il tempio della Vergine nera «stando sei ore in terra a braccia aperte o colle mille croci della lingua»⁴⁴⁶) entriamo invece in una chiesa dove non si custodiscono oggetti di valore né rivelazioni: solo un'umanità stanca bisognosa di riposo.

«Provare che il mito dell'ospitalità ai pellegrini non è morto»⁴⁴⁷: così conclude il racconto la Banti, giustificandolo. Infatti, questo mito era stato trattato più di trecento anni prima dal Caravaggio, e talmente bene che era un peccato lasciarlo perire: occorreva tradurlo in letteratura.

⁴³⁹ Ivi, p. 52.

⁴⁴⁰ *Ibidem*

⁴⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴⁴² Ivi, p. 60.

⁴⁴³ Ivi, p. 100.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 99.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 100.

⁴⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁴⁷ Ivi, p. 47.

La *Madonna dei Pellegrini o di Loreto* si conserva nella cappella di Ermete Cavalletti nella chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio. Un uomo e una vecchia, al termine del pellegrinaggio, cadono in ginocchio, non vergognosi di mostrare, lui coi piedi rozzi, lei con un copricapo bianco malamente conciato dal lavoro nei campi, una povertà e una bruttezza enfatizzati dal chiaroscuro alla sola persona in grado di riceverli, la Vergine, la quale, recando tra le braccia il bambino avvolto in un lenzuolo, s'affaccia sulla soglia di casa. Sono proprio personaggi di tale lignaggio che la Banti sistema nella sua chiesa satellite: «Qui i busti non si vergognano di allentarsi e crollare sui fianchi, i piedi d'esser sostegni invalidi, i petti di sospirare per vezzo; e il fine della preghiera è lieve, clementissimo, paziente»⁴⁴⁸. E dal gruppo isola i due pellegrini del Caravaggio: «la vecchia cinerea, il bisognoso in falde, gli incurabili della miseria, tutta gente che ha l'aria di stare a casa propria, ma di buon animo e senza disperazioni. Sui viluppi di panni che è così arduo portare alla luce del sole e che la notte tinge di sinistro, i visi acquistano un contegno né umiliato né dimesso, ma forse impalpabilmente divertito, se la placidezza non prevalesse. Alla vecchia non pesano le scarpe gialle né le convenzioni di ronciogli fra vita e sottana, né la coscienza di quel copricapo, arido più che stolto, non saputo abbandonare»⁴⁴⁹.

Il racconto si esaurirebbe in questa traslazione di corpi, se l'ingresso della «povera ufficiale, quella che i sagrestani tollerano»⁴⁵⁰ non valesse a riportare in vita una polemica. La polemica che si scatenava tutte volte che il Caravaggio s'impuntava sul realismo divulgando sull'altare «come [fosse] il corpo umano quando è patinato da una povertà professionale e dalla vecchiezza»⁴⁵¹, e invece il secolo chiedeva di tenere dentro sofferenza e deformazioni dipingendo, al pari di un Carracci o di un Gatti, «miracolosi volti dai tratti come di gesso

⁴⁴⁸ Ivi, p. 41.

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 41-42.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 46.

⁴⁵¹ Ivi, p. 45.

vegetale, d'una linfa che, a incidervi sopra coll'unghia, dovrebbe esprimersi cristallina, quasi decantata»⁴⁵².

A un'altra opera del Caravaggio, il *Martirio di Sant'Orsola* (realizzata poco prima della sua morte), la Banti avrà pure pensato per montare la concitata scena del martirio di Porziella, la bambina tredicenne di *Catacombe* perseguitata cristiana. I pretoriani che irrompono nella casa della piccola romana, la romana che sale sul carro e tra il mormorio della folla «si sente spettatrice, non vittima»⁴⁵³, la vista dei preparativi dei carnefici e la vittima «si accor[g]e di avere la lingua secca e una grande paura»⁴⁵⁴, il primo boccone di dolore e il primo grido, e Porziella che, nonostante la violenza dei colpi, si accorge di essere ancora viva, «che il martirio stesse per cominciare e occorresse esser forte»⁴⁵⁵.

Ma, al di là di un'iconografia ben riconoscibile (un martirio in atto: una Sant'Orsola pallida e incredula, circondata da una folla di curiosi e dalle guardie, contempla a capo chino la freccia con cui Attila le ha trafitto il cuore), sfruttata, al pari del Caravaggio che si autoritrae nello spettatore attonito di fondo, non solo per raccontare una morte ma anche per raccontarsi la propria morte, la morte in cui la Banti scrittrice «si sent[e] comoda, matura»⁴⁵⁶, appare per la prima volta quell'interesse per la storia di Roma che riaffiorerà a intervalli nella narrativa bantiana.

Una ritualità diversa scandisce *Il passo di Eva*. È il giorno della prima comunione e le bambine attendono alla lavanda del corpo, alla vestizione, al terrore di far precipitare il giglio e di strozzarsi con l'ostia. Poi fanno visita ai parenti, ammucchiano i regali, pranzano in gran pompa e non sfuggono alla foto-ricordo: «la figurina bianca che guarda lontano e come un uccello

⁴⁵² Ivi, p. 46.

⁴⁵³ Ivi, p. 116.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁵⁶ *Ibidem*

sull'acqua, non sa dove posare il volo»⁴⁵⁷. Perché una bambina nel «“più bel giorno della vita”»⁴⁵⁸ non è felice? Perché «il suo passo, sul marciapiede asciutto di giugno»⁴⁵⁹ con «un vestito di garza, di seta: una sottana lunga, da grande, e un velo»⁴⁶⁰ preconfeziona il destino della donna maritata. È «il passo agile e pensieroso che le donne perdono prima dell'innocenza»⁴⁶¹, il passo di chi, chiamato a diventare adulto e a cristallizzarsi in un ruolo, sente di tradirsi. Diventare tutto fuorché una donna: questo augura (e si augura) la Banti: «Il suo passo smascherato trionfa in mille ritmi: non in quello della grazia femminile, idolo troppo umano, serpente»⁴⁶².

Morte, null'altro che la morte, accerchiata in tutte le sue preposizioni, caratterizza *Notti in clausura* e *Sequestro di paradiso*.

La «visitatrice»⁴⁶³ di *Notti in clausura* non trova più «l'idillio monacale, il cortile, il pozzo, il limone di giardino»⁴⁶⁴ di *Vocazione*: le cellette sono «lasciat[e] perire in una nettezza smorta»⁴⁶⁵ e i garofani donati dall'anima devota «finiscono gettati in fretta da una pallida mano su un selciato»⁴⁶⁶. La morte è un accadimento quotidiano, vive, come espiazione di peccati personali e universali, in ogni oggetto e gesto delle monache di Sant'Egidio bardate di un «velo fitto e nero»⁴⁶⁷, per poi incarnarsi a notte allorquando esse «si compongono sotto il lenzuolo in un atteggiamento ormai chiamato, desiderato, colle mani sul petto e i piedi rigidi»⁴⁶⁸.

Con *Sequestro di paradiso* ci avviciniamo a *Barbara e la morte*. Alfonsa, perpetua incaricata di numerare i morti della parrocchia, «di notte,

⁴⁵⁷ Ivi, p. 131.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 125.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 129.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 126.

⁴⁶¹ Ivi, p. 129.

⁴⁶² Ivi, p. 131.

⁴⁶³ Ivi, p. 136.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 137.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 136.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 138.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 136.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 139.

s'impone[...] l'obbligo di tener pronta la lucerna e alzarla più e più alta»⁴⁶⁹ e si desta, «un riscatto sbrigativo e violento, un affrancarsi scoperto e quasi brutale»⁴⁷⁰, all'udire una «voce grossa e puerile»⁴⁷¹ venuta ad annunciare un nuovo lutto, infine «ricompare a ogni branca di scale con quella faccia intenta e incendiata: luce e ombra fin sull'ultimo gradino»⁴⁷². Durante una di queste notti assiste alla morte della zia Perpetua. «Il color della morte era, questa volta, un giallo di pergamena e i raggi del sole a piombo non ci svegliavano un filo di rosa»⁴⁷³ e la nipote si posiziona «di faccia alla zia»⁴⁷⁴ seduta «su uno sgabello di mezza tacca»⁴⁷⁵ e «colle mani in grembo»⁴⁷⁶.

Ma la Banti va oltre la fenomenologia di *Barbara e la morte* lasciandoci un'Alfonsa che, per eccesso di solitudine, fantastica sulla propria morte: «“Ecco fatto” scoppia, voltandosi e scrollando sulla tastiera del letto i grani di un rosario nocchieruto. Fatto? Ride a gengive scoperte, senza denti, come un neonato: dalla tasca del grembiule le è salito alla spalla un topolino bianco: tutto un fremito dalla coda all'occhio furtivo, di rubino»⁴⁷⁷.

In questo universo apatico e rassegnato scuote l'osservazione del vicinato di un convento di clausura: «“Le monache cantano”»⁴⁷⁸. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta un gruppetto di monache si stacca dalle sorelle «che tenevano eroicamente i vetri chiusi»⁴⁷⁹ e, nel visibilio generale, si mette a cantare trascinato da una «mondana voce rotonda con una lingua, un palato carnivoro»⁴⁸⁰. Ancora la voce di Gertrude («le polle sorgive bollivano»⁴⁸¹), che si leva, colpevole («L'Arcivescovo proibì quelle litanie di lusso e il rione non se

⁴⁶⁹ Ivi, p. 28.

⁴⁷⁰ *Ibidem*

⁴⁷¹ *Ibidem*

⁴⁷² Ivi, pp. 29-30.

⁴⁷³ Ivi, p. 30.

⁴⁷⁴ *Ibidem*

⁴⁷⁵ *Ibidem*

⁴⁷⁶ *Ibidem*

⁴⁷⁷ Ivi, pp. 35-36.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 79.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 85.

⁴⁸⁰ Ivi, pp. 83-84.

⁴⁸¹ Ivi, p. 83.

ne dolse»⁴⁸²), per avere portato la legge dell'amore dove si coltiva soltanto la legge della mortificazione. Cantano le monache per tenere alti i cuori, canta la Banti per avvicinarsi (o credere di avvicinarsi) all'immagine di sé stessa, per «non rimpiangere, per obbedienza, il verde, l'erba tenera»⁴⁸³.

Ora passiamo ad analizzare *Barbara e la morte*. Se di Goldoni e Balzac, «autori vecchi o, almeno, ben stagionati»⁴⁸⁴, cui deve «il meglio della propria formazione»⁴⁸⁵, la Banti fa gran menzione nei suoi interventi di costume e di critica letteraria⁴⁸⁶, Proust, l'«am[ato] Proust»⁴⁸⁷, sopravvive nel resoconto di una mostra offerto ai lettori di «Paragone-Letteratura» sul numero 190/10 del dicembre 1965:

‘La Bibliothèque Nationale se devait de préparer un grande exposition Proust’: così Etienne Dennery, amministratore generale della B.N., inizia la sua introduzione alla mostra-reliquiario che M. Fouchet, ministro dell'Education Nationale, inaugurò il 3 giugno di quest'anno, rue Richelieu. Dovere, dunque: in

⁴⁸² Ivi, p. 85.

⁴⁸³ *Ibidem*

⁴⁸⁴ L. Piccioni, *16 domande ad Anna Banti*, «La Fiera letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957, p. 1.

⁴⁸⁵ P. Bigongiari, *Antinomie stilistiche di Anna Banti*, «La Fiera letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957, p. 1. «Torno così al gruppo in visita alla Villa. Il piano terreno collava con il freddo lucore e l'imponente gravità emananti dalle sofferte dichiarazioni di 'non appartenenza', ma, salite le scale, gli ambienti che si presentavano ai nostri occhi cominciavano a non trovare più, almeno nella mia memoria, precise corrispondenze. I pochi gradini portano ad una stanza che si apre, alla sinistra di chi passa, ad uno spazio quasi teatrale in cui si può vedere ancora la *dormeuse* di *satin* blu di Longhi; proseguendo alla propria destra si incontra, separata da una porta, una stanza piuttosto grande, formata da due ambienti riuniti, la cui spartizione originaria è ricordata da una bella balastra di legno. Tra i vari mobili trionfano sia una *chaise longue* che una poltrona bassa, rivolta obliquamente verso la luce: è qui il sacrario della scrittura, appunto lo studio, dove la Banti batteva a macchina con la sua Lettera 22 sulle ginocchia. Nello studio ci sono pochi libri, ma selettivi e, per così dire, degli autori del cuore: Proust, Balzac, Racine, Madame de Sévigné, Goldoni, la *Commedia* di Dante nell'edizione critica di Petrocchi; si trovano in uno scaffale situato accanto allo scrittoio» (G. Rabitti, *Il salottino di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. LVI, nn. 57-58-59, febbraio-giugno 2005, pp. 188-189).

⁴⁸⁶ Cfr. A. Banti, *Scadenze goldoniane*, «Il Nuovo Corriere», 18 settembre 1951; Ead., *Goldoniana*, «Paragone-Letteratura», a. VI, n. 66, giugno 1955, pp. 82-86; Ead., *Goldoni e noi*, «La Fiera letteraria», a. XIII, n. 23, 9 giugno 1957, pp. 1-2; Ead., *Goldoni e la commedia "borghese"*, «Paragone-Letteratura», a. VIII, n. 94, ottobre 1957, pp. 38-45; Ead., *Picon: Balzac*, a. VII, n. 84, dicembre 1956, pp. 91-93; Ead., *Balzac e il suo 007*, «Paragone-Letteratura», a. XXII, n. 252, febbraio 1971, pp. 61-68.

⁴⁸⁷ E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.

effetti questa commemorazione s'imponeva, essendo stata preceduta, a distanza di anni, da altre affini: valga l'esempio di quella di André Gide o quella, nel '49, di Joyce, alla Hune, ricche di manoscritti, fotografie, documenti epistolari, curiosità di vario genere. Non discutiamo l'ammirevole impegno e la diligenza di chi ha preparato questa, confessiamo però che il difetto di tali mostre sta, a nostro parere, nel manico, e cioè nei motivi che le promuovono. Vogliamo dire: per 'mostra', 'esposizione' di un artista figurativo scomparso s'intende genericamente un'operazione di recupero per quanto possibile integrale della sua opera, a uso di un pubblico non del tutto informato del suo valore e del suo significato e messo così in condizione di esaminarla, di chiarirla e di renderle giustizia. Muti solo in apparenza, le tele, le sculture, i disegni in possesso di collezionisti e mercanti e quindi non accessibili al cittadino comune, vengono accostati a quelli cognitivi dei musei per integrare armoniosamente il senso e fornire un discorso filato su una attività ormai conclusa. Spesso la fatica dei curatori e degli espositori viene a proposito per ristabilire un ordine di fatti ideali che per mille ragioni effimere la vita dell'artista aveva lasciato in ombra. Avvengono talvolta vere scoperte, si illuminano discendenze e legami fino allora inosservati, si allarga il terreno su cui egli deve essere giudicato. Tutto il resto, accessori di costume, ovverosia reliquie, come il berrettino e il bastoncino di Cézanne, sono totem che solo al rimpianto dei familiari è lecito di conservare piamente, nell'intimo di pareti domestiche. Considerata sotto questo aspetto, d'altronde assai determinante, quali risultati di superiore utilità può ottenere la 'mostra' di uno scrittore, di un poeta? Non una sillaba di più si aggiunge all'opera che egli consegnò alla carta stampata perché vi rimanesse fissa, definitiva, auspicabilmente eterna. I tormentati manoscritti, il succedersi di pentimenti e ripensamenti – altrettante sconfitte o vittorie costose – han costituito per il granduomo un calvario segreto che la nitidezza del libro ha riscattato. E il fatto che la morte cogliendolo all'improvviso o rodendone lentamente le forze vitali, non gli abbia permesso di sgombrare i suoi cassetti e munirsi contro l'indiscrezione dei posteri, non è un alibi per chi è riuscito a metterci le mani e a farne, magari, un traffico di vanità ereditaria. Sappiamo bene d'incorrere nello scandalizzato corrucchio di studiosi, critici, filologi,

psicologi e così via. Negando il fascino delle ‘varianti’, astraendo dall’analisi del processo creativo attraverso la feriale validità di una lettera mondana o del referto di una cameriera, si rischia di apparire ottusi e brutali. Eppure può accadere che a tale conclusione giunga il più sincero devoto di Proust, dopo aver trascorso un paio d’ore fra i cimeli che la Bibliothèque Nationale è riuscita con tanto zelo a raccogliere. Può uscirne, infatti, con una tristezza, con un dolore fisico, che adombrano di pesanti gramaglie conformiste i volumi della Recherche: quei volumi che l’Autore, sotto i panni di Bergotte – chiunque egli fosse – immaginò illuminati, in veglia funebre, come bianchi angeli dalle ali spiegate. Abbiamo sott’occhio il catalogo della Mostra Proustiana, ricco di cinquecentottantanove numeri, ciascuno con il suo commento, che tallonano lo scrittore dalle sue origini genealogiche (Robert Proust, notabile di Illiers sotto Luigi XII, Michel, bailly nel 1639) ai necrologi e alle testimonianze degli amici dopo il 1922. È indiscutibile il valore dei manoscritti non ancora esplorati, delle ansiose ‘paperolles’ che sul letto di morte Marcel destinava alla redazione definitiva degli ultimi volumi della Recherche, pubblicati dopo la sua scomparsa: un valore fondamentale per gli studiosi proustiani. Ma, appunto, per gli studiosi. I quali, ovviamente, non ne fruiscono che consultandoli, decifrandoli, scrutandoli linea dopo linea sulle tavole di un archivio. Mentre il pur rispettoso visitatore, sprovvisto di loupe, da quelle arruffate cartelline appiccicate l’una all’altra ed esposte sotto vetro, non riceverà che una impressione angosciosa e vagamente repulsiva. Egli avrà sostato invece assai più lungamente davanti alle vetrine dove madre, padre, nonni, amici dello scrittore – e lui medesimo a tutte le età – sono fotografati in posa o còlti in quelle ‘istantanee’ fine secolo che di istantaneo non avevano che la pretesa. C’è di tutto in quelle vetrine: i compiti del piccolo Marcel, la sua fede di battesimo, una sua pagella, le prime letterine infantili: messe lì a testimoniare una precocità discutibile e patetica da cui chiunque può inferire che, in fondo, il bambino che sarebbe divenuto un grandissimo era un bambino come tutti gli altri. E si sa quanto volentieri l’uomo comune indulga a queste costatazioni. Fortunato, vien da riflettere, il genio che non ha lasciato di sé altra traccia che la propria opera; che non ha concesso ai posteri – come il padre Dante – neppure un ritratto

attendibile, neppure un autografo sicuro. Siamo d'accordo: per alto che sia un ingegno esso è legato alla creatura di sangue e nervi che ne fu strumento. Ma ci son casi – e Proust ne è la prova più sofferta – che frugare nelle sue giornate terrestri, sottolineare i suoi errori d'uomo e i suoi umori, non deve discostarsi da una discrezione pietosa. Si è molto parlato, di recente, della meticolosa ed amplissima monografia che George Painter ha dedicato al Nostro ricercandone anche marginalmente i dati biografici. Ricordo che a un certo punto, il Painter giustifica il suo accanimento asserendo che solo attraverso il recupero di tutta la vita di Marcel la Recherche acquista il giusto rilievo. Noi inclineremmo a rovesciare l'osservazione nel senso che un'attenta lettura della Recherche basta ad abbondanza a restituirci la vera vita del suo Autore. Indugiare in accurati referti genealogici, alla Saint Simon, sui protagonisti della società parigina della Belle Epoque, accumulare nomi e motti per stringere d'assedio problematico Gilberte e Albertine, la duchessa di Guermantes e Saint Loup, rimangono passatempi di salotti bene informati e non aggiungono un tratto a quelle figure che solo nella pagina vivono il loro mito. Mai il costume delle élites mondane fu più mistificato ed ibrido, più destinato a corrompersi agli occhi dei posteri come quello che Proust riuscì a trasfigurare e redimere; perdendo il suo tempo, egli fece alla società del 1890 un dono regale. La 'nostra' Gilberte rifiuta il colbacco di Madlle de Bernadaky; e per subire l'incanto araldico della duchessa Oriana non ci servono i ritratti di madame de Chevigné e di madame de Greffuhle, ma piuttosto l'immagine della 'belle dame sans merci' negli arazzi di 'haute lice'. Se qualcosa può nuocere alla Recherche è leggervi in trasparenza oggetti e abitudini cari al liberty, questa moda bastarda, capriccio dei nostri giorni, i cui relitti giacevano fino a ieri nei sottoscala di rigattieri che non sapevano cosa farne. Che per l'azione miracolosa di un talento eccezionale queste miserie scompaiono e il tinello Illiers-Combrai come gli hotels del Faubourg non 'datino', anzi respirino nell'attualità di oggi e di domani, è il frutto dell'arte e della poesia. Non vogliamo sapere se la 'petite phrase' di Vinteuil sia estratta dalla musica di Saint-Saens o di Fauré, né che Balbec sia Cabourg. I melensi madrigali del conte di Montesquiou ci fanno ridere come la sua fotografia fra due ramoscelli di rosa. Ma il mistero demoniaco del barone di Charlus rimane

intatto e sconvolgente. L'accenno alla monografia del Painter, ricca, d'altronde, di note critiche assai portanti (si veda, ad esempio, il capitolo 14, 'La salvezza attraverso Ruskin') è stato puramente occasionale: qui si voleva restringerci all'ufficio della Mostra Proustiana come contributo a un sottinteso racconto biografico: un racconto che rimane freddo e non lievita. Nato da una borghesia provinciale, nutrito in un facoltoso ambiente borghese, sotto le ali di un padre stimato professionista e di una madre colta e schiva, il giovane Marcel è tutto avvolto da una rete di oggetti e testimonianze conformi alla sua classe che non ama l'originalità e le scelte personali. La bella Jeanne Weil-Proust che praticava i suoi classici al punto da morire citando un verso di Corneille, si fa dipingere da una modesta madame Beauvais, mentre il dottor Proust posa per una Laure Brouardel. Lo scrittore non tardò ad ammirare gli impressionisti che gli avrebbero suggerito la pittura di Elstir; adorava Chardin e Corot. Ma nelle sale di rue Richelieu le poche tele impressioniste esposte, non ornarono le pareti di casa Proust, esse sono prestate da musei e gallerie per illustrare luoghi e passi della Recherche. Nell'alloggio di rue de Courcelles, dove Marcel visse colla famiglia, convitando aristocratici amici, non esistevano, da quanto risulta, pitture di alto livello: appena un mediocre quadro fiammingo e qualche disegno di Helleu. Del resto, non pare che nei saloni del Faubourg si coltivasse il gusto della grande pittura moderna. L'incantevole contessa di Greffuhle sceglieva per il suo ritratto il mediocre Lazlo, Robert di Montesquiou posava per Boldini, Maria Nordlinger per Madrazo, Lucien Daudet per Albert Besnard. Tele magari eleganti, ma pittoricamente modeste a cui i rispettivi proprietari non attribuivano che il valore della rassomiglianza, perché di altro non si curavano. Si curavano invece di conservare ninnoli, cartoncini d'invito, bigliettini e cianfrusaglie memorabili come lo strascico rabescato di madame de Greffuhle che in una fotografia, lì accanto, lo indossa. Il 'tempo perduto' morde crudelmente, peggiore di una polvere acre, questo ciarpame cui l'occhio e la penna di Proust donarono dignità e fulgore. Si sa che, morta la madre, egli si privò volontariamente (e, in ogni caso, con sofferta empietà) dei mobili e degli oggetti costosi ereditati dai genitori; che nell'appartamento di rue Hamelin che lo vide morire, la sua camera d'infermo era più che nuda, sordida. La ritroviamo qui,

questa stanza raccapricciante, non si sa perché giunta sino a noi e, soprattutto, perché esposta. Tutte le miserie della malattia e della disperazione del granduomo che fu anche una creatura fragile, sensibilissima, e volle punirsi morendo solo, in un clima di naufragio, sono davanti ai nostri occhi, impudicamente esibite: persino il suo vecchio soprabito pellicciato, il medesimo che egli usava stendere ai piedi del letto, si è creduto di esporre, logoro, bisunto. Ce n'era proprio bisogno? A questi segni di avvilito e di desolazione la Mostra consegna la memoria della fine del più grande scrittore del secolo. Ma come egli morisse, con quale austero distacco, ce lo racconta soltanto il disegno che del suo volto composto tracciò l'amico Dunoyer de Segonzac: finalmente la 'nera Signora', così a lungo aspettata, gli aveva restituito una stupenda, classica maestà⁴⁸⁸.

Questo appunto è interessante sotto diversi aspetti. Nelle vesti di chi commentando l'opera altrui si autocommenta, esso ci parla innanzitutto della forma dell'opera bantiana. Un'opera che, contrariamente a quella proustiana, non ha lasciato ai (ri)cercatori varianti con cui trastullarsi. La Banti scriveva a mano in grossi quaderni, poi «seduta in poltrona, a fronte alta, con la macchina da scrivere sulle ginocchia e con le perle alle orecchie e al collo»⁴⁸⁹ trascriveva la prima stesura. Ma quaderni e dattiloscritti venivano subito fatti sparire. Solo i manoscritti di *Artemisia* e di *Lavinia fuggita* erano stati regalati a Piero Bigongiari, ma di essi non v'è traccia nel Fondo Piero Bigongiari conservato presso la Biblioteca San Giorgio di Pistoia⁴⁹⁰. Diari non ne teneva.

⁴⁸⁸ A. Banti, *Marcel Proust in mostra*, «Paragone-Letteratura», a. XVI, nn. 190/10, dicembre 1965, pp. 158-162.

⁴⁸⁹ G. Livì, *Anna Banti. Il modello*, cit., p. 136.

⁴⁹⁰ Nel 2007, in base alle disposizioni testamentarie di Elena Ajazzi Mancini, vedova di Piero Bigongiari, la Biblioteca San Giorgio di Pistoia acquisisce circa 6.000 opere della biblioteca del poeta e critico toscano, fino ad allora conservate nell'appartamento fiorentino di Piazza Cavalleggeri, mentre l'Antico Palazzo dei Vescovi di Pistoia apre le sale ai 45 dipinti del Seicento fiorentino costituenti la Collezione Piero ed Elena Bigongiari. Purtroppo, al momento della donazione gran parte del patrimonio librario e dell'archivio non era più presente e dunque è andato disperso. Tra il materiale non pervenuto si segnala il carteggio Banti-Bigongiari (ricordiamo che Bigongiari è stato redattore di «Paragone-Letteratura» dal 1951 al 1960): curiosamente il carteggio Longhi-Bigongiari è salvo. Per una storia del fondo cfr. M. Vivarelli,

Un'autobiografia vera e propria non l'ha scritta, confessandosi alle protagoniste dei suoi romanzi e racconti. La sola scrittura privata che custodiva era la corrispondenza ricevuta: eppure, prima di morire, ha lucidamente pensato di distruggerla⁴⁹¹.

Veniamo alla seconda considerazione. Nell'ottica del curatore della mostra (e del Painter biografo di Proust) l'affastellamento degli oggetti che hanno popolato le giornate di Marcel serve a chiarire il messaggio della *Recherche* dando contorno a personaggi e situazioni che altrimenti rimarrebbero sfocati. Non così per la Banti: lo scrupolo biografico falsa la percezione e la comprensione di un'opera. La vita di uno scrittore va ricostruita a partire dalla finzione letteraria: l'io è un'invenzione⁴⁹².

Ma ciò che maggiormente ci attira è una sorta di basso continuo che accompagna l'esposizione. Una esposizione in cui l'occhio della visitatrice, anziché strabiliarsi, colleziona sensazioni di morte. Muore Jeanne Weil-Proust e c'è da disfarsi dei mobili e degli oggetti dell'appartamento di rue de Courcelles. Muore Marcel e non fa in tempo a disfarsi delle pagine scartate perché l'Opera venga alla luce; e neppure delle cose che vegliano sulla sua fine; solo, prima di chiudere gli occhi, osserva il suo *travail* illuminarsi in volo come un angelo dalle ali spiegate, mentre un disegno di Segonzac gli ricomponne in volto una marmorea regalità.

Il Fondo Piero ed Elena Bigongiari nella biblioteca San Giorgio di Pistoia, in AA. VV., *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni, promossi, raccolti, ordinati da P. Innocenti*, a cura di C. Cavallaro, Manziana, Vecchiarelli, 2007; sulla genesi della Collezione cfr. F. Baldassari (a cura di), *La collezione Piero ed Elena Bigongiari*, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2004; per l'inventario completo della corrispondenza di Bigongiari cfr. Piero Bigongiari, *Studi*, con uno scritto di M. C. Papini + CD-ROM contenente *Piero Bigongiari. Bibliografia. Inventario e Fototeca. Inventario della corrispondenza. Fototeca bigongiariana*, inventario a cura di R. Donati, C. Pirozzi e I. Tagliaferri, sotto la direzione di A. Dolfi, Trento, La Finestra, 2003.

⁴⁹¹ Le poche lettere salvate sono conservate alla Fondazione Longhi.

⁴⁹² Di qui l'apprezzamento per la monografia su Proust di André Maurois «condotta», secondo la Banti, «sul metro d[i] [...] un fare empirico e divulgativo» (A. Banti, *Tempo perduto, tempo trovato*, «L'Illustrazione italiana», 7 agosto 1949, p. 179).

È questo Proust per la Banti: il più dolce messaggero della morte. La morte come mezzo per nascere alla letteratura⁴⁹³: «E, proprio quella notte, la bambina senza storia vide muovere le pulegge veloci e silenziose di un ‘avvenimento’»⁴⁹⁴.

Il 2 maggio 1921 presso Gallimard esce *Le côté de Guermantes II*, terza sezione di quella «ricchezza apparentemente disordinata»⁴⁹⁵ che è la *Recherche* di Proust. Il primo capitolo⁴⁹⁶ racchiude una riflessione sulla morte che, invisibile, tallona le nostre giornate governate dall’abitudine e dalla programmazione; poi, con un sussulto del cuore, bussava alla porta della nostra esistenza:

Noi abbiamo l’abitudine di dire che l’ora della morte è incerta. Ma quando diciamo così, ci raffiguriamo quell’ora come situata in uno spazio vago e lontano: non pensiamo che essa possa avere un rapporto qualsiasi con la giornata in cui ci troviamo, e possa significare che la morte – o la sua prima presa di possesso parziale di noi, dopo di che non ci lascerà più – potrà presentarsi in questo pomeriggio stesso, periodo così poco incerto: in questo pomeriggio di cui abbiamo stabilito in anticipo l’impiego, ora per ora. Non vogliamo rinunciare alla nostra passeggiata, per immagazzinare entro il mese quella tal quantità di aria pura; abbiamo esitato sulla scelta del paltò da metterci, della vettura da prendere; siamo in un fiacre, la giornata si stende tutta intera davanti a noi: corta, perché vogliamo rientrare a tempo per ricevere un’amica; vorremmo che facesse così bello anche l’indomani; e non pensiamo che la morte, che camminava dentro di noi su un altro piano, involta in un’impenetrabile oscurità, ha scelto

⁴⁹³ «[...] Proust [...] ci ha cambiato la vita, e la percezione del mondo, e il modo di guardare gli oggetti, e di leggere i libri e le cose. E con quelle anche la letteratura, il teatro, il cinema, la fotografia, la pittura [...]» (A. Dolfi, *Premessa*, in Ead. (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 17).

⁴⁹⁴ A. Banti, *Barbara e la morte*, «La Tribuna», 13 luglio 1930, p. 3.

⁴⁹⁵ E. R. Curtius, *Marcel Proust*, trad. it. e cura di L. Ritter Santini, Milano, Ledizioni, 2009, p. 40.

⁴⁹⁶ Esso rielabora il racconto *Une agonie* uscito il 1° gennaio del 1921 sulla «Nouvelle Revue Française». Questo gioco di riprese non è estraneo ad Anna Banti: il racconto *Barbara e la morte* entrerà a far parte del capitolo nove del romanzo *Itinerario di Paolina* pubblicato nel 1937.

precisamente quel giorno per entrare in scena, tra pochi minuti, all'incirca nel momento in cui la vettura raggiungerà i Champs Élysées⁴⁹⁷.

Non vi è turbamento bensì incanto dinanzi a un destino che si compie indipendentemente dalle nostre disposizioni. E la penna umana deve limitarsi a registrarne i passaggi. La nonna di Marcel ha avuto un piccolo mancamento: bisogna subito rincasare. Lungo il tragitto passano davanti all'abitazione del professor E., un amico di famiglia, e Marcel ha un'illuminazione: chiedergli di visitare la malata. La malata è perduta, professa il luminare mentre si gingilla in tutta fretta per la cena presso il ministro del Commercio. Allora riprendono la via. Prima però lo sguardo dell'autore torna ad incrociare la morte:

[...] mia nonna, in quel fiacre dove sembrava semplicemente seduta, era apparsa come sul punto di cadere, di scivolare nell'abisso: aggrappata disperatamente ai cuscini che riuscivano appena a trattenere il suo corpo precipite, i capelli in disordine, l'occhio perduto, incapace di far più fronte all'assalto delle immagini del mondo esterno che la sua pupilla più non sopportava. Essa era apparsa, benché al mio fianco, sommersa in quel mondo ignoto nel cui seno già aveva ricevuto i colpi di cui portava le tracce quando l'avevo scorta poco prima in quel viale dei Champs-Élysées, col cappello, il viso, e il mantello scomposti dalla mano dell'angelo invisibile col quale aveva lottato [...] Ci si vede morire, in questo caso, non nell'istante stesso della morte, ma mesi, magari anni prima, dal momento che essa è atrocemente venuta a stare con noi: il malato deve far conoscenza con quell'estraneo, che sente andare e venire dentro di sé. Certo non lo conosce di vista; ma dai rumori ch'egli sente fare regolarmente, deduce le sue abitudini. Sarà forse un ladro? Un bel mattino, non lo sente più. Se ne sarà andato: magari per sempre! Ma la sera è di nuovo lì. Che progetti avrà?⁴⁹⁸.

Le côté de Guermantes II continua così:

⁴⁹⁷ M. Proust, *I Guermantes*, trad. it. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 1952, p. 304.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 302.

Il sole declinava: arrossava un muro interminabile che la nostra vettura doveva costeggiare prima d'arrivare alla via dove abitavamo; un muro sul quale l'ombra, proiettata dal tramonto, del cavallo e della carrozza, si staccava in nero su quel fondo rossastro come un cocchio funebre su una terracotta di Pompei⁴⁹⁹.

E così comincia *Barbara e la morte*:

L'estate declinava; già il sole non bruciava con la forza dominante dell'agosto, ma vaporava un calore umido, allungando i suoi raggi con pigrizia. L'aria, nelle ore crepuscolari, cangiava le consuetudini della gagliarda brezza estiva, impermalendosi spesso, come una vecchia che sveli in un moto d'ira la sua bazza maligna⁵⁰⁰.

Il periodo si divide in tre parti. La prima parte ha prerogative fenomeniche: «Il sole declinava»⁵⁰¹ (Proust); «L'estate declinava»⁵⁰² (Banti). Esse si puntualizzano nella seconda parte: «[il sole] arrossava un muro interminabile che la nostra vettura doveva costeggiare prima d'arrivare alla via dove abitavamo»⁵⁰³ (Proust); «già il sole non bruciava con la forza dominante dell'agosto, ma vaporava un calore umido, allungando i suoi raggi con pigrizia»⁵⁰⁴ (Banti). Infine, nella terza parte il paesaggio si incarica di un lutto: «un muro sul quale l'ombra, proiettata dal tramonto, del cavallo e della carrozza, si staccava in nero su quel fondo rossastro *come un cocchio funebre su una terracotta di Pompei*»⁵⁰⁵ (Proust); «L'aria, nelle ore crepuscolari, cangiava le consuetudini della gagliarda brezza estiva, impermalendosi spesso,

⁴⁹⁹ Ivi, p. 304.

⁵⁰⁰ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁰¹ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 146.

⁵⁰² A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁰³ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 146.

⁵⁰⁴ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁰⁵ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 146 (il corsivo è nostro).

come una vecchia che sveli in un moto d'ira la sua bazza maligna»⁵⁰⁶ (Banti).

In Proust la sventura è annunciata. La carrozza che, dopo la consueta passeggiata pomeridiana, avrebbe dovuto ricondurre a casa la nonna si trasforma, per il duello fra luce e ombra, nel suo carro funebre. Nella Banti è intessuta. La vecchia è la nonna di Barbara che, rompendo la tranquillità quotidiana con un malore improvviso, svela il lato tragico della vita.

Definito il tempo, entrano in scena i protagonisti:

Infine arrivammo. Feci sedere la malata a pié della scala nel vestibolo, e salii ad avvertire mia madre⁵⁰⁷.

Barbara era fra le ultime ragazzine che, puntualmente, ogni mattina infilavano la via della spiaggiòla [...] Soltanto a notte, tornata a casa tra la mamma e la nonna, Barbara si sentiva spodestata, e resa a quello stato che tutto l'anno era il suo: quello di una bambina solitaria e sorvegliata, a cui non possono capitare molte sorprese⁵⁰⁸.

Osserviamo come da quell'ala del palazzo Guermantes, in cui la famiglia di Marcel si trasferisce, la Banti stacchi i personaggi della madre e della nonna, ma non l'io. Il romanzo dello scrittore francese è raccontato in prima persona da un narratore che si presenta come protagonista. Pur non essendo un'autobiografia, «è l'io che occupa il ruolo di baricentro, di agente costruttore e di vettore di un'impresa rievocativa e interpretativa»⁵⁰⁹. Nel racconto bantiano è «Barbara [che] si racconta, dopo tanti anni, le circostanze del suo primo lutto»⁵¹⁰. E la Banti, nella terza persona di Barbara, racconta il proprio battesimo «tra le righe stampate delle novelle»⁵¹¹.

⁵⁰⁶ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit. (il corsivo è nostro).

⁵⁰⁷ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 146.

⁵⁰⁸ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁰⁹ F. Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p.

⁵¹⁰ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵¹¹ *Ibidem*

Il passato è il regno dei morti, di chi non è più, ma è anche il regno di chi attende alla scrittura per essere, per ascendere alla sua vita vera. Se la *Recherche* è la cattedrale di una domanda, la domanda su come si scrive il Romanzo, *Barbara e la morte* è il racconto sulla possibilità di diventare scrittrice. Paradossalmente, Proust dice io ma è attento a non entrare nel campo percettivo di coloro che sta scrutando mentre la Banti non dice io ma si preoccupa di segnalare la sua presenza fra i personaggi.

Ed ecco l'avvenimento, sdoppiato nella malattia della nonna:

Pochi giorni dopo, mentre dormivo, mia madre venne a chiamarmi nel cuor della notte. Con quelle delicate attenzioni che, nelle grandi circostanze, le persone colpite da un profondo dolore usano anche verso i più piccoli incomodi degli altri, mi sussurrò: - Scusami se disturbo il tuo sonno. – Non dormivo, - risposi svegliandomi. E lo dicevo in buona fede: la grande modificazione che reca in noi il risveglio non è tanto di introdurci nella luce chiara della coscienza, quanto di farci perdere il ricordo della luce un po' più smorzata nella quale riposava la nostra intelligenza, come nel fondo opalino delle acque. I pensieri mezzo velati sui quali noi vogavamo ancora poco prima, ci davano un'impressione abbastanza viva perché potessimo designarli col nome di veglia; ma in tal caso il risveglio trova un appiglio nella memoria, e poco dopo noi sappiamo d'aver dormito perché non ricordiamo più quei pensieri. Ma nel momento in cui luccica ancora quell'astro luminoso che, all'istante del risveglio, rischiarà agli occhi del dormiente l'intero suo sonno, esso gli fa credere per qualche secondo che non si trattava del sonno ma della veglia; ed è una vera stella filante, che ci fa tosto sparire, con la sua luce, non solo la menzognera esistenza ma gli stessi aspetti del sogno, permettendoci infine, quando siamo ben svegli, di affermare: - Ho dormito. Con una voce così dolce che sembrava preoccupata dal timore di farmi male, mia madre mi domandò se non mi avrebbe stancato troppo alzarmi, e aggiunse accarezzandomi le mani: - Caro, ormai dovrai contare soltanto sul tuo papà e sulla tua mamma⁵¹².

⁵¹² M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 320.

Annegata di sonno, eccola risommare, uncinata da una fiamma di candela insistente; e l'allarme di quella fiamma ha una voce bassa, trepida, che scandisce quasi con sforzo delle frasi corte, divise da lunghe pause: la voce della mamma⁵¹³.

e nella sua morte:

Ai piedi del letto, convulsa da tutti gli aliti di quell'agonia, senza piangere ma apparendo a tratti madida di lagrime, mia madre aveva la desolazione senza pensiero di una fronda frustrata dalla pioggia e sbattuta dal vento. Mi dissero d'asciugarmi gli occhi prima di andare a baciare la nonna. – Ma credevo che non ci vedesse più, - disse mio padre. – Non si può mai sapere, - rispose il dottore. Quando le mie labbra la toccarono, le mani della nonna si agitarono: un lungo fremito la percorse tutta, sia che fosse un riflesso nervoso, sia che certi affetti abbiano una loro ipersensibilità che fa loro conoscere, attraverso il velo dell'incoscienza, la presenza di ciò che essi non hanno neppur bisogno di sentimento per continuare ad amare. Tutt'a un tratto, la nonna si tirò su a metà, fece un gesto violento, come qualcuno che difenda la sua vita. Françoise non poté resistere a quello spettacolo e scoppiò in singhiozzi. Ricordandomi di quel che aveva detto il medico, io volli farla uscire; ma in quel momento la nonna apriva gli occhi. Mi precipitai su Françoise per nascondere i suoi pianti, mentre i miei genitori parlassero alla nonna. Il rumore dell'ossigeno era cessato, il medico si allontanò dal letto. La nonna era morta⁵¹⁴.

Su nella camera tiepida le cose e le persone non eran più le stesse; la mamma seduta, la nonna assopita; ogni parvenza ricomposta nelle forme dell'uso quotidiano. Entrandoci parve a Barbara di esser lei a portare lo scompiglio in

⁵¹³ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵¹⁴ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 329.

quella pace: e d'un colpo risenti, m con un disagio soltanto fisico, i brividi del fresco notturno e una opaca sonnolenza che stagnava nell'aria⁵¹⁵.

Di fronte a un Proust barocco e impressionista la Banti continua a lavorare per implicito. «L'amorosa pedagogia»⁵¹⁶ tra Marcel e la madre potrebbe continuare all'infinito, moltiplicare i punti di vista, aggiungere nuovi dettagli a quel messaggio pervenuto scomodo tra il sonno e la veglia. Non dette restano invece le parole che Barbara e la madre si scambiano nella notte dell'agonia. La «voce»⁵¹⁷ della Banti non è «così dolce»⁵¹⁸ come quella di Proust imbarcata per la traversata letteraria più vertiginosa del ventesimo secolo. È «trepida»⁵¹⁹, appena avviata alla narrativa e incerta sui meccanismi della conversazione.

Della morte della nonna Proust «realista accanito»⁵²⁰ conosce minuziosamente tutte le fasi, il bacio, il fremito, l'ultimo afflato. La Banti arriva tardi, entra quando il racconto si è già spostato sull'analisi psicologia, e non può dirla.

Eppure, resta il senso del debito verso «quello spirito maggiormente dotato di facoltà d'interrogazione»⁵²¹, il passo dall'adolescenza alla giovinezza, che sfocia nel passo dalla letteratura critica alla letteratura menzognera. Passo mortale, ma necessario all'artista: «Per vivere, e non per sopravvivere, bisogna che qualcosa muoia in noi. In noi che c'incamminiamo verso la strada dell'arte si operano continui suicidi. Solo su di essi noi possiamo fondare i nostri tentativi di resurrezione»⁵²².

⁵¹⁵ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵¹⁶ C. E. Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, in Id., *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, p. 52.

⁵¹⁷ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 320.

⁵¹⁸ *Ibidem*

⁵¹⁹ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵²⁰ A. Moravia, *Lo stile narrativo-saggistico continuo*, «Paragone-Letteratura», n. 260, ottobre 1971, p. 24.

⁵²¹ C. Bo, *Primi dati per Proust*, in Id., *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 169.

⁵²² G. Macchia, *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 32.

Se il Proust della *Recherche*, che nell'episodio della *Maladie de ma grand'mère* ha tentato la «sua più grandiosa rappresentazione della morte»⁵²³, assurge a modello letterario, la «rivoluzion[e] [...] del Caravaggio»⁵²⁴ costituisce la trama pittorica dell'esordio narrativo di Anna Banti⁵²⁵, che non dimentica di essere stata, solo un anno prima, Lucia Lopresti:

Le pupille finalmente aperte riuniscono come per l'ostinazione di un sogno che vuol essere continuato, un gruppo insolito: la mamma ritta presso il letto della nonna: ritta, ma col volto e le spalle chine di chi scruta, attentissimo, i moti di un essere o di una cosa appena visibile. La nonna, più pallida dell'usato, siede sul letto con una forza e un peso che la fan quasi abbarbicare alle prode: pare spinta in avanti da un vento senza voce che risponda con forza concentrata a quello che geme ancora, di fuori, tra le persiane. Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico. Sulle mani d'avorio giallino, assorbe troppa luce, estraneo, il filo sottile dell'anello d'oro⁵²⁶.

La Banti non racconta la morte della nonna di Barbara: la vede. Se l'«immagine del sonno prossimo faceva balzare la fantasia»⁵²⁷, ovvero scrivere il racconto, «le pupille finalmente aperte riuniscono come per l'ostinazione di un sogno che vuol essere continuato, un gruppo insolito»⁵²⁸, ritornano cioè a fare critica d'arte trasferendo in letteratura un soggetto della pittura. La Banti ripropone quell'antinomia vedere ad occhi chiusi/rivedere che, nel saggio del

⁵²³ P. Citati, *La colomba pugnata. Proust e la Recherche*, Milano, Mondadori, 1995, p. 335.

⁵²⁴ A. Chastel, *L'arte italiana*, trad. it. di Anna Banti, Firenze, Sansoni, 1957-1958, vol. II, p. 212.

⁵²⁵ Non è da escludersi un riferimento alla pittura di Matteo Toni. Nel saggio *Matteo Toni*, pubblicato due anni prima, Lucia Lopresti descrive, estasiata, i laterali della cappellina di San Camillo, nell'abitazione dei Ministri degli Infermi, alla Maddalena, che il pittore romano dipinge alla fine del diciottesimo secolo. La *Comunione di San Camillo de Lellis* e la *Morte di San Camillo de Lellis* ricordano i due momenti della malattia e della morte della nonna di Barbara: nel primo dipinto il santo, seduto sul letto, è in procinto di ricevere l'eucarestia da un sacerdote, spalleggiato da chierici; nel secondo dipinto il santo giace senza vita attorniato da assistenti, uno dei quali è proteso verso di lui in segno di devozione.

⁵²⁶ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵²⁷ *Ibidem*

⁵²⁸ *Ibidem*

1920 *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il secolo decimosettimo*, la portava ora a fantasticare attorno alle cappelle della chiesa di S. Maria in Trastevere ora a prudentemente parlarne.

E in *Barbara e la morte* rivede *La morte della Vergine*⁵²⁹: «[un] chiarore devastante [...] irrompendo da sinistra nella cerchia di colori già stranamente fiammanti e pur combattendo con tutte le specie dell'ombra, sosta per un attimo sul viso arrovesciato della Madonna morta, sulle calvizie lunate, sui colli pulsanti, sulle mani disfatte degli apostoli; fende di traverso il viso dolente di Giovanni; fa della Maddalena seduta in pianto un solo massello luminoso; della sua mano sul ginocchio un grumo solo di luce rappresa»⁵³⁰.

Si tratta dell'ultima pala d'altare (un olio su tela di oltre tre metri e mezzo di altezza e due metri e mezzo di larghezza) eseguita dal Caravaggio a Roma prima di fuggirne il 29 maggio del 1606 con l'accusa di avere assassinato Ranuccio da Terani durante una rissa in Campo Marzio. Commissionatagli nel 1601 dal giureconsulto Laerte Cherubini per l'altare della sua cappella nella chiesa di Santa Maria della Scala in Trastevere (cappella dedicata dai Carmelitani Scalzi proprio alla morte di Maria), venne rifiutata dai padri della chiesa come indecente e acquistata, su consiglio di Rubens, dal duca di Mantova Vincenzo Gonzaga (oggi è esposta al Louvre).

Alla Maddalena seduta ai piedi della Vergine fa da contraltare la mamma di Barbara eretta presso il letto della nonna: entrambe hanno il capo chino, rivolto l'uno a un corpo senza vita, l'altro a una fine imminente. Difatti, se la Vergine è

⁵²⁹ Probabilmente anche la *Sepoltura di Santa Lucia*. È la prima opera realizzata dal Caravaggio in Sicilia, dopo l'evasione dal Forte Sant'Angelo di Malta il 6 ottobre 1608, dove era stato rinchiuso con l'accusa di avere ferito un cavaliere dell'Ordine. Fu dipinta come pala per l'altare maggiore della Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro. La composizione della scena è affine a quella della *Morte della Vergine*: la santa è adagiata su una branda, il braccio destro è proteso, l'altro poggia sul ventre, la testa abbandonata all'indietro e la bocca cascante. Attorno una folla dolorante e in primo piano una vecchia donna inginocchiata stringe la testa tra le mani come pietrificata. Le figure appaiono schiacciate dall'immensa vacuità dello spazio che ricorda le Latomie di Siracusa, il carcere di massima sicurezza dell'antichità che il Caravaggio visitò appena sbarcato nell'isola, ospite di Vincenzo Mirabella. Un vuoto estetico e morale. Il Caravaggio rifiuta la trascendenza: non ci sono le porte dei Cieli che si spalancano per Maria, si spalanca la tomba.

⁵³⁰ R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 67.

già morta, la Banti sceglie di rappresentare il momento in cui la nonna di Barbara è ancora aggrappata alla vita.

La rappresentazione dell'attimo che precede la morte non è estranea al Caravaggio: ineguagliate restano la testa di Medusa, la testa di Oloferne, la testa di Golia, la testa del Battista, «spettacolari momenti di separazione»⁵³¹, riproposizioni di soggetti sgozzati grondanti sangue, che in quelle bocche spalancate gridano tutto l'orrore del misfatto appena compiuto (e a cui il pittore consegna il proprio autoritratto di perseguitato dalla giustizia). La mano della Maddalena assorbe l'intero fascio luminoso proveniente dalla finestra della stanza. La Banti introduce nel suo quadro narrativo un particolare estraneo alla scena caravaggesca: l'anello nuziale della nonna che, cadavere, gode ormai di troppa luce.

Soffermiamoci sulla maniera in cui il Caravaggio affronta il tema della morte. A chi sappia un poco delle cose dell'arte, appare subito chiaro che egli si tiene lontano dalla grazia e dalla distensione con cui la morte della Vergine veniva raffigurata nella tradizione della pittura sacra cinquecentesca. Le Madonne hanno le fatture beate di chi guarda alla morte come riscatto, come acquisizione di senso della vita passata; il dolore degli astanti, severo e consapevole, getta serenità sul sonno eterno della Vergine. Nel quadro del Caravaggio non c'è misticismo ma scandaloso realismo. La Madonna è ritratta con il ventre e i piedi gonfi; gli apostoli si abbandonano a un pianto disperato al pari della Maddalena che si copre il volto con la mano. Il Caravaggio svela che la Vergine è prima di tutto una persona in carne ed ossa, è Maria, una delle tante donne che egli strappava alle strade romane per farne dei modelli, esposta alla sofferenza e ai segni della morte. Non ci sono angeli (angeli che nella pala del Saraceni sostitutiva del Caravaggio rigettato coronano il transito della Vergine al cielo) perché non c'è trascendenza. Il pittore non lascia intendere la speranza della

⁵³¹ R. Coronato, *Shakespeare, Caravaggio, and the indistinct regard*, New York, Routledge, 2018 (la traduzione è nostra).

resurrezione: tutto è brutalmente schiacciato sul corpo senza vita e sulla pena inconsolabile di chi ha perduto per sempre una persona cara.

La Banti conosceva benissimo questo discorso attorno a quello che ancora oggi è «il dipinto che probabilmente crea più problemi all'interno del catalogo caravaggesco»⁵³². Così ritrae la nonna di Barbara dal vero dell'angoscia: «Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico»⁵³³. E mette la piccola spettatrice in postazione dolorante: «tra per il disagio creatole dalle formule ripetute di condoglianza, e per la disperazione di sentire eguale l'atonìa del proprio cuore, Barbara fu convinta di essere un mostro; e dai suoi occhi sgorgarono finalmente certe lacrime pese e pungenti che non le parvero neppure pianto»⁵³⁴. L'esperienza del lutto pone fine all'infanzia di Barbara e al suo mito dell'immortalità: «Il mare, dopo qualche burrasca, s'era di nuovo steso, ma si vedeva chiaramente, per quel suo azzurro più chiuso e profondo, che non si sarebbe prestato ai giochi di tutti, come un mese innanzi; e che infine il contratto della buona stagione era scaduto»⁵³⁵.

Del pittore irriverente la Banti non stima solamente l'ostinata riproduzione della morte. C'è anche il suo singolare stile luministico⁵³⁶. Ed è su di esso che continua a modellare *Barbara e la morte*:

⁵³² R. Papa, *Caravaggio pittore di Maria*, Milano, Ancora, 2005, p. 53.

⁵³³ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵³⁴ *Ibidem*

⁵³⁵ *Ibidem*

⁵³⁶ Scrive Roberto Longhi: «Anche il Caravaggio avvertiva il pericolo di ricadere nell'apologetica del corpo umano, sublimata da Raffaello e da Michelangelo, e persino nel chiaroscuro melodrammatico del Tintoretto. Ma ciò che egli andava balenando era ormai non tanto il "rilievo dei corpi" quanto la forma delle tenebre che li interrompono. Lì era il grumo drammatico della realtà più complessa ch'egli ora intravedeva dopo le calme specchiature dell'adolescenza. E la storia dei fatti sacri, di cui ora s'impadroniva, gli appariva come un seguito di drammi brevi e risolutivi la cui punta non può indugiarsi sulla durata sentimentale della trasparenza, anzi inevitabilmente s'investe del lampo abrupto della luce rivelante fra gli strappi inconoscibili dell'ombra. Uomini e santi, torturatori e martiri si sarebbero ora impigliati in quel tragico scherzo. Per restar fedele alla natura fisica del mondo, occorreva far sì che il calcolo dell'ombra apparisse come casuale, e non già causato dai corpi; esimendosi così dal riattribuire all'uomo l'antica funzione umanistica dirimente di eterno protagonista e signore del creato. Perciò il Caravaggio seguiva, e fu fatica di anni, a scrutare l'aspetto della luce e dell'ombra incidentali» (R. Longhi, *Caravaggio*, cit., pp. 36-37).

Un impulso ingrato, ma ferreo, che s'identifica col brivido di freddo della sveglia e della scopertura, ha già messo in piedi la bambina. Di chi è questa voce roca che enuncia, anch'essa delle corte frasi, che interroga, che, alla disperata, offre aiuto? Stupita, sgomenta, Barbara crede ancora di dormire mentre affronta la scala nera, mentre scende quei gradini che non furon mai così alti e ripidi come ora, battuti di sbieco da un riflesso di bugia notturna. Bisogna entrare nella cucina, spingere la porta che non si chiude, muovere col battente e sorprendere l'aria addormentata che rifluisce con uno schiaffetto sulle gambe nude. Come starà ora la nonna? Bisogna far presto a svegliare il fuoco, gli utensili, ogni cosa. Perché trema così smisuratamente la bugia, poggiata in piano sul camino? Barbara non sa come spendere i suoi gesti che la fiamma scompone e ingigantisce sulle mura con balzelloni irragionevoli, le par d'essere spiata da un occhio allarmato e feroce, e cerca di farsi coraggio menando di gran soffiattate sotto al fornello. A momenti, quando la fiamma tutta inclinata da un lato, pare abbandonarsi e cedere alle tenebre, la bambina è posseduta da una disperazione così urgente che, a occhi serrati, affretta col desiderio l'istante in cui potrà finalmente misurarsi senza aiuto col buio, e realizzare pienamente l'orrore di un'apparizione o il miracolo di un'alba improvvisa e benefica. Finalmente l'esperienza contenuta nella lunghezza dei minuti le insegna i movimenti calmi e allenta i battiti del suo cuore: la candela fila ora quasi immobile; la brace già si tinge di un rosa incandescente. Una tranquillità nuova, incantata, si sprigiona dal meccanismo della faccenda che procede; i sensi, avviluppati in un nodo chiuso nello spasimo dello sgomento, si distendono e cominciano ad agire indipendenti. Ecco che il vento soffia con minore accanimento, e, a tratti, cessa addirittura. In quelle pause il silenzio della notte è come una bevanda ristoratrice, come una presenza amica; e, quando è più profondo, ne affiora timidamente la voce lontana del mare. Rimangono testimoni minaccevoli di un momento ansioso e precario, le parole della mamma che piovono eguali e vigili come sentinelle giù dal primo piano; e quell'odore nauseabondo dei testi caldi che sale dal fornello infuocato⁵³⁷.

⁵³⁷ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

Come Marcel «[va] a prendere un po' d'acqua e aceto [si noti il riferimento alla simbologia cristiana della Passione di Cristo] per bagnare la fronte della nonna [poiché] era la sola cosa che le desse sollievo, pensava [la mamma], vedendola cercar di scostarsi i capelli»⁵³⁸, così Barbara offre il suo aiuto estemporaneo: riscalda l'acqua per la nonna, la stessa, forse, che nella *Morte della Vergine* giace nel catino ai piedi della Maddalena e con cui probabilmente la fanciulla avrà lavato gli spasimi della Vergine.

La fiamma della candela lotta con il buio della notte creando zone di luce e di ombra. Ma non vi è nulla della drammaticità del chiaroscuro caravaggesco, che s'impone dalla *Vocazione di San Matteo*, dove il triangolo di luce, partendosi dalla porta socchiusa, sconvolge il volto del malfattore nell'attesa della sua conversione. Piuttosto, pare di entrare in un'osteria di Emmaus in cui due poveri viandanti (quello in primo piano, che, indietreggiando con la sedia, sembra bucare la tela e venirci addosso, veste un cappotto sdrucito al gomito destro), alla presenza dell'oste, condividono la cena con un uomo che afferma di essere nientedimeno che Gesù risorto: la *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra⁵³⁹. Qui la luce difende l'uomo dalla verità rivelata. Dopo avere sfiorati i volti dell'oste, del Cristo e del viandante sulla destra, si allarga sulla tavola come ad abbracciare gli oggetti della vita di tutti i giorni: la caraffa di vino, il pane spezzato, la canestra di frutta. Parimenti la fiamma s'incarica di scoprire l'ambiente abituale di Barbara («il tinello stretto, incatenato al disco chiaro della lampada sulla tovaglia, quei resti del desinare, freddi e rassegnati, lo strascicar delle seggiole sull'ammattionato polveroso»⁵⁴⁰), di murare la sua sicurezza, proteggendola dall'evento particolare che si consuma nella stanza della nonna.

E se non si trattasse soltanto della morte della nonna di Barbara? Se il racconto celasse una morte biografica?

⁵³⁸ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 321.

⁵³⁹ Con la *Cena in Emmaus* della Pinacoteca di Brera a Milano comincia il colorismo cupo del Caravaggio dovuto molto probabilmente alle infelici vicende della vita privata.

⁵⁴⁰ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

Rileggiamo il brano. «Barbara non sa come spendere i suoi gesti che la fiamma scompone e ingigantisce sulle mura con balzelli irragionevoli»⁵⁴¹: la Banti sta cercando un mestiere alternativo a quello del critico, in cui poter magari riversare la propria esperienza artistica, ovvero la letteratura. In questa ricerca «le par d'esser spiata da un occhio allarmato e feroce, e cerca di farsi coraggio menando di gran soffiellate sotto al fornello»⁵⁴²: è l'occhio di Longhi, che «[l'] ha sempre sostenuta e incoraggiata», preoccupato che lei «rigorosa [...] v[olesse] diventare Agostino Depretis»⁵⁴³. Il passaggio dall'arte alla letteratura non è facile⁵⁴⁴: «A momenti, quando la fiamma tutta inclinata da un lato, pare abbandonarsi e cedere alle tenebre, la bambina è posseduta da una disperazione così urgente che, a occhi serrati, affretta col desiderio l'istante in cui potrà finalmente misurarsi senza aiuto col buio, e realizzare pienamente l'orrore di un'apparizione o il miracolo di un'alba improvvisa e benefica»⁵⁴⁵. Eppure, con costanza il primo racconto prende forma: «Finalmente l'esperienza contenuta nella lunghezza dei minuti le insegna i movimenti calmi e allenta i battiti del suo cuore: la candela fila ora quasi immobile; la brace già si tinge di un rosa incandescente»⁵⁴⁶.

La commemorazione non cade tanto sulla morte del personaggio letterario quanto sulla fine del passato artistico della neonata scrittrice, questa sì la perdita più dolorosa: «Non che l'aspetto della morte – era proprio la morte – così come finalmente le si presentava le cagionasse orrore o repulsione: ma era appunto la naturalezza con cui quell'idea astratta si oggettivava ad allontanarla: una naturalezza che comandava al suo cuore e lo empiva di una calma, di una indifferenza che il cervello non poteva ammettere. Per piangere – e Barbara

⁵⁴¹ *Ibidem*

⁵⁴² *Ibidem*

⁵⁴³ G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.

⁵⁴⁴ «Mi costò un grande sforzo. Passare alla letteratura mi sembrava, infatti, una frivolezza» (*Ibidem*).

⁵⁴⁵ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁴⁶ *Ibidem*

voleva piangere a tutti i costi – essa avrebbe dovuto ‘raccontarsi’ la morte della nonna; non vederla»⁵⁴⁷.

Al di là delle influenze letterarie e artistiche, si definisce qui una donna di lettere, armata di tematiche rigorose che andrà squarciando nei cinquantacinque anni di attività letteraria. L’infanzia segnata dallo «sconforto»⁵⁴⁸, dalla «scontentezza»⁵⁴⁹, dall’«uggia»⁵⁵⁰ della bambina che non sa come «domare la lunghezza della giornata»⁵⁵¹ (il tempo perduto alla ricerca della sua vocazione); l’amicizia fatta di compagne che sanno sempre cosa fare, «l’atteggiamento da prendere, le parole da dire, e non le impacciava il silenzio»⁵⁵² mentre «di quelle ore impacciate, ambigue»⁵⁵³ dove «non c’era nulla da insegnare, ma da imparare tante cose piccine e difficile»⁵⁵⁴ Barbara è «nemica e serva»⁵⁵⁵; le lacrime per avere superato con la morte «un esame difficile e angoscioso»⁵⁵⁶, essere diventata finalmente grande e avere trovato il «suo volto domestico»⁵⁵⁷ affacciata alla finestra della letteratura.

Nel capitolo precedente abbiamo salutato una Lucia Lopresti critica d’arte smarrita senza la guida di Longhi. Adesso ci viene incontro una Anna Banti che «[p]astora, in solitudine, di quelle pecorine a un tratto mansuete, essa le guidava con arbitrio arioso in un mondo di cristallo dove le ragazzine stanno insieme da mattina a sera, sono affabili e schiette, unite da un patto chiaro e preciso come quello delle rondinelle»⁵⁵⁸. Sono i personaggi femminili che inventerà, donne, bambine, amanti, madri, mogli, artiste, legate, per umana comprensione,

⁵⁴⁷ *Ibidem*

⁵⁴⁸ *Ibidem*

⁵⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁵⁰ *Ibidem*

⁵⁵¹ *Ibidem*

⁵⁵² *Ibidem*

⁵⁵³ *Ibidem*

⁵⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁵⁸ *Ibidem*

compassione, senso del principio e dell'universale, da un ardito patto autobiografico.

2.2 Prima che tu dica Paolina

Archiviata *Barbara e la morte*, la Banti confeziona altri quattro racconti: *Cortile* esce su «Occidente» nell'ottobre-dicembre 1934; *Mattinata di donne*, *L'Amanda* e *Interno-esterno* appaiono su «L'Italia letteraria» rispettivamente l'11 maggio, il 15 giugno ed il 22 settembre 1935⁵⁵⁹. Si tratta di una preparazione all'*Itinerario di Paolina*, il libro che la lancerà nella narrativa italiana. Il tempo necessario per voltarsi, saldare i prestiti letterari e artistici e camminare da sola.

I tetri interni di *Barbara e la morte* («Le mura erano complici dell'oscurità esterna, come se avessero potuto girare misteriosamente su di un perno invisibile e presentarsi al lume domestico, incatramate di salso e di umidità notturna. Il vento, come un giocoliere malefico, cangiava il mondo esterno in un solo andito stretto e infinito»⁵⁶⁰), proiezione dello stato d'animo di Barbara, si espandono nel *Cortile* di un condominio bolognese, «voltato l'angolo di Piazza Aldovrandi»⁵⁶¹, proprio dove la Banti abitava da bambina, in via Petroni 6: «Quattro mura con poche finestre chiudono un pavimento a mattonelle biancastre che al vento trasuda calce, muschio alla pioggia, e, dopo le più forti gelate, mostra sempre qualche nuova crepatura»⁵⁶².

⁵⁵⁹ La collaborazione con «L'Italia letteraria» si caratterizza per un fatto curioso: la Banti sostituisce la propria fotografia con quella di una donna a caso: «Fu uno scherzo e anche uno schermo alla mia giovanile timidezza. Allora non si usavano certe esibizioni propagandistiche, uno scrittore serio rifuggiva dai mezzi pubblicitari da divo del cinema. La foto che mi era richiesta dal settimanale, era stata tolta da un album di famiglia: pare si trattasse di una signora brasiliana, amica di mia suocera» (R. Ombres, *Una sosta nello studio della scrittrice Anna Banti*, «Stampa sera», 12 marzo 1965).

⁵⁶⁰ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁶¹ Ead., *Cortile*, «Occidente», a. III, vol. 9, ottobre-dicembre 1934, p. 86.

⁵⁶² Ivi, p. 82.

In questo spazio anonimo sbattuto dall'inverno introduce una babilonia di passi:

Gli inquilini del primo piano a cui appartiene quello spazio cubico e squallido, lo chiamano terrazza; ma quelli del secondo e del terzo che vi s'affacciano colle loro finestre, non dubitano che sia un cortile⁵⁶³.

Poi si sposta al centro del reticolato testuale:

Lo diresti più volentieri uno stanzone scoperchiato e abbandonato alle cattiverie di un quadratino di celo che abbia sostituito il vecchio soffitto⁵⁶⁴.

Perché questa intromissione dell'io che narra? E a chi si rivolge? Anticipando una strategia centrale ne *Itinerario di Paolina*, la Banti si mette a dialogare con la Banti, ovvero con la Lopresti, il tu passato imbrattato di figure che (co)stringe l'io presente a decifrarle dalla sbertucciata parete narrativa: «L'umido ha cosperso l'intonaco di quelle mura di disegni e macchie, imprese del caso e del tedio, in cui l'occhio è costretto a riconoscere ogni giorno un profilo o un paesaggio che nessuna pioggia basterà a nascondere»⁵⁶⁵.

Dopo avere evidenziato la soggettività dell'artista che studia l'intonaco del cortile alla stregua di un affresco guastato, la parola ritorna alla folla dei "loro":

Per giustificare il loro punto di vista, gl'inquilini del primo piano hanno disposto su quel pavimento che sembra rimpiangere i piedi del letto e le zampe degli armadi, un buon numero di piante in vaso: di quelle che invelenite da un destino di recluse, sputan fuori certe spade di foglie verdi bottiglia, e, ogni tre o quattr'anni faticano un'estate a mettere insieme un fiore più livido che giallo⁵⁶⁶.

⁵⁶³ *Ibidem*

⁵⁶⁴ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁵⁶⁵ *Ibidem*

⁵⁶⁶ *Ibidem*

Con occhio ravvicinato s'accomoda ad indagare l'identità degli abitanti del primo piano, i quali contano per le perplessità che sollevano, murati tra il bisogno di sicurezza e il desiderio di indipendenza:

C'è tanta gente nella casa del primo piano. Tanta da parere un commento animato all'albero della vita, una lezione oggettiva sulla nomenclatura dei gradi di parentela. Qui può vedersi l'avo, il padrigno, il germano: sarebbe difficile tener nota dei cognati e dei cugini, né mancano le circostanze scherzose di una nipote nata qualche anno prima della zia, o di due individui che cumulino più d'un titolo nei rapporti reciproci di consanguineità. Mentre la neve attutisce e isola i rumori di Bologna, la casa del primo piano come un'arca di Noè custodisce gli esemplari, gli stampi stessi della società familiare, e ne protegge gli scambi. Ecco il ragazzo, il giovinotto, l'uomo, la fanciulla, la sposa e la zitella. I nomi che designano un legame di affinità in nessun luogo prendono corpo e acquistano colore come fra quelle pareti dove ogni persona ha appreso a vivere secondo le leggi della sua qualifica familiare: una qualifica che rappresenta spesso quel che un individuo ha saputo strappare alla fortuna, in tant'anni di vita. Chi sarebbe la Clotilde se non fosse la zia Clotilde? Come si muoverebbero la Melania, l'Annetta, se non si accomodassero al tipo di cognata e di cugina? I rami son numerosi, intricati, deboli: si sorreggono meticolosamente a vicenda, e, come nasse dimenticate in fondo al mare, si raccomandano a qualche umile segno d'esistenza: un ferraiolo sempre appeso in anticamera, l'odore di una lozione miracolosa, l'abitudine di un sonnellino o di un giornale. Qualche ramo è secco addirittura e non si capisce chi gli conservi pietosamente un simulacro di vita. È un pensionante o un parente il signor Achille che siede per ore vicino al gomito della Clotilde? I vicini non sono mai riusciti ad appurarlo. Il nodo poi intorno a cui si stringono tanti naufraghi e che dà una ragione a quel loro convivere è triste, meschino quanto mai: due pallidi coniugi e due ragazzi malesci: gente, per povertà d'animo e strettezza di mente, nemica a ogni forma di vita patriarcale e che a quella vita si è ridotta per forza di cose, sperando di sfuggirne alla prima occasione. Intanto la Clelia si applica a sostenere con scoppi di risa che le gonfiano la pappagorgia incipiente il peso di

un'albagia caparbia; e Alberto a esistere solo all'ora dei pasti, esponente di uno stomaco delicato. Dacché la ragazzetta suona il piano nessuno può accostarsi con molta confidenza al salotto dove tuttavia entra a farle dispetti monotoni il fratellino, un farabuttello promettente che s'entusiasma al salvapugno d'acciaio e ai trucchi da baro colle carte piccoline. Eppure quel nodo famigliare così gretto, ma concreto a cui ogni abitante della casa può riferirsi con un legame di parentela, è portato da ognuno sul palmo della mano come un fiore prezioso. Che importa se gli arpeggi della Lina arrivano alle camere dei vecchi come rintocchi funebri, se agli sgarbi del ragazzo non ci si può ribellare? La vita di ogni giorno è sicura; e poi la casa è grande. Ci sono tanti angoli dove nascondersi a sfogare le ribellioni segrete, a maturare progetti machiavellici, a illudersi di una indipendenza sognata. Per una tacita convenzione ognuno ha il suo cantuccio: sarà il vano di una finestra che la tenda trasforma in una cameretta luminosa e che a poco a poco accoglierà i minuti avanzi di una casa distrutta: un tavolino, uno sgabelletto, un cestino da lavoro; oppure un ripostiglio faticosamente ottenuto nello strombo d'una porta condannata. C'è chi non pretende neppur tanto, e si contenta di veder riconosciuti i suoi diritti su di una poltrona o di portare in tasca la chiave di un cassetto. Per procurarsi questi privilegi i vecchi e le ragazze spendono tesori di pazienza e di tenacia, si uniscono in alleanza e dividono i vantaggi della vittoria. Si stringono contratti: un cassetto per una scrivania, un letto per un armadio, e, cosa memorabile, l'autonomia di uno stanzino per la cessione di una poltrona a sdraio⁵⁶⁷.

Soffoca il parentado sotto una strettezza che da topografica si fa morale. E soffoca l'impalcatura del racconto, tenuta in piedi dall'ultima comparsa:

È con questi mezzi lungamente studiati che la Gigetta, povera figliola, è riuscita quest'anno a ottenere una cameruccia tutta per sé. A forza di faccende sbrigate in un lampo, di gingilli ricamati per la Clelia, di frizioni ai vecchi, s'è fatta voler bene, lei che conta meno di tutti nella gerarchia domestica. Eppure c'è arrivata, ad ormir sola; e nessuno l'avrebbe immaginato quando entrò in casa dopo la

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 83-84.

morte del padre, quel cugino lontano d'Alberto che s'era ridotto a fare il cartolaio in Saragozza. Ora la Gigetta ha trasformato la sua condizione soggetta dei primi tempi in una servitù da cui ognuno dipende e ch'è necessaria a tutti. Senza di lei i vecchi non si decidono ad alzarsi, la Clotilde non arrischia i numeri del lotto, Melania non manda la lettera al fidanzato; e perfino la Clelia depone le sue arie di milanese bene informata, quando la consulta per rimodernare il vestito dell'anno precedente⁵⁶⁸.

Gigetta è la sorella maggiore di Barbara. Il ritratto di Barbara è invisibile, senza pennellate fisiche, né profilo verbale. Gigetta ha un volto e un'intonazione: «Un successo così universale ha dato al viso di questa ragazza brutta, non più giovanissima, una nitidezza quasi luminosa. I capelli neri le brillano come una maniglia lustra, le labbra non paiono così grosse dacchè ridono tanto volentieri, e anche il naso schiacciato sembra aggiungere giovialità alla fisionomia; gli occhi poi, vivaci, ma teneri per una miopia non mai corretta da occhiali, fulminano di serietà nei momenti dell'azione, e quando si stringono per guardar lontano ripetono la carezza della pronuncia: un po' blesa, ma gentile»⁵⁶⁹. Questo perché la solitudine di Barbara è senza speranza («le pareti domestiche ricusa[vano] di rimandarle l'eco delle sue immaginazioni»⁵⁷⁰), mentre Gigetta ha una possibilità. È l'amore per Saltini, lo studente marchigiano che la Clelia prende a pensione. Un amore che la fa saltare in primo piano («“Faccio io, faccio io”»⁵⁷¹), e che ricuce il legame con l'universo di Proust:

Di tanto in tanto, sentivo il rumore dell'ascensore che saliva; ma era seguito da un secondo rumore: non quello che speravo, della sua fermata al mio piano, ma un altro assai differente che esso produceva per continuare il suo cammino verso i piani superiori e che, siccome venne a significare così spesso la diserzione dal

⁵⁶⁸ Ivi, p. 84.

⁵⁶⁹ *Ibidem*

⁵⁷⁰ Ead., *Barbara e la morte*, cit.

⁵⁷¹ Ead., *Cortile*, cit., p. 84.

mio quando aspettavo una visita, è restato per me più tardi, anche quando non ne desideravo più alcuna, un rumore doloroso in sé, in cui risuonava come una sentenza di abbandono. Stanca, rassegnata, occupata per varie ore ancora nella sua immemorabile bisogna, la giornata grigia filava il suo tessuto di opale; e io mi attristavo al pensiero che avrei dovuto restare da solo a solo con lei, che non mi conosceva, così come un'operaia a giornata che, installandosi presso la finestra per vederci meglio nel suo lavoro, non si occupa affatto della persona che si trova nella stessa stanza. D'un tratto, senza che io avessi sentito suonare, Françoise venne ad aprir la mia porta, introducendo Albertine che entrò, sorridente, silenziosa, rotondetta, contenendo nella pienezza del suo corpo, preparati perché io continuassi a viverli, arrivati freschi da me, i giorni passati in quel Balbec dove non ero più ritornato [...] Quando sedé, le sue spalle ebbero l'aria di dire: - Sì, non c'è il nostro scoglio, qui: ma potrò ben sedermi lo stesso al vostro fianco, come facevamo a Balbec⁵⁷²?

E la Gigetta allora a ridere e a far la pazzigliona, parlando il dialetto buffo del suo paese: sempre coll'orecchio teso se mai una chiave imbrocchi la serratura di casa, con quel suono che le ingorga deliziosamente il sangue. Finalmente se la Clelia è di buonumore, se la Lina non ha troppo sonno, la terza partita incomincia; e viene anche il momento in cui la porta dell'anticamera si chiude con fracasso e quella del tinello si apre silenziosamente. "Oh, ecco Saltini!" Sul fondo oscuro dell'uscio aperto la figura del giovane intabarrato ricorda a tutti il freddo delle strade, il buio della notte, e fa scorrere sulla compagnia un fremito e quasi un desiderio di rischio. "Chi vince, chi perde?" La voce rozza del marchigiano sgomenta sulle pareti l'eco delle dolci cantilene dell'Emilia; ma la Gigetta sfavilla. Come per caso dietro le sue spalle c'è sempre una sedia appoggiata al muro. La ragazza che volge la schiena all'uscio e che ha socchiuso gli occhi per strisciar meglio l'erre del "buonasera", diventa improvvisamente silenziosa e come assorta, aspettando che l'alito fresco dei panni umidi le sfiori il collo per voltarsi, per salutare, e per alzarsi colle mani alla seggiola. "Tirati in

⁵⁷² M. Proust, *I Guermantes*, cit., pp. 334-335.

là!” “Stringetevi voialtre!” E lo studente le è seduto accanto con una cartella davanti⁵⁷³.

Abbiamo congedato Marcel e Barbara ai piedi della morte della nonna. All'ingresso del capitolo secondo de *Le côté de Guermantes II* Marcel riceve la visita di Albertine; e nel secondo racconto *Cortile* Gigetta si prepara ad accogliere Saltini.

Nella costruzione di un'identità narrativa la Banti segue il filo di un doppio dolore: quello dell'infanzia, che non vorrebbe sfociare nella vita adulta, e quello che deriva dal «deserto di solitudine e di rimpianto che gli uomini chiamano amore»⁵⁷⁴.

Amore consiste nel riconoscere la persona amata attraverso i segni che reca. Il calcolato «rumore dell'ascensore»⁵⁷⁵ dell'abitazione parigina annuncia a Marcel l'ascesa dell'imprevedibile Albertine, la quale riattiva i «freschi [...] giorni passati»⁵⁷⁶ a Balbec ond'ella appare per la prima volta in mezzo a una banda di fanciulle mentre spinge una bicicletta; il «suono»⁵⁷⁷ della «chiave [che] imbocc[a] la serratura»⁵⁷⁸ del cortile bolognese conferma a Gigetta, nel trambusto dei familiari che giocano a tombola, la presenza di Saltini che «le ingorga deliziosamente il sangue»⁵⁷⁹, e sulla forestiera per la prima volta ammessa al tavolo di un gioco di cui non conosce le regole «fa scorrere [...] un desiderio di rischio»⁵⁸⁰.

Varcare gli ostacoli, rendersi in(di)visibili, sfumare oggettivamente dall'io al siamo: «Quando [Albertine] sedé, le sue spalle ebbero l'aria di dire: - Sì, non c'è il nostro scoglio, qui: ma potrò ben sedermi lo stesso al vostro fianco, come

⁵⁷³ A. Banti, *Cortile*, cit., pp. 84-85

⁵⁷⁴ S. Beckett, *Proust*, pref. di S. Moravia, trad. it. di C. Gallone, Milano, SugarCo, 1978, p. 62.

⁵⁷⁵ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 334.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 335.

⁵⁷⁷ A. Banti, *Cortile*, cit., p. 85.

⁵⁷⁸ *Ibidem*

⁵⁷⁹ *Ibidem*

⁵⁸⁰ *Ibidem*

facevamo a Balbec?»⁵⁸¹; «Come per caso dietro le sue [di Gigetta] spalle c'è sempre una sedia appoggiata al muro [...] “Tiratevi in là!” “Stringetevi voialtre!” E lo studente le è seduto accanto con una cartella davanti»⁵⁸².

Gigetta ha una connotazione fisica e spaziale consapevole: «col viso dalla pelle forte e porosa risciacquato di fresco, il colletto di pizzo e lo scialle rosso – il rosso sta bene alle brune»⁵⁸³ sta sulla «segiola»⁵⁸⁴ con «in grembo le mani»⁵⁸⁵ e «volge la schiena all'uscio [...] socchiu[dendo] gli occhi»⁵⁸⁶. La Banti ruba la verità di questa ragazza bolognese alla *Maddalena penitente* del Caravaggio. Esibisce la preistoria della finzione che ha creato, esattamente come il pittore lombardo mostra la creazione artistica nell'atto stesso di crearla: a sera, in una stanza in cui il lume ha compassione dell'abbandono, la rossa ciocciara si accascia su una sedia alla quiete del sonno con le mani convocate in grembo e volge le spalle alla porta d'entrata nell'attesa vana dell'amante, cinta da uno scialle rosso che le riscalda i fianchi.

Ma perché cogliere Gigetta nell'attimo decisivo della scoperta dell'amore, quando l'«arrivo consueto [...] [di Saltini] è atteso con tanta trepidazione»⁵⁸⁷, e fingerla per una donna tradita, che nel biancore del volto lascia intravedere una lagrimuccia?

«Il lavoro del lutto inizia [...] già nel corso della vita sentimentale»⁵⁸⁸, scrive Loredana Bolzan a proposito della vicenda amorosa di Marcel e Albertine. La Banti anticipa quello che accade nella seconda parte del racconto, tripartita, come la prima, in una descrizione del cortile nella stagione estiva, che nel suo «balena[re] per il passaggio d'un ramarro»⁵⁸⁹ si trascina dietro tutta la

⁵⁸¹ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 335.

⁵⁸² A. Banti, *Cortile*, cit., p. 85.

⁵⁸³ Ivi, pp. 84-85.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 85.

⁵⁸⁵ *Ibidem*

⁵⁸⁶ *Ibidem*

⁵⁸⁷ *Ibidem*

⁵⁸⁸ L. Bolzan, *La fragilità del cuore. Oblio e lutto nella “Recherche”*, Venezia, Supernova, 1997, p. 68.

⁵⁸⁹ A. Banti, *Cortile*, cit., p. 86.

sensibilità della storica dell'arte che nel *Giovinetto morso dal ramarro* del Caravaggio ascolta il primo grido dolorante della storia dell'arte moderna:

D'estate il cortile è un pozzo di fuoco che a bocca aperta aspetta dal cielo una manciata di frescura. All'alba, quando l'aria è lattiginosa, le mura appena convalescenti di febbre solare paion rabbrivire al presentimento della giornata che comincia. Pian piano sulla cresta del muro di levante appare un riflesso, volubile nei primi istanti, poi insistente e sempre più dichiarato: il primo raggio di sole. Disciolte le madreperle dell'aurora il cielo si scopre azzurro, brillante, deserto per risparire ben presto tra i veli e i vapori della calura. Conoscono queste vicende di illusiva freschezza e di riaccesi furori i sempreverdi che, rimpiazzati ora in esigui cantucci d'ombra, sogguardano i progressi del lago solare, sostenendo la vampa del riverbero. Negli angoli il muschio langue e perisce, ruvido come la lingua dei gatti. Il centro del cortile nudo, calcinato, trema d'afa, e, talvolta, balena per il passaggio d'un ramarro. L'aria di mezzogiorno compatta, non ha voce qui; le cicale son lontane, fuor di città, nella campagna secca e robusta; e dietro le persiane serrate anche la casa del primo piano tace. Le camere nella penombra paion vuote, così lustre nei tavoli senza tappeti e nei pavimenti nudi. I caminetti anneriti dalle lunghe vampe invernali mostrano una vecchiezza arida come tempî incendiati e abbandonati. Le poltrone, i cestini da lavoro hanno cambiato posto: dove s'affacciavano i gomiti di lana spuntano dei lembi di tela, un merlettino: ma anche questi segni di vita diradano a misura che la stagione avanza⁵⁹⁰.

Poi, nella vacuità dei gesti della famiglia, che marciano sempre uguali al ritmo dell'abitudine:

Al principio di luglio la Clelia coi ragazzi è andata in campagna. Tutti l'hanno aiutata a prepararsi, a far le valigie, a trascinarle giù per le scale fino alla carrozza. Alle finestre della stradetta soffocata dai portici, le parenti si sono

⁵⁹⁰ Ivi, p. 86.

affacciate a prodigare un sorriso e un fazzoletto; poi quando la vettura ha voltato l'angolo di Piazza Aldovrandi son rimaste ancor lì, con gli occhi imbambolati alla luce del crepuscolo. A poco a poco, sebbene l'afa bloccasse l'aria della sera in una pallida incandescenza, le lingue e i movimenti si sono sciolti con una molle spontaneità. Dopo un chiacchiericcio languido, volgendo le spalle alla finestra le donne si sono accorte d'essere in salotto, dove per un patto silenzioso con la Clelia non entrano dieci volte l'anno; e questa constatazione, sgombra dai riguardi consueti, le ha sbrigiate un tantino. Si sono allentate sul sofà, hanno accarezzato la groppa fredda e lucida del piano e tentato di alzare il coperchio della tastiera, chiuso, naturalmente, a chiave; si sono specchiate alla spera della consolle. "I capelli con questo caldo..." "Stasera voglio fare un bagno... Questa stanza è la più fresca... se a mezzogiorno, ora che siamo in pochi, si mangiasse qui?" Poi pigramente si son mosse con uno strascicar di piedi beatamente svogliato. È l'ora di cena, e la cena d'estate avviene in cortile. Già dal calar del sole le vetrate e le imposte si aprono e i vecchi sguscian fuori adagio adagio per respirare una boccata d'aria. Traversato il tinello oscuro e come sgomberato, si affacciano cauti agli sporti, guardano in alto e procedono spingendo col piede verso il muro una foglia secca, chinandosi a speculare su una pianticina. Al suono di quei passi qualcuno dai piani superiori s'affaccia: qualche voce rompe l'aria. L'Angiolina sorda grida come dal cordame di un bastimento delle domande solitarie, già isolate da ogni risposta; la nonna sollevando il mento, esala in un mormorio tremulo delle vaghe formule di gentilezza. Intanto l'Annetta, col suo passo di monaca, apparecchia silenziosamente, e a misura che la tavola si popola di stoviglie, di piatti, di bicchieri, le mura, straziate dai capricci delle stagioni, paion bere quegli aspetti umani e riflettervisi incuriosite. Il pavimento sotto le zampe del tavolo e delle sedie prende un'aria domestica, quotidiana, e, ammobiliato, diventa poverissimo, sordo al conforto delle poltrone di vimini. Quando poi la famiglia si riunisce per sedere a mensa, quelle pareti esterne chiamate imperiosamente a creare una "stanza" sembrano stupire, e d'un tratto, quasi allontanarsi e allungarsi verso il cielo che incupisce. Le finestre dei piani superiori si richiudono discretamente; e la cena incomincia⁵⁹¹.

⁵⁹¹ Ivi, pp. 86-87.

Infine, nel ritratto di Gigetta:

Non è partita la Gigetta; e a notte puoi vederla in uno di quegli angoli, zitta, zitta, gingillarsi su una sedia a dondolo. “Il caldo l’ha buttata giù, povera Gigetta!” suol dire la Clotilde asciugandosi il sudore col fazzoletto odoroso di canfora, e manovrando fra le mandibole la dentiera; ma tutti sanno bene che l’allegro zelo della ragazza è durato fino a S. Giovanni ed è cessato di botto quando Saltini ha disdetto la camera e la pensione. Ora la Gigetta si dondola e guarda il cielo nero. Ogni poco un fiato di vento umido le sfiora i capelli pesanti e le mani sudaticce. Ogni poco una voce più forte le fa voltar la testa verso il lume, intorno a cui i famigliari, come farfalloni notturni, si muovono e gestiscono. Ma la ragazza seguita a tacere: sente d’aver la voce arrugginita, la testa torpida, il viso melenso; se si passa una mano sulle guance, crede di avvertire una per una le asperità della sua pelle grassa e spessa: e la fiducia che ha avuto in sé per tanti mesi le par d’averla sognata. Spesso anche il suo dolore le pare un sogno di cui presto o tardi perderà la memoria: e allora si palpa sul polso la cicatrice della scottatura che s’è fatta stirando le ultime camice di Saltini⁵⁹².

L’identificazione con Marcel lasciato dalla fuggitiva da una parte e con la Maddalena sedotta e abbandonata dall’altra è completa. Nel primo caso la colpa è da addebitare al limine tra realtà e illusione: «Ed è il terribile inganno dell’amore, che comincia col farci giocare con una donna non del mondo esterno, ma con una bambola che sta nel nostro cervello – la sola d’altronde che noi abbiamo sempre a nostra disposizione, la sola che possederemo, che l’arbitrio del nostro ricordo, quasi assoluto come quello della fantasia, può aver configurata così diversa dalla donna reale quanto era stato per me il Balbec che avevo sognato dal Balbec autentico: una creazione fittizia alla quale a poco a poco, per la nostra sofferenza, noi obbligheremo la donna reale ad

⁵⁹² Ivi, p. 86.

assomigliare»⁵⁹³; «e la fiducia che [Gigetta] ha avuto in sé per tanti mesi le par d'averla sognata. Spesso anche il suo dolore le pare un sogno di cui presto o tardi perderà la memoria; e allora si palpa sul polso la cicatrice della scottatura che s'è fatta stirando le ultime camice di Saltini»⁵⁹⁴. Nel secondo caso la pena è timbrata sul corpo: «i capelli pesanti e le mani sudaticce [...] [Gigetta] sente d'aver la voce arrugginita, la testa torpida, il viso melenso; se si passa una mano sulle guance, crede di avvertire una per una le asperità della sua pelle grassa e spessa»⁵⁹⁵.

La delusione è dunque contemplata nel percorso di adorazione: questo paradosso allinea la Banti a Proust e al Caravaggio.

Ma il cuore del racconto è un altro. «Puoi vederla [la Gigetta]»⁵⁹⁶, dice la Banti alla Banti, non più titubante come quando, attraverso il condizionale («Lo [il cortile] diresti»⁵⁹⁷), aveva invitato sé stessa a riconoscere nell'immagine letteraria ricordi figurativi. Adesso la possibilità è reale perché nasce da una visione familiare rielaborando, al lume dell'immaginazione, squarci autobiografici. La Gigetta che, senza cenno di lamento, tutti serve («Gigetta in camera, Gigetta in cucina, Gigetta a lavorar d'ago e d'uncinetto...»⁵⁹⁸) è la Lopresti studentessa d'arte che si prende cura degli affetti e degli affari di Longhi: «A casa tua la costruzione del salone è quasi terminata: sono state messe perfino le carte da parato e sono quasi ultimate anche le rifiniture. Io sto mettendo in ordine e ripulendo sistematicamente la biblioteca: un po' per giorno però, perché con tutta quella polvere è un lavoro che mi stanca molto. La tua Mamma e Cornelia stanno benissimo; tua mamma ha avuto, giorni sono, un piccolo disturbo intestinale; ma ora si è rimessa completamente. Cornelia poi esce tutti i giorni, va anche nel centro a far commissioni e mangia tanto

⁵⁹³ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 354.

⁵⁹⁴ A. Banti, *Cortile*, cit., p. 87.

⁵⁹⁵ *Ibidem*

⁵⁹⁶ *Ibidem*

⁵⁹⁷ Ivi, p. 82.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 84.

bene»⁵⁹⁹. E la Gigetta spartita tra le aspettative dell'amore («Il *cielo* sopra, è *bianco* come una lastra di marmo, liscio come un fazzoletto *stirato*, e non lascia formare oroscopi. Ma chi lo *guarda* quel pezzetto di cielo?»⁶⁰⁰) e la desolazione («[Gigetta] *guarda il cielo nero* [...] e allora si palpa sul polso la cicatrice della scottatura che s'è fatta *stirando* le ultime camice di Saltini»⁶⁰¹) è la Banti narratrice del cortile «quadrato di *celo*»⁶⁰², toccato con il proprio passo di donna maritata e sola: «Io son qui fra queste dannate carabattole da mettere a posto con una pioggia da diluvio, e macchie di umido su tutti i muri. Ogni giorno vien fuori una novità che mi consola. In queste condizioni mi par di capire che san Francesco era un volpacchione di prim'ordine: più vado avanti e meno mi sento l'anima della proprietaria. Al solito, io faccio sempre le cose che non ho voglia di fare. Longhi è ancora latitante»⁶⁰³.

Ciascuno scritto della Banti, specie quelli extravaganti, bisognerebbe figurarselo come una tessera che smussa il proprio significato per incastrarsi nel significato di quella che le sta accanto contribuendo, al minimo colore, all'interpretazione totale dell'arabesco. Se *Cortile* è la storia di un innamoramento e delle sue conseguenze, *Mattinata di donne* rappresenta il tentativo della Banti di rivivere la difficile assuefazione alla vita coniugale, una vita che sembra minare la sua indipendenza e che negli anni in cui il racconto viene scritto e pubblicato trascorre proprio a Roma: «Via Condotti alle undici di mattina, fra l'ottobre e il maggio: sole, frescolino e un venticello rustico che vien scivolando dalla gradinata di Trinità dei Monti e ha fretta di correre a fiume. Per quel vento i palazzi son quattro baracche provvisorie tutte buchi e fessure; il poggio ha ancora il suo peletto d'erba e la fontana di piazza di Spagna è una gora per i greggi che scendono all'alba»⁶⁰⁴.

⁵⁹⁹ Ead., *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 78.

⁶⁰⁰ Ead., *Cortile*, cit., p. 82 (il corsivo è nostro).

⁶⁰¹ Ivi, p. 87 (il corsivo è nostro).

⁶⁰² Ivi, p. 82 (il corsivo è nostro).

⁶⁰³ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXVIII.

⁶⁰⁴ A. Banti, *Mattinata di donne*, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 19, 11 maggio 1935, p. 4.

In mezzo al «passo della gente»⁶⁰⁵, che è «leggero»⁶⁰⁶ come quello degli inquilini del cortile poggiato sulle vicissitudini quotidiane, emerge una «giovane signora elegante»⁶⁰⁷ che «all’atto di constatare nello specchietto che “con quest’umido la cipria non regge”»⁶⁰⁸ si mette a «guard[are] il cielo»⁶⁰⁹. Gigetta cercava nel paesaggio un segno che smorzasse l’apatia in cui la struttura familiare la imbottigliava rintracciandolo nell’avvento di Saltini. Che cosa cerca in una mattinata romana la signora per la quale «non ci sono al mondo pendii d’erba tenera né acque stillanti»⁶¹⁰ ma «la durezza del selciato e dei pensieri»⁶¹¹, se non l’immagine di sé stessa?

La protagonista del racconto è una donna che passeggia per Roma; ma è anche una donna di pensiero: «Il cervello della signora non sorveglia la manovra: è immoto, beato, come un devoto che segue una funzione senza desiderarne la fine»⁶¹². Un pensiero che non è maturo e che si aggira ancora intorno alla *Recherche*, «di cui ogni giorno essa rilegge la stessa pagina, senza stancarsi mai»⁶¹³:

La signora di Guermantes avanzò decisamente verso la vettura [...] e rialzando la sua gonna rossa posò il piede sul predellino. Stava per entrare in vettura, quando vedendo quel piede, il duca esclamò con voce terribile: - Oriane, che cosa stavate per fare, sciagurata? Avete tenuto le scarpe nere! Con un vestito rosso! Correte su svelta, a mettervi le scarpette rosse! O meglio, - disse al valletto: - dite immediatamente alla cameriera della signora duchessa di portar giù un paio di scarpe rosse. - Ma, caro, - rispose sottovoce la duchessa, imbarazzata a vedere che Swann, che stava uscendo con me ma aveva voluto lasciar passare prima la vettura, aveva sentito, - dato che siamo già in ritardo. -

⁶⁰⁵ *Ibidem*

⁶⁰⁶ *Ibidem*

⁶⁰⁷ *Ibidem*

⁶⁰⁸ *Ibidem*

⁶⁰⁹ *Ibidem*

⁶¹⁰ *Ibidem*

⁶¹¹ *Ibidem*

⁶¹² *Ibidem*

⁶¹³ *Ibidem*

Ma no: abbiamo tutto il tempo. Sono solo le otto meno dieci, e non metteremo dieci minuti per andare fino a Monceau. E poi, sia come volete: fossero anche le otto e mezzo, pazienteranno: non potrete mica andare con un vestito rosso e le scarpe nere! E non saremo neanche gli ultimi, andiamo: ci sono i Sassenage, e sapete che non arrivano mai prima delle nove meno venti -. La duchessa risalì nella sua stanza. – Eh! – ci disse il signor di Guermantes: - questi poveri mariti! li prendono in giro, ma hanno pure del buono! Senza di me, Oriane andava a cena in scarpe nere. – Non sta poi male, - disse Swann: - avevo notato anch'io le scarpe nere, che non mi avevano affatto urtato. – Non dico di no, - rispose il duca. – Ma è più elegante che siano dello stesso colore del vestito. E poi, state tranquillo che non sarebbe neanche arrivata fin là che se ne sarebbe accorta; e sarei stato obbligato io a tornare a prender le scarpe [...] ⁶¹⁴.

La discesa della scala è stata rapida quel tanto che un ineffabile rito comanda: né più né meno, e l'aria fina non c'è entrata per nulla. Ricapitolando: docili le pieghe della veste, giusto il tono delle calze e dei guanti, e la borsetta nuova “è proprio un amore”. Tutto a posto, dunque, sul limitare della piazza, pare alla signora di esser sulla porta di un mondo che attende la dimostrazione delle sue prerogative. Questa, per esempio: traversare la strada con calma agilità e muovendo appena il capo: che l'animazione cittadina serva alla signora e la metta in valore senza osare di urgerla mai [...] Quando il marciapiede di via Condotti è raggiunto il rito quotidiano si sviluppa, tocca il culmine. Il passo ha un rintocco più dosato, la testa par tolta e poi rimessa di nuovo sul collo, leggermente, come da mani invisibili che vogliano far figurare un vaso prezioso: gli occhi nuotano fra il vago e l'assorto, larghi come se fossero attoniti, limpidi come se fossero allegri. Ma la signora non è né attonita né allegra. Essa respira coi tacchi, vive della immagine labile che nei cristalli delle vetrine i suoi occhi riescono a cogliere di sé, senza torcer le pupille: l'immagine della sua

⁶¹⁴ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 559-560.

passaggiata, la prova e l'illustrazione della sua esistenza di cui ogni giorno essa rilegge la stessa pagina, senza stancarsi mai⁶¹⁵.

Ricapitoliamo: per cominciare a raccontare (e a raccontarsi) la Banti tira giù dallo scaffale della sua biblioteca Proust e con l'indice scorre il capitolo primo (*Maladie de ma grand'mère. – Maladie de Bergotte. – Le duc et le médecin. – Déclin de ma grand'mère. – Sa morte.*) de *Le côte de Guermantes II*. Dallo smarrimento di Marcel per la morte della nonna approda a *Barbara e la morte*, il racconto dell'infanzia di Barbara perduta attraverso l'esperienza del lutto.

Per addomesticare le incertezze narrative procede lungo il percorso tracciato dallo scrittore francese e arriva alla *Visite d'Albertine*, la prima sezione del capitolo secondo de *Le côte de Guermantes II*. Barbara è diventata una ragazza, la Gigetta di *Cortile*, che, come Marcel al cospetto di Albertine, scopre dapprima le seduzioni dell'amore poi il dolore della separazione.

Ed eccoci alla *Mattinata di donne*, per cui si ferma a contemplare *Les souliers rouges de la duchesse*, la sezione conclusiva del capitolo secondo.

Gigetta lascia il posto a una «signora»⁶¹⁶ senza nome che, come «la signora di Guermantes»⁶¹⁷, ha accantonato le leggi della pietà e dell'amore per concedersi a quella banalità di costumi che, senza sforzo, promette di salvarla.

Se in un primo momento il cervello della signora/Banti si era assestato sulla morte della nonna di Marcel (morte che il moralista Proust aveva desiderato a tutti i costi nella sua Cattedrale per contrastare la frivolezza del mondo

⁶¹⁵ A. Banti, *Mattinata di donne*, cit. Di ambientazione romana è il dattiloscritto senza data *Case chiuse* conservato alla Fondazione Longhi. «All'ultimo piano di un vecchio palazzo monumentale» (identificabile con lo studio all'ultimo piano di Palazzo Lovatelli, che dal 1932 è la casa provvisoria dei coniugi Longhi) vive Susanna (altra controfigura della Banti), la quale allontana il pericolo di raccoglimento casalingo di giovane sposa (paragonato allo stato di prigionia delle donne di una casa di piacere) con l'«andare a zozzo senza meta: cercando di ritrovare nel passo alacre certo senso di instabilità avventurosa che un tempo esaltava il suo portamento e la proiettava in una immagine di vita integra e sciolta» (Ead., *Case chiuse* (con una nota di Fausta Garavini), «Paragone-Letteratura», a. LXV, nn. 114-115-116, luglio-agosto 2014, p. 1).

⁶¹⁶ Ead., *Mattinata di donne*, cit.

⁶¹⁷ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 559.

aristocratico), adesso maltratta la morte di Swann e indaga un'altra morte, quella della *noblesse*, che si spende, agonizzante, tra «i doveri mondani»⁶¹⁸: la propria morte, di signora borghese sposata con un uomo in carriera ed esposta al rischio del «rito quotidiano»⁶¹⁹. Muore la mattinata di Oriane «rialzando la sua gonna rossa»⁶²⁰ e notando che le «scarpe nere»⁶²¹ stonano sotto quella eleganza e che bisogna sostituirle con un paio di «scarpette rosse»⁶²². Muore la mattinata della signora che «respira coi tacchi»⁶²³ e per la quale «docili sono le pieghe della veste, giusto il tono delle calze e dei guanti, e la borsetta nuova “è proprio un amore”»⁶²⁴.

E in questo glissato diretto sentiamo tutta la commiserazione della Banti per il suo personaggio disperso nella massa, e per sé stessa. Dietro la passeggiata c'è uno studio diligente dell'*otium*: sul limitare di piazza di Spagna la signora «traversa[...] la strada con calma agilità»⁶²⁵ affinché «l'animazione cittadina [...] la metta in valore senza osare di urgerla mai»⁶²⁶. Giunta a via Condotti, «il passo ha un rintocco più dosato»⁶²⁷ e «gli occhi nuotano fra il vago e l'assorto»⁶²⁸ sull'«immagine labile che nei cristalli delle vetrine i suoi occhi riescono a cogliere di sé, senza torcer le pupille: l'immagine della sua passeggiata»⁶²⁹.

Dov'è finito il *negotium*? In quale via di Roma si è persa la signorina che «infil[ava] la mattina fino alle 10 le chiese – poi starnazz[ava] a perdifiato per

⁶¹⁸ *Ibidem*

⁶¹⁹ A. Banti, *Mattinata di donne*, cit.

⁶²⁰ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 560.

⁶²¹ *Ibidem*

⁶²² *Ibidem*

⁶²³ A. Banti, *Mattinata di donne*, cit.

⁶²⁴ *Ibidem*

⁶²⁵ *Ibidem*

⁶²⁶ *Ibidem*

⁶²⁷ *Ibidem*

⁶²⁸ *Ibidem*

⁶²⁹ *Ibidem*

le gallerie [...] e il pomeriggio [si] seppelli[va] tra le fotografie del gabinetto e i volumi di Venturi»⁶³⁰?

Forse la signora conta: uno due tre e così di seguito fino a un certo numero prestabilito. Allora si ferma. Come potrebbe infatti, se non contasse, camminare diritta diritta senza un'occhiata alle vetrine, e poi sapere di scatto, dove sostare? Immobile ora, le sue spalle rivolte alla strada non hanno un movimento né un fremito. Il colloquio fra gli occhi e gli oggetti esposti parrebbe chiuso: ma chi riuscisse a osservarli anche di traluce, quegli occhi li vedrebbe attenti, mobilissimi, e crederbbe che la signora davanti a quel cristallo stia cambiando viso. Due denti, non proprio perfetti, mordono l'angolo della bocca: sula gota levigata la mascella stretta nervosamente solleva un'onda di durezza, e persino la fronte accoglie una ruga, proprio alla radice del naso: una ruga che si rapprende e si distende rapidamente mostrando una insospettata familiarità con quel luogo e con quel volto. Quando la signora si stacca dalla vetrina tu ritrovi la sua faccia composta e liscia, ma non più eguale a quella di pocanzi. L'armatura delle guance ha ceduto? O, dietro gli zigomi, un crepuscolo interno getta delle ombre troppo lunghe? O il vostro occhio s'è ammaliziato? Ora v'accorgete che questa donna ha almeno trent'anni e che la sua pelle senza essere stanca, esprime da tutti i pori colmi di cipria un impalpabile senso di precarietà e di tensione. Un barlume d'inquietudine, quasi di pena vi sfiora⁶³¹.

«La signora conta»⁶³²: il riferimento non è all'atto di numerare ma al riconoscimento di un valore personale: la signora vale più dei passi della sua passeggiata. Difatti, gli «occhi»⁶³³ adesso sorvolano l'esibizionismo delle vetrine («il colloquio fra gli occhi e gli oggetti parrebbe chiuso»⁶³⁴) e «attenti, mobilissimi»⁶³⁵ raggiungono, in quelle stesse vetrine, un volto preciso: «Due

⁶³⁰ Ead., *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 43.

⁶³¹ Ead., *Mattinata di donne*, cit.

⁶³² *Ibidem*

⁶³³ *Ibidem*

⁶³⁴ *Ibidem*

⁶³⁵ *Ibidem*

denti, non proprio perfetti, mordono l'angolo della bocca: sulla gota levigata la mascella stretta nervosamente solleva un'onda di durezza, e persino la fronte accoglie una ruga, proprio alla radice del naso: una ruga che si rapprende e si distende rapidamente mostrando una insospettata familiarità con quel luogo e con quel volto»⁶³⁶. È il volto della Banti, «questa [scrittrice] [che] ha almeno trent'anni»⁶³⁷, la quale, dopo essersi nascosta per le perplessità sul suo personaggio («chi riuscisse a osservar[la]»⁶³⁸), «si stacca dalla vetrina»⁶³⁹, ovvero si svincola dal modello proustiano, e mostra ai lettori («Ora v'accorgerete»⁶⁴⁰) la propria identità narrativa («tu ritrovi la sua faccia»⁶⁴¹). Una narrativa che «accoglie una ruga, proprio alla radice del naso»⁶⁴², distesa sul proprio io lacerato, «senso di precarietà e di tensione»⁶⁴³, «barlume d'inquietudine»⁶⁴⁴, «pena»⁶⁴⁵ di chi, in un mondo livellato dalla superficialità e dall'ostentazione, è condannato a un ascolto e a una visione troppo alte.

Mattinata di donne è, dunque, prima di tutto la mattinata della (ri)scoperta di un talento letterario: «Verrà la mattina in cui questa guancia non potrà più sostenere una persuasione di grazia portata innanzi, e perfezionata dagli embrioni roridi dell'adolescenza, su per la scala degli anni»⁶⁴⁶.

Superato lo stallo, «il cervello della donna lavora»⁶⁴⁷. Ma a cosa pensa? Pensa alla sua vita, «una vita complicata e istintiva in cui le decisioni giacciono addormentate come spille nell'ovatta e una nebbia piena di fantasmi nasconde, ma non abolisce, la realtà della terra sottostante»⁶⁴⁸.

⁶³⁶ *Ibidem*

⁶³⁷ *Ibidem*

⁶³⁸ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁶³⁹ *Ibidem*

⁶⁴⁰ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁶⁴¹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁶⁴² *Ibidem*

⁶⁴³ *Ibidem*

⁶⁴⁴ *Ibidem*

⁶⁴⁵ *Ibidem*

⁶⁴⁶ *Ibidem*

⁶⁴⁷ *Ibidem*

⁶⁴⁸ *Ibidem*

I primi scritti della Banti appaiono di arduo intendimento proprio perché pensati «in quel modo impreciso, atmosferico e un po' appiccicoso che è la sua maniera di vita»⁶⁴⁹. Dalla rivelazione di sé, che è ricordo, risorge la scrittura, «tante cose e tante persone; tanti fatti»⁶⁵⁰. «Il cervello di una donna come quella che noi seguiamo consuma i suoi pensieri quasi materialmente come uno stomaco»⁶⁵¹, divora ciò che ha vissuto attraverso l'opera: «Eterni personaggi: il mio viso e un concerto; i miei occhi e l'amica C.; la mia bocca e la serata a teatro»⁶⁵². E di questo manifesto all'insegna dell'io, disarmata, anticipa i colpi: «Leggerezza, egoismo? Non caricate di condanne questa fronte strettina, quest'orecchio trasparente sotto i capelli di seta. Al primo colpo non vi resterebbe in mano che un meccanismo smontato, capace solo di un quarto di giro»⁶⁵³.

La conferma che, a partire da *Mattinata di donne*, la Banti comincia a pensare seriamente a quello che sarà il suo mestiere (di vivere) ci viene anche dal fatto che, proprio in concomitanza con la pubblicazione del terzo racconto, escono i suoi primi due pezzi di critica letteraria: *Scrittori francesi*, pubblicato su «Occidente» nel maggio-giugno 1935, e *Ricordi di Cocteau*, pubblicato su «L'Italia letteraria» il 29 settembre 1935.

Dei *Portraits souvenirs* di Cocteau colei che non considera «“critici”»⁶⁵⁴ i suoi scritti non narrativi bensì «appassionati»⁶⁵⁵ perché «sfoghi, comunque, di quel ribollire di pensieri e di dubbi che ogni scrittore cosciente è avvezzo a sopportare ogni giorno»⁶⁵⁶ apprezza le venti pagine dedicate a Anna de Noailles, la poetessa «contessa-uccello»⁶⁵⁷, la quale, a onor del «sentito

⁶⁴⁹ *Ibidem*

⁶⁵⁰ *Ibidem*

⁶⁵¹ *Ibidem*

⁶⁵² *Ibidem*

⁶⁵³ *Ibidem*

⁶⁵⁴ Ead., *Prefazione*, in Ead., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 9.

⁶⁵⁵ *Ibidem*

⁶⁵⁶ *Ibidem*

⁶⁵⁷ Ead., *Ricordi di Cocteau*, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 39, 19 settembre 1935, p. 3.

dire»⁶⁵⁸, veniva intesa «come qualcosa tra il feticcio in margine alla letteratura, tutto patinato dei suoi vapori, e la seccatrice internazionale»⁶⁵⁹ e che, invece, per il «chiaroveggente affetto»⁶⁶⁰ di Cocteau rinasce «umana»⁶⁶¹ e «parla».⁶⁶²

Ma sono le parole riservate agli *Scrittori francesi* a farsi intriganti. Dopo la recensione a *Le temps du mépris* di André Malraux, la cui prefazione voluta dall'autore per «andare incontro alle riserve del lettore spiegando il proprio punto di vista, le intenzioni dell'opera anzi dell'operare letterario, così come egli lo concepisce»⁶⁶³ viene salutata con favore seppure alla fine «la luce non viene»⁶⁶⁴, e quella a *Les Pitard* di George Simenon, di cui diremo più avanti a proposito de *L'Amanda*, appare l'opinione sui *Jours de colère* di Simone, il cui attacco suona così:

Queste donne francesi son pure un bell'esempio di vitalità: dalla mattina eccole in piedi pronte a manipolare la giornata con convinzione; lavoro, pasti, gentilezza, divertimenti, affari di cuore, astuzie femminili, tutto in un boccone, autorevolmente. Un appetito sicuro, un occhio lucidissimo. Commercianti, contadine, madri di famiglia, grisettes, professioniste; in provincia, in campagna, “à Paris”. Per questo, quando si mettono a scrivere, anche se non son brave brave, avviene che lo facciano con tanta coscienza e serietà di mestiere – vedi ad esempio le giornaliste – che spesso incutono rispetto. Il che, trattandosi di donne scrittrici, non sempre e in tutti i paesi succede⁶⁶⁵.

Le «donne francesi»⁶⁶⁶ protagoniste del romanzo di Simone, che «dalla mattina [sono] in piedi»⁶⁶⁷, sono «le donne che escono di mattina»⁶⁶⁸

⁶⁵⁸ *Ibidem*

⁶⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁶⁰ *Ibidem*

⁶⁶¹ *Ibidem*

⁶⁶² *Ibidem*

⁶⁶³ Ead., *Scrittori francesi*, «Occidente», a. IV, vol. 12, maggio-giugno 1935, p. 138.

⁶⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁶⁵ Ivi, p. 140.

⁶⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁶⁷ *Ibidem*

protagoniste del terzo racconto della Banti. Fin qui l'esposizione di un contenuto condiviso. Poi scatta l'identificazione/giustificazione di una donna nata critica d'arte e finita scrittrice (e ora pure critica letteraria) con un'attrice che s'è «me[ssa] a scrivere»⁶⁶⁹ e che, «anche se non è brav[a] brav[a]»⁶⁷⁰, porta avanti questo lavoro «con tanta coscienza e serietà»⁶⁷¹. Infine, un senso di amarezza per quel «rispetto»⁶⁷² che, se è garantito alla romanziera francese, mancherà sempre nei confronti della scrittrice fiorentina.

Di questo «buon romanzo»⁶⁷³ fondato sull'«osservazione diretta»⁶⁷⁴ la Banti porta alla ribalta «figure minori»⁶⁷⁵ come Marion, quasi una parente della Gigetta di *Cortile*, rassegnata a «sost[enere] col suo lavoro e la sua energia tutta la baracca familiare: madre, padrigno, fratello e fratellastri»⁶⁷⁶. Marion «saggia e coraggiosa»⁶⁷⁷ che, come Gigetta tramortita dall'insensibile Saltini, ha la sfortuna di affiancarsi a quel «mascalzone»⁶⁷⁸ di Pillot. Sulla coppia si stende «un chiaroscuro di fatalità passionale, romantica, lontana le mille miglia dalla impassibile brutalità del romanzo contemporaneo»⁶⁷⁹: è il tempo della separazione che la Gigetta fuor di ogni canone letterario conosce bene. E conclude, tra le «tante buone pagine»⁶⁸⁰ del libro che potrebbe essere «un buonissimo tema per un lavoro drammatico di tradizione francese»⁶⁸¹, con «quelle in cui si compie la vestizione del cadavere di Madame Orowitz»⁶⁸²: pagine di proustiana memoria, che tumulavano il capitolo della morte della

⁶⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁶⁹ *Ibidem*

⁶⁷⁰ *Ibidem*

⁶⁷¹ *Ibidem*

⁶⁷² *Ibidem*

⁶⁷³ *Ibidem*

⁶⁷⁴ *Ibidem*

⁶⁷⁵ *Ibidem*

⁶⁷⁶ Ivi, pp. 140-141.

⁶⁷⁷ *Ibidem*

⁶⁷⁸ *Ibidem*

⁶⁷⁹ *Ibidem*

⁶⁸⁰ *Ibidem*

⁶⁸¹ *Ibidem*

⁶⁸² *Ibidem*

nonna di Marcel; pagine che la Banti/Barbara, troppo addolorata per la morte di Lucia, non ha saputo ricostruire.

Ma chi sono nello specifico «le donne che escono di mattino»⁶⁸³? A raccontarle le assoceremmo a quei bozzetti di cristiane che i fratelli Le Nain, sulla scia del realismo caravaggesco, vestivano di ruvidezza e di oppressione davanti a uno spettatore pronto a provare pietà per i loro costumi. Sono innanzitutto donne che, diversamente dalla signora che ne sta fissa sul piano intellettuale, scendono sul mercato della fattualità, della concretezza:

[...] le donne di casa, anziane la più parte, escono camminando già di furia, e storcendo i tacchi delle spalle risuolatissime, senza badare alle pieghe che le calze di cotone peloso disegnano di sbieco sulle loro gambe. Tengono nella destra, arrotolate e mence, grandi borse d'incerato tutte scrostature, che presto traboccanti di cavoli, rape e cicoria sbilanceranno l'equilibrio delle loro spalle, compromettendo anche la stabilità dei manici, ricuciti più volte collo spago e il filo forte. I visi di queste donne, anche se giovani, non trattengono le rughe, anzi le invitano a far baldoria, con espressioni altrettanto vivaci quanto superflue. Esse entrano nelle botteghe e dicono con autorità aggrottando la fronte: "mezz'etto di conserva e servitemi subito chè ho prescia"; e simili. Ma quel rigore e quella fretta enunciati con pompa quasi a risalto della spensieratezza banale del commesso, non sono che una finta di prammatica perché dopo un momento le vedi ferme colla prima conoscente a far lunghi discorsi durante i quali le mosse delle guance e della bocca s'incastonano nella legatura dei lineamenti come quadri in cornice, e paiono dettate dalla esperienza d'un rito. Da tali conversazioni escono con sorrisi che le mascelle stentano a espellere e che finiscono in espressioni come di disgusto e di contrazione: stimolo, sembra, a segni di attività più intensa. Precipitano infatti le ultime compere correndo per il mercato e accentuando la sciatteria dell'andatura: par che rimandino dall'uno all'altro fianco le più gravi magagne e una cronica stanchezza. Finalmente imboccano il portone di casa. Sulle scale i loro piedi si fanno rigidi,

⁶⁸³ Ead., *Mattinata di donne*, cit.

pesantissimi. Gli occhi abbassati colgono tutti i guai delle vecchie scarpe e della veste. E poi che scale sporche! Le solite bucce d'arancio che per poco non fanno ruzzolare. Intanto una lancinata alle spalle o alle ginocchia e al ventre sprona il malumore col pensiero dei malanni sofferti o da soffrire, dei parti mal curati, delle ore nere. Quando infilano la chiave nella toppa o tirano lo spago del campanello o bussano accanto all'ironia muta di una pressione elettrica che non funziona, non cercano neppure di reprimere una smorfia ostile. Hanno sentito il tramestio delle coinquiline che pestano il battuto, cantano, spupazzano il neonato, stendono alle corde, sul cortile, i loro panni, accaparrando tutto il posto e tutto il sole. Su questa trama si abbarbica la realtà del marito urlone, della figlia segreta e incipriata, delle gambette magre del piccolino. Entrano e non si rendono conto di avere una gran voglia di litigare⁶⁸⁴.

Come la mattinata della signora, così la mattinata delle «donne di casa»⁶⁸⁵ o «madri di famiglia»⁶⁸⁶ è scandita da un «rito»⁶⁸⁷. Opposto: la signora «respira coi tacchi»⁶⁸⁸, incontra «docili le pieghe della veste, giusto il tono delle calze»⁶⁸⁹, sfoggia «la borsetta nuova»⁶⁹⁰ e «cammina[...] diritta diritta»⁶⁹¹; le donne di casa «storc[ono] i tacchi delle scarpe risuolatissime»⁶⁹², si scontrano con le «pieghe che le calze di cotone peloso disegnano di sbieco sulle loro gambe»⁶⁹³, nascondono «grandi borse d'incerato tutte scrostature»⁶⁹⁴ il cui aggravio ne «sbilanc[ia] l'equilibrio»⁶⁹⁵.

⁶⁸⁴ *Ibidem*

⁶⁸⁵ *Ibidem*

⁶⁸⁶ *Ibidem*

⁶⁸⁷ *Ibidem*

⁶⁸⁸ *Ibidem*

⁶⁸⁹ *Ibidem*

⁶⁹⁰ *Ibidem*

⁶⁹¹ *Ibidem*

⁶⁹² *Ibidem*

⁶⁹³ *Ibidem*

⁶⁹⁴ *Ibidem*

⁶⁹⁵ *Ibidem*

Ma è sul volto che si consuma la grande battaglia: «sulla gota levigata [della signora] la mascella stretta nervosamente solleva un'onda di durezza»⁶⁹⁶; «le mascelle [delle donne di casa] stentano a espellere [i sorrisi] [...] che finiscono in espressioni come di disgusto o di contrizione»⁶⁹⁷. La signora è sola, trincerata in pensieri che nessuno è in grado di raggiungere. Le donne di casa, invece, sono solidali, scambiandosi in conversazioni la vita che accade sotto le loro mani. I pensieri della signora non hanno patria («Immobile ora, le sue spalle rivolte alla strada non hanno un movimento né un fremito»⁶⁹⁸). Mentre la vita delle donne di casa «imbocca[...] il portone»⁶⁹⁹.

Al fianco della Gigetta di *Cortile* sono delle tuttofare («pestano il battuto, cantano, spupazzano il neonato, stendono alle corde, sul cortile, i loro panni»⁷⁰⁰). Ma «quando infilano la chiave nella toppa»⁷⁰¹ non soccorre la «voce rozza»⁷⁰² di Saltini che fa dimenticare tutta la stanchezza che assilla Gigetta, tanto che «anche se rimasse così, con le mani inerti, la sua stella lavorerebbe per lei»⁷⁰³: le donne di casa sbattono contro il «marito urlone»⁷⁰⁴ e sfogano una «gran voglia di litigare»⁷⁰⁵.

E se prima la Banti s'era chinata verso i passanti per spiegare loro che la signora che passeggiava per le vie di Roma non coincideva con una forma di egotismo bensì con un io perplesso, adesso è la Banti scrittrice che chiede al lettore di accettare quello che d'ora in poi sarà l'oggetto principale del suo scrivere, ovvero la donna e le sue contraddizioni: «Cattiveria? Brutalità? Non giudicate questo povero corpo che dieci anni fa era fresco, e illuminato da un

⁶⁹⁶ *Ibidem*

⁶⁹⁷ *Ibidem*

⁶⁹⁸ *Ibidem*

⁶⁹⁹ *Ibidem*

⁷⁰⁰ *Ibidem*

⁷⁰¹ *Ibidem*

⁷⁰² *Ibidem*

⁷⁰³ *Ibidem*

⁷⁰⁴ *Ibidem*

⁷⁰⁵ *Ibidem*

viso florido: un corpo così volenteroso e spensierato, sicuro di tutti i suoi passi. Esso ora non sa più neppure a chi obbedisce»⁷⁰⁶.

Giocato sugli itinerari paralleli della signora e delle donne di casa, il racconto potrebbe benissimo concludersi così. E invece la Banti si mette ad aspettare un altro tipo femminile attardatosi «sui tacchi di certe scarpette di finto rettile, tutte cartone e chiodi»⁷⁰⁷:

Da mezzogiorno al tacco ci sono in giro per la città le donne che, sempre fuori di casa, non passeggiano quasi mai e camminano poco, issate sui tacchi di certe scarpette di finto rettile, tutte cartone e chiodi. Hanno anch'esse, come la signora di via Condotti, il cappelluccio, la borsetta, le calze di seta, ma ogni cosa in un modo approssimativo come per un esercizio di nomenclatura ottica. Molte son giovanissime, e molte portano le tracce di una giovinezza scaduta senza esser stata riscossa. Tutte si ammucchiano nei tram senza paura della calca più proterva. Stanno in tram come a casa loro e ci hanno acquistato una specie di piede marino. Sedute o in piedi tiran fuori lo specchietto e s'incipriano il naso in modo sommario, simbolico, con certi piumini sudici; poi aprono il romanzo dopo averlo scartocciato dal giornale in cui di solito lo conservano a pacchetto: e si mettono a leggere. Non le disturba l'entrata degli studenti fracassoni, delle studentesse spiritoselle ad alta voce, né quella degli impiegati giovani e vecchi a giornale spiegato. Non si curano, colla solita insolenza praticata dalle donne nel guardarsi fra loro, delle signore e signorine casalinghe, quelle delle eterne "commissioni" che hanno il vestito pretensioso addosso e l'altro in pezza nell'involto sulle ginocchia, bottino dell'ultima liquidazione. Leggono intensamente, lentamente perché non voltano la pagina con frequenza: assorte così a fondo, che quella lettura sembra in loro una fatica o la masticazione di un bue. In queste ragazze l'abbigliamento è quanto mai generico, come segnato da un gusto che obbedisce a classificazioni astratte e non arriva fino a dirigere l'occhio nella scelta concreta. Le loro intenzioni affiorano come pesci morti dopo un'esplosione sottomarina. Un vestito azzurro, un cappello a larghe tese,

⁷⁰⁶ *Ibidem*

⁷⁰⁷ *Ibidem*

eco di suggestioni romantiche di quarta mano. Al dito un pezzo di vetro blu raffigura l'autentico zaffiro della contessa. Oppure eccole vestite infamemente di rosso fiamma a portare il cartello di certe segrete nostalgie di audacia e di evasione che tutto il loro aspetto di buone diavole un po' pigre contraddice e respinge. Levano appena il capo dal libro quando il tram si avvicina alla loro fermata e con uno sguardo distratto, lontanissimo, percorrono attraverso il vetro la contrada, come se la vedessero per la prima volta. Si muovono, scontente d'interrompere la lettura, e se allo sportello d'uscita c'è ressa, non mancano di succhiarsi ancora qualche riga aspettando il proprio turno fra le spalle d'un cavaliere e la pancia d'un commendatore. Scompaiono alle cantonate del più banale suburbio oppure si perdono di vista in una strada popolare, lunga, affollatissima, dove certo s'imbucheranno nella stanferna d'un portone che ha almeno sei scale. Puoi seguitare a immaginarle sole, davanti a un tegamino che frigge sul fornello a gaz di petrolio – ma cos'ha questo accidente che puzza anche oggi? -; e poi colle due ova affrittellate e il filoncino, sull'angolo del cassetto. Il fido libro è sempre aperto. Ovvero al tavolo familiare mentre rimescolano col cucchiaino la minestra al soffritto e non riescono ad ascoltare le lagnanze e le chiacchiere della madre. Quando non leggono, in casa e in ufficio, hanno la testa intronata e le palpebre pesanti di chi non ha dormito. Invece dormono bene e fanno dei sogni semplici, feriali, senza un pizzico di straordinario. Sono abitualmente silenziose e anche se il capufficio le strapazza non rispondono. Soltanto quando sentono dire con ironia: “Queste dattilografe!” sollevano la testa, sveglie a un tratto, e pronte all'attacco cogli occhi pieni di una pallida ferocia. Sono cattoliche e anarchiche⁷⁰⁸.

Le accompagna lungo il tragitto che da casa mena al posto di lavoro, docili, a furia di letture strappate al parapiglia quotidiano, a tutto ciò che il cielo e la terra potrebbero far di loro, salvo montare in ribellione quando si motteggia sulle loro mansioni servili. «“Queste dattilografe”»⁷⁰⁹: proprio queste, questa esperienza vissuta, anni prima, come segretaria maldestra di Longhi: «Ti

⁷⁰⁸ *Ibidem*

⁷⁰⁹ *Ibidem*

ringrazio, mio caro, delle tue note sui quadri di Basilea: ora li metto subito in schedine, e così ho l'illusione che tu me li detti (ma forse sono sciocca a dirti queste stupidaggini eh? Decisamente tu devi deplorare la mia debolezza)»⁷¹⁰.

L'Amanda è costruito attorno a uno dei ritratti femminili abbozzati in *Mattinata di donne*, ovvero «“una madre di famiglia”»⁷¹¹. Ma Amanda eredita anche caratteristiche dei personaggi precedenti: a Barbara, la guerriera dell'«uggia»⁷¹², e alla signora di via Condotti, «la [cui] fronte accoglie una ruga, proprio alla radice del naso»⁷¹³, deve il fatto che «mai [...] la sua fronte perdeva quel cipiglio di tedio che le segnava la radice del naso»⁷¹⁴; di Gigetta dagli «occhi [...] teneri per una miopia non mai corretta da occhiali, [che] [...] si stringono per guardar lontano»⁷¹⁵ imita il modo in cui «arrivata al gomito da cui poteva scorgersi la finestra della sua camera, la vedevi socchiuder gli occhi come per una miopia improvvisa»⁷¹⁶.

In *Mattinata di donne* abbiamo mostrato come il personaggio si alimenti della vita dell'autore. Aggiungiamo: e della vita che l'autore avrebbe desiderato: «Cari richiami di lunghissima potenza se nutrono persino sentimenti profondi, di un'umanità universale: l'amore, e anche l'impulso materno: “Bubi è proprio il suo ritratto, signora!”»⁷¹⁷.

La forma che il tema della maternità assume ne *L'Amanda* è quella di un intorno ingombrante:

Nere, paffute e lustre di pelle queste educande che la vita di convento ingrassava e non dirozzava, si appartavano anche nelle vacanze dalla vita della madre: e non si sapeva se quel loro estraniarsi fosse il frutto di una obbedienza comandata o d'una ostilità coperta. Del resto la signora Amanda non pareva occuparsi gran

⁷¹⁰ Ead., *Lettere di Lucia Lorpesti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 76.

⁷¹¹ Ead., *L'Amanda*, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 24, 15 giugno 1935, p. 3.

⁷¹² Ead., *Barbara e la morte*, cit.

⁷¹³ Ead., *Mattinata di donne*, cit.

⁷¹⁴ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷¹⁵ Ead., *Cortile*, cit.

⁷¹⁶ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷¹⁷ Ead., *Mattinata di donne*, cit. Ricordiamo che la Banti non ha avuto figli.

che di loro; e purchè fiatassero tutto il giorno sul ricamo sporchetto e le matassine D.M.C., e fossero puntuali la domenica alla messa dello zio canonico, era tranquilla⁷¹⁸.

Disturba questa nidiata di figli, che dai pascoli del convento s'è spostata verso il territorio regolato della famiglia. Ad occupare l'Amanda è «la lentezza dei suoi passi»⁷¹⁹, preceduti dal «passo [...] dosato»⁷²⁰ della signora di via Condotti, che rintoccano all'unisono a segnare il tempo di una libertà intellettuale:

I suoi pensieri, quei motivi che la spingevano a levarsi alle cinque, inverno e estate, e la consigliavano a sobbarcarsi le faccende più grosse, non prendevan radice dai figlioli. Quando dopo aver munto caparbiamente la vaccherella e consegnata alla Marta la bombola piena perché facesse il giro delle poste, si metteva per il viottolo di casa, chiunque la conoscesse poteva accorgersi che la lentezza dei suoi passi non esprimeva riposo, tranquillo godimento della quiete serale, ma penosa meditazione su problemi proposti e riproposti, preparazione interiore a una lotta di lima e di raspa⁷²¹.

Ed è in forza di questa indipendenza, forse abusata, che il laccio di sangue sfugge dalle mani e il titolo di madre finisce trafitto:

È meglio dire subito che i mali temuti dall'Amanda al tempo delle sue battaglie coniugali eran molto più lievi di quelli che le toccarono davvero in vecchiaia: giacchè non costa nulla restringersi al nocciolo delle cose, e la complicata arborescenza delle tristezze quotidiane si semplifica e si dissuga in capo agli anni come un fastello di spine che furon velenose e ormai si maneggiano senza pericolo. Delle figlie una le scappò con un fabbro e non se ne seppe più nulla;

⁷¹⁸ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷¹⁹ *Ibidem*

⁷²⁰ Ead., *Mattinata di donne*, cit.

⁷²¹ Ead., *L'Amanda*, cit.

l'altra faceva di nascosto all'amore con un seminarista che passò un'estate nella villa dello zio canonico: tanto che il vecchio si arrabiò e cambiò il testamento lasciando tutto per beneficenza. Alla fine la ragazza si fece ragionevole piegandosi a sposare un maestro di montagna un po' contadino che aveva bisogno di una donna avveza a faticare: e morì di parto un anno dopo le nozze. E Gigino il ragazzo che se la svignava dopo cena, e che la madre, mantenendolo con tante pene al Cicognini, vedeva già medico o avvocato? Morto anche lui, in guerra [...] ⁷²².

Accanto al tema della maternità rifiorisce il tema dell'amore. In *Cortile* la Banti s'era accontentata di una figura maschile di passaggio, Saltini, quel tanto che bastava a scombussolare la metodica giovinezza di Gigetta facendola sprofondare da uno stato di estasi a una condizione di morte. Ne *L'Amanda*, dove Amanda arriva a essere moglie e madre, plasma il primo esemplare di marito e padre, Raffaello, archetipo di Angelo de *Il coraggio delle donne*:

L'ora di cena era imminente e suo marito il signor Raffaello non poteva tardare. Fra pochi minuti l'avrebbe avuto davanti: grasso, sporco, stillante sudore dai ricciolini grigi e parole insensate dalla bocca a fessura, di avaro mal riuscito. Ogni sera quella testa aveva concepito un progetto di speculazione da manicomio e maturato un piano machiavellico di economia. Prima di mangiar la minestra l'uomo tirava fuori certi pezzetti di carta gialli e ruvidi raccapezzati per casa e in giro e di cui aveva sempre le tasche piene; e con un mozzicone di matita di volta in volta insalivato scriveva cifre borbottando. Poi cominciava al solito: "Quella donna" o "Signora padrona": vocativi con cui s'iniziava la serale allocuzione alla moglie. Seguivano i resoconti più bislacchi, tendenti a dimostrare il disordine, lo spreco della casa: tutti imbastiti su divisioni e moltiplicazioni compitate ad alta voce e coronate dallo scoppio di fulmine: Centocinquanta lire di zolfini! o Venti scudi fra soda e sapone! Dopo la minestra apparivano i primi accenni alla grande idea che avrebbe salvato la famiglia dalla

⁷²² *Ibidem*

rovina. La chimera della giornata, trascorsa quasi sempre alle Forre, l'ultimo podere di casa spiegava il volo. Era un allevamento in grande di maiali, l'impianto di un frutteto da esportazione, un pollaio modello, lo sfruttamento industriale di un corso d'acqua. Col boccone fermo sotto la gota sinistra macinava cifre e di nuovo moltiplicazioni, divisioni. Se il lume a petrolio splendeva troppo, si alzava a metà e mentre colla destra riparava il foglietto come da un immaginario curioso colla sinistra abbassava la calza. Alla fine gridava il provento: prima ad anno poi a mese poi a giornata; e attendeva cogli occhi mobili e la bocca semiaperta e sporca di sugo l'impressione dei commensali. Le ragazze colle pupille nere ferme sul piatto vuoto non fiatavano; Gigino prendeva l'aria di un gatto tenuto fermo per la coda e faceva un grande annaspar di gambe sotto la tavola aspettando il momento di scivolar fuori. La "madre di famiglia" ricapitolava la sua rabbia e la sua pazienza stringendo le labbra in silenzio e lanciando degli sguardi di finto interesse domestico a destra e a sinistra sul piano della credenza, sul tovagliolo che stava piegando con gran cura. Ma veniva il momento che quella prudenza cadeva. Col busto un po' inclinato sulla tavola in un atto come di premura e di ossequio, gli occhi socchiusi e la ruga alla radice del naso nera nera, l'Amanda si lasciava sfuggire due o tre parole rapide come la corsa d'una lucertola e succhiate da un accento dialettale così contratto da divenirne ermetico. Allora cominciava la scena ormai consacrata dall'abitudine. Un gran sorriso come di beatitudine fendeva le guance del marito scompigliando il verso di una barba di sette giorni e le labbra arrotondate a becco di cuccuma raccoglievano e poi versavano le onde di una ironia pesante e maldestra. A questo punto Gigino trovava la maniera di sgusciar via e le ragazze si alzavano per sparecchiare. In cucina, dove si fermavano poi ad asciugare le stoviglie, arrivava appena attutita, la sonorità oleosa della voce paterna e, a tratti un nodo vocale sordo che s'avventava di sotto in su per raggiungere l'acutezza stridula di un brevissimo scoppio. Senza consultarsi rimanevano in cucina anche dopo finito di asciugare e oziavano alla finestra protette dall'acciottolio dei piatti e delle pentole che Marta riponeva dietro le

loro spalle. Dopo una mezz'ora stirandosi e sbadigliando si movevano, certe che ormai il padre s'era rinchiuso nello scrittoio⁷²³.

Ecco dunque, sotto la "sospensione" a petrolio di vetro celeste, una tipica cena ottocentesca. Bella famiglia; ma il padre cogli occhi gialli, fiata sul piatto e non mangia come un bove in sospetto. Già da dieci minuti le unghie quadrate della sua mano destra battono sulla tovaglia con funebre regolarità, e nessuno osa accorgersene, meno di tutti la madre, seduta un po' di tralice, che ingozza le cucchiariate storcendo il collo, con un fare da ospite tollerata, da pellegrina. Si direbbe che i figlioli siano bene educati perché non parlano: se tuttavia non grattassero tanto col cucchiaio il fondo della scodella. Nessuno di loro si turba all'inimicizia dei genitori, pronti tutti alle strida di spavento se qualcosa minacciasse l'equilibrio di malumore a cui sono abituati. È normale in questa casa che i coniugi si guardino male. Aspettando l'arrosto, Rosa fissa sul muro le mosche superstiti e muove ancora le labbra macinando una frase di ieri e una conversazione di Porto Ferraio, vecchia di un mese. I due maggiori si danno, in silenzio, delle fiere gomitate: nella camera dei maschi stasera ci sarò baruffa. Ma, coll'arrosto, il padre sottrae la mano alla cadenza della sua rabbia e inclina il collo del fiasco. Un bicchiere, due bicchieri. Al terzo la chiave del suo mutismo gira e tutti drizzano gli occhi e trasaliscono guardandolo di sottocchi. Egli sembra occupatissimo a cincischiare la carne, a dividerla in striscioline come per il pasto di un uccello: intanto le sue labbra emettono fresi brevi e sentenziose che ricordano lo stile di un astrologo da fiera, ambiguo e prudente. Non si rivolge a nessuno, ma si esprime per enunciati come in vista di un pericolo a cui bisogna avvicinarsi in punta di piedi, con astuzia. Accenna a nidi di vipere, a conti da rifare, a risoluzioni estreme ma necessarie. Ogni tanto il discorso rientra: i commensali sperano in una pausa, ma poi si accorgono che, sotterraneo, il flusso delle parole non ha smesso di scorrere. I ragazzi chinano la testa, mangiano piano e battono gli occhi come aspettassero uno scapaccione, Rosa si pente di esser discesa e tien d'occhio la porta delle scale non riuscendo più a star ferma coi piedi. Duri, aridissimi, passano i bocconi nella gola di

⁷²³ *Ibidem*

Amina, pure essa non smette di ingozzarsi trasferendo in questa fretta il palpito della sua paura, la sua ansia di finirla. Vorrebbe bere, ma non osa stendere la mano per versarsene: come se quel gesto dovesse scoprirla. Le par di avere, intorno al capo, una corona di uccellacci, pronti a piombarle sulla nuca e sulle tempie: sente che anche le mascelle finiranno per non obbedirle più e per stringerle il viso in una morsa di ossa fredde. Intanto la serva gira cambiando i piatti. Con lo zelo di una curiosità affamata essa si ferma, insiste a porgere, a dispensare il pane. Non andrà in cucina finché la scena non sia decisa: non ci vorrà molto perché il dottore si abbandoni a una di quelle violenze che la affascinano torbidamente: tirando un lembo della tovaglia e rovesciando in terra cibi e stoviglie, oppure menando un pugno sulla tavola da farne trabalzare ogni oggetto: fiaschi a collo in giù, vino dilagante, schegge di vetri rotti e il pianto delle femminucce boccalone. Ma stasera Cesira aspettava invano e per quanto moltiplicasse le necessità del servizio non le riuscì di veder nulla. Sedendo poi in cucina, colla porta aperta, si dimenticava di mangiare per tendere l'orecchio. Il fatto è che il tempo delle scenatacce era concluso e proprio da stasera il disaccordo dei suoi padroni doveva cambiar carattere. Parve, a un certo punto, che il silenzio della tavolata stringesse come un comando sicché anche quel mugolio del padre cessò: nessuno tuttavia si alzava. "Tossisco o non tossisco?" si domandava Rosa che ne aveva una gran voglia: quando con terrore, si accorse che gli occhi del cugino si eran fissati proprio su di lei. Battevano le palpebre, anzi ammiccavano, e la bocca di stiracchiava in un sorrisetto: "Tu m'hai capito, Rosina" suonò la voce pacata, quasi di giocosa confidenza "quella donna bisogna sopprimerla". Il tono era così naturale che i figlioli, allocchiti dal pasto e dall'aria pesante, non capirono neanche le parole, e credendo a una distensione, respinsero le seggiole per alzarsi. Anche il padre, del resto, a cui scintillavano certi occhietti improvvisamente soddisfatti e maliziosi, accennava a levarsi, mostrava di cercar la pipa. Allora si vide davvero una cosa nuova: peccato che Cesira, dal corridoio, non potesse goderla. Amina si mosse dal suo posto, tirò a sé il fiasco, si versò un bicchiere colmo: lei che beveva acqua. Poi, in piedi, cogli

occhi fissi e lucidi d'un serpente, gli angoli delle labbra arricciati da due ombre di spregio. "Ecco" disse "la paura che mi fai: ci bevo sopra"⁷²⁴.

Prima di scomporre il collante tra i due racconti, fissiamo *Il coraggio delle donne*. Un'espressione c'intriga: la cena in casa Vannini viene paragonata a «una tipica cena ottocentesca»⁷²⁵. La Banti pensa alla cena a Villa Salina de *Il Gattopardo*, «il primo romanzo italiano [che] [...] vede la luce [...] nel terzo decennio del secolo diciannovesimo: scritto non da un pannaioolo di professione cui sia saltato in capo di guadagnarsi, con quel mezzo, la vita e la fama: ma da un gentiluomo, da un intellettuale e moralista, storico di vocazione, che a quest'opera (che non cessa di parergli irrazionale e incoerente, né carne, né pesce) dedicherà, pressappoco, tutta l'esistenza»⁷²⁶, come ebbe a sentenziare nell'editoriale di Paragone-Letteratura sul "caso" del *Gattopardo*. Soprattutto, è interessata al protagonista, Don Fabrizio, sposato con Stelluccia e padre di sette figli, antenato del Lampedusa, «i cui sentimenti [...] son proiettati su quelli "verosimili" del suo personaggio»⁷²⁷.

Frammenti linguistici ricostruiscono la collusione tematica. La descrizione degli interni: «sotto la luce di una potente "carsella" precariamente appesa sotto la "ninfa", sotto il lampadario di Murano»⁷²⁸; «sotto la "sospensione" a petrolio di vetro celeste»⁷²⁹. I sentimenti implosi del *paterfamilias*: «Mentre si mangiava in silenzio, gli occhi azzurri del Principe, un po' ristretti fra le palpebre semichiusi, fissavano i figli uno per uno e li ammutolivano di timore. Invece! "Bella famiglia" pensava»⁷³⁰; «Bella famiglia; ma il padre cogli occhi gialli, fiata sul piatto e non mangia come un bove in sospetto»⁷³¹. Quelli esplosi: «si

⁷²⁴ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., pp. 49-51.

⁷²⁵ Ivi, p. 49.

⁷²⁶ Ead., *Il "caso" del "Gattopardo"*, «Paragone-Letteratura», a. IX, n. 110, febbraio 1959, p. 5.

⁷²⁷ Ivi, pp. 6-7.

⁷²⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* [1958], Milano, Feltrinelli, 1958, p. 29.

⁷²⁹ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷³⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 30.

⁷³¹ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

udì minaccioso il tintinnare del mescolo contro la parete della zuppiera»⁷³²; «Già da dieci minuti le unghie della sua mano destra battono sulla tovaglia con funebre regolarità»⁷³³. La riverenza filiale: «I maschi sottili ma forti maneggiavano le posate con sorvegliata violenza»⁷³⁴; «Si direbbe che i figlioli siano bene educati perché non parlano: se tuttavia non grattassero tanto col cucchiaino il fondo della scodella»⁷³⁵. Infine, il disagio femminile: «S'incupì tanto che la Principessa seduta accanto a lui tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia che riposava sulla tovaglia. Gesto improvvido che scatenò una serie di sensazioni: irritazione per esser compianto, sensualità risvegliata ma non più diretta verso chi l'aveva ridestata»⁷³⁶; «la madre, seduta un po' di tralice, [...] ingozza le cucchiainate storcendo il collo, con un fare da ospite tollerata, da pellegrina»⁷³⁷.

Raffaello e Angelo condividono innanzitutto una fisicità ruvida: il primo fa il suo ingresso nella stanza dove si consuma la cena «grasso, sporco, stillante sudore dai ricciolini grigi»⁷³⁸; il secondo appare con «le labbra amare e polverose»⁷³⁹ e «un gran caldo sulla pelle»⁷⁴⁰. La selvatichezza dell'aspetto è indice di un'ideologia spicciola fondata sulle cure materiali: Raffaello apparecchia sulla tavola «i resoconti più bislacchi, tendenti a dimostrare il disordine, lo spreco della casa: tutti imbastiti su divisioni e moltiplicazioni»⁷⁴¹ e «accenn[a] alla grande idea che avrebbe salvato la famiglia dalla rovina»⁷⁴²; Angelo «accenna a nidi di vipere, a conti da rifare, a risoluzioni estreme ma necessarie»⁷⁴³. Seduti davanti all'onnipotenza paterna i gesti dei figli restano

⁷³² G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 30.

⁷³³ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷³⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 31.

⁷³⁵ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷³⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 31.

⁷³⁷ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷³⁸ *Ibidem*

⁷³⁹ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 45.

⁷⁴⁰ *Ibidem*

⁷⁴¹ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁴² *Ibidem*

⁷⁴³ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 50.

sospesi: «Le ragazze colle pupille nere ferme sul piatto vuoto non fiatavano; Gigino prendeva l'aria di un gatto tenuto fermo per la coda e faceva un grande annaspar di gambe sotto la tavola aspettando il momento di scivolar fuori»⁷⁴⁴; «I ragazzi chinano la testa, mangiano piano e battono gli occhi come aspettassero uno scapaccione»⁷⁴⁵. Recuperano lena nel momento in cui la figura del padre si eclissa: «Dopo una mezz'ora stirandosi e sbadigliandosi si movevano, certe che ormai il padre s'era rinchiuso nello scrittoio»⁷⁴⁶; «Il tono era così naturale che i figlioli, allocchiti dal pasto e dall'aria pesante, non capirono neanche le parole, e credendo a una distensione, respinsero le seggiole per alzarsi»⁷⁴⁷.

Accanto ai profili di Marta e di Cesira, serve che ricordano la donnina accovacciata sui bisogni del focolare nella *Cena in Emmaus* di Rembrandt, signoreggiano i caratteri delle padrone di casa. «“Quella donna”»⁷⁴⁸, principia Raffaello; «“quella donna”»⁷⁴⁹, parafrasa Angelo. Entrambe sono sottoposte al giudizio durante la cena e vengono additate quali cattive amministratrici del patrimonio familiare. Ma non si rassegnano alle accuse infondate: convocano il corpo e parlano. Amanda «col busto un po' inclinato sulla tavola»⁷⁵⁰ si esaurisce in «due o tre parole rapide come la corsa d'una lucertola e succhiate da un accento dialettale così contratto da divenirne ermetico»⁷⁵¹; Amina «si mosse dal suo posto»⁷⁵² e «“Ecco” disse “la paura che mi fai: ci bevo sopra”»⁷⁵³.

Chiuso il sipario sulla cena, la Banti apre a un accadimento nella vita di Amanda: «Tanto [Raffaello] mulinò che un bel giorno il progetto di aprir

⁷⁴⁴ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁴⁵ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 50.

⁷⁴⁶ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁴⁷ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 51.

⁷⁴⁸ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁴⁹ Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 51.

⁷⁵⁰ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁵¹ *Ibidem*

⁷⁵² Ead., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 51.

⁷⁵³ *Ibidem*

bottega di civaio in paese, sul canto della casa paterna, germogliò, fruttificò, maturò, e non ci furono santi: la bottega fu aperta»⁷⁵⁴. È assai probabile che questa svolta, in un racconto che altrimenti sarebbe rimasto fermo sulla condizione della donna oppressa, sia maturata a seguito della lettura de *Les Pitard* di Georges Simenon, romanzo che la Banti recensisce nello stesso anno in cui pubblica *L'Amanda*. Amanda sarebbe la copia riuscita di Mathilde, il personaggio simenoniano giudicato «troppo debole, sfocat[o], per rappresentare coll'intensità necessaria quel tipo e quella genia di Pitard, bottegaia, diffidente, maniaca dell'ordine e della piattezza familiare che, forte del diritto di compartecipazione nell'acquisto del nuovo battello di Lannec, ne dovrebbe insidiare l'orizzonte per tutta la durata di uno sfibrante viaggio nordico»⁷⁵⁵:

Il viso dell'Amanda, quando ne aveva avuto sentore, s'era affilato come un osso di seppia. Tutti i pregiudizi della borghese toscana, figlia di medico e pronipote di notaio avevan dato l'allarme e si erano assiepati per la battaglia. Discussioni o meglio perorazioni di giorni questa volta: e senza neppur più il riguardo dei figlioli e della serva. La voce dell'Amanda non era mai stata così sibilante e continua, sicchè in cucina la Marta si sorprendevo ogni poco a dare un'occhiata al cielo, come se quell'uggiolio insistente dipendesse da una malizia del tempo, da un vento invisibile. «Potrebbe anche smettere alla fine», borbottava la serva, quando qualche scatto di uno stridore insostenibile arrivava quasi a farle allargare i denti: ma la sua momentanea rabbia non reggeva all'aspetto della padrona che usciva dallo studiolo disfatta, e le dava gli ordini con un fil di voce. Tre mesi di lotta: ma alla bella stagione i villeggianti avevan trovato il negozio aperto con la Amanda dentro, a servire le donnette di sapone e fagioli⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁷⁵⁵ Ead., *Scrittori francesi*, cit., p. 140.

⁷⁵⁶ Ead., *L'Amanda*, cit.

Da «“signora padrona”»⁷⁵⁷ e «borghese toscana»⁷⁵⁸ (l’ambientazione del racconto risente dei soggiorni della Banti a Prato dalla nonna materna) Amanda si trova a «servire le donnette»⁷⁵⁹ invidiando il marito che continua a bearsi «in quel bugigattolo tutto macchie d’umido fra un vecchio canocchiale rotto, una scatola di compassi arrugginiti e i sacchi della crusca per il maialino; con gli scartafacci dei conti degli ultimi vent’anni e le mappe ad acquerello dei poderi venduti, sotto il naso»⁷⁶⁰.

Non si tratta semplicemente dell’evoluzione del personaggio dell’Amanda: è un passaggio autobiografico. Vediamo infatti in che modo sono descritte le nuove mansioni dell’Amanda:

Misurare, pesare, involtare, contare i soldi: quegli atti così deprecati le eran parsi da principio irreali, poi fuor di misura come un gioco da bambini, ma facili facili: e di quella sua gran disperazione non si era ritrovata che una buffa ritrosia a usar le sue mani nude in un luogo che non era né la sua casa né la sua strada. Se avesse osato, volentieri avrebbe messo i guanti. Poi non ci aveva più badato e si era andata abituando a quelle azioni precise, a quelle frasi brevi ed eguali che in fondo, riconosceva, corrispondevano molto allo svolgersi delle faccende domestiche, ma le sembravano esterne, meccaniche e come sprovviste di avvenire⁷⁶¹.

«Misurare, pesare, involtare, contare i soldi»⁷⁶²: fin qui le operazioni della bottegaia. Poi però il mestiere viene avvicinato a «un gioco da bambini»⁷⁶³ montato su «frasi brevi ed eguali»⁷⁶⁴. Come non riconoscere l’ennesimo pretesto della Banti di servirsi del testo per parlare della propria vocazione?

⁷⁵⁷ *Ibidem*

⁷⁵⁸ *Ibidem*

⁷⁵⁹ *Ibidem*

⁷⁶⁰ *Ibidem*

⁷⁶¹ *Ibidem*

⁷⁶² *Ibidem*

⁷⁶³ *Ibidem*

⁷⁶⁴ *Ibidem*

Amanda è sì la protagonista che si è adattata a «usar le sue mani nude in un luogo che non era né la sua casa né la strada»⁷⁶⁵, ma è anche la Banti, la «signora decaduta»⁷⁶⁶ dalla critica d'arte e passata alla letteratura, che in questa occupazione ha ritrovato la dimensione che durante l'infanzia solitaria la proteggeva dalla noia (e il ritmo delle faccende domestiche che la cullavano una volta sposata e parimenti sola).

Entrambe le attività condividono gli stessi rischi:

Dalla sua rassegnazione un'ostilità però era nata, a poco a poco, per quegli obbligatori riposi che la vigilanza del negozio le imponeva nelle ore in cui nessuno entrava a comprare: e di questa, anziché vedere chiara la ragione come le era sempre successo nei suoi sentimenti, non pensava mai a fermare il motivo, concedendosela come un capriccio vendicativo fiorito dalla sua disgrazia. «Potrebbe stare al banco la Marta, quando c'è poca vendita», aveva proposto in uno dei momenti di stizza che sopravvivevano a fatica all'invasione di un'apatia sempre crescente. Ma il vecchio vittorioso si fingeva ora anche sordo. L'Amanda dunque si era dovuta contentar della calza per riempire quelle ore vuote: della calza, e dei suoi pensieri che da principio erano i soliti: della casa andata a male, dei figlioli, dell'avvenire tetro. In seguito, per la usura del combattere vano, e per il forzato allontanamento di tutto il giorno dal palpitante campo dei suoi guai, l'ardore delle preoccupazioni aveva ceduto a quell'almanaccare sulle sorti della famiglia le si era fermato nella testa. Anche le mani, del resto, si fermavano ormai spesso sulla calza, tanto che a volte, riscotendosi da una immobilità incantata, e trovandosi col cervello leggero leggero, l'Amanda aveva pensato di aver dormito o di essersi sentita male⁷⁶⁷.

⁷⁶⁵ *Ibidem*

⁷⁶⁶ *Ibidem*. «Avrei tante cose da domandarti su tutto quello che sto studiando! Io ti sfrutto, Roberto! Ma dove trovare una sicurezza se non in te? Sapessi come mi sento avvilita e rivoltata quando ho occasione di parlare con Venturi e con questa gente delle belle arti che gioca a nascondere la propria ignoranza – io che ho sentito tanto parlare te! *Mi fa l'effetto di essere stata una principessa e di essere decaduta spaventevolmente*» (Ead., *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 37) [il corsivo è nostro].

⁷⁶⁷ Ead., *L'Amanda*, cit.

Amanda deve affrontare gli «obbligatorî riposi»⁷⁶⁸ delle «ore in cui nessuno entrava a comprare»⁷⁶⁹ non riuscendo a «veder chiara la ragione come le era sempre successo nei suoi sentimenti»⁷⁷⁰ ma contentandosi di accettare la situazione «come un capriccio vendicativo fiorito dalla sua disgrazia»⁷⁷¹. All'«apatia sempre crescente»⁷⁷² oppone un lavorar di «calza»⁷⁷³ e «[sulla] casa andata a male, [sui] figlioli, [sull'] avvenire tetro»⁷⁷⁴.

Con questo racconto non entriamo soltanto nel negozio dell'Amanda ma mettiamo piede nell'officina della Banti, ci muoviamo nel suo studio e, secondo una tradizione che parte dalla *Maddalena penitente* del Caravaggio e arriva fino a *L'Atelier du peintre* di Courbet, sappiamo come effettivamente lavorava. I periodi di riposo, tra un libro e un altro, o addirittura i periodi morti, quando i suoi libri non si vendevano e venivano ritirati dal mercato poche settimane dopo la pubblicazione; e lei a macinare il motivo di tanto disprezzo, ripiegando sull'uncinetto, sul marito che comunque l'aspettava a casa e su un futuro sempre da ridisegnare.

Soprattutto, apprendiamo gli arnesi del suo mestiere:

Il cervello però non era vuoto; e soltanto l'inesperienza di quella donna, per lunghi anni soltanto attiva, poteva immaginarlo. Chiusa la possibilità di combattere, a sua insaputa, la mente si lasciava invadere da immagini e cose del passato, e ci lavorava sopra così silenziosamente che su quegli andirivieni l'occhio della coscienza non si posava mai. Non erano infatti pensieri formulati, ma piuttosto ricordi ottici che piombavano precisi, si dilatavano, sparivano. Un angolo della piazza della sua cittadina natale in una mattina di domenica, con quello spicchio di gradinata del duomo che prospettava alla sua finestra il dovere della messa di mezzogiorno; il disco abbacinante che il primo sole accendeva sul

⁷⁶⁸ *Ibidem*

⁷⁶⁹ *Ibidem*

⁷⁷⁰ *Ibidem*

⁷⁷¹ *Ibidem*

⁷⁷² *Ibidem*

⁷⁷³ *Ibidem*

⁷⁷⁴ *Ibidem*

vetro fallosa della sua camera di ragazza, i rosoni di un vecchio lavoro all'uncinetto. Altre volte il sapore di una stagione intera le scorreva per la memoria con il fluire tranquillo di un fiume che non ha mai conosciuto siccità⁷⁷⁵.

Se volessimo toccare l'essenza di questo racconto sarebbe questo il brano da valutare. La Banti dimentica che sta creando un'opera, dimentica il personaggio che fila tra le mani, non nomina più il nome dell'Amanda, impaziente di serbare ogni cura all'«[...]esperienza di quella donna»⁷⁷⁶. E chi è questa donna senza nome se non la signora di via Condotti in *Mattinata di donne*, e in ultima istanza sé stessa?

Abbiamo già visto come in *Mattinata di donne* il passaggio dal narrato al vissuto avviene attraverso il riferimento al cervello della signora di via Condotti/Banti che, dopo l'apatia in cui la passeggiata lo aveva avvolto («Il cervello della signora non sorveglia la manovra: è immoto, beato, come un devoto che segue una funzione senza desiderarne la fine»⁷⁷⁷), ritrova l'entusiasmo nel lavoro letterario («È chiaro che adesso il cervello della donna lavora»⁷⁷⁸). Fedele la situazione dell'Amanda/Banti, la quale, strappata alla rendicontazione e catapultata nel ruolo di bottegaia, «[si] trova[...] col cervello leggero leggero»⁷⁷⁹ pronto per accogliere materiale narrativo («Il cervello però non era vuoto»⁷⁸⁰). Tale materiale narrativo è costituito in *Mattinata di donne* dai «ricordi del giorno innanzi»⁷⁸¹, ovvero «uno spicchio di fronte, la curva delle ciglia, il nitore dei denti, un gesto della mano in un momento di felice bianchezza»⁷⁸². Ne *L'Amanda* esso viene presentato sottoforma di «ricordi ottici»⁷⁸³. Tra questi, «un angolo della piazza della sua cittadina natale in una

⁷⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷⁷ A. Banti, *Mattinata di donne*, cit.

⁷⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁷⁹ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷⁸⁰ *Ibidem*

⁷⁸¹ A. Banti, *Mattinata di donne*, cit.

⁷⁸² *Ibidem*

⁷⁸³ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

mattinata di domenica, con quello spicchio di gradinata del duomo che prospettava alla sua finestra il dovere della messa di mezzogiorno»⁷⁸⁴ finirà per alimentare il successivo racconto *Interno-esterno*, mentre «il sapore di una stagione»⁷⁸⁵ allietterà il capitolo *Stagioni* dell'*Itinerario di Paolina*.

Ma l'incanto si realizza nel duello tra l'Amanda e Raffaello:

[Raffaello] scendeva due volte il giorno in bottega, sempre a ore disuguali, colle mani piene di pezzi di spago, di mozziconi di candela e di ceralacca che ramenava dallo studiolo allo spaccio per scopi vaghi e contorti; e dopo laboriose ispezioni per gli scaffali ripartiva recando delicatamente fra le grosse dita rigide, in una cartuccia spiegazzata un pezzetto di formaggio muffito, il fondo trito di una cesta di pasta; e simili tesori. Ma allora per fermo che fosse il cielo che riempiva in quel momento gli occhi dell'Amanda, i suoi orecchi coglievano il passo del marito ancor prima che questi toccasse la soglia del retrobottega. Così, come egli le sorgeva alle spalle, essa aveva già ripreso la sua calza: e non aveva neppur bisogno di alzar gli occhi⁷⁸⁶.

Si capisce che queste righe sottendono il colloquio quotidiano della Banti con Longhi:

Si sentì, al di là della tenda, il passo strascicato di Longhi. Lei lasciò a mezzo la frase [...] Mentre il maestro entrava, liberò dallo scialle le spalle e il collo, si portò una mano alla collana di perle. Lui sedette e accese una sigaretta che lasciò pendere dal labbro [...] Lei versò il tè nelle tazze e dette la prima a lui. Mentre beveva, il maestro raccontò, con aria sardonica, un fatto che gli era accaduto al mattino, all'università. Aveva colto in flagrante un assistente mentre, al telefono, stava facendo il doppio gioco con un collega. La cenere intanto gli era caduta sul gilet, ma lui teneva d'occhio solo ciò che andava dicendo, con dizione chiara, arricchita di toni sprezzanti. Lei nell'altitudine, si unì all'umore di lui. Gli offrì

⁷⁸⁴ *Ibidem*

⁷⁸⁵ *Ibidem*

⁷⁸⁶ *Ibidem*

un'altra tazza di tè. Quando ebbe finito di bere lui s'alzò con un cenno circolare, e un po' curvo, con la capigliatura cinerea, e un'altra sigaretta fra le dita, sparì al di là della tenda. Lei tornò subito a sé e alla frase troncata⁷⁸⁷.

Cosa accade nel testo? Dallo studio «colle mani piene di pezzi di spago, di mozziconi di candela e di ceralacca»⁷⁸⁸ Raffaello scende nella bottega a prendere «fra le grosse dita rigide, in una cartuccia spiegazzata un pezzetto di formaggio muffito, il fondo trito di una cesta di pane; e simili tesori»⁷⁸⁹. L'Amanda «coglie[...] il passo del marito ancor prima che questi toccasse la soglia del retrobottega»⁷⁹⁰ e, protetta dalla figura che «le sorgeva alle spalle»⁷⁹¹, può «ripren[ndere] la sua calza»⁷⁹². E nella realtà? Dall'Università, tempio della sapienza artistica, Longhi cala nella dimora domestica per sorseggiare un té. La Banti «sent[e], al di là della tenda, il passo strasciato di Longhi»⁷⁹³ e «liber[a] dallo scialle le spalle»⁷⁹⁴ offrendole al suo passaggio, un passaggio che si posa come una benedizione e le consente di «torn[are] subito a sé e alla frase troncata»⁷⁹⁵, alla critica d'arte perduta per una letteratura che incastra la vita. Realizziamo allora che Amanda era l'unica nominazione possibile, l'eterna declinazione femminile che, appoggiata al primo personaggio maschile compatto dell'universo bantiano, liberava l'amatrice d'arte avviandola all'amore per le lettere.

Guardiamo l'ultima parte del racconto:

[...] né m'è riuscito di sapere come finissero i due coniugi nemici. Ritornando in quelle terre chi li conobbe da vicino si ferma a ravvisare la loro villa, ricerca

⁷⁸⁷ G. Livi, *Anna Banti. Il modello*, cit., pp. 140-141.

⁷⁸⁸ A. Banti, *L'Amanda*, cit.,

⁷⁸⁹ *Ibidem*

⁷⁹⁰ *Ibidem*

⁷⁹¹ *Ibidem*

⁷⁹² *Ibidem*

⁷⁹³ G. Livi, *Anna Banti. Il modello*, cit., p. 140.

⁷⁹⁴ *Ibidem*

⁷⁹⁵ *Ivi*, p. 141.

invano il fabbricato basso della stalla, poi si gira a guardare i monti, il mare. Dovettero assumere per quella donna, in certi inverni di guerra, un aspetto connivente e feroce; e nello scintillio del sole sorridere con una infame crudeltà. Ma ora la loro innocenza risulta chiara. E i conti tornano a capello quando si riesce a trovare, nel cimitero di Pietrasanta la tomba di Amanda Lomi. Ha la sua lapide, la sua iscrizione dove è chiamata “sposa e madre esemplare”, sormontata da una fotografia in ismalto. Pare strano tuttavia che per il sepolcro di una vecchia di settantun anni si sia usato il ritratto di una giovinetta ventenne. Però non c'è errore: la foggia del corpetto e della acconciatura son quelle appunto del tempo in cui l'Amanda fu sposa: e certo chi volle ricordarla nel camposanto nativo non trovò della defunta altro ritratto. Qui, finalmente, la pelle bianchissima e i contorni teneri del viso non negano i capelli biondo cenere e le ciglia chiare: gli occhi hanno uno sguardo fisso ma non vuoto: la soddisfazione leggera di chi compie a mente un calcolo che non può sfuggirgli⁷⁹⁶.

«M'è riuscito di sapere come finisse[...]»⁷⁹⁷, scrive la Banti con una soggettività esplicita che stona in un'armonia di terze persone. Cosa le è riuscito? La conclusione della storia, piegata sulla tomba dell'Amanda, difficile da individuare come la sorte che le era toccata, eppure riscattata da una serenità eterna.

Qui però confessa anche un successo personale, letterario, legato al suo primo confronto con Proust:

Poche ore dopo, Françoise poté un'ultima volta e senza farli soffrire, pettinare quei bei capelli che erano ancor soltanto grigi e fino ad allora erano sembrati sempre meno vecchi di lei. Ma ora, invece, essi soli incoronavano di vecchiaia un viso che era ritornato giovane, donde erano scomparse le rughe, le contrazioni, i gonfiori, i tendini e le borse con cui da tanti anni l'aveva segnato la sofferenza. Come in quel tempo lontano in cui i suoi genitori le avevano scelto uno sposo, essa aveva i tratti delicatamente segnati dalla purezza e dalla

⁷⁹⁶ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁷⁹⁷ *Ibidem*

sottomissione: le guance illuminate da una casta speranza, da un sogno di felicità, persino da un'innocente gaiezza, che gli anni avevano poi lentamente distrutte. La vita, ritirandosi da lei, le aveva tolte le delusioni della vita. Un sorriso sembrava aleggiare sulle labbra della nonna. La morte, come certi scultori del medioevo, l'aveva distesa sul suo letto funebre con le parvenze d'una giovinetta⁷⁹⁸.

Ne *L'Amanda* la Banti riesce finalmente a dire quella morte che in *Barbara e la morte* era rimasta non detta. E lo fa seguendo i dettami della morte proustiana. Sul letto funebre la nonna «come in quel tempo lontano in cui i suoi genitori le avevano scelto uno sposo [...] aveva i tratti delicatamente segnati dalla purezza e dalla sottomissione»⁷⁹⁹; sulla lapide tombale l'Amanda mostra «la foggia del corpetto e della acconciatura [che] son quelle appunto del tempo in cui [...] fu sposa»⁸⁰⁰. Il volto della nonna aveva estinto i segni della «vecchiaia»⁸⁰¹ recuperando «le parvenze d'una giovinetta»⁸⁰² con «le guance illuminate da una casta speranza, da un sogno di felicità, persino da un'innocente gaiezza, che gli anni poi avevano lentamente distrutte»⁸⁰³; dell'Amanda «vecchia di settantun anni»⁸⁰⁴ riaffiora «il ritratto di una giovinetta ventenne»⁸⁰⁵ dove «la pelle bianchissima e i contorni teneri del viso non negano i capelli biondo cenere e le ciglia chiare: gli occhi hanno uno sguardo fisso ma non vuoto: la soddisfazione leggera di chi compie a mente un calcolo che non può sfuggirgli»⁸⁰⁶.

⁷⁹⁸ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 329.

⁷⁹⁹ *Ibidem*

⁸⁰⁰ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁸⁰¹ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 329.

⁸⁰² *Ibidem*

⁸⁰³ *Ibidem*

⁸⁰⁴ A. Banti, *L'Amanda*, cit.

⁸⁰⁵ *Ibidem*

⁸⁰⁶ *Ibidem*

Una volta sintonizzato l'intelletto (e il cuore) sulle prime prove narrative della Banti, sentiamo il tocco della sua direzione: una scrittura che procede per tessuti di storia imbastiti, che prima o poi verranno cuciti.

Così l'Amanda viene glissata come lattaia:

Tutte le sere, all'imbrunire, la signora Amanda compariva sul sentiero della stalla colla bõmbola del latte. La seguiva la serva e l'aspettava la mucca che la padrona voleva mungere da sé. Chi la vedeva senza conoscerla con quel grembiule nero sulla gonnella di filato grigio e quel recipiente di latta che le batteva sordamente sulle gambe al mutar del passo, poteva prenderla per una monaca, per una conversa campagnola [...] ⁸⁰⁷.

E come consumatrice di memorie visive:

Un angolo della piazza della sua cittadina natale in una mattina di domenica, con quello spicchio di gradinata del duomo che prospettava alla sua finestra il dovere della messa di mezzogiorno [...] ⁸⁰⁸.

Queste note, legate con moto andante, danno vita a *Interno-esterno*, una composizione sulla capacità infantile di guardare:

Dall'angolo dove le mosse brusche della donna li hanno costretti gli occhi tondi di Cecilia salutano le fasi dell'azione quotidiana: il giro del rubinetto, lo schiumoso gorgoglio del latte, il gesto preciso del venditore che in un sol tempo chiude la fontanella, alza il misurino senza che una goccia trabocchi, travasa nella cuccuma. La verifica dei soldi dura quasi quanto l'ascesa del paniere che la mamma tira su a larghe bracciate, senza curarsi di aggomitolare lo spago. Quando la cuccuma è sul davanzale il venditore ha riafferrato colla sinistra la

⁸⁰⁷ *Ibidem*

⁸⁰⁸ *Ibidem*

stanga del carretto, mentre colla destra porta già alla bocca la trombetta. E questa volta lo squillo ha per Cecilia un suono svaporato⁸⁰⁹.

Dopo il personaggio dell' Amanda, moglie e madre, la Banti torna al punto di partenza e ci ripropone una figura di bambina, Cecilia, «a dieci anni suonati»⁸¹⁰, che abita in «via della Croce»⁸¹¹, in quella Roma non lontana da via Bergamo 43, dove i Lopresti si trasferiscono il 21 ottobre 1905, proprio l'anno in cui Lucia compie dieci anni.

Questa regressione all'infanzia è un riprendere in mano la vicenda di Barbara e approfondirla, per poi costruire l'*Itinerario di Paolina*.

Dalla formulazione del personaggio di Cecilia non mancano richiami autobiografici: «Ché pensa come si annoierebbe quel rotolino, poverino, abbandonato in una cassetta del Rex»⁸¹² (*Lettera di Lucia Lopresti a Roberto Longhi*); «[Cecilia] non sa liberarsi dal pensiero che il panierino soffra a esser lanciato così nel vuoto»⁸¹³ (*Interno-esterno*). Né riprese dal personaggio dell' Amanda: «Il cervello della signora non sorveglia la manovra»⁸¹⁴ (*L' Amanda*); «Difficile [per Cecilia] manovrare lo spago che scivola e poi s'impunta»⁸¹⁵ (*Interno-esterno*). Né anticipazioni di personaggi futuri:

Quando la trombetta del latte infila coi due squilli soliti via della Croce, Cecilia corre alla finestra di cucina, si arrampica sulla seggiola, e, coi gomiti magri appoggiati al davanzale, cala il panierino. Ha le mani sudaticce perché, anche ora, a dieci anni suonati, non sa liberarsi dal pensiero che il panierino soffra a esser lanciato così nel vuoto. Eccolo scendere a balzelloni come se avesse la testa pesante e non vedesse l'ora di arrivare in fondo. Difficile manovrare lo spago che scivola e poi s'impunta. Non si contano i pericoli del cartoccino dei

⁸⁰⁹ Ead., *Interno-esterno*, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 38, 22 settembre 1935, p. 3.

⁸¹⁰ *Ibidem*

⁸¹¹ *Ibidem*

⁸¹² Ead., *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921)*, cit., p. 22.

⁸¹³ Ead., *Interno-esterno*, cit.

⁸¹⁴ Ead., *L' Amanda*, cit.

⁸¹⁵ Ead., *Interno-esterno*, cit.

soldi e della cuccuma vuota; e il momento più brutto è quando, arrivato al primo piano, il canestro intoppa nel cornicione e non vuole più proseguire. Lo spago oscilla abbandonato, senza peso finché le ciabatte della mamma si annunziano con uno sciacquo iroso, e una stratta magistrale risolve il problema dirizzando il paniere proprio sotto il naso del lattivendolo [...] “Con un cesto più grande potrei anch’io scendere giù mamma?” La domanda non è nuova e rimane al solito senza risposta. La fronte gialla della donna s’increspa e la mano lentiginosa sempre secca nella palma e sudata sul dorso, ravvolge febbrilmente sul bastoncino lo spago. Le labbra al cui angolo pende oggi una mezza gugiata di filo bianco, rimangono strette nel solito broncio arido. E quando mai Cecilia si è aspettata una risposta? Forse, se fosse capace di cercare in sé il motivo che la induce a formulare domande così inutili e sciocche scoprirebbe di usarle come uno schermo contro il perenne malumore dell’operaia affaccendata e scontenta. Qualcosa le suggerisce di nascondere la propria presenza oziosa e svagata dietro fantasie puerili che riducono la sua età e le sue gambe a quelle di una ragazzina piccola che non può far niente, né pulizie in casa né commissioni dal merciaio; e che si deve lasciar giocare nel suo angolo tutto il santo giorno. Così adesso, sperando di scomparire, la bambina di appiattisce sul davanzale come una mosca schiacciata mentre colla coda dell’occhio e l’orecchio teso segue il corso dei gesti materni. Sventolate di sottana, due passi disarticolati: e la cannella scroscia, la scopa batte le gambe delle seggiole, il secchio della spazzatura rintrona. Dalla stanza accanto si comincia a distinguere attraverso la corsa della macchina da cucire il riso pieno delle due lavoranti. Un ultimo schiaffo di granata, lo scoppietto del fornello a gas acceso di furia e la ingiunzione prevista: “Stai attenta al latte, almeno”. Il segno della libertà⁸¹⁶.

Con una agilità meccanica, ironica, le immagini continuano a fluire, il mondo sconquassato le secerne come un formicaio, non posso fermarle né riconoscere quelle che più mi premono. La bombola del latte da distribuire fra due ore al dispensario [...] Per miracolo Angelica, la piccola paralitica, argina la processione: mi ricordo dei suoi occhi celesti, incantati e infidi e di come sua

⁸¹⁶ *Ibidem*

madre, la rivendugliola, dice: “l’è tanto religiosa” [...] vedo all’altezza della sua testa e così nettamente come non mi è mai riuscito, un visuccio verdastro di bambina negletta, occhi che tirano al grigio, capelli biondicci, una delicatezza di tratti proterva e strapazzata: Artemisia a dieci anni. Per meglio rimproverarmi e farsi rimpiangere, abbassa le palpebre: come volesse avvisarmi che pensa a qualche cosa e che non me lo dirà mai. Ma io indovino: “Cecilia, pensi a Cecilia Nari?” [...] Cecilia Nari, figlia di signori che avevan palazzo a via Paolina e Artemisia Gentileschi, primogenita di Orazio, pittor pisano a Roma, avevano fatto conoscenza. La finestra del soffittone dov’è la stanza di Cecilia sporge su un balzo a dirupo che Artemisia raggiunge scendendo a salti dalla Trinità dove abita in una casupola; dei Nari, appunto. Sul montarozzo che delimita quel balzo, si ferma Artemisia, e non ha paura di allungare il braccio attraverso il precipizio per cogliere, sul davanzale di travertino, la merenda che le regala ogni giorno quella signoretta malata. La quale sorride – sorride come Angelica – costei fa la smargiassa e balla e zompa e sporge prima la gamba destra, poi la sinistra sul baratro. “Hai visto?”. A un tratto s’accoscia tra i sassi e l’erba dura e mangia la pizza o i taralli guardando fisso Cecilia e facendole dei segni di saluto alla muta, come se si allontanasse in barca. Dopo, comincia la conversazione. “La signora madre è uscita” dice Cecilia a voce acuta strillante, sollevando le ossicine del petto: e la rondine che si tuffa a cercare il suo nido sotto la grondaia non strilla diversamente. Artemisia ascolta attentissima, ma dondolando la testa e masticando, come pensasse a tutt’altra cosa. “È uscita in carrozza” seguita Cecilia “va alla Pace”. Tante sono le feste di Roma e altrettante, per le due bambine, le occasioni di assaporare insieme il gusto di una libertà solitaria e malinconicamente avventurosa. Cecilia non si può muovere, e chi porterebbe Artemisia a spasso? Son giornate che anche le serve, anche le monache corrono alle luminarie e alle fiere e il palazzo Nari, vuoto da cima a fondo, vale per la piccola sequestrata, quanto, per la vagabonda, tutta la collina del Pincio rustico e polveroso. Dai fili d’erba il silenzio arrivava al cielo senza nuvole, lo scricchiolio del seggiolone di Cecilia lo incrina appena. “E quante carrozze hai?” chiede Artemisia aggressivamente, ma con lo sguardo astratto, stringendo fra il pollice e il medio le zampe di una cavalletta catturata di soppiatto. Cecilia alza le

spalle come due alucce cartilaginose: “che so, dodici, tredici...”. “E neanche oggi puoi camminare?”. Da piccola Artemisia era anche crudele e ora fa l’atto di gettare la cavalletta sull’amica: il suo viso s’increspa fingendo uno sforzo e una soddisfazione così truculenta, che solo per quella si giustifica l’urlo spasimante di Cecilia. “No, no”. “Quanto sei scema” fa Artemisia a un tratto divenuta ilare, affettuosissima. S’è alzata in piedi, ha lanciato l’insetto nel precipizio e si rimbocca sulle spalle le maniche della vestina popolaresca, di panno grosso. “Ora faccio un salto e ti vengo a trovare”. Nuovo strillo dell’inferma mentre Artemisia indietreggia come per prendere lo slancio. Buttata a terra in un monte, panni e membra, essa ride. Così passano le ore. Poco si azzarda a domandare Cecilia a cui pochi rispondono, appena appena la balia che s’interrompe esclamando: “Se quella bella Madonna se la prendesse!”⁸¹⁷.

E qui una vertigine ci prende, non solo per la complessità stilistica, sensibile ed elegante delle due prose ma per la ricchezza di piani e di dimensioni che si intersecano.

In *Interno-esterno* al sentore mattutino della «trombetta del latte»⁸¹⁸ Cecilia «corre alla finestra di cucina, si arrampica sulla seggiola, e, coi gomiti magri appoggiati al davanzale, cala il panierino»⁸¹⁹.

In *Artemisia* abbiamo un io narrante che «riconosce[...] [le immagini] che più [gli] premono»⁸²⁰. Il riferimento non è tanto alle immagini di guerra, nel cui contesto matura la riscrittura del romanzo, quanto piuttosto alle immagini di un racconto scritto anni prima, cioè *Interno-esterno*. Così, in fila per la «bombola del latte»⁸²¹ troviamo «la piccola»⁸²² Angelica, le cui fattezze si sovrappongono dapprima a quelle di Artemisia Gentileschi «a dieci anni»⁸²³, che «scende[...] a

⁸¹⁷ Ead., *Artemisia*, cit., pp. 2-4.

⁸¹⁸ Ead., *Interno-esterno*, cit.

⁸¹⁹ *Ibidem*

⁸²⁰ Ead., *Artemisia*, cit., p. 2.

⁸²¹ *Ibidem*

⁸²² Ivi, p. 3.

⁸²³ *Ibidem*

salti dalla Trinità dove abita in una casupola»⁸²⁴, poi a quelle di Cecilia Nari, «che aveva[...] palazzo a via Paolina»⁸²⁵ e si affaccia «sul davanzale di travertino»⁸²⁶ per «regala[re] ogni giorno»⁸²⁷ all'amica «la merenda»⁸²⁸.

In entrambi i testi si profila la figura della madre. In *Interno-esterno* essa fa sentire tutto il suo peso, a partire dallo «sciacquio iroso»⁸²⁹ delle scarpe e dalla «stratta magistrale»⁸³⁰ che sovrasta i movimenti sbadati di Cecilia con «lo spago [che] oscilla abbandonato, senza peso»⁸³¹, indirizzandolo nella direzione giusta.

Per non sentirsi abbandonata Cecilia pianifica la domanda delle domande: «“Con un cesto più grande potrei anch'io scendere giù mamma?”»⁸³². Per essere oggetto di considerazione bisogna aspettare l'età adulta. Ma soprattutto: come distinguere il confine sottile che separa l'infanzia dalla maturità? Cecilia si accolla pensieri troppo grandi: tempo due anni e potrà sgravarsi consegnandoli a Paolina.

Messa davanti alle faccende spirituali la mamma di Cecilia non sa sbrigarsela: «La domanda non è nuova e rimane al solito senza risposta»⁸³³. In luogo della parola risponde il corpo: «la fronte gialla della donna s'increspa»⁸³⁴ (l'attributo sarà trasferito ad Artemisia, «il [cui] viso s'increspa»⁸³⁵) mentre «la mano lentiginosa sempre secca nella palma e sudata sul dorso, avvolge febbrilmente sul bastoncino lo spago»⁸³⁶ (si instaura una parentela con l'Amanda «resa quasi preziosa da una gran quantità di grinzoline e di lentigini che le copriva il viso e anche le mani: secche anche loro, calde aride e sempre

⁸²⁴ Ivi, p. 4.

⁸²⁵ Ivi, p. 3.

⁸²⁶ Ivi, p. 4.

⁸²⁷ *Ibidem*

⁸²⁸ *Ibidem*

⁸²⁹ Ead., *Interno-esterno*, cit.

⁸³⁰ *Ibidem*

⁸³¹ *Ibidem*

⁸³² *Ibidem*

⁸³³ *Ibidem*

⁸³⁴ *Ibidem*

⁸³⁵ Ead., *Artemisia*, cit., p. 5.

⁸³⁶ Ead., *Interno-esterno*, cit.

in movimento, dall'unghia bassa del pollice all'ultima falange un po' storta del mignolo»⁸³⁷). Afflitta dal «perenne malumore dell'operaia affaccendata e scontenta»⁸³⁸, conserva l'atteggiamento dell'Amanda. Non c'è spazio per il rimorso di avere trascurato la figlia, rimorso che segnerà invece Artemisia.

Al silenzio preventivato («E quando mai Cecilia si è aspettata una risposta?»⁸³⁹) «le labbra [di Cecilia] al cui angolo pende oggi una mezza gugiata di filo bianco, rimangono strette nel solito broncio arido»⁸⁴⁰. È la scontentezza che afferra tutte le donne della Banti, a cominciare da Barbara. La novità è che questa scontentezza «pende oggi»⁸⁴¹, intacca cioè tanto il tempo della narrazione quanto il presente di chi scrive. A causa della «sua età e [del]le sue gambe [...] di una ragazzina piccola piccola»⁸⁴² Cecilia si sente una «presenza oziosa e svagata»⁸⁴³ che non può partecipare alle «pulizie in casa né [alle] commissioni dal merciaio»⁸⁴⁴ ma «che si deve lasciar giocare nel suo angolo tutto il santo giorno»⁸⁴⁵. Nasce così il desiderio di appiattire il proprio volume «come una mosca schiacciata mentre colla coda dell'occhio e l'orecchio teso segue il corso dei gesti materni»⁸⁴⁶. La rabbia di trovarsi esclusa soccombe all'ammirazione per una donna che sa sempre dove dirigersi («Sventolate di sottana, due passi disarticolati: e la cannella scroscia, la scopa batte le gambe delle seggiole, il secchio della spazzatura rintrona»⁸⁴⁷), esattamente come Paolina, a cui è negato entrare nei discorsi dei grandi, subirà il fascino del fare della zia malata. E al sentimento di gratitudine, per averle schiuso, con «un ultimo schiaffo di granata, lo scoppietto del fornello a gas

⁸³⁷ Ead., *L'Amanda*, cit.

⁸³⁸ Ead., *Interno-esterno*, cit.

⁸³⁹ *Ibidem*

⁸⁴⁰ *Ibidem*

⁸⁴¹ *Ibidem*

⁸⁴² *Ibidem*

⁸⁴³ *Ibidem*

⁸⁴⁴ *Ibidem*

⁸⁴⁵ *Ibidem*

⁸⁴⁶ *Ibidem*

⁸⁴⁷ *Ibidem*

acceso di furia e la ingiunzione prevista: “Sta attenta al latte, almeno”⁸⁴⁸, un senso di «libertà»⁸⁴⁹.

In *Artemisia* abbiamo innanzitutto la mamma di Angelica, accennata nel dispregiativo di «rivendugliola»⁸⁵⁰, che non lascia intendere una connotazione positiva. Poi la mamma di Cecilia, la grande assente rianimata dalla conversazione tra le due amiche. «“La signora madre è uscita”»⁸⁵¹: ha preso una carrozza ed è andata ai festeggiamenti, sorda a quella «voce acuta strillante»⁸⁵² che somiglia a una «rondine che si tuffa a cercare il suo nido sotto la grondaia»⁸⁵³. La protesta della «piccola sequestrata»⁸⁵⁴ è nulla: «Poco si azzarda a domandare Cecilia a cui pochi rispondono»⁸⁵⁵. Il suo corpo da «signorinetta malata»⁸⁵⁶ che «alza le spalle come due alucce cartilaginose»⁸⁵⁷ si riscalda al gesto di Artemisia che «stringe[...] fra il pollice e il medio le zampe di una cavalletta catturata di soppiatto»⁸⁵⁸: una «libertà»⁸⁵⁹ crudele, che prelude alla morte.

Se queste sono le correnti finzionali-autobiografiche che sfociano di testo in testo modificando il corso della scrittura bantiana, dobbiamo ora risalire alla sorgente:

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi

⁸⁴⁸ *Ibidem*

⁸⁴⁹ *Ibidem*

⁸⁵⁰ Ead., *Artemisia*, cit., p. 3.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 4.

⁸⁵² *Ibidem*

⁸⁵³ *Ibidem*

⁸⁵⁴ *Ibidem*

⁸⁵⁵ *Ivi*, p. 5.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 4.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 5.

⁸⁵⁸ *Ivi*, pp. 4-5.

⁸⁵⁹ *Ivi*, p. 4.

non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, chè, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento. Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d'insolito rispetto, con un'esitazione involontaria. Ma quella, tirandosi indietro, senza però mostrare sdegno né disprezzo, "no!" disse: "non me la toccate per ora; devo metterla io su quel carro: prendete." Così dicendo, aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese. Poi continuò: "promettetemi di non levarle un filo d'intorno, né di lasciar che altri ardisca di farlo, e di metterla sotto terra così." Il monatto si mise una mano al petto; e poi, tutto premuroso, e quasi ossequioso, più per il nuovo sentimento da cui era come soggiogato, che per l'inaspettata ricompensa, s'affacciò a far un po' di posto sul carro per la morticina. La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, ce l'accomodò, le stese sopra un panno bianco, e disse l'ultime parole: "addio, Cecilia! Riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri." Poi voltatasi di nuovo al monatto, "voi," disse, "passando di qui verso sera, salirete a prendere anche me, e non me sola". Così detto, rientrò in casa, e, un momento dopo, s'affacciò alla finestra, tenendo in collo un'altra bambina più piccola, viva, ma coi segni della morte in volto. Stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo potè vedere; poi disparve. E

che altro potè fare, se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e mettersele accanto per morire insieme? Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccio, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato. "O Signore!" Esclamò Renzo: "esauditela! tiratela a voi, lei e la sua creaturina: hanno patito abbastanza! hanno patito abbastanza"⁸⁶⁰!"

Annunciandosi al pubblico di lettori con *Barbara e la morte* la Banti aveva scomodato il colloquio più straziante della *Recherche* di Proust, quello della nonna di Marcel con la morte. Procedendo nel cammino letterario, e un passo prima del primo libro, si arrende a quella pietà che nel capitolo XXXIV dei *Promessi sposi* il Manzoni mette fra le braccia di una madre trafugata del frutto del proprio grembo. In *Interno-esterno* è assente questa drammaticità. Quando la Banti ricorre a Manzoni ha già in mente *Artemisia*, di cui *Interno-esterno* non rappresenta che una fase transitoria. Allora, la donna che (pro)cede sulla secentesca Milano degli appestati con Cecilia «bambina forse di nov'anni, morta»⁸⁶¹, che la compassione di Renzo vorrebbe al più presto sottrarre al supplizio («"O Signore!" [...] "esauditela! tiratela a voi, lei e la sua creaturina: hanno patito abbastanza! hanno patito abbastanza!"»⁸⁶²), diventa prima la donna in stato di guerra in processione per il latte, che si trascina dietro la sciancata Angelica, poi la donna che, per le preghiere accorate della balia, si libera della sofferente Cecilia: «Morì. Morì dopo un anno. "Precisamente: nel 1611, di aprile", rinalzo socchiudendo gli occhi nel sole, rosso, sotto le palpebre, come le fiammelle delle torce nel piccolo funerale. Non tanto piccolo, del resto. I Nari fecero sfoggio di quella liberazione, da via Paolina a San Lorenzo fu tutto un corteo di zitelle, bianche e brune, cilestri e berrettine»⁸⁶³.

⁸⁶⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., pp. 819-823.

⁸⁶¹ Ivi, p. 820.

⁸⁶² Ivi, p. 823.

⁸⁶³ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 10.

Chiudendo la porta, a un sol tempo, alla madre di Cecilia e a uno dei tanti omaggi al «protoromanzo dell'ottocento italiano»⁸⁶⁴, la Banti apre a uno dei temi a lei più cari: lo sguardo posato sull'oggetto: «dalla dolcezza pare alla bambina che tutte le giunture delle sue membra si sciolgono»⁸⁶⁵.

Cecilia sposa la teoria della visione bendata:

L'occhio sinistro, il solo aperto, riflette senza afferrarlo, un lembo di muro giallo rosa rovesciato e sospeso nel cielo biancastro. È un gioco bellissimo questo: convincersi di non riconoscere le cose note e l'ora del giorno; e sentirsele venire incontro a poco a poco coll'ombra del vento che spinge il caldo in qua e in là per l'aria come un oggetto. Emergono soffici dalla strada i rumori abituali alla fine d'una giornata di piena estate, in città: languidi, quasi affettuosi; ed è permesso accoglierli passivamente quando si è appena poggiato il mento sul dorso della mano che solo ora si accorge del tepor di carne di un davanzale cotto da sei ore di sole. Cecilia guarda avanti a sé, incantata come se si svegliasse in quel momento da un gran sonno⁸⁶⁶.

Dall'«occhio sinistro, il solo aperto»⁸⁶⁷ passa, «come se si svegliasse in quel momento da un gran sonno»⁸⁶⁸, a «guarda[re] davanti a sé»⁸⁶⁹ operando una sintesi tra «gli occhi tondi»⁸⁷⁰ e «il cervello»⁸⁷¹:

Dietro gli occhi tondi il cervello sa tante cose ma si diverte a svolazzare in incognito sullo spiovente della casa di faccia o sull'altana della vecchia inglese, deserta al di là dei tetti, coi vasi polverosi e la gabbietta vuota appesa al chiodo. Il cielo è chiaro chiaro e a misura che il sole discende sembra scivolare sulle

⁸⁶⁴ Ead., *Manzoni e noi*, cit., p. 25.

⁸⁶⁵ Ead., *Interno-esterno*, cit.

⁸⁶⁶ *Ibidem*

⁸⁶⁷ *Ibidem*

⁸⁶⁸ *Ibidem*

⁸⁶⁹ *Ibidem*

⁸⁷⁰ *Ibidem*

⁸⁷¹ *Ibidem*

tegole, calar giù per le grondaie. Forse anche la strada è tutta chiara adesso e non più divisa a gran fette di ombra nera e sole giallo, come di giorno pieno⁸⁷².

È realmente un ritorno a sé stessa, «la testa sulle braccia incrociate»⁸⁷³, la posizione della critica d'arte per cui, come afferma Bernard Berenson, è fondamentale il bilanciamento fra ciò che vediamo e ciò che sappiamo:

Vi è dunque una sola via d'uscita dal pensoso labirinto nel quale ci aggiriamo come ciechi: seguire il tenue raggio di ragione che ci riconurrà al compromesso fra “sapere” e “vedere”, fra impressione retinale e visione concettuale, compromesso sul quale poggia – etera funzione della natura umana – l'arte visiva⁸⁷⁴.

Ecco allora che la piccola Cecilia si trasforma in una scrutatrice consapevole capace di «un'attenzione adulta»⁸⁷⁵, per l'appunto la Banti:

Basta questo pensiero a ridestare una voglia di controllo che dormiva. D'altronde non c'è nessuno a cogliere e a violentare una attenzione adulta, una vivacità infruttuosa. Dunque Cecilia rialza la testa e si affaccia a braccia conserte come una donna che si concede un po' di respiro fra due faccende. Il suo cervello riprende a funzionare e gli occhi sprigionano uno sguardo acuto che buca troppo quel viso di castagnola linfatica, gonfietto e molle⁸⁷⁶.

«Questo pensiero»⁸⁷⁷, ovvero il compromesso storico-artistico fra la sapienza e l'occhio, è sufficiente «a ridestare una voglia di controllo che dormiva»⁸⁷⁸, quell'innamoramento assopito per l'arte, che riaccende a sua volta la questione

⁸⁷² *Ibidem*

⁸⁷³ *Ibidem*

⁸⁷⁴ B. Berenson, *Vedere e sapere* [1951], trad. it. di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2012, p. 33.

⁸⁷⁵ A. Banti, *Interno-esterno*, cit.

⁸⁷⁶ *Ibidem*

⁸⁷⁷ *Ibidem*

⁸⁷⁸ *Ibidem*

del “chi sono io”. E qui la domanda, la stessa che Cecilia aveva avanzato invano alla madre, ha una risposta: «una donna che si concede un po’ di respiro fra due faccende»⁸⁷⁹, quelle artistiche e quelle letterarie.

Continuando il lavoro della signora di via Condotti e dell’Amanda, «il suo [di Cecilia] cervello riprende a funzionare»⁸⁸⁰, ma lo fa in un modo inedito, con «occhi che sprigionano uno sguardo acuto che buca troppo quel viso di castagnola linfatica, gonfiatta e molla»⁸⁸¹. La Banti cioè guarda il racconto non con realismo ma servendosi di tutta la sua pregressa educazione allo sguardo:

Chi passa, chi esce, chi entra? Lo spettacolo è sempre pronto perché Cecilia conosce la sua strada a menadito e saprebbe anche dormendo, recitare l’ordine dei negozi e dei portoni sul lato destro, sul lato sinistro: informata dei sassi smossi e perfino delle abitudini dei venditori girovaghi; figuriamoci poi dei passanti consueti e di chi ci sta di casa. Una raccolta di figure e di fatti tutti in superficie, come ritagliati nella carta, è a sua disposizione ogni giorno, e ogni giorno si accresce, legata ai fili delle chiacchiere, assorbite, digerite in silenzio. Un mondo si muove e si fa guardare, senza contraddizioni, obbediente alle leggi di una concorde varietà, sottoposto a giudizi senza benevolenza né acrimonia. È naturale che la marchesa abbia i cappelloni larghi, l’amico, e non paghi la cameriera; giusto che la bionda e la mora del secondo piano facciano la vita, sempre in pericolo di essere cacciate dal padron di casa. Buono che il macellaretto dell’angolo tenga l’amante alla cassa e la moglie nel retrobottega; ottimo che verso le sei passino quelle di via Borgognona. Sostanziali poi le parole e frasi crude di riprovazione e di scorno incollate a ogni figura come etichette: ascoltate con attenzione, ripetute con fedeltà di cadenza e d’accento⁸⁸².

Non solo. Per le vie di Roma dissemina il proprio io:

⁸⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁸⁰ *Ibidem*

⁸⁸¹ *Ibidem*

⁸⁸² *Ibidem*

Per conto proprio Cecilia aggiunge a queste ricchezze il frutto della sua esperienza fatalmente composta di cose innocenti: la cartella della bambina che va dalle Suore, il cerchio del maschietto che va al Pincio colla serva, l'andatura e i gesti dei suoi coetanei incaricati del fiasco dell'acqua o delle commissioni di bottega⁸⁸³.

E in strada questo io senza amici, solitario e costantemente ammalato verso l'*Itinerario di Paolina*:

Fra questi amici di Cecilia; amici immaginari con cui al più essa avrà scambiata una spinta sorniona, una smorfia, e raramente un sorriso d'intesa: perché la bimba esce poco, dopo l'ultima bronchite: non va neppure a scuola e gironzola tutto il giorno sulle pantofole di feltro tra la camera laboratorio e la cucina⁸⁸⁴.

Poi riafferma il personaggio di Cecilia «capace di ingoiare il mondo»⁸⁸⁵ astraendone un dialogo visivo con Adalgisa, «la ragazzina della modista che procede un po' strisciando e un po' camminando – bella cosa poterla imitare»⁸⁸⁶ e con le stiratrici che «si mettono a parlare e a ridere con una sicurezza di frase e di ritmo che Cecilia intuisce ed ammira»⁸⁸⁷.

L'identificazione di Cecilia con l'atto del guardare è provvisoria. Il sopraggiungere della notte la sottrae alla libertà degli spazi esterni e la restituisce all'interno della stanza dove la mamma l'aveva lasciata, non senza concederle prima una prova di responsabilità. Disattesa, o in attesa di miglior interprete: «Giurerebbe di avere anche dietro le spalle uno spazio profondo senza colore: anzi lo giura. Perché non può più negare l'odore del latte bruciato»⁸⁸⁸.

⁸⁸³ *Ibidem*

⁸⁸⁴ *Ibidem*

⁸⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸⁸ *Ibidem*

2.3 Paolina

«Nella primavera del '57 il mio lavoro ha compiuto vent'anni; neppure la maggiore età per un giovane, ma una lunga esperienza per uno scrittore che nel '37 vide per la prima volta un suo libro alle stampe. Era, per me, *Itinerario di Paolina*, una raccolta di prose»⁸⁸⁹. Così la Banti fissa le linee del proprio autoritratto commissionato da Elio Filippo Accrocca per la raccolta dei ritratti su misura di scrittori italiani pubblicata nel 1960. Con la generosità della scrittrice di lunga data che porge alla critica elementi per intendere i testi, definisce *Itinerario di Paolina* una «raccolta di prose»⁸⁹⁰. Ed è meravigliosa la specifica «per me»⁸⁹¹. Quel libro potrebbe essere qualcos'altro, qualcosa che sfugge persino a colei che lo ha creato. E questa opinione (non giudizio) è la più alta forma di rispetto verso la Letteratura.

Quello che è sicuro è che questo primo libro, nonostante la raffinatezza formale, non è riconducibile (come molti hanno fatto, e come lo stesso Accrocca, facendo precedere al ritratto della Banti quello di Antonio Baldini, uno dei fondatori de «La Ronda», ha voluto suggerire) ai moduli della prosa d'arte⁸⁹².

In un'intervista rilasciata al «Corriere della sera» il 15 aprile 1971 la Banti dichiara: «Disprezzavo quello che si faceva in Italia a quel tempo, attorno al '30: il cardarellismo, la prosa d'arte, tutta quella letteratura gratuita, ornamentale. Odiavo D'Annunzio, il dannunzianesimo»⁸⁹³. E nel 1981 sulle pagine de «L'Europeo» ribadisce: «La prosa d'arte di moda negli anni Venti

⁸⁸⁹ E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 43.

⁸⁹⁰ *Ibidem*

⁸⁹¹ *Ibidem*

⁸⁹² Cfr. C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003.

⁸⁹³ G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.

l'ho sempre detestata, mi sembrava un lavoro di modisteria, l'ermetismo mi faceva ridere, il neorealismo mi è sembrato un ritorno all'Ottocento»⁸⁹⁴.

E se alla domanda di Leone Piccioni, sempre nel '57, sull'eventuale ristampa del primo libro risponde «assolutamente no, anzi non lo stamperei neppure. Venti anni di lavoro e nel clima che abbiamo traversato, hanno agito profondamente sulla mia vocazione letteraria. Ciò non significa che io rinneghi il mio primo libro, tutt'altro. Io lo ritengo storicamente valido, anche se non attualmente portante»⁸⁹⁵, c'è da giurare che l'appunto «storicamente valido»⁸⁹⁶ non vale quale affiliazione alla prosa d'arte ma esprime l'orgoglio di avere obbedito a una storia della prosa tutta personale (e per questo valida), dove il frammento (i tredici capitoli brevi di cui si compone l'*Itinerario*), unito a un senso di ambiguità, offrono, a questa donna che ha deciso di occuparsi della donna («Sono gli adulti, naturalmente, che la interessano; e, in modo speciale, le donne. Poco importa quel che dicono e come son vestite: contano le inflessioni delle voci, tagliate sullo stesso modello di contegno, contano i gesti comuni a tutte: aprir la borsetta, accomodarsi i capelli sulle orecchie, infilare il guanto lasciando il pollice per ultimo, far scattare la cerniera del portamonete»⁸⁹⁷), lo spazio per sopravvivere, l'unico possibile.

Dunque, se estranea a una narrativa di ricami, chi è questa scrittrice che con l'*Itinerario di Paolina* si ritaglia un posticino tra i due romanzi di formazione che in quegli anni venivano cuciti da mani femminili, *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes (1938) e *Cosima* di Grazia Deledda (1937)? Il buon padrino Cecchi si guarda bene dal pronunciarsi⁸⁹⁸: «Gli ho chiesto tante volte di

⁸⁹⁴ M. Dzieduszycki, *Maestro e Signora*, «L'Europeo», 27 aprile 1981.

⁸⁹⁵ L. Piccioni, *16 domande ad Anna Banti*, cit., p. 2.

⁸⁹⁶ *Ibidem*

⁸⁹⁷ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 10.

⁸⁹⁸ «Dunque: grazie e grazie delle tue care parole per me e il mio lavoro: a Cecchi ho scritto a parte e non so se sia riuscita a fargli intendere (io son sempre così timida, con lui, anche se non si vede!) quanto il suo giudizio e la sua approvazione mi abbiano toccata. Oltre che un amico a cui voglio bene, è anche un po' il mio padrino: io non me lo scordo mai» (M. Ghilardi, *Il quaderno salvato. Anna Banti a Leonetta Cecchi Pieraccini*, «il Vieusseux», a. V, n. 15, settembre-dicembre 1992, p. 105).

spiegarmi quale era il mio posto nella letteratura italiana [...] E allora? Cecchi sorrideva, senza darmi una risposta»⁸⁹⁹. E se altri critici fanno i nomi della Woolf, «che non mi è mai piaciuta»⁹⁰⁰, e della Mansfield, «che mi mette una tristezza»⁹⁰¹, lei si riconosce nell'autrice de *Le memorie di Adriano*: «la Yourcenar mi piace, e sono contenta che sia entrata all'Accademia. Ricordo che durante la guerra Cecchi propose di fare entrare all'Accademia d'Italia me e la Manzini»⁹⁰².

Memoria. Ecco una parola-chiave per la poetica bantiana. Memoria innanzitutto di un tempo scritto che non è andato perduto. Infatti, il capitolo nove di *Itinerario di Paolina* intitolato *La morte* riprende, con alcune modifiche, il primo racconto *Barbara e la morte*. Cambia il nome della protagonista (Paolina e non più Barbara) e l'*incipit* modulato sul capitolo proustiano:

Il sole declinava: arrossava un muro interminabile che la nostra vettura doveva costeggiare prima d'arrivare alla via dove abitavamo; un muro sul quale l'ombra, proiettata dal tramonto, del cavallo e della carrozza, si staccava in nero su quel fondo rossastro *come un cocchio funebre su una terracotta di Pompei*⁹⁰³.

L'estate declinava; già il sole non bruciava con la forza dominante dell'agosto, ma vaporava un calore umido, allungando i suoi raggi *con pigrizia*. L'aria, nelle ore crepuscolari, cangiava le consuetudini della gagliarda brezza estiva,

⁸⁹⁹ M. Dzieduszycki, *Maestro e Signora*, cit. Si pronuncerà invece nella recensione all'*Itinerario di Paolina*: «Anna Banti: chi è costei? Qualcosa se n'era visto, due anni fa, in "Occidente" ed altri periodici letterari. Ma soltanto con questo *Itinerario di Paolina* possiamo cominciare a farcene un'idea assai precisa. Sembra così che, a poco a poco, anche i quadri della nostra letteratura femminile si stieno rinnovando. Alle scrittrici d'impeto e slancio: tipo Deledda, Aleramo, Drigo, Negri, vengono ormai accompagnandosi scrittrici non meno sincere, ma più complesse e riflesse. È sul piano di questa inaspettata Anna Banti, ci basti ricordare la Cialente e Gianna Manzini» (E. Cecchi, *Libri nuovi: Palazzeschi e Banti*, firmato "Il tarlo", «Omnibus», 17 aprile 1937).

⁹⁰⁰ M. Dzieduszycki, *Maestro e Signora*, cit.

⁹⁰¹ *Ibidem*

⁹⁰² *Ibidem*

⁹⁰³ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 304 (il corsivo è nostro).

impermalendosi spesso, *come una vecchia che sveli in un moto d'ira la sua bazza maligna*⁹⁰⁴.

L'estate declinava; già il sole non bruciava più colla forza dell'agosto, ma vaporava un calore umido, allungando i suoi raggi *come un pigro le braccia disossate*. L'aria, nelle ore crepuscolari, cangiava le consuetudini della gagliarda brezza estiva, impermalendosi *con rigori improvvisi*⁹⁰⁵.

Questo cosa significa? Che la Banti si disfa dei ricordi letterari e cerca la propria voce, quella capace di spiegare il proprio cuore.

Il nuovo indirizzo ci viene comunicato da due elementi. Primo: la visione ampliata su una delle tematiche più prepotenti nella narrativa bantiana, cioè l'amicizia:

Barbara era fra le ultime ragazzine che, puntualmente, ogni mattina infilavano la via della spiaggiola. Sedute all'ombra un po' troppo fresca dei casotti deserti, esse tentavano di far crocchio, di ciarlare⁹⁰⁶.

Paola era fra le ultime ragazzine che, puntualmente, ogni mattina infilavano la via della spiaggiola. Sedute all'ombra un po' troppo fresca dei casotti deserti, esse tentavano di far crocchio, di ciarlare e di interessarsi ai soliti giochetti già assaporati come miracoli di spirito, tra il vocio frenetico dei bagnanti. Qualcuna componeva nei gesti nuovi di lavoratrice alacre, una commediola di saggezza in cui la fantasia disoccupata si adagiava, almeno per un giorno. Verso le undici c'era sempre chi s'alzava in piedi asserendo che oggi l'acqua doveva esser calda, deliziosa: quasi provandosi col suono delle parole rituali a riaccendere l'aria di agosto e a ripopolare il lido. Le compagne rispondevano senza voglia pur alzando verso l'animatrice i visi bruni, e difendendo gli occhi con quella smorfia che il solleone insegna e di cui ormai non c'era bisogno. Così due o tre fanciulle

⁹⁰⁴ A. Banti, *Barbara e la morte*, cit. (il corsivo è nostro).

⁹⁰⁵ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 88 (il corsivo è nostro).

⁹⁰⁶ Ead., *Barbara e la morte*, cit.

aprivano gli usci imporrati dei camerini, dove al tanfo di salmastro si mescolava ora troppo sentore di muffa terrestre; e ognuna infilava il costumino. Di lì a poco ecco le solite strida, talvolta quasi esasperate e spesso tronche dal sobbalzo di un vero tremito; e poi, appena l'acqua arrivava ai fianchi, un tuffo per tagliar corto, quattro bracciate: e i visi era già visucci, verdi, cenerini, colle labbra incerte. Mentre a passi inceppati ritornavano quelle femminelle, sdrucendo l'acqua pesa, all'accappatoio e al calorino della ghiaia, la intempestività del bagno pareva gravarle e renderle incomplete più dell'usato: l'acqua salsa scivolava per le braccia infreddolite, nemica a quella secchezza bruna, a quelle pelli arse; e lo stillar dei capelli rappresi in cernecci, lo sfigurarsi delle sottanelle fradice placcate all'improvviso sulle membra acute, suggerivano, anche nel sole, immagini di pioggia e di naufragio. Eppure proprio in quelle mattinate Paola era contenta. Era finito lo scalpicciar di piedi deformi e spudorati tra gli scogli e sui sassi; finito il passaggio di ombre gesticolanti contro il sole; finite l'attenzione e la disattenzione spropositate del pubblico in villeggiatura: e si allontanavano i disinganni. Sul mare abbandonato rifiorivano le illusioni, i progetti su cui per tutto un inverno si eran poggiati i piedi. Dispersi quei gruppi feroci quelle compagnie "affiatate" da un egoismo incosciente e sfacciato che isolano d'istinto una timidezza nativa. Paola, insomma, riviveva e ritrovandosi fra poche coetanee che la noia e la privazione di svaghi disponevano a un'insolita quiete, credeva di aver finalmente in mano la chiave dei suoi sogni. La sua lunga ritrosia cedeva, il suo silenzio maturava, come un frutto alla stagione, in giochi, risa e trovate che le compagne accoglievano sorprese, e, subito, consenzienti. Quella cordialità che non sapeva mostrarsi agli occhi distratti e disumani di una personalità collettiva, erompeva per divenire ben presto affetto, tenerezza generosa. Letizia e forza riempivano l'animo di Paola in quelle giornate; e la volontà ne emergeva così florida che l'improvviso dominio sulle compagne pareva abitudine indiscussa⁹⁰⁷.

Secondo: l'inclusione di un capitolo intitolato *Malattie*, che precede *La morte*. La Banti descrive il cerimoniale che sottrae Paolina, dai sei ai dieci anni,

⁹⁰⁷ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., pp. 88-89.

alla scuola e la blocca a letto, dove, «leva[ta] di dosso la biancheria e i vestiti dalle pieghe calde»⁹⁰⁸, lotta con «la malattia [che] non ha ancora impresso i segni»⁹⁰⁹. A giustificarla è «un'ultima ventata della porta»⁹¹⁰ che annuncia «i tacchi sonori della mamma»⁹¹¹. Segue il calendario delle cure da prestare alla malata: misurare la temperatura della fronte, assicurarsi la giusta dose di luce nella stanza, preparare le medicine. Alla fine, il tempo di lasciare l'unico spazio narrativo al «babbo in piedi, col giornale spiegato ma l'occhio fisso, dietro il barbaglio delle lenti, sulla figliolina»⁹¹², chiamare il dottore:

In fondo anche il male è una finzione di gioco, come la visita del dottore col riflesso degli occhiali brillanti di strada e l'orecchio freddo appoggiato sul lino della camicina. Quando si trova quella testa sotto il naso, cartilaginosa, dura e adulta, Paola è sempre presa da un'allegria grande e occhieggia alla mamma, pronta a ruzzare. Buffi i capelli radi e corti piantati nella pelle lucida e le pieghe e i pori del naso che si offrono al tatto, vicini ed esterni come oggetti; e i baffi, buoni buoni, pelo accanto a pelo, e il ciuffetto che accenna un ricciolino fuor dell'orecchio scoperto. “Ferma, Paola” ammonisce la mamma senza nascondere la contentezza di vedere la bambina vispa: e la bambina che s'accorge in un lampo di quel rigurgito d'indulgenza, nuota nel superfluo, nello stravagante, nel più fastoso arbitrio. Ai colpetti sulla pancia e sulle spalle si risponde internamente: “chi è?”. E quel dover trattenere il respiro rimanendo esposta ai minimi scricchiolii della stanza, come facilmente sboccherebbe nella risata! Fanno un po' rabbia i controlli precisi e sornioni: l'orologio per i battiti del polso, il termometro saputo e indiscutibile. Ma poi tutto finisce bene, col permesso di un crostino di pane a merenda: e la rapidità dell'uscita del medico, già incappottato all'ultima prescrizione, riconduce accanto al letto la presenza della strada: il prezioso aquilone che Paola tiene sempre legato al polso⁹¹³.

⁹⁰⁸ Ivi, p. 79.

⁹⁰⁹ Ivi, p. 80.

⁹¹⁰ *Ibidem*

⁹¹¹ *Ibidem*

⁹¹² Ivi, p. 82.

⁹¹³ Ivi, pp. 83-84.

«Il male è una finzione»⁹¹⁴, scrive la Banti. Ecco, ci siamo. Siamo al sugo del libro e dell'intera sua opera. La lucida oggettività, le stazioni della malattia che si arrestano con la visita del medico che dà «colpetti sulla pancia e sulle spalle»⁹¹⁵ sono l'involucro in cui si annida l'intimo malessere di Paolina, la quale, rimuginando attorno alla domanda che si pone già dal capitolo primo, «si risponde internamente: “*chi è?*”»⁹¹⁶. La bugia letteraria serve ad esorcizzare un io difficile, «qualcosa come una perfetta dimenticanza di sé; la coscienza di subire un abbandono giusto, naturale senza crudeltà»⁹¹⁷.

All'altezza del capitolo ottavo, in cui Paolina deve fare i conti con la morte, la propria morte vagheggiata («raccontandosela»⁹¹⁸, come aveva fatto Barbara), la risposta non può che essere una risposta in negativo (opposta a quella che dà nel capitolo primo): «“*non son più tanto bambina*”»⁹¹⁹:

Dolce vanità pensare per la prima volta a una morte possibile, mentre le membra fresche non han neppure bisogno di stirarsi e le immagini della vita, ingentilite dalla nuova congiuntura, accorrono colla vivacità dell'infanzia e la leggerezza di un'adolescenza appena nata. Scuola, giochi, compagne: ogni cosa in funzione di quella possibilità inedita da cui un'esperienza tanto corta trae con deliziata precauzione gli elementi necessari alla storia commovente: fiori, rimpianto, una tomba. Pian piano la fantasia si scalda, si ammorbidisce, precisa: l'addio alle amiche, il compianto, le rose bianche... Nessun suggello definitivo, nessun sospetto di dolore e di orrore. Questa morte beata è così astratta che Paola, raccontandosela, non pensa neppure alle lagrime di sua madre e si commemora in perfetta solitudine. La verità è che alla base del suo primo volo romantico c'è

⁹¹⁴ Ivi, p. 83.

⁹¹⁵ *Ibidem*

⁹¹⁶ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁹¹⁷ Ivi, p. 84.

⁹¹⁸ Ivi, p. 87.

⁹¹⁹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

la soddisfazione puerile che nasce da una deduzione oscura e sicura: “potrei già morire, dunque non son più tanto bambina”⁹²⁰.

Malattia e morte si intrecciano in un racconto pubblicato il 13 luglio 1940 su «Oggi»: *La morte della matrigna*. Dimentichiamo l’intonazione sussiegosa dei precedenti approcci a questi temi. La Banti cammina ora leggera come una bambina incantata dal potere delle favole. Già dall’*incipit* («Come il gatto Bocchio e il cane Lullo, le due ragazze correvano alla voce della matrigna e rimanevano davanti a lei soggiogate, inerti»⁹²¹) si ha l’impressione che indulga a immagini di una fantasia antica, pregne di un senso di moralità⁹²².

Bice e Carlotta, due cenerentole dal «carattere molle, ma facile alla recriminazione inutile»⁹²³, si trovano costrette ad evadere le richieste dispotiche e intransigenti della matrigna, «stravagante a cominciare dal nome che era Pergentina»⁹²⁴ (chiara allusione al terzo nome con cui la Lopresti è registrata all’anagrafe). Costei, infatti, che «aveva il viso giallo, i capelli d’argento, molti scialli sontuosi [che] si succedevano o si addensavano sulle sue spalle a seconda del barometro e della temperatura»⁹²⁵, alla morte del marito attua un serrato controllo sulla vita delle figliastre, che «si alzavano e andavano a letto con orari estremamente esatti»⁹²⁶ perché «“è certo, non si maritano”»⁹²⁷.

⁹²⁰ *Ibidem*

⁹²¹ A. Banti, *La morte della matrigna*, «Oggi», 13 luglio 1940, p. 11.

⁹²² Ecco cosa scrive nella recensione alla traduzione dei primi due volumi delle *Favole* dei Fratelli Grimm uscita presso Einaudi nel 1951: «Pensiamo a tre raccolte, a tre nomi. Il grande Perrault, l’infocato nostro Basile, e questi scrupolosi, incantati fratelli Grimm. Erano gli stessi tesori di saggezza e di fasto orientali, le stesse saghe celtiche, gli stessi miti greci e leggende cristiane: e con un colpo di bacchetta magica – in questo caso di sagacia signorile, metà feudale e metà cortigiana – il francese ne fa scaturire le moralità sobrie ed argute di Cenerentola, di Puccettino, di Cappuccetto Rosso, dove il miracolo è tutto letterario, destinato ad ascoltatori che vezzeggiano la propria infanzia piuttosto che viverla» (Ead., *Le favole dei Grimm*, «Paragone-Letteratura», a. III, n. 26, febbraio 1952, p. 77).

⁹²³ Ead., *La morte della matrigna*, cit.

⁹²⁴ *Ibidem*

⁹²⁵ *Ibidem*

⁹²⁶ *Ibidem*

⁹²⁷ *Ibidem*

Nell'impianto favolistico entra «l'idea di una carriera, a quel tempo, nuova, e piuttosto audace»⁹²⁸: le due signorine vengono assunte come telegrafiste. E quand'anche il «suo [di Pergentina] cervello balzano non aveva neppur questa volta fallito il segno»⁹²⁹ giacché le due sorelle trasferiscono nella nuova occupazione tutta la loro disciplina trasformando un dovere in passione (e vivendone), l'ufficio si configura come lo spazio dei gesti indipendenti e vivi «senza trascicare i piedi come avevan sempre fatto»⁹³⁰.

Ma, come sempre accade alle donne bantiane, l'atto di ribellione ha il tempo che trova. «Il tempo perduto»⁹³¹ per non avere saputo disobbedire pesa come piombo nei discorsi che Bice e Carlotta, ormai anziane, mettono su attorno alla tavola che condividono colla compagna di ufficio Filli, ultima schiavitù predetta dalla matrigna, che neppure sul letto di morte ha saputo restituire l'atto supremo di volontà: «frattanto, da qualche mese, seguono una dieta bianca perché Filli soffre di stomaco e non tollera due cucine»⁹³².

Ciò che maggiormente ci interessa è la funzione di raccordo che il racconto assume tra *Barbara e la morte* e *Itinerario di Paolina*. Del primo recupera l'infanzia sotto l'ala della nonna materna, che nella singolare (quasi magica) lotta contro la corruzione della carne svela a Bice e Carlotta, «due fanciullette»⁹³³, l'«età della ragione»⁹³⁴, e proustianamente «m[uore] [...] liscia come a vent'anni»⁹³⁵:

[...] avevano passato l'infanzia sotto la guida di una nonna materna, dalle carni freschissime ma universalmente deplorate dacché correva voce che per mantenerle così intatte essa ricorresse alla pratica di lavarle ogni giorno con un fetido liquido organico. Da quando, per via di serve e bambinaie, eran state

⁹²⁸ *Ibidem*

⁹²⁹ *Ibidem*

⁹³⁰ *Ibidem*

⁹³¹ *Ibidem*

⁹³² *Ibidem*

⁹³³ *Ibidem*

⁹³⁴ *Ibidem*

⁹³⁵ *Ibidem*

messe a parte di questo segreto, e cioè dall'età della ragione, si può dire che le bambine non avessero pensato ad altro, passando il loro tempo a spiare la nonna, a schifarsi e a raccontare di come si fossero schifate. C'era un'ora nella giornata, particolarmente critica ed eccitante, quando la vecchia, verso le undici, sentendosi lo stomaco illanguidito, entrava in cucina, si tagliava una fetta di pane, e pretendeva di schiumar con quella il grasso della pentola che bolliva. Serva e bambine non finivano di tramar congiure per ostacolare questa spedizione, nascondendo il pane, facendo sparire il brodo o spegnere il fornello: e della riuscita o dello scacco di simili stratagemmi si ragionava un pezzo, sempre colla sensazione e l'immagine di quelle due mani paffute e impure sotto il naso e davanti agli occhi. Ma, come una ragnatela pannosa, la leggenda e anche la realtà di quella strana nonna era stata spazzata via dall'entrar in casa della nuova padrona. Essa era morta infatti, liscia come a vent'anni, e il regime della già grinzosa marchesa era parso un vento di tramontana dopo uno scuorante scirocco⁹³⁶.

Del secondo riprende l'attenzione alle implicazioni della malattia, malattia che colpisce Pergentina, e che questa volta non porta un messaggio recondito (autobiografico) ma è fine a sé stessa:

[...] alla marchesa soccor[...]se l'aiuto di una malattia cronica, giusto quella che ci voleva per rinverdire il suo umor bisbetico. Prima una bella itterizia, morbo ottocentesco per eccellenza, poi un diabete di quelli che accompagnano fino alla morte. Odori di brodi concentrati presero stanza nel lungo corridoio e diedero alla casa, fin dall'entrata, un colorito di "comune" di grande albergo, assai fantasioso. Per un capriccio di malata Pergentina voleva sulla tavola famigliare tutte le primizie e le golosità che non le erano permesse, e, accanto a sé, sulla candida tovaglia, il piattino per il micio, a cui passava la sua carne tritata quando non aveva fame: che era una regola⁹³⁷.

⁹³⁶ *Ibidem*

⁹³⁷ *Ibidem*

Se spolveriamo due prose di costume, la scrittura più incenerita e meno consultabile della Banti, il miracolo della connessione si ripete. E non tocca solamente il tema della morte, quivi riferito al mondo animale e declinato in una maniera che dalla rabbia sfuma nella pietà, ma il conflitto dell'io, che avanza e arretra. Stupisce infatti l'esplosione di una soggettività che avviene senza sofferenza e ripensamenti, quasi che, avvicinandosi con la penna a esseri più mansueti e arrendevoli dell'uomo, la Banti non avverta il rischio di essere fraintesa (e di fraintendersi):

Non sono mai montata a cavallo. Quando avrei potuto farlo ero già – senza modestia – esperta del volante. Ebbi occasione di provarci: ma trovandomi issata su quella groppa imponente e sensibilissima, davanti a quel collo che si alzava e si abbassava pieno di arbitrio, mi sentii esautorata e sgomenta. Le redini che avevo in mano non erano il volante, mai avrei potuto dirigere quel misterioso personaggio dagli occhi un poco stravolti, dai nervi vibranti sotto la pelle aspra. Lui doveva intuire il mio disagio, la mia incertezza, era inquieto, non si fidava. Fui sicura che mi avrebbe scaraventato a terra, buttata contro un albero e, dopo quattro passi fuor del cancello, il panico mi colse, scesi alla meno peggio, vergognosa e sconfitta, rassegnata e rinunciare⁹³⁸.

Comincia così *I cavalli muoiono*, la prosa nata come contributo al volume *I cavalli muoiono?*, curato da Nereo Lugli e pubblicato nel 1967. Per questa inquisizione la Banti non ha tentennamenti e, ferrea, afferma che sì, i cavalli muoiono. E lo fa mettendo in mezzo proprio quell'io che, sotto forma di quesito drammatico, è principio e fine della sua narrativa. L'io che simpatizza con una forma maestosa e sensibile e che, non comprendendo la ragione della sudditanza di quest'ultima all'umore capriccioso dell'uomo, vergognosamente se ne allontana.

⁹³⁸ Ead., *I cavalli muoiono* [1967], «La Nazione», 15 luglio 1979, p. 3.

E se nelle trascorse scritture era nostro compito provare a restituire accenti vivi ai personaggi della mamma e della nonna, adesso essi ci parlano con voce propria.

Identifichiamo la mamma di *Malattie* nella sua apprensione verso Paolina malata e nel suo ruolo di affabulatrice («“Raccontami le opere” prega la bambina; e alla voce che spiega le vicende della Lucia di Lammermoor o della Linda di Chamonix, il respiro diventa facile, quasi fresco»⁹³⁹):

Non mi stancavo di ascoltare mia madre quando raccontava di un suo cavallo, Giorgio, goloso di zucchero, docile o capriccioso a seconda di chi lo montava. Più tardi le mie compagne cavalcavano in maneggio o nel galoppatoio di Villa Borghese, io no; i miei temevano le disgrazie⁹⁴⁰.

La nonna appare invece in «pieno agosto»⁹⁴¹ a una corsa di cavalli nella «cittadina di provincia che abitava»⁹⁴². Il disprezzo della «giovan[e]»⁹⁴³ Lucia Lopresti, che assiste allo spettacolo, per l'esibizionismo cui sono costretti gli animali accende (e ci conferma) il distacco della Banti dalle «frascherie estetizzanti di tipo dannunziano»⁹⁴⁴:

Dalle corse – alle Capannelle, a Tor di Quinto – mi allontanò un pregiudizio di austerità giovanile, il disgusto delle esibizioni mondane, le frascherie estetizzanti di tipo dannunziano: altrettale insofferenza per il concorso ippico a Piazza di Siena, trionfo di eleganze primaverili del “generone”. Rimasi interdetta quando mia nonna mi propose, in pieno agosto, di assistere a una gara di trotto nel piccolo ippodromo della cittadina di provincia che abitava. Nel vapore della canicola, la corsa sfrenata di quei cavallini focosi mi pareva un rozzo gioco paesano su cui la mia ironia scivolava, superata dalla solita pena per l'animale

⁹³⁹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 81.

⁹⁴⁰ Ead., *I cavalli muoiono*, cit.

⁹⁴¹ *Ibidem*

⁹⁴² *Ibidem*

⁹⁴³ *Ibidem*

⁹⁴⁴ *Ibidem*

schiaivo. Non mi sono mai piaciuti gli spettacoli dei circhi, gli esercizi dei leoni umiliati. Ero convinta che anche ai trottatori si usasse una violenza insopportabile, contraria al loro istinto⁹⁴⁵.

A un certo punto la Banti parla di passeggiate in carrozza:

Era, del resto, uno scacco prevedibile perché ho sempre avuto per i cavalli una simpatia ammirativa e rispettosa. La pietà per la loro fatica e la loro soggezione all'uomo mi avvelenava il piacere di una passeggiata in carrozzella, sarei scesa volentieri quando la strada principiava a salire⁹⁴⁶.

Così il racconto dei suoi *mores* ci porta al capitolo settimo dell'*Itinerario*, *Cadenze autunnali*:

La casa dello zio è vicinissima, quattro passi. Ma chi sogna di rifiutare la carrozza? Ci son le valige, e poi chi arriva col treno non c'è mai visto che si metta a camminare. Si sale dunque in "legno", come si dice qua. Anche oggi la nonna troverà naturale di occupare il centro del sedile di fondo obbligando la mamma a stringersi a sinistra fra borsette e pacchi. Di faccia a loro Paola aspetta il primo scrollo del cavallo e la voltata brusca e lo sfilare di botteghe e portoncini. Ormai ha già ricevuto il primo messaggio del fuoriporta da una coppia di buoi, naso umido e occhio coperto di mosche, che avanza con un rumore di legname sordo, quasi marino. Odor di latte, di frumento e di letame si mescolano a quello pizzicante del polverone già sollevato: e la carrozza imbocca via dei Serragli⁹⁴⁷.

Paola, «una bambina»⁹⁴⁸, è costretta a trascorrere «ogni autunno»⁹⁴⁹ qualche giorno «in un paese che è poi quello della mamma»⁹⁵⁰, Prato, «se no la nonna

⁹⁴⁵ *Ibidem*

⁹⁴⁶ *Ibidem*

⁹⁴⁷ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., pp. 66-67.

⁹⁴⁸ Ivi, p. 64.

⁹⁴⁹ *Ibidem*

⁹⁵⁰ *Ibidem*

s'impermalisce"»⁹⁵¹. Ma, badiamo bene: che Paola voglia o non voglia andare in carrozza non è detto. L'assunzione di responsabilità è affidata a una terza persona: «si sale»⁹⁵². E, soprattutto: «*chi* sogna di rifiutare la carrozza?»⁹⁵³:

Quando Paola si desta, la mattina dopo, nella camera solita in casa dello zio, tasta colla palma la grana dei lenzuoli, riconosce il profilo dei mobili, le canne del letto, la qualità della luce nell'aria un po' verdastra; e si ricorda che il caffelatte avrà stamattina un altro sapore. Anche i suoni hanno un'altra eco: questi colpi, per esempi, dello spazzolone per il corridoio e le voci che dall'uscio della scala semiaperto, arrivano fin qui. Voci sulla scala: basta questa realtà per entrare nel cuore stesso di Prato: un paese dove le notizie essenziali devono esser comunicate proprio da scalino a pianerottolo, secondo leggi curiose che riservano le parole ghiotte alle maggiori distanze. Ogni anno, dall'arrivo alla partenza, si ha la prova che la tradizione è rimasta intatta. Il procedimento è sempre il medesimo: dalla soglia del portoncino che una molla sorniona apre con un singhiozzo a mezza bocca, odi, immerso nell'ombra, una voce che scende dall'alto, batte su tutti gli spigoli: "chi è"; sostenuta come da un'ansia, da un briciolo di indignazione rituali. Bisogna rispondere a voce alta e, dopo qualche prova, ci si accorge che quelle pareti frigide, odorose di granaio e d'aceto leggero, impongono un tono analogo alla richiesta. Al nome del visitatore la voce di sopra si allarga in scoppi gioiosi, sempre però un tantino allarmati e attacca senz'altro un rotolio di domande e notizie che, raddoppiate da un'eco scandalosa, raggiungono gli effetti del tuono. "Quando siete arrivate?..." "Vico è a caccia perché vi s'aspettava domani." "Che lo sai della povera Bice?..." Pipistrelli invisibili sembrano frusciare sotto le volte, sordamente irritati. Salendo ci comincia a vedere un po' più di lume e a sentire un rumor di tacchi e di scarpe che annunziano una riscossione d'abbracci, di baciozzi a controttempo, di amichevoli manate. Due o tre persone ti stanno scendendo incontro, ma la voce del primo "chi è" non s'è mossa dal pianerottolo e seguirà fino all'ultimo

⁹⁵¹ *Ibidem*

⁹⁵² Ivi, p. 67.

⁹⁵³ Ivi, p. 66 (il corsivo è nostro).

a dar parola alle effusioni degli altri, come il commento d'un coro: voce, quasi sempre, femminile: di una zia vedova, di una governante padrona: quella che dice di aver tanto daffare e corre alla porta a ogni suono di campanello⁹⁵⁴.

Per spiegare quanto di essenziale accade in questo episodio ci sembra calzante il paragone con la *Testa di Medusa* del Caravaggio. Su uno scudo da torneo, dono del cardinale Del Monte al granduca di Toscana Cosimo II, la Gorgone viene raffigurata pochi secondi dopo essere stata decapitata mentre a bocca aperta emette un urlo di dolore (incredulità?). Ma come viene decapitato il mostro? Attraverso una visione indiretta: Perseo vince quel volto (sguardo) pietrificante guardandolo nella sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. «Secondo leggi curiose che riservano le parole ghiotte alle maggiori distanze»⁹⁵⁵, (ri)teorizza la Banti. E mette in prosa il medesimo procedimento, «prova che la tradizione è rimasta intatta»⁹⁵⁶: «con un singhiozzo a mezza bocca, odi, immerso nell'ombra, una voce che scende dall'alto, batte su tutti gli spigoli: “*chi è*”; sostenuta come da un'ansia, da un briciolo di indignazione rituali»⁹⁵⁷.

Abbiamo una lettura (ascolto) diretta: i parenti pratesi di Paola («voci sulla scala»⁹⁵⁸) si domandano chi disturbi alla loro porta. La risposta è nel «nome del visitatore»⁹⁵⁹, che rasserena quella «voce che scende dall'alto»⁹⁶⁰ gettandola «in scoppi gioiosi»⁹⁶¹. Poi una lettura (ascolto) indiretta: «la voce del primo “*chi è*” [che] non s'è mossa dal pianerottolo»⁹⁶². Ciò che conta non è capire chi irrompe a casa dello zio di Paola, ma chi è Paola. Ovviamente la questione è per Paola

⁹⁵⁴ Ivi, pp. 67-68.

⁹⁵⁵ Ivi, p. 67.

⁹⁵⁶ *Ibidem*

⁹⁵⁷ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

⁹⁵⁸ Ivi, p. 67.

⁹⁵⁹ *Ibidem*

⁹⁶⁰ *Ibidem*

⁹⁶¹ *Ibidem*

⁹⁶² Ivi, p. 68.

insolubile mentre viene sbrigliata dagli altri, «voce, quasi sempre, femminile»⁹⁶³.

Il dato importante, che ci allinea al discorso caravaggesco, dove Perseo ha saputo vincere lo scontro mortale fidando in una rappresentazione bendata della testa anguicrinita, è che Paola riesce a padroneggiare la domanda che, in *Malattie*, abbiamo visto essere in stretto legame con la morte, nascondendola tra i gradini della visita alla nonna.

Dopo i ricordi implicanti la presenza della madre e della nonna, la Banti mette in campo il ricordo della sua frequentazione degli ippodromi:

Che invece i cavalli amino follemente le competizioni, consapevoli e orgogliosi di esserne i protagonisti, dovevo capirlo a Longchamps, a Saint Cloud, a Chantilly. Sfilavano nel *pesage* i tre anni, il loro passo nervoso confessava l'ardore, l'impazienza di misurarsi: ebbi l'impressione che fossero loro a desiderare la gara e a suggerire agli uomini il rito della corsa, per una esigenza selvaggia estremamente contagiosa. Il contagio operava con tale intensità che anch'io mi scopersi a fare pronostici esaminando muscoli, incollature, proporzioni e sproporzioni. Per caso indovinai le qualità di un puledro che non era affatto un favorito, lo puntai e vinsi. Se avessi insistito nella frequentazione degli ippodromi, sarei entrata nel giro, la passione dell'ippica mi avrebbe conquistata. Invidiai, da allora, i proprietari di allevamenti, gli uomini delle scuderie che seguono il puledro fin dalla nascita, i fantini: mi parve ragionevole che i calcoli sugli accoppiamenti, le quotidiane osservazioni sul comportamento dei giovani allievi, gli accorgimenti per coltivarne le doti prevalessero a qualunque ambizione. Scommettere sul successo di un incrocio fra due illustri campioni, riconoscere a un primo segno il manifestarsi di un temperamento eccezionale, complottare nel segreto dei box il debutto di un fuori classe, può rappresentare più che una professione e dare il senso di una facoltà selettiva nell'ordine della creazione⁹⁶⁴.

⁹⁶³ *Ibidem*

⁹⁶⁴ Ead., *I cavalli muoiono*, cit.

Il soggiorno nelle città francesi si collega probabilmente al viaggio intrapreso dalla Lopresti tra il 1920 e il 1921 per raggiungere Longhi impegnato nel tour a fianco del Contini⁹⁶⁵. Questo è un fatto da non trascurare ai fini della comprensione della prosa di costume. In che cosa consiste infatti per la Banti la «passione dell'ippica»⁹⁶⁶? «[Nel]le quotidiane osservazioni sul comportamento dei giovani allievi, [ne]gli accorgimenti per coltivarne le doti»⁹⁶⁷. In altre parole, il rapporto maestro-fantino. Specchio del rapporto Maestro-allieva che abbiamo sviscerato nelle lettere risalenti proprio a quel periodo, fenomenologia dell'«incrocio fra due illustri campioni»⁹⁶⁸.

Deposto l'io, la Banti si arma della Storia. Parte dall'amato diciassettesimo secolo, dove incontra il marchese Vincenzo Giustiniani, mercante d'arte a lei ben noto, presentato ora nelle vesti di amatore di cavalli:

Appassionato di cavalli e abbastanza spregiudicato da frequentare e ascoltare le opinioni di chi ne faceva commercio, ci ha lasciato, fra l'altro una viva relazione del dialogo fra due mercanti di cavalli – un napoletano e un romano – e dei modi da essi tenuti per scegliere e ridurre un animale a grande riuscita⁹⁶⁹.

Poi si abbandona al mai guardato e al mai saputo, immaginando i primi capitoli di una storia non ancora scritta, quella di una umanità senza animali:

[...] per la stessa sensibilità che li avverte in anticipo di temporali e terremoti, essi si accorgono a poco a poco di essere inutili. Non è l'allarme subitaneo che suggerisce la fuga, la ricerca di un luogo sicuro, ma l'accettazione di un ordine naturale, quello di lasciarsi morire. Rifiutano di muoversi, di cibarsi, di accoppiarsi, una epidemia di estenuazione favorita dalla svogliatezza,

⁹⁶⁵ Cfr. Ead., *Le ore di Chartres*, «Il Gatto Selvatico», a. V, n. 9, settembre 1959, pp. 23-25.

⁹⁶⁶ Ead., *I cavalli muoiono*, cit.

⁹⁶⁷ *Ibidem*

⁹⁶⁸ *Ibidem*

⁹⁶⁹ *Ibidem*

dall'indifferenza degli uomini. Gli ippodromi lottizzati, coperti di grattacieli, i circhi equestri costretti a chiudere per mancanza di pubblico; anche i bambini li hanno a noia. Qualche stravagante fanatico si ostina a tenere in vita il superstite di una scuderia in altri tempi famosa. Lo cura, lo striglia, lo conduce a mano a brucare qualche scampolo di prato sfuggito all'urbanistica trionfante: la gente lo canzona. Ma il cavallo muore, non gli rimane che seppellirlo in segreto sottraendolo al crematorio e non pensarci più: a meno che non preferisca, rischiando il manicomio, rimpiangere i secoli passati, quando torme di liberi puledri correvano sfrenati su pianure immense e nitrivano nelle notti di luna. Una pazzia non da tutti giudicata innocua, perché, secondo i tests psicologici, il cavallo è considerato simbolo di anarchia e di irrazionalità⁹⁷⁰.

Infine, come in una cosmicomica calviniana, unisce il dato scientifico all'invenzione fantastica scrivendo una possibile storia della sparizione dei cavalli, tragica nella sua comicità:

Un fatto, però, preoccupa l'umanità: esistono ancora i topi e i topi fanno paura. Vivono, sembra, in profonde caverne, insensibili ai veleni e al più alto grado di radioattività. Impossibile, per ora, sterminarli, anzi ne nascono di giganteschi, musi digrignanti, zanne feroci, zampe lunghissime e nerborute, con sui si spostano velocissimamente. Hanno qualcosa che rammenta il cavallo, dicono gli speleologi che, riparati da tute antiatomiche, sono riusciti a vederli. Si parla di imprevedibili mutazioni⁹⁷¹.

Anche la seconda prosa di costume, *Morte dei leoni*, pubblicata su «Il Mondo» il 4 agosto 1945, principia nel segno di un'esperienza personale:

Era l'agosto 1939, nelle strade di Londra si bagnavano alla pioggia equatoriale del Bank Holiday innumerevoli allarmanti scritte: "we ought to be prepared".

⁹⁷⁰ *Ibidem*

⁹⁷¹ *Ibidem*

Nel parco zoologico di St. Albans andavo in cerca dei leoni. Erano le otto e mezzo di sera e il sole non si decideva a tramontare. Il luogo sarebbe stato deserto senza una mezza dozzina di ragazzi, guidati da un pastore, che seguiva il mio stesso cammino⁹⁷².

La visitatrice sorprende i leoni dello zoo londinese al momento del risveglio e dalle loro movenze cattura una solitudine mista a inquietudine. E si sorprende, riprendendo in quel momento la scena iniziale dell'*Itinerario* e sancendo così la solidarietà di Paola con la sofferenza del mondo animale:

[...] i leoni addormentati si svegliarono uno dopo l'altro e si misero a ruggire da disperati. Ruggivano isolati, a coppie, a coro, si rispondevano: pareva di vivere una strana notte dove la luna fosse rossa ed obliqua in un cielo di bronzo: dove i cani fossero paurosamente mascherati. Ormai anche i ragazzi tacevano e guardavano quelle gole aperte di traverso, possedute da un tal furore sonoro, mosse, pareva, da un impeto di malinconia solitaria, da un bisogno di protesta a quel cielo, a quella terra. Svogliatamente una delle belve si alzò, battè la coda e venne pian piano dalla nostra parte passando tra frasca e frasca. Pensavamo tutti, lo scommetto, alla sorte di quei cespugli miti, civilissimi cui, per un capriccio del caso, eran toccato di quelle frequentazioni e quasi un favoloso esilio: non era difficile distinguere peli di quelle giubbe impigliati fra gli innocui pittospori. Intanto era chiaro che il leone, pur rasentandoci, non ci vedeva: aveva sul muso arsiccio come la traccia di lacrime nere, e, mista alla solita grottesca maestà dell'aspetto, una stanchezza particolare, qualcosa di spento. Camminava dinoccolato come una donna dalle gambe storte⁹⁷³.

Il tempo dell'io prepara nuovamente il terreno al tempo della Storia. Adesso il capitolo è quello fra i più spietati, trattandosi della seconda guerra mondiale,

⁹⁷² Ead., *Morte dei leoni*, «Il Mondo», 4 agosto 1945, p. 14.

⁹⁷³ *Ibidem*

con i suoi stermini insensati che non risparmiano, per compassione, la morte preventiva dei leoni di St. Albans:

I leoni di St. Albans non avevano due mesi di vita, gl'inglesi li uccisero prima del '40 prevedendo i bombardamenti tedeschi. Leggemmo questa notizia, l'unica concisa fra tante dissipate e burbanzose dei giornali d'allora. Hanno ucciso i leoni. Coll'arsenico, col cianuro, con una palla da caccia grossa? Immaginavamo le fosse, non illacimate dai custodi più teneri: dentrovi, a mano a mano, tigri, pantere, orsi, lupi, scimmioni, tolti a quel melanconico paradiso, ormai deserto⁹⁷⁴.

Torniamo dunque all'*Itinerario*, specificatamente al capitolo primo *Radici*:

Una stanza buia in fondo a un corridoio. La porta è chiusa e si sa che anche il corridoio è buio, ma l'oscurità non fa paura, è gioviale, frizzante di imprevisto e come foderata di luce al di là delle pareti. La fantolina avverte che basterà scalfire con un gesto o con un grido tutto questo nero perché il chiaro ritorni; sicché accetta con entusiasmo le condizioni del momento e si contenta di ballare silenziosamente sul braccio della "tata" aspettando il prodigio. Allora una voce nasce dietro ai muri, trapela e cresce pian piano. È una voce famigliarissima, anzi la sola "voce", ma così lontana e incerta da non esser più un suono ma un volo misterioso, oscillante. Ora il buio vibra al sospetto del primo chiarore, ed eccolo insidiato da un'alba bianchiccia che si annunzia e subito si diffonde a ventaglio sotto l'uscio. Il canto ispessisce, prende contorni, si solidifica, fermo ad ali tese, come un pericolo o una fortuna. La paura, deliziosa, si sfoga in eccitazione. Il colmo della felicità è raggiunto un attimo prima che la porta di spalanchi e appaia la mamma, chiara e sorridente, col lume a petrolio in mano, appena acceso. Dopo, tutto si scioglie nell'incontro fra le gioie della scoperta e quelle dell'abitudine: sapore, gustato per la prima volta, di una realtà il cui possesso è sicuro, e istinto di un abbraccio che dura da sempre. È questo il primo

⁹⁷⁴ *Ibidem*

ricordo di Paola. Uno scherzo che la giovane mamma usa fare, tutte le sere, alla sua bambina di un anno e mezzo, al momento di accendere il lume⁹⁷⁵.

Se ignorassimo il passato artistico della Banti, ci risulterebbe difficile illustrare come mai questo pezzo di apertura abbia le tinte della *Trasfigurazione* raffaellesca. In una stanza buia c'è una bambina, Paolina, i cui occhi sono avviati al sonno, proprio come i discepoli raccolti sull'alto monte. La bambina è in attesa del «prodigio»⁹⁷⁶, ovvero di un «grido»⁹⁷⁷ che dissipi «tutto questo nero perché il chiaro ritorni».⁹⁷⁸ Ed ecco che «una voce nasce dietro ai muri»⁹⁷⁹: è «una voce familiarissima, anzi la sola “voce”»⁹⁸⁰, che minaccia un «volo misterioso»⁹⁸¹ perché parla di «una realtà il cui possesso è sicuro, e istinto di un abbraccio che dura da sempre»⁹⁸²: è la voce della mamma, che anticipa e rivela la propria figura «chiara e sorridente»⁹⁸³; esattamente come la voce che esce dalla nube e che annuncia, nel volto cangiato e nella bianchezza sfolgorante della veste di Gesù, il suo vero statuto di figlio eletto di Dio.

Se Barbara è una creatura abbandonata a sé stessa, perché alla voce inconsolabile della madre che l'aveva svegliata nel cuore della notte («Annegata di sonno, eccola risommare, uncinata da una fiamma di candela insistente; e l'allarme di quella fiamma ha una voce bassa, trepida, che scandisce quasi con sforzo delle frasi corte, divise da lunghe pause: la voce della mamma»⁹⁸⁴) sopperisce con la propria voce servizievole («Di chi è questa voce roca che enuncia, anch'essa delle corte frasi, che interroga, che, alla

⁹⁷⁵ Ivi, p. 5.

⁹⁷⁶ *Ibidem*

⁹⁷⁷ *Ibidem*

⁹⁷⁸ *Ibidem*

⁹⁷⁹ *Ibidem*

⁹⁸⁰ *Ibidem*

⁹⁸¹ *Ibidem*

⁹⁸² *Ibidem*

⁹⁸³ *Ibidem*

⁹⁸⁴ Ead., *Barbara e la morte*, cit.

disperata, offre aiuto?»⁹⁸⁵), Paolina si sente figlia e si riconosce nella madre, parimenti ai discepoli che si riscoprono nel padre che sta nei cieli.

La voce che la Banti spera di trovare, dopo *Barbara e la morte*, in Paolina ci riconduce al tema della memoria. Questo riconoscimento è difatti legato a quello che è «il primo ricordo di Paola: uno scherzo che la giovane mamma usa fare, tutte le sere, alla sua bambina di un anno e mezzo, al momento di accendere il lume»⁹⁸⁶, il desiderio insano dei discepoli di piantare tre capanne per trattenere il Maestro nelle sventure delle loro esistenze:

Il secondo ricordo non è buono. Non è nemmeno triste. È l'immagine dello scontento, dell'uggia, del nodo alla gola senza perché: tanto che per la bimba diventa presto un simbolo, il segno di un sesto senso. Nasce da un rintocco ostile delle vene, da un disaccordo interiore che inaugura atti ingrati: lasciarsi scivolare da una proda di letto, camminare a piedi nudi sul tepido pavimento di legno, spingere e socchiudere un uscio che dalla penombra estiva della camera espone allo schiaffo di luce d'una stanza dove si chiacchiera e si ride. “Oh s'è svegliata la bambina, povero grillo!” esclamano le donne. E il rumore stesso della seggiola mossa da quella che s'alza per venirle incontro e sollevarla fra le braccia, rintrona spropositato, offensivo. Appena toccata, la bambina sente il proprio calor febbrile e lo stordimento del risveglio pomeridiano coagularsi e premere verso un pianto che esplose stentato, a singhiozzi sordi. Le lacrime son rade ma salatissime: scorrono pesantemente fino agli angoli della bocca, e il palato le assaggia, curioso e già distratto mentre il loro solco sulle guance prude e sprona ai capricci. Intanto i singhiozzi aggroppati urgono e si accoppiano per proprio conto facendosi eco: e la mamma fra i baci e le moine canzona dolcemente ripetendo: “Oh oh – oh oh”. Per la prima volta tra quelle braccia, Paola si sente impermeabile alla consolazione umana⁹⁸⁷.

⁹⁸⁵ *Ibidem*

⁹⁸⁶ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 5.

⁹⁸⁷ Ivi, pp. 5-6.

Nel racconto-ricordo che Barbara, «la fanciulla dodicenne»⁹⁸⁸, fa, «dopo tanti anni»⁹⁸⁹, della morte della nonna le lacrime rappresentano un viatico per l'elaborazione del «suo primo lutto»⁹⁹⁰ sicché «[ne] dimenticava la ragione [...] e si sentì a un tratto, tutta contenta, come se fosse passata, in quel momento, a un esame difficile e angoscioso»⁹⁹¹. Esse mettono in secondo piano quella «brutta scontentezza [che] saliva a intorbidarle la coscienza»⁹⁹² e quella «diabolica punta di uggia»⁹⁹³ che nel «secondo ricordo»⁹⁹⁴ di Paola diventano cruciali: «è l'immagine dello scontento, dell'uggia»⁹⁹⁵, qualcosa che sfugge a ogni classificazione perché «non è buono. Non è nemmeno triste»⁹⁹⁶ e contro cui nulla possono «le lagrime [che] son rade ma salatissime: scorrono pesantemente fino agli angoli della bocca, e il palato le assaggia, curioso e già distratto mentre il loro solco sulle guance prude e sprona ai capricci»⁹⁹⁷. Questo «nodo»⁹⁹⁸, che «dalla penombra [...] espone allo schiaffo di luce»⁹⁹⁹, crea una distanza dalla stanza chiaroscurale del primo ricordo, eliminandolo: «per la prima volta tra quelle braccia, Paola si sente impermeabile alla consolazione umana»¹⁰⁰⁰.

È la genesi dell'umana creatura che la Banti vuole narrare. Quando a Paolina il mondo circostante appare un posto vuoto e informe, un abisso tenebroso in cui ella, raccolte le forze reali o presunte, deve creare la sua luce. Una forma d'anima più che di fatti, consapevole, nel difficile (difficilissimo) percorso, di gettare qua e là qualche ombra.

⁹⁸⁸ Ead., *Barbara e la morte*, cit.

⁹⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁹⁰ *Ibidem*

⁹⁹¹ *Ibidem*

⁹⁹² *Ibidem*

⁹⁹³ *Ibidem*

⁹⁹⁴ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 5.

⁹⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁹⁷ Ivi, p. 6.

⁹⁹⁸ Ivi, p. 5.

⁹⁹⁹ Ivi, p. 6.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*

Crediamo di essere arrivati al punto in cui comincia la scrittura turbata della Banti, la quale, come in uno spartito musicale, ci segnala graficamente questa pausa di raccoglimento con uno stacco bianco, dopodiché il flusso dei sentimenti può precipitarsi e schiantarsi. Ma questo punto non poteva essere inteso senza che ci fossimo lasciati impressionare da quel tempo di verità rappresentato dalle prose che precedono *Itinerario di Paolina* e dalle rassomiglianze che intercorrono tra esse, e che intercorreranno tra tutti i manufatti della Banti, come a gesticolare attorno a un unico grande problema.

Senza porre problemi, senza «un disaccordo interiore che inaugura atti ingrati»¹⁰⁰¹, la Letteratura parla e si gonfia, ma non crea. La nostra lettura dell'*Itinerario di Paolina* deve muovere i primi passi da questo «simbolo, il segno di un sesto senso»¹⁰⁰²: come viene sciolto? O cosa manca ancora per essere sciolto?

Spesso le capita sott'occhio il ritratto che la presenta a due anni di età, ricciolina, viso tondo e fossette alle mani. È una fotografia di piccolo formato, dura e spessa, che accuratamente riposta, vien fuori in occasione di visite o semplicemente di discorsi che cominciano: “Quando si stava in Ancona...”: “nella prima casa di Firenze...”. Oppure: “L’anno che nacque la bambina...” e simili rievocazioni. Silenziosa, Paola s’introduce nel gruppo che rimira quel documento, e riesce a tenerlo fra le mani qualche minuto. Sospesa fra una curiosità incredula e una astiosa ammirazione, fissa l’immagine ben conosciuta e sempre nuova; né se ne sa staccare. Quando poi gliela levano, si ristora amaramente, constatando, sul testimonio delle proprie mani pallide e secche, l’entità del cambiamento subito. Guardandosi le unghie che son sempre sporchette e mal tagliate, si ricorda di avere tutta un’altra faccia: quella verdognola che stringe gli occhi nello specchio, quando le strigliano le trecchie. Cosa farne di questo viso di ora? Certo non una fotografia. Oppressa senza volerlo parere, la bimba cerca una reazione e la trova subito in un sentimento di

¹⁰⁰¹ *Ibidem*

¹⁰⁰² *Ibidem*

rabbia, schietto e vigoroso, contro sua madre che con la solita commossa estasi, ha regolato fin dall'apparire del ritratto le fasi della funzione. In ultimo, calmata la violenza di quel diversivo, può allontanarsi assicurando a se stessa: "Io sono un'altra. Poveri sciocchi, non se ne sono accorti che m'hanno cambiata! Nessuno lo sa di dove sia venuta". A questa ipotesi naturalmente non crede affatto, ma non sa rinunciare alla soddisfazione di proporsela e di commuovercisi sopra, con gran gusto¹⁰⁰³.

Ciò che interessa i genitori e i parenti chiassosamente riuniti attorno alla fotografia di Paola è quello che Roland Barthes, ne *La camera chiara*, chiama *studium*, ovvero una sorta di partecipazione fredda alle informazioni che lo spettatore può carpire da una fotografia. Nello specifico, egli parla di «quadr[o] storic[o]»¹⁰⁰⁴. Infatti, la fotografia che gli astanti si passano di mano in mano è un «documento»¹⁰⁰⁵ che ritrae, in «piccolo formato, dur[o] e spess[o]»¹⁰⁰⁶, Paola «a due anni di età, ricciolina, viso tondo e fossette e alle mani»¹⁰⁰⁷. A questa testimonianza viva si oppone una fotografia *in absentia*, che, dopo le «mani pallide e secche»¹⁰⁰⁸, si focalizza sulle «unghie che son sempre sporchette e mal tagliate»¹⁰⁰⁹, per fissare infine «un'altra faccia: quella verdognola che stringe gli occhi nello specchio, quando le strigliano le trecce»¹⁰¹⁰.

In virtù di questo furto di gesti e di espressioni la figura della madre da rassicurante diventa ostile: «Oppressa senza volerlo parere, la bimba cerca una reazione e la trova subito in un sentimento di rabbia, schietto e vigoroso, contro sua madre che con la solita espressione di commossa estasi, ha regolato fin

¹⁰⁰³ Ivi, p. 7.

¹⁰⁰⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

¹⁰⁰⁵ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 7.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*

¹⁰¹⁰ *Ibidem*

dall'apparire del ritratto le fasi della funzione»¹⁰¹¹. Nell'abbraccio del primo ricordo di Paola non c'era calcolo: l'apparizione della madre aveva la funzione di confortare la paura non detta («si sa»¹⁰¹²) della «fantolina»¹⁰¹³ senza chiedere nulla in cambio. Adesso la curiosità per la fotografia scuote quella paura e la costringe a venire fuori:

Ora accade che dopo essersi saziata di tali minute osservazioni, la bambina avverta in sé come la presenza di uno strumento ingombrante che è poi quell'attenzione, quella precisione d'occhio che l'ha servita fino allora. Il canocchiale, ripiegandosi nell'astuccio, finisce per agire da microscopio come questa domanda: "e io, chi sono?". Ecco Paolina sotto il raggio di una lente implacabile che la riassume, la solidifica, la ingigantisce. Così la risposta: "io sono una bambina" dà subito la mano allo sgomento e poi alla vertigine: tanto più che, formulata una volta, la proposizione tende a moltiplicarsi all'infinito, martellata da pause meccaniche e crudeli: io – sono – una – bambina. Paola lo conosce ormai questo tranello perché le prime volte che ci s'è misurata lo considerava come un divertimento, un'altalena o una giostra, e dopo ha imparato a temerlo come un risucchio che a metterci la mano acchiappa tutto il corpo. Viene il momento in cui le cose presenti, reali e la propria esistenza concreta, ferma nel tempo immobile, fra oggetti immobili, diventano così legate e minacciose che solo con una stratta violenta la bimba riesce ad arrestare la macchina e a rifugiarsi nel mondo più bello: quello del movimento, delle trasformazioni, dell'avvenire¹⁰¹⁴.

Accanto allo *studium* Barthes individua, nella Fotografia, un secondo tema, il *punctum*, designandolo come «segno provocato da uno strumento aguzzo»¹⁰¹⁵, ovvero «puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa

¹⁰¹¹ *Ibidem*

¹⁰¹² *Ivi*, p. 5.

¹⁰¹³ *Ibidem*

¹⁰¹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁰¹⁵ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 28.

aleatoria»¹⁰¹⁶. Paola fa lo stesso. Dopo essersi occupata delle «minute osservazioni»¹⁰¹⁷, si concentra su «uno strumento ingombrante che è poi quell'attenzione, quella precisione d'occhio che l'ha servita fino allora»¹⁰¹⁸. Dal piano della coscienza, che la spingeva a cercare volontariamente i dati della fotografia («dopo essersi saziata»¹⁰¹⁹), si sposta sul piano dell'incoscienza perché qualcosa la trafigge indipendentemente dai suoi comandi («avvert[e] in sé»¹⁰²⁰). Questo qualcosa è letteralmente un segno della punteggiatura, il punto interrogativo: «“e io, chi sono?”»¹⁰²¹.

La risposta è data: «“io sono una bambina”»¹⁰²². Ma questa frase si sposta, afferra lo «sgomento»¹⁰²³ e la «vertigine»¹⁰²⁴. È avventata, non convince, simula una classificazione di facciata di cui forse in realtà nessuno sa nulla.

Così nel capitolo successivo, *Giocare*, il senso di smarrimento si accresce. «Dissidi»¹⁰²⁵, «irrisolutezze»¹⁰²⁶, «contraddizione»¹⁰²⁷, «scisma»¹⁰²⁸: questi i termini che definiscono la situazione di Paola, la quale, come Barbara, è fossilizzata sul tempo (del gioco) che non sa affrontare («Le ora diventavano lunghe, inconsumabili, fatte solo per i grandi che le possono riempire di cose solide e chiare senza l'obbligo di fingere»¹⁰²⁹) e, come la Gigetta di *Cortile*, attende un segno per venir fuori dall'indistinzione, concesso per voli improvvisi («La finestra dà in un cortile stretto e pulito che punta direttamente sul cielo

¹⁰¹⁶ *Ibidem*

¹⁰¹⁷ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 11.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*

¹⁰¹⁹ *Ibidem*

¹⁰²⁰ *Ibidem*

¹⁰²¹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁰²² *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁰²³ *Ibidem*

¹⁰²⁴ *Ibidem*

¹⁰²⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁰²⁶ *Ivi*, p. 17.

¹⁰²⁷ *Ivi*, p. 19.

¹⁰²⁸ *Ivi*, p. 22.

¹⁰²⁹ *Ead.*, *Barbara e la morte*, cit.

come un telescopio [...] Nel quadratino di cielo balena qualche rondinella di cui si sente, dopo, lo stridore»¹⁰³⁰).

Mentre le altre bambine, con cui Paola si trova a condividere giochi che le sfuggono di mano, si sono impossessate di un posto sicuro nel mondo («A quest'ora Claudia s'affaccia, Maria, forse, è già scesa»¹⁰³¹), su di lei scende l'incertezza canonica: «e io?»¹⁰³². «Paola girella per le stanze ancora fresche e ruvide di calcina, sfacciatamente linde e crude»¹⁰³³, risponde una terza persona. Una terza persona che, sotto le pareti della nuova casa ancora impreparata ad accogliere Paola (l'accento ai «sassolini marmorei rubati alle Terme di Caracalla nelle passeggiate archeologiche domenicali»¹⁰³⁴ fa pensare a un'ambientazione romana), vede la medesima impreparazione di Paola a dare una giusta collocazione al proprio io.

Ancora nel capitolo terzo, *La cattiva sorte*, alla reiterazione del discusso status di bambina («Quando meno te l'aspetti ecco che saltan fuori a rinfacciarti che tu sei una bambina; una bambina e nient'altro; mentre ancora tu non ti sei figurata che cosa una bambina, precisamente, sia»¹⁰³⁵) in termini di «disagio»¹⁰³⁶, «ribellione»¹⁰³⁷, «lotta»¹⁰³⁸, «contrast»¹⁰³⁹, si affianca una domanda, questa volta meno incisiva perché sfrontata.

A porla è il campione incriminato, Silvia, una bambina di sette anni venuta a vedere i giochi di Paola: «“Come ti chiami?”»¹⁰⁴⁰. Paola non risponde: «Bisognerebbe presentarli [i giocattoli] all'ospite, spiegare tante cose...»¹⁰⁴¹. Soprattutto, spiegare che la richiesta del nome, così come la domanda di *Radici*

¹⁰³⁰ Ead., *Cortile*, cit.

¹⁰³¹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 21.

¹⁰³² *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁰³³ *Ibidem*

¹⁰³⁴ *Ibidem*

¹⁰³⁵ Ivi, p. 29.

¹⁰³⁶ Ivi, p. 24.

¹⁰³⁷ *Ibidem*

¹⁰³⁸ *Ibidem*

¹⁰³⁹ *Ibidem*

¹⁰⁴⁰ Ivi, p. 23.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*

da cui siamo partiti, «la riassume, la solidifica, la ingigantisce»¹⁰⁴². In una parola, mente. Allora la rivelazione potrebbe risiedere in uno scambio di forme, «quello del movimento, delle trasformazioni, dell'avvenire»¹⁰⁴³: un io paradossale, sempre cercato e sempre differito:

L'esame del luogo è rapido, lucido: quasi un riconoscimento che offre insieme il gusto della fretta e quello della lentezza più riposata. Paola vede, e non sta a domandarsi perché le piacciono così a fondo, tanti piedi di lattuga ben distinti su un terreno coltivato a strisce, a scalini. Poi, a ridosso del muro, una gran quantità di vasi di coccio, ciascuno con un garofano appoggiato al suo bacchetto; e cassette con piantine piccolissime, tutte ben nette e pettinate, come i sentieri, le erbe di bordura e perfino la polla d'acqua che sbocca e s'avvia, con un minimo di rumore, scendendo da un piano all'altro liscia liscia. Nemmeno un istante Paola mette in dubbio di dover abitare tra quei fiori e quelle insalata, solo pensa che c'è tempo per farlo: un minuto o dieci anni, non importa. E del resto potrà pazientare perché ci ha già calato quell'imprecisa sagoma di se stessa, generica e volubile, che nei bei momenti è sempre la molla e lo sprone della fantasia. L'essenziale è che quel luogo esista; isola, prigionia aprica, nascondiglio, osservatorio; una piattaforma su cui le ore di libertà si proietteranno riempite di un contenuto certissimo, e le finzioni di gioco non soffriranno l'urto del vero e delle sproporzioni; uno spazio insomma che s'impicciolisce e s'ingrandisce a volontà, buono e sicuro per tutta la vita. La soddisfazione è tanto grande che non c'è bisogno di aiutarla e accompagnarla con immagini e pensieri delle ore buone e neppure di celebrarla con frasi sconclusionate, puro corteggio d'onore, imbarcate sui soliti canterelli. È un appagamento che procede solo, vittorioso, tanto potente che l'aria si mette a sprigionare un profumo vivo e languido, il più originale del mondo. E chi la sente, la tirata di trecce che fa barcollare e scendere dal muro? Parla, sgrida, io sono in salvo¹⁰⁴⁴!

¹⁰⁴² Ivi, p. 11.

¹⁰⁴³ *Ibidem*

¹⁰⁴⁴ Ivi, pp. 60-61.

Il capitolo sesto *Arance, millenovecentodieci* comincia con un trasferimento spazio-temporale significativo: «Quando Paola arrivò a Roma correva il mese di ottobre. Nelle pieghe della sua vestina respirava l'afrore umido delle vendemmie emiliane: ai suoi orecchi perfino il ritmo del treno palpitava colla voce acquosa delle ultime campane bolognesi, alte nella nebbia di Porta Galliena»¹⁰⁴⁵. Per abitare la nuova realtà Paola ha bisogno di qualcosa che gliela renda familiare. La familiarità è data dal giardino che, in una giornata «congestionata di sole»¹⁰⁴⁶, scopre al Pincio, «abbassa[ndo] gli occhi al muro sotto i suoi piedi»¹⁰⁴⁷. Meglio, dalla libertà che esso racchiude, con «piedi di lattuga ben distinti su un terreno coltivato a strisce, a scalini»¹⁰⁴⁸ e «piantine piccolissime, tutte ben nette e pettinate, come i sentieri»¹⁰⁴⁹ e «la polla d'acqua che [...] scende[...] da un piano all'altro liscia liscia»¹⁰⁵⁰. Metamorfosi naturale che diventa punto di osservazione per l'«imprecisa sagoma di se stessa»¹⁰⁵¹:

[...] la notte fra il sonno e la veglia si ricordava di un particolare del “suo” giardino su cui non aveva fissato abbastanza l'attenzione e che ora nel buio risorgeva in primo piano, chiave sicura di tutto l'incanto: un corteo di alberetti né alti né bassi, dalla chioma compatta, tersa, carica – o le pareva – di rotonde palle d'oro. Desta o addormentata, ma lucidissima, sapeva bene che il non aver controllato apertamente quegli alberi dipendeva, al solito, dalla sua oscura golosità d'un oggetto che avrebbe lungamente assaporato nell'ombra, lontano dalle smentite della realtà. Ma adesso la memoria gli restituiva tanta forza ed esattezza da ricondurlo alla stessa realtà imponendo definizioni crudeli all'esaltazione del ricordo; sicché, incancellabile, risuonava la domanda nascosta: “ma che alberi sono?”. Che forse era esistita fin dal primo sguardo¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁵ Ivi, p. 54.

¹⁰⁴⁶ Ivi, p. 60.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*

¹⁰⁴⁸ Ivi, p. 61.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*

¹⁰⁵¹ *Ibidem*

¹⁰⁵² Ivi, p. 62.

(Ri)entriamo nell’ottica di una doppia visione. Quando Paola ha dinanzi a sé il giardino per la prima volta, «vede, e non sta a domandarsi»¹⁰⁵³. Vede «uno spazio [...] che s’impicciolisce e s’ingigantisce a volontà»¹⁰⁵⁴ e non si pone domande sulla distinzione. Questo le permette di slittare dalla terza persona alla prima: «E chi la sente, la tirata di trecce che fa barcollare e scendere dal muro? Parla, sgrida, *io sono* in salvo!»¹⁰⁵⁵. Paola si sente al sicuro: l’essenziale è non scavalcare il muro dell’indeterminazione e del silenzio.

Ma quando quel luogo passa, a sera, attraverso il ricordo, «risuonava la domanda nascosta: “*ma che alberi sono?*”. Che forse era esistita fin dal primo sguardo»¹⁰⁵⁶. Paola si pone la domanda perché dalla realtà esterna, oggettiva e totale si sposta a considerare una realtà interna, soggettiva e particolare: «un particolare del “suo” giardino»¹⁰⁵⁷. Allora la domanda non riguarda (sol)tanto il tipo di albero che ha colpito la sua attenzione ma che tipo è lei stessa:

“Era un aranceto” conclude la testa pesa, lavorando benissimo per conto proprio. La volontà non è più presente a guidarla e anche a ricondurre l’immagine nemica dell’inverno romano col sole e le caldarroste spaesate. Tedio di abitudini non disegnate, insolenze di aspetti non desiderati, contrari alle asserzioni dei primi testimoni della vita, tutto cede davanti alla rituale gioia di ritrovarsi nell’amico lettino, di pieno giorno. Il malefizio delle arance è vinto¹⁰⁵⁸.

«“*Era un aranceto?*”»¹⁰⁵⁹: così risponde Paola il mattino seguente. Ma la domanda non era al tempo presente? La risposta si scinde. A essere individuata è esclusivamente «la chioma compatta, tersa, carica [...] di rotonde palle

¹⁰⁵³ Ivi, p. 61.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵⁵ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 62 (il corsivo è nostro).

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*

¹⁰⁵⁸ Ivi, p. 63.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

d'oro»¹⁰⁶⁰ che, nel presente romano, restituisce a Paola il ricordo dell'inverno bolognese colle «palle d'oro nella neve di Natale»¹⁰⁶¹. Il giudizio di Paola su Paola è invece sospeso. Il maleficio dell'io non è ancora vinto.

Bologna è la protagonista del capitolo quarto *Stagioni*. Prima di entrare in questa città dobbiamo però affrontare una questione importante.

Se ritorniamo ai *Ritratti su misura* di Accrocca la Banti dichiara genericamente: «la mia vocazione narrativa è venuta sviluppandosi nel senso di un sempre maggiore distacco dalla tentazione introspettiva, fatalmente autobiografica»¹⁰⁶² («introspezione»¹⁰⁶³ che, nell'intervista di Armando Vitelli del 1961, afferma di ereditare da Proust). Poi, nell'intervista di Grazia Livi del 1971, a proposito del «suo interesse per la storia»¹⁰⁶⁴, fa una precisazione: «Nel mio primo libro, però, non c'è ancora ombra di questi interessi che poi divennero dominanti nella mia vita. Erano i ricordi di una donna che rievocava, in terza persona, la sua infanzia e la sua adolescenza»¹⁰⁶⁵.

Sì, Paolina, come tutti i personaggi femminili fin qui presentati e come quelli ancora da presentare, è Anna Banti. Questa scrittrice si spoglia della propria pelle, rifiuta la prima persona e sceglie strategicamente di rivelare il proprio vissuto (lacerazioni soprattutto) attraverso i corpi che via via crea, corpi letterari

¹⁰⁶⁰ Ivi, p. 62.

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 55.

¹⁰⁶² E. F. Accrocca, *Ritratti su misura*, cit., p. 43.

¹⁰⁶³ A. Vitelli, *Anna Banti: le donne debbono ribellarsi*, «Paese Sera-Libri», 4 febbraio 1961.

¹⁰⁶⁴ G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*. «Aveva preso marito anche lei ed apparteneva ogni giorno di più a quel genere di persone che, abbastanza acute per accorgersi di non avere addosso nulla di eccezionale, né intelligenza fuor del comune, né bellezza, né doti singolari, e sentendone d'altronde il rimpianto, si danno a rivangare il proprio passato, infanzia e prima giovinezza, intese a scoprirvi il segreto di quei presentimenti di genialità che non han mantenuto la parola. Per questi esseri certi paesi e oggetti, testimoni della prima età, divengon temi di inesauribili fantasticherie; essi non smettono di frastornare altrui col resoconto dettagliato di interiori primizie; e se per avventura si farà in presenza loro il nome del paese nativo, della villeggiatura infantile, o si ricorderanno consuetudini dei loro giovani anni, li vedrete rapiti, commossi, estatici come davanti a un capolavoro, a una visione di paradiso. Tutto per compensarsi con retrospettive illusioni, della mediocrità attuale. Si sa come la gente abbia a noia un tal costume, che, per mancanza di uditori compiacenti, trova spesso uno sfogo in certi libretti di larvata autobiografia, specchio di nostalgie ben vive e di ambizioni non ben morte. Le donne, mature e oziose, eccellono nel prepararli» (A. Banti, *Vocazioni indistinte*, cit., p. 94).

che sembrano più protettivi perché espongono di meno. Allora può accadere che i ricordi manipolati dal distacco risultino più veri di quelli vezzeggiati dall'abbandono e dal sentimentalismo giacché, come scrive Fausta Garavini nel suo saggio sui nessi fra romanzo e autobiografia, «non basta che l'autore dica io e dichiarare di parlare di sé, di narrare la propria vita, per prenderlo in parola, e assegnargli una carta d'identità autobiografica»¹⁰⁶⁶.

Mentre scrive romanzi e racconti (già critica d'arte, abbiamo azzardato) attacca un dialogo martellante con la propria vita, in sordina. Afferra le personalità degli altri, quando le riesce ne divora documenti e testimonianze storiche, cercando convergenze con la propria; e, quando non le trova, le disegna con l'immaginazione. È sempre lei, Anna Banti, qualsiasi maschera indossi, smascherata da quell'interrogativo che dissemina in tante scritture, sbrandellandosi.

Ed ecco, pare inutile, se non assurdo, stare a parlare di “romanzo autobiografico”¹⁰⁶⁷, incanalare questo e altri libri della Banti in generi e sottogeneri già di per sé magmatici. La Banti scommette sull'io facendolo (ri)vivere nella mobilità delle forme, in una sorta di autobiografismo convulso. La scrittura di sé si accumula come pulviscolare, frammentaria, istantanea. Ha bisogno di continue rettifiche, condoni, perizie per cui sorge ambivalente, nevrotica, senza requie. La storia di Anna Banti rifugge dai contenitori, dalle classificazioni univoche che la bloccano: si nasconde libera, creativa ed espressiva nell'ordito di tutte le storie che pubblica. E guarda con desiderio la morte, abolizione senza ritorno dell'inquietudine che costituisce la nostra presenza.

I tredici capitoli dell'*Itinerario*, lo abbiamo già visto, sostano lungo luoghi ben riconoscibili: Bologna, Roma, Prato. Luoghi dove la Banti ha realmente vissuto: la prima infanzia a Bologna, il trasferimento a Roma nell'ottobre 1905,

¹⁰⁶⁶ F. Garavini, “Io come io...”, in Ead. (a cura di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 7.

¹⁰⁶⁷ Cfr. A. Lorenzi, *Anna Banti: la difficoltà di dire io*, «Leggere donna», n. 69, 1997, pp. 24-26.

i soggiorni dalla nonna materna a Prato. Il racconto non presenta però le vicende di Paolina secondo uno svolgimento coerente; addirittura sembra fare a meno del concetto di tempo¹⁰⁶⁸. Ciascun capitolo è una stanza domestica che sta in piedi da sola, aggiungendo o capovolgendo il senso delle altre e contribuendo in tal modo a quella che è la formazione di Paolina, se formazione si può chiamare una scrittura in cui l'essere vale più che il fare. L'azione è nulla; non succede niente, non accadono clamori. Paolina partecipa alla realtà che la circonda attraverso l'uso dei cinque sensi, con uno spostamento piatto, nella speranza di poterle un giorno appartenere.

Recensendo l'*Itinerario di Paolina* su «La Stampa» del 2 novembre 1937, Francesco Bernardelli segnala, assieme a *Cadenze annuali* e *Arance, millenovecentodieci*, il capitolo *Stagioni* in quanto rivelatore del «pregio migliore e più caro del libro»¹⁰⁶⁹, ossia «un accento di verità psicologica che ricrea quasi inavvertitamente una verità domestica, di ambiente, di luoghi, di costumi»¹⁰⁷⁰. Il paesaggio cittadino si realizza per l'irripetibile percezione di Paolina, nello spirito di cui ella lo riveste. Prendiamo il brano iniziale:

Quando la vendemmia è finita e i praticelli magri appaiono, a chi esce di buon'ora, biancheggianti di brina, quando per gli stanzoni della villa comincia a circolare tra le correnti affilate un vago odore di muffa e anche le pareti celesti sembrano grigie: allora bisogna ritornare in città. San Martino è alle porte. Durante le vacanze Paolina ha guardato Bologna sommersa giù nel piano dalla nebbia della calura, e non l'ha mai accostata alle immagini della sua vita di città da cui la separano due, tre mesi: un secolo. D'estate Bologna è una malattia di cui si è guariti, un vecchio grembiule, un paio di scarpe smesse¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁸ Cfr. L. Ricaldone, L'«*Itinerario di Paolina*» di Anna Banti, in M. Carla Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007, pp. 359-366.

¹⁰⁶⁹ F. Bernardelli, *Narratori*, «La Stampa», 2 novembre 1937.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*

¹⁰⁷¹ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 33.

Paolina trascorre le vacanze estive in quella che probabilmente è la campagna pratese. Eppure, riesce a «guarda[re]»¹⁰⁷² Bologna soffocata dal caldo. Ricostruisce cioè un tempo e un ambiente non per esperienza diretta («non l'ha mai accostata alle immagini della sua vita di città»¹⁰⁷³) ma per allontanamento («da [Bologna] la separano due, tre mesi: un secolo»¹⁰⁷⁴). È l'ostacolo che crea la visione, salvandola («Bologna è una malattia di cui si è guariti»¹⁰⁷⁵).

Viceversa, la vicinanza mette in dubbio l'esistenza della città, esattamente come l'uso della prima persona non assicura la veridicità dei fatti («chi mi garantisce [...]?»¹⁰⁷⁶):

Dunque: questa è la carrozza, questa è la strada, di là si va a Gaibòla, di qua a Bologna. Ma se il sole e la polvere bianca sono stati distrutti, inghiottiti, chi mi garantisce dove meni una via così gialla di mota e rinvilita così a fondo¹⁰⁷⁷?

Il paradosso si fa più chiaro all'arrivo a Bologna:

“Te la dormi Paolina?” Son buffi i grandi! Bisognerebbe ora spiegare il meccanismo di un gioco che si sta facendo. Ma è un gioco o non piuttosto un castigo che la bambina gode a infliggersi? Chiudere gli occhi, contare fino a venti, riaprir gli occhi, guardare di fuori: e ogni volta sentire come un colpo di nausea per gli aspetti della strada. Le case squallide dei sobborghi sempre più fitte, i negoziucci senza fantasia, colle pasticche nei barattoli, i lacci da scarpe e le mele bacate; quel gruppo d'alberi in cerchio, né morti né vivi, intorno alla panchina di ferro. Che pena riconoscere ormai ogni cosa! Tutto è noto, usato e sta a vederti passare con ironica soddisfazione, emergendo insieme nel ricordo e nella realtà e coll'aria di dirti: “anche tu sei la solita, come noi”¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷² *Ibidem*

¹⁰⁷³ *Ibidem*

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*

¹⁰⁷⁶ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*

¹⁰⁷⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

La maturità appartiene ai bambini. E il gioco è indice di serietà, maledetta serietà. Secondo la tecnica stravagante appresa dalla piccola Cecilia di *Interno-esterno* affacciata sulle strade di Roma («È un gioco bellissimo questo: convincersi di non riconoscere le cose note e l'ora del giorno; e sentirsele venire incontro a poco a poco coll'onda del vento che spinge il caldo in qua e là per l'aria come un oggetto»¹⁰⁷⁹), Paolina «chiude[...] gli occhi»¹⁰⁸⁰. È una visione diversa quella a cui si affida, una visione che i grandi, i quali hanno deposto la fantasia, non possono comprendere. Bendata (e blindata), invoca il reale come più le aggrada, ubriaca di niente e sazia di vederselo costruito passo dopo passo in un tempo d'attesa («contare fino a venti»¹⁰⁸¹), come un quadro che, per essere descritto e interpretato, più che della nostra capacità di vedere ha bisogno del nostro sforzo di intuire.

E invece la sconfitta, la delusione sono lì ad aspettarla quando cede alla visione composta che, con un rimprovero, le suggerisce la mamma: non dormire, «riaprir gli occhi, guardar di fuori»¹⁰⁸². Tornare con i piedi a terra, situarsi in un dove ontologico dove le cose che si vorrebbero respingere si afferrano perché sono tremendamente stabilizzate e familiari. E perciò hanno il diritto di parlare e di mettere Paolina faccia a faccia con la sua faccia: «“anche tu sei la solita, come noi”»¹⁰⁸³:

Muro, pietra, e, dietro la cancellata, il giardino dei gatti in cui il verde è sempre nero, fegatoso. Paola insinua la testa tra i ferri del terrazzino e spinge, aridamente sensibile alla compressione delle sue tempie fra le due spranghe fredde. Se la mamma la sorprende in quell'atto di disobbedienza saranno certo sculacciate. Benissimo, si potrà dunque alleggerire il peso dell'uggia colla carissima compassione di sé, così convincente! E, all'ultimo, assistere ai propri

¹⁰⁷⁹ Ead., *Interno-esterno*, cit.

¹⁰⁸⁰ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 34.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*

¹⁰⁸² *Ibidem*

¹⁰⁸³ *Ivi*, p. 35.

singhiozzi, colla gola arronciolata e un gran vuoto nel petto. Poi colla testa gonfia, la pelle del viso che tira e brucia, le labbra e gli occhi ingrossati e balordi, ricominciare pianino a vivere e aspettare la consolazione. Si accettano conforti di ogni genere e specialmente da chi non parla. Il gatto che salta sul tetto, la chiocciola sul muro, divengono complici segreti. Il corridoio della dispensa si offre con discrezione a passeggiate in cui Paolina crede di andare per i fatti suoi, parla, si risponde, e non pensa di riprendere una vecchia abitudine che nei mesi di campagna aveva del tutto trascurata. In fondo al corridoio il solito uscio nascosto dall'intonaco respira adagio dalla fessura dell'inquadro e fiuta dalle froge della serratura. In un giorno della prima infanzia quest'uscio fu ignoto e ambiguo: tale è rimasto anche quando si è imparato che ricopre i salamini e i vasi dei sottaceti. Il gioco di farsi paura si monta facilmente: qualcosa è presente, cresce dietro le spalle, incombe erto, pronto. Ecco i capelli che si rizzano uno per uno. Ma le gambe sono ancora intatte e il corridoio fatto di corsa riconduce in salvo¹⁰⁸⁴.

La Paolina di *Stagioni* è la medesima di *Radici*: una bambina senza pace. In *Radici* il «secondo ricordo»¹⁰⁸⁵ di Paolina consisteva nell'«uggia»¹⁰⁸⁶ e nel «nodo alla gola»¹⁰⁸⁷, che sfoga in «singhiozzi aggroppati»¹⁰⁸⁸ perché «impermeabil[i] alla consolazione umana»¹⁰⁸⁹. In *Stagioni* il «peso dell'uggia»¹⁰⁹⁰ si esplica in «singhiozzi, colla gola aggroppata»¹⁰⁹¹ e «accetta[...] conforti di ogni genere e specialmente da chi non parla»¹⁰⁹².

I due capitoli aggiungono tessere a quella memoria scompaginata che è l'itinerario di Paolina. In *Radici* il «primo ricordo»¹⁰⁹³ di Paolina ospitava uno

¹⁰⁸⁴ Ivi, p. 36.

¹⁰⁸⁵ Ivi, p. 5.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*

¹⁰⁸⁷ Ivi, pp. 5-6.

¹⁰⁸⁸ Ivi, p. 6.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*

¹⁰⁹⁰ Ivi, p. 36.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*

¹⁰⁹² *Ibidem*

¹⁰⁹³ Ivi, p. 5.

«scherzo»¹⁰⁹⁴, quello che la mamma faceva tutte le sere alla bambina «di un anno e mezzo»¹⁰⁹⁵ al momento di illuminare «una stanza buia in fondo a un corridoio»¹⁰⁹⁶. In *Stagioni* «in un giorno della prima infanzia»¹⁰⁹⁷ è Paolina a cercare «in fondo al corridoio il solito uscio»¹⁰⁹⁸ che custodisce cibarie e a mettere in scena «il gioco di farsi paura»¹⁰⁹⁹.

Ancora un'infrazione ai comandamenti materni, ancora un gioco che sa di crudeltà. «[...] La testa gonfia, la pelle del viso che tira e brucia, le labbra e gli occhi ingrossati e balordi»¹¹⁰⁰ dipanano il dolore di Paolina, il peso di una creatura in carne e ossa. Così Paolina schiaccia la testa fra due spranghe di ferro. Vorrebbe spiegarsi tutta in superficie, senza spessore, esistenza finalmente alleggerita dalle viscere dell'io.

La stessa città, raccolta attorno a un piccione che ha «nel petto un nodo»¹¹⁰¹ e «singhiozzi [che] restano ingorgati»¹¹⁰² e alle campane di San Giacomo «che inghiottono il sereno a gola aperta»¹¹⁰³, manifesta il suo duplice volto, tra irrequietezza e ansia di liberazione:

Paolina ha sulle spalle la mantella di mongolia dall'odor di tabacco e s'impazienta già per la fiera di Santa Lucia di cui, però sotto il portico dei Servi, non si nota ancora traccia. Aspettare, aspettare: non si può far altro. Intanto, ritornata docile e quieta, segue la mamma nelle commissioni pomeridiane, palpando come in sogno le stoffe delle pezze, o i fagioli e i grani di riso nei sacchi. Camminando, si fa un po' tirare per la mano, abbandonandosi pesante all'indietro; finché un giorno l'aria del sottoportico schiarisce, si assottiglia, e camminare leggera diventa una necessità. Così vogliono le campane di San

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*

¹⁰⁹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*

¹¹⁰⁰ *Ibidem*

¹¹⁰¹ *Ivi*, p. 38.

¹¹⁰² *Ibidem*

¹¹⁰³ *Ibidem*

Giacomo che conquistano il cielo bianco e paion la voce di un enorme piccione che discorra nascosto da un campanile fuori di veduta. Il piccione ha nel petto bombato un nodo di suoni che si scioglie a fiotti accoppiati e balbettanti; ma non si sfoga bene, poveretto, e certi suoi singhiozzi restano ingorgati e fermano il cuore. Intorno alle due torri il suono si spalanca, s'inarca e batte i fianchi della povera stronca. Ma la spilungona, superba e incoronata, punta alle nuvole e non lo ascolta¹¹⁰⁴.

Roma e Bologna, le città di Paolina/Banti, compaiono, rispettivamente, nella prosa di costume *I pipistrelli sulla torre*, apparsa su «Il Mondo»¹¹⁰⁵ il 21 aprile 1945, e nel racconto *Ballata della grassa città*, pubblicato su «La Fiera Letteraria» il 26 giugno 1947.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*

¹¹⁰⁵ Nel 1945 la Banti comincia a collaborare a «Il Mondo» di Bonsanti nella rubrica fissa “Il costume”. I contributi usciti sono sei (incluso *I pipistrelli sulla torre* e il già citato *Morte dei leoni*). *I pipistrelli nella torre* è una tagliente storia del cappello, l'accessorio «più parlante» dell'uomo e della donna, che si afferma sottoforma di «corone, fronde d'alloro, cimieri e morioni», di cui si ornavano le Persone dell'antichità come segno di distinzione civile e culturale, e scema nei «cappelli che cavalcano come elfi e “lutins” il sommo delle teste muliebri», il cui scopo è quello di offrire un travestimento e di affrancare da ogni tipo di responsabilità (Ead., *I pipistrelli nella torre*, «Il Mondo», 7 aprile 1945, p. 14). *I pipistrelli sulla torre. Venticinque torte* s'appunta sull'immobilità di un uomo scampato alla guerra, il quale, visitando la sede romana della rivista Salterio, s'aspetta di trovare intellettuali disposti a ricucire quel discorso morale strappato dagli eventi bellici. E invece trova «l'incantata golosità negli occhi del pubblicitista malizioso, della bella donna, del filibustiere letterario» riuniti attorno a un banchetto in cui trionfano venticinque torte (Ead., *I pipistrelli sulla torre. Venticinque torte*, «Il Mondo», 5 maggio 1945, p. 9). *L'etere consultato* è un elogio-difesa dell'«ignobile cassetta dalla pancia piena di polvere, il sommario apparecchio pseudoscientifico su cui rideranno i nostri nipoti»: la radio che, durante il secondo conflitto mondiale, portava la voce di Londra. Essa era «l'oggetto più prezioso di casa, il focolare domestico» attorno al quale l'umanità muta mutava i suoni in immagini, ora catastrofiche come «quando una sera dannata ci portò l'annuncio della “nostra” guerra», ora salvifiche quando «pronunciò all'alba: Mussolini si è dimesso» (Ead., *L'etere consultato*, «Il Mondo», 2 giugno 1945, p. 9). *Dedicato alle ragazze* è un furioso messaggio al genere «più sensibil[e] ai vapori della terra»: le donne, che, durante il regime fascista, si erano accontentate, pur di avere credito presso la popolazione virile, di mettere al mondo figli disdegnando ogni attività che non fosse per amore della famiglia e «della maternità si facevano scudo, talvolta nascondiglio e di lì lanciavano le loro piccole offensive». Di contro, rendiconta con entusiasmo il coraggio di quelle donne che non avevano abdicato alla propria intelligenza, come la donna morta a Roma nel '42 che, a furia di lavoro e passione, era diventata ingegnere elettrotecnico (questa storia fornirà il materiale per il romanzo del 1953 *Il bastardo*) (Ead., *Dedicato alle ragazze*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945, p. 9). Poi i rapporti con «Il Mondo» si interrompono, con l'eccezione, nel maggio 1946, del racconto *Incanti di Circe*, inserito nel volume del 1957 *La monaca di Sciangai e altri racconti*.

I pipistrelli sulla torre offre uno spettacolo di danzatori, alla cui dimostrazione di che cosa sia il ritmo, la caduta ineccepibile del movimento, risponde una platea disciplinata, composta soprattutto da donne, «impigliate – impacciate? – nelle fila di abitudini omesse, per così dire, dalla loro leggenda»¹¹⁰⁶. Non l'«io»¹¹⁰⁷ però, che «invidia[...]»¹¹⁰⁸, e che è stato ammesso, fra «saluti caldi e brevi»¹¹⁰⁹, al convivio di «vecchie conoscenze»¹¹¹⁰ dopo «due anni di assenza da Roma, questi ultimi due anni»¹¹¹¹.

La chiusura del sipario sul secondo intervallo anticipa metaforicamente l'addio finale della Banti alla scena romana («Così si perde la patria»¹¹¹²), e apre allo scenario di Roma. È una Roma ostile quella che la accoglie all'altezza di un anno particolare: il «buio assoluto della strada mi urtò come un ingombro esagerato»¹¹¹³. Roma si oppone al passo della visitatrice notturna, e questo ostracismo nasconde forse l'atteggiamento difensivo di una città violentata dalla guerra che ha perduto la fede negli uomini. È una città che vuole levare, lavare, dimenticare: «Quando voltai per via Nazionale questo clima di sospetti fu soffiato via dalla bocca dello scirocco, il fiato estroso che gonfia le strade di Roma come otri e le arricciola come biscioni. Ma, col buio, quel buio, il vento aveva cambiato natura, non scherzoso e smanaccioso, ma grossamente impersonale, incaricato di una cieca liquidazione»¹¹¹⁴.

E farsi dimenticare:

L'incontro, volta a volta, coi luoghi noti avveniva per riconoscimenti trasporti e sottintesi, con quel vano affanno di possesso dei sogni. Dalla stella pallida dei crocicchi, edifici cancellati, soli tramontati per sempre mi mandavano struggenti

¹¹⁰⁶ Ead., *I pipistrelli sulla torre*, «Il Mondo», 21 aprile 1945, p. 9.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*

¹¹⁰⁸ *Ibidem*

¹¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹¹ *Ibidem*

¹¹¹² *Ibidem*

¹¹¹³ *Ibidem*

¹¹¹⁴ *Ibidem*

addii: come cadessi in un pozzo ricordando tutta la vita. Santa Maria Maggiore pasquale, Santa Trinità dei Monti sotto il cristallo degli inverni sereni. Un fiato di curiosa sicurezza mi riscaldò indovinando il forno del tunnel, poi, sentendomi sotto i piedi il declivio sbieco di via Panisperna toccai il centro del più squallido deserto. Sotto il vento e l'acqua ero il cencio lasciato sulla siepe, di notte; e mi pareva di averne i gesti smodati, grotteschi. I capelli sfatti e molli battendomi sulle guance fredde creavano non so che mito di finimondo a cui non sapevo contrapporre nessuna immagine limitata, di una pioggia naturale sopra una donna che cammina. Non passava più nessuno, gli appelli anche fiochi della città conosciuta, eran cessati del tutto. Battevo i piedi giù per Magnanapoli, ma assaggiavo quella pendenza come una novità, come una sorpresa: fu allora che il senso del presente, più misterioso di qualunque passato, investì, sostituì il concetto di luogo, per quanto illustre. Potevo essere a Londra potevo essere, chissà, a Mosca. La corrente di una immensurabile vita collettiva, straripando, aveva colmato i margini del paesaggio noto, lo aveva sopraffatto: Roma era forse nella profondità del suolo, come le città sepolte di cui si odono le campane nelle leggende del mare¹¹¹⁵.

Una donna schiaffeggiata dalla pioggia e dal vento, non amata, non voluta: così si sente la Banti, inclinata su percorsi noti. Nulla resta di quel posto gentile che, in *Arance, millenovecentodieci*, aveva ricevuto, quasi atteso, la passeggiata invernale di Paolina. Peggio, non esiste più un posto:

Pure un giorno, scendendo dal Pincio, la strada parve cambiare sotto i piedi di Paola e prendere un aspetto benevolo, raccolto come si fosse mutata in un palcoscenico o in una platea. Uscita dalla calca della piazza congestionata di sole e di tromboni, la bambina gusta l'assottigliamento della folla come un biglietto d'ingresso. Il venticello è delizioso e più un'interna disposizione ad accoglierlo con piacere. Ora sembra fresco anche il sole e quella grand'aria del panorama romano sentita sempre densa e gommosa, eccola argentea, impalpabile: la

¹¹¹⁵ *Ibidem*

cupola di San Pietro, in fondo, è leggera come un bicchiere. La ragazzina si sente eccitata e crede di camminar sugli specchi, per un'esibizione. Con questo clima di favore, d'amabilità, qualcosa bisogna pur fare. Su, dunque, in piedi sul muricciolo di pietra porosa e di altezza così giusta allo slancio. I movimenti che l'aria ha già disposti vengono fuori da soli: forse si potrà anche volare. "Scendi Paolina!" C'era da prevederlo, ma come ci si può fermare? Salti a piede zoppo, corse in bilico, giravolte, e ormai la bambina è lontana dai richiami materni e dai gruppi di gente con cui la discesa era cominciata: sola colla bocca fresca di vento, come un cane scappato¹¹¹⁶.

Nella *Ballata della grassa città* la «signora»¹¹¹⁷ che, entrando in un negozio di musica, chiede uno spartito di Scarlatti è un chiaro sostituto dell'io. La sonata è il la per attraversare «strade strettissime e sonore, ma segrete, con portichetti bassi, tutti una svolta, di color vivace, d'ombre dense»¹¹¹⁸ dove «la stagione fredda già cedeva alla primavera, ma dell'inverno riteneva ancora l'asprezza frizzante, che fa desiderare e ricercare il caldo, il morbido, il fuoco vivo»¹¹¹⁹.

Se lo scontro a suon di tacchi rievoca l'atmosfera di *Mattinata di donne* («Se affrettava il passo, sentiva rispondere all'eco dei suoi tacchi un'altra eco scandita, di tacchi simili ai suoi che battevano il selciato e annunciavano un'altra donna: che tra poco l'avrebbe incrociata e sorpassata»¹¹²⁰), il catalogo delle donne risale a *I pipistrelli sulla torre*. «Donne in pelliccia, curatissime, tutte uno studiato lustro dagli occhi stagnanti alla bocca rossa e serrata come a reprimere una parola, un riso, un tremito. Camminavano rigide e raccolte, il portamento come livellato da una comune intenzione, e senza conceder uno sguardo curioso o distratto: sembravano seguire una traccia disegnata sulle pietre, tanto precise erano nel collocare, pure in quella fretta, un piede avanti

¹¹¹⁶ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 60.

¹¹¹⁷ Ead., *Ballata della grassa città*, «La Fiera Letteraria», a. II, n. 26, 26 giugno 1947, p. 3.

¹¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹¹⁹ *Ibidem*

¹¹²⁰ *Ibidem*

all'altro»¹¹²¹. Donne che si muovono compatte senza urtare il dubbio, che non disperano della strada che stanno percorrendo, razza col midollo cui la signora «tremendamente isolata, come un essere senza terra, su un pianeta di piombo»¹¹²² non appartiene.

Qualcosa però giunge a consolarla in questo presente scoperchiato dove anche «commessa e cliente, senza più badarle [...] finirono per passare nel retrobottega»¹¹²³: è l'infanzia bolognese:

Allora, piegandosi un po' sulla vita, come quando ci si dispone a piangere di tutto cuore, essa sentì le campane: le campane di San Giacomo. Erano quelle stesse che la inondavano, bambina, di una candida melanconia: ricordate sempre come voci del cielo, irripetibili, al di là di ogni senso; non più udite da decenni. Le sembrò, travolta in una corsa vertiginosa, di rimbalzare contro un ostacolo che si rivelava il punto d'arrivo, il paese d'origine; e conobbe di essere a pochi metri dallo scivolo di pietra e di cotto che, cordonato di neve leggera, aspettava i suoi piccoli passi, ogni mattina. Mattine di rigido inverno, estasiato di bianchezza: dalla porta di casa a quella di scuola tutto il mondo era un incanto puro, una facilità benedetta. La piazza, il portico, il chiostro, l'aula, i grembiuli candidi. E le campane¹¹²⁴.

Adesso è la condizione di «signora»¹¹²⁵ a tormentarla («affrettava il passo»¹¹²⁶) e a prospellarle la condizione di «bambina»¹¹²⁷, attorno alla quale si arrovella nell'*Itinerario di Paolina*, come rifugio («aspettava i suoi piccoli passi»¹¹²⁸). Ritorna la Bologna di *Stagioni*, riunita attorno alle campane di San

¹¹²¹ *Ibidem*

¹¹²² *Ibidem*

¹¹²³ *Ibidem*

¹¹²⁴ *Ibidem*

¹¹²⁵ *Ibidem*

¹¹²⁶ *Ibidem*

¹¹²⁷ *Ibidem*

¹¹²⁸ *Ibidem*

Giacomo. E spicca un elemento nuovo, la neve, che sedimenta il ricordo rivestendolo di un candore umano:

La maestra non è ancora sulla cattedra. Rientra ora nell'aula, a passo lento, assorta in uno svagamento felice che non le fa notare la insolita tranquillità delle sue alunne. Si siede, e le sue dita non corrono come sempre a tormentare di nodi la catena d'argento che le pende dal collo. Per poco non si stira anche lei. Abbassa le palpebre e ripara colle due palme uno sbadiglio. Paolina la guarda e scopre 'com'è magra la signorina! com'è pallida!' ma non lo dice alla compagna di banco che proprio in quel momento domanda: "cosa faremo adesso?"¹¹²⁹.

A scuola, sul fresco cucito, le mani eran bianche di magnesia acciò non si sporcasse la tela. Tu, signorina mia, giocavi a annodare e snodare la catena d'argento, sul magro petto. "Questa bambina è orgogliosa, questa bambina è orgogliosa". Sotto il cappello guarnito di ciliege, alzare il viso verso lo scarso cielo del cortile, un prato per le rondini: "l'orgoglio" era un'alta fontana chiara che arrivava a toccarlo. L'esile mano della maestra si staccava dalla catena d'argento e premiava di una carezza sulla gota questo orgoglio: una carezza velata, lontana, la prima fuor delle mura di casa: la prima scelta che il mondo faceva di lei¹¹³⁰.

Nel primo brano, tratto da *Stagioni*, Paolina si specchia nella maestra («'com'è magra la signorina, com'è pallida'»¹¹³¹) in virtù dei «nodi»¹¹³² con cui quest'ultima agita la catena d'argento che le pende dal collo, «nodo»¹¹³³ che è principio e fine delle sue memorie.

Nel secondo brano, ricavato dalla *Ballata della grassa città*, la signora e la maestra si intersecano per mezzo di registri di persona diversi. Chi racconta (la

¹¹²⁹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 40.

¹¹³⁰ Ead., *Ballata della grassa città*, cit.

¹¹³¹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 40.

¹¹³² *Ibidem*

¹¹³³ *Ivi*, p. 5.

Banti adulta) esce allo scoperto e si rivolge alla maestra («Tu, signorina mia»¹¹³⁴) per ravvivare l'antico gioco di «annodare»¹¹³⁵ la catena d'argento sul suo «magro petto»¹¹³⁶. Il discorso diretto («“Questa bambina è orgogliosa, questa bambina è orgogliosa”»¹¹³⁷) definisce la Banti bambina, «le [cui] mani eran bianche». Mentre l'«esile mano della maestra»¹¹³⁸, che, «staccandosi dalla catena d'argento»¹¹³⁹, accarezza l'alunna, decreta «la prima scelta che il mondo faceva di lei»¹¹⁴⁰: l'alunna «velata, lontana»¹¹⁴¹ non ha ancora scelto cosa essere.

L'uso di registri di persona diversi caratterizza già l'*Itinerario di Paolina*, che Folco Portinari, sulle pagine de «La Fiera letteraria» del 3 febbraio 1957 dedicate ad Anna Banti, indica come «il primo tempo di una prosa rarissima»¹¹⁴².

L'*Itinerario di Paolina* è sostanzialmente un racconto in terza persona. Questa scelta consente sia la partecipazione amicale del pubblico di lettori, incaricato di una conoscenza dei fatti maggiore rispetto al medesimo personaggio coinvolto, «impreciso personaggio che ha in animo più di diventare che d'essere stata»¹¹⁴³:

Queste cose Paolina non le suppone; ed è naturale. Del resto quel suo passato così volontariamente neglettole gioca dei tiri che sarebbe ben facile scoprire, ma che essa subisce senza sospetto. *Provatevi*, ad esempio, a parlarle di una cuffia di velluto rosso, che, come dice la mamma, le stava tanto bene all'età di quattordici mesi. La *vedrete* subito annoiata, perfino imbronciata. Ma se,

¹¹³⁴ Ead., *Ballata della grassa città*, cit.

¹¹³⁵ *Ibidem*

¹¹³⁶ *Ibidem*

¹¹³⁷ *Ibidem*

¹¹³⁸ *Ibidem*

¹¹³⁹ *Ibidem*

¹¹⁴⁰ *Ibidem*

¹¹⁴¹ *Ibidem*

¹¹⁴² F. Portinari, *Il primo tempo di una prosa rarissima*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, cit., p. 3.

¹¹⁴³ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 9.

rovistando nel sacco dei ritagli di stoffe che fa parte dei suoi balocchi, la bambina trova, appunto, un pezzetto di velluto rosso, eccola, accalappiata, carezzarne il pelo con un dito mentre le sue pupille messe a riposare nell'angolo dell'occhio, favoriscono immobili il viaggio dell'immaginazione, e quasi una seconda vista. Di lì a poco *troverete* Paola in giro per la casa in cerca di qualcuno a cui domandare: “Era così la mia cuffia di velluto rossa?”; stupita e quasi scandalizzata se l'interpellato non risponderà a tono. Avuta la conferma della sua supposizione, tanto più gradita quanto più laconica, Paolina ritornerà al suo sacco, ma il campione di velluto cambierà posto assumendo il carattere di segnalibro o di reliquia segreta fra i santini di cartone bristol. Ché se poi, i giorni seguenti, *vi succedesse* di sorprenderla mentre spiega a una nuova domestica o alla bimba della lavanderia: “Quando ero piccola avevo una cuffia così”; *state* pure sicuri che Paola non si riferisce all'immagine del ritratto, ma al seme di un impreciso personaggio che ha in animo più di diventare che d'essere stata¹¹⁴⁴.

sia il colloquio tra il soggetto raccontato (Paolina bambina) e il soggetto che racconta (Paola adulta):

Paola ha dieci anni, ha cambiato città, e la zia Eugenia già da tre anni è morta. La bambina non ci pensa, o, se ci pensa, avverte come una scossa elettrica traditrice da cui prova il bisogno di allontanarsi quasi fisicamente, in tutta fretta: poi un sipario cala e la zia, più che morta, non è nata. Paola, e come mai¹¹⁴⁵?

Questo espediente funziona in tutti i capitoli, ma sempre in alternanza con gli altri registri. Qui, invece, nel capitolo quinto *La zia Eugenia*, è registro esclusivo. La Paola di oggi sente di dovere stimolare e supportare la Paola del passato nella riemersione di un ricordo che si annuncia importante. Talmente importante che l'autore, se è in grado di dire con precisione che il personaggio

¹¹⁴⁴ Ivi, pp. 8-9 (il corsivo è nostro).

¹¹⁴⁵ Ivi, p. 44.

«ha dieci anni, ha cambiato città, e la zia Eugenia già da tre anni è morta»¹¹⁴⁶, non ci nasconde la confusione dello stesso, combattuto tra il bisogno di allontanare la morte della zia, di negarla e addirittura di dubitare della nascita di lei.

Il valore della zia Eugenia affiora per contrasto all'impostazione della figura della madre:

Se in quel momento ti passava davanti la sottana della mamma tutte le trattative col mondo esterno si scioglievano. Presa da un'onda di caldo e di freschezza elementari alzavi di istinto le braccia, e, sollevata per le ascelle in un volo ineffabile, arrivavi a un viso chiaro, a un collo tenero il cui solo odore ti faceva entrare in una specie di sonno felice, a occhi aperti. Ma se passava la zia... Già la zia non potevi trovartela accanto all'improvviso; la presentivi e in fondo stavi sempre ad aspettarla. S'apre l'uscio della sua camera. Silenzio. Si riapre: e questa volta ecco nel corridoio quella corsetta sulle suole di feltro, poi subito lo sciacquo della cannella e gli urti delle porcellane e dei cristalli attutiti dalle porte chiuse. Fra poco la maniglia girerà di nuovo precedendo lo scatto opaco dell'uscio ribattuto, e lo strisciare sul pavimento di quelle pantofole, questa volta meno frettolose. Era il momento in cui sospendevi senza accorgertene ogni gesto, e tendevi l'orecchio perché fra un istante, in vestaglie e sorridendo, la zia sarebbe comparsa davanti ai tuoi balocchi e ai tuoi malumori. Sul limitare della porta si fermava a guardarti e tu pure la guardavi, non proprio apertamente, ma sempre con trepidazione: a volte anche un po' urtata per quel sorriso così intero, indulgente e nello stesso tempo generico¹¹⁴⁷.

La madre si serve del corpo per affermare la sua presenza. Il suo rapporto con Paolina si basa sul contatto: «passa[...] davanti»¹¹⁴⁸ alla figlia e questa è «presa

¹¹⁴⁶ *Ibidem*

¹¹⁴⁷ Ivi, pp. 44-45.

¹¹⁴⁸ Ivi, p. 44.

da un'onda di caldo e di freschezza»¹¹⁴⁹, sicché «alza[...] [...] le braccia» e viene «sollevata per le ascelle»¹¹⁵⁰.

Viceversa, la zia acquista peso nell'avvento: «non potevi trovartela accanto all'improvviso; la presentivi»¹¹⁵¹. Ella si svela dapprima in un crescendo di suoni in tre tempi: il «silenzio»¹¹⁵²; la «corsetta sulle suole di feltro»¹¹⁵³ e lo «sciacquio della cannella e gli urti delle porcellane e dei cristalli»¹¹⁵⁴; lo «strisciare sul pavimento di quelle pantofole, questa volta meno frettolose»¹¹⁵⁵. Poi come visione: «Sul limitare della porta si fermava a guardarti e tu pure la guardavi»¹¹⁵⁶. La distanza è l'accordo speciale che la lega a Paolina.

Ed è in virtù di questa distanza che Paolina riesce a leggere il ritratto di Eugenia:

Se in quegli anni ti avessero domandato di descrivere a parole il viso della mamma non avresti saputo neppure incominciare; ma il viso, la figura, i vestiti della zia tu non cessavi mai di osservarli, di rendertene ragione, di approvarli, sicché li avresti potuti raccontare come una favola. E anche ora se insistessi a volerli rievocare non sarebbe un ricordo diretto, ma quella favola che risalterebbe fuori¹¹⁵⁷.

Il «se»¹¹⁵⁸ introduce nuovamente l'enunciato sulla madre, che, per il suo essere vicina e confidenziale, risulta a Paolina inafferrabile. Il «ma»¹¹⁵⁹ torna ad opporgli l'enunciato sulla zia. E qui la Banti sembra staccarsi dalla narrazione e affrontare un problema narrativo. Quel tanto di autobiografico che entra nel

¹¹⁴⁹ *Ibidem*

¹¹⁵⁰ *Ibidem*

¹¹⁵¹ *Ibidem*

¹¹⁵² *Ibidem*

¹¹⁵³ *Ibidem*

¹¹⁵⁴ *Ibidem*

¹¹⁵⁵ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*

¹¹⁵⁷ *Ibidem*

¹¹⁵⁸ *Ibidem*

¹¹⁵⁹ *Ibidem*

capitolo, e, in generale, nel libro, non è un «ricordo diretto»¹¹⁶⁰, il fatto nudo, ma è e vale in quanto «favola»¹¹⁶¹, vita (offesa) medicata dalla fantasia.

La zia fa suo il concetto di maternità concedendo a Paolina quella consolazione di sentirsi adulta attraverso la compartecipazione alle faccende domestiche, consolazione che un'altra madre, la madre di Cecilia di *Interno-esterno*, negava alla bambina:

“E adesso facciamo le pulizie.” Le parole, magiche, urgevano. Tutto il prestigio stava in quel plurale: “facciamo”. Ti dava la prova della tua esistenza, ti sceglieva, ti equipaggiava. Avevi la sicurezza di poter stringere il manico di una scopa, spolverare una seggiola, portare un grembiolino sulla pancia: delizia. Accompagnavi la zia nei suoi giri fra letto specchio e cassettoni, cercando sempre di eguagliarne il passo e di starle di fianco, non mai dietro. Essa non ti badava: la fronte divisa da un leggero cipiglio, le labbra più sottili nello sforzo di rivoltare i materassi e di chinarsi per spazzare sotto i mobili, taceva e respirava fitto. Quel silenzio, quella serietà, ti lusingavano più di qualunque carezza. La tua mente si crogiolava nell'aspetto immediato delle cose e un pensiero delizioso s'imponeva: “quando l'uscio è chiuso, chi può dire che qui non ci siano due persone eguali eguali che fanno gli stessi gesti?”. Non t'accorgevi che, rifacendo il letto, la zia dopo aver ricalzato il lenzuolo a destra passava a sinistra dove tu avevi creduto di fare altrettanto; e nemmeno di come fosse buffo il tuo lavoro di spolveratura, limitato alle gambe delle seggiole e ai piedi dei mobili. In verità badavi a spingere coi ginocchi, camminando, l'orlo della vestina, in modo da produrre il fruscio di una gonna femminile: senza pensare che quella mezz'ora d'eccezione stava passando e fra pochi minuti saresti ricaduta nella tua infanzia monotona di figlia unica¹¹⁶².

Ma la resa finale tra le due donne che si contendono l'amore di Paolina avviene in presenza della morte:

¹¹⁶⁰ *Ibidem*

¹¹⁶¹ *Ibidem*

¹¹⁶² *Ivi*, pp. 46-47.

Una mattina, mentre gironzolavi per la villa, che, a finestre chiuse – fuori pioveva – sembrava a un tratto smobiliata, la mamma ti prese contro le ginocchia e ti guardò nelle pupille con quell'intento di partecipazione commossa che è sempre stata la tua croce. Turbata e armata ascoltavi: “È successa una disgrazia, Paola! Sai bene la povera zia Eugenia era molto malata: ora sta tanto male poverina! E bisogna andare in città”. Parole. Ti sentivi chiusa a chiave e ti dava una noia immensa il braccio della mamma che, circondandoti le spalle, accennava più l'atto di sorreggere che di abbracciare. Un istinto oscuro ti faceva tener gli occhi bassi come se avessi commesso una cattiveria. Però ti sentivi tranquilla mentre distinguevi una voce silenziosa che suggeriva: ‘È morta’. E intanto che colpi strani ti battevano nel petto¹¹⁶³!

Come non vedere *Barbara e la morte*! Il quadro è lo stesso. La mamma si avvicina alla bambina per comunicarle che la zia è morta. Questa volta però sentiamo la sua voce. E il suo comportamento crudo, che infastidisce: «ti dava una noia immensa il braccio della mamma che, circondandoti le spalle, accennava più l'atto di sorreggere che di abbracciare»¹¹⁶⁴. Paolina vuole essere guardata, e siccome colei che sa guardarla (parlandole) non c'è più («Non pensavi mai a interrompere e ti pareva di stare attaccata con tutte e due le mani a un grande uccello caldo, in volo. Questa sensazione era così completa che bastava a mantenerla il movimento delle pupille e delle palpebre della narratrice che a volte, tacendo, continuava a pensare a fior di pelle»¹¹⁶⁵), «t[iene] gli occhi bassi»¹¹⁶⁶.

¹¹⁶³ Ivi, pp. 52-53.

¹¹⁶⁴ Ivi, p. 53. Nella sua recensione all'*Itinerario*, Oscar Cicogna scrive: «Se madri, se educatrici leggeranno “Itinerario di Paolina” non potranno che sentire più profondo il problema degli approcci educativi. E forse anche la loro impossibilità» (O. Cicogna, “*Itinerario di Paolina*”, «Corriere di Napoli», 4 settembre 1937).

¹¹⁶⁵ Ivi, pp. 51-52.

¹¹⁶⁶ Ivi, p. 53.

L'amore implica la sua parte di pena. Così Paolina sperimenta il sentimento della gelosia verso «un pacchetto di lettere»¹¹⁶⁷ firmato dalle sue «due rivali»¹¹⁶⁸. Si tratta delle cugine genovesi, Carlotta e Amelia, protagoniste di un mondo sfavillante fatto di feste, abiti, cappelli, gite, che Eugenia, spettatrice di una vita monotona svolta in casa, legge «cogli occhi accesi e fissi»¹¹⁶⁹ e «pareva che guardasse nello specchio ma tu sapevi che i suoi occhi andavano molto più lontano»¹¹⁷⁰.

Eugenia è la trasfigurazione letteraria di Teresa Lopresti, sorella del padre della Banti (nato a Genova), deceduta a 31 anni l'8 ottobre 1902. Oltre che nell'*Itinerario di Paolina*, compare nel già citato racconto *Inganni del tempo* come Teresa ospite a Genova delle cugine Devoto e in *Noi credevamo*.

Con questo romanzo del 1967¹¹⁷¹, che Marco Forti chiosa come «uno dei pochissimi libri veramente belli in quest'annata letteraria generalmente povera e scombinata»¹¹⁷², la Banti, dopo il successo di *Artemisia*, rinnova la sua fede storica riflettendo sul Risorgimento italiano come cambiamento mancato:

“Il Risorgimento italiano non meriterebbe d'esser chiamato così, in quanto avvenuto soltanto a beneficio delle regioni settentrionali. Semmai, per una serie di fattori che tutti conosciamo, la guida del nostro Risorgimento spettava al Sud, che invece finì vittima d'un sopruso, del resto non ancora consumato”¹¹⁷³.

Questa tesi irriverente e pessimistica, esposta nell'intervista di Antonio Altomonte in occasione della consegna del premio Asti d'Appello nell'ottobre

¹¹⁶⁷ Ivi, p. 48.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*

¹¹⁶⁹ Ivi, p. 49.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*

¹¹⁷¹ Per la versione cinematografica cfr. M. Martone, *Una guerra che non è finita. “Noi credevamo” di Anna Banti dal libro al film*, «Paragone-Letteratura», a. LX, nn. 81-82-83, febbraio-giugno 2009, pp. 44-51.

¹¹⁷² M. Forti, *Lo storico presente di Anna Banti*, «Letteratura», a. XV, n.s., n. 85-87, gennaio-giugno 1967, p. 3.

¹¹⁷³ A. Altomonte, *I giudici dell'Asti d'Appello scoprono il nonno della Banti*, «Il Tempo», 29 ottobre 1968.

1968, è anticipata dalle considerazioni svolte recensendo su «Paragone-Letteratura» nel dicembre 1964 la *Storia del brigantaggio dopo l'Unità* di Franco Molfese:

Che cos'erano, infine, i liberali moderati che pure, sotto l'Austria e sotto il Borbone, avevano, insieme ai democratici, patito ergastoli e forche? Nient'altro che borghesi, 'galantuomini', come si chiamavano nel sud: essi scoprirono in Parlamento che la rivoluzione minacciava la loro pace, le loro proprietà, le loro prerogative di classe dirigente. Già da tempo avevan preso a noia le iniziative dell'utopico Mazzini, adesso si accorgevano che anche quelle, tutt'altro che teoriche, di Garibaldi, presentavano gravi inconvenienti e addirittura pericoli. La fortunata impresa dei Mille, il loro trascorrere dalla Sicilia a Napoli avevano, oltre che liquefatto l'esercito di Franceschiello, suscitato nelle masse contadine un fanatico entusiasmo mai riscontrato in quelle popolazioni derelitte. In quella gente senza pane, rassegnata a una condizione schiavistica, il generale, aureolato da una leggenda di antico paladino, aveva acceso la speranza che qualcosa stesse davvero per cambiare, anche per loro. L'abolizione della tassa del macinato, la promessa di una nuova distribuzione delle terre demaniali erano stati i primi atti del Dittatore: se i braccianti, afflitti da una secolare fame di terra, esultavano, i 'galantuomini', piccolo e grossi proprietari, avevano drizzate le orecchie, quella campana li allarmava creando un fronte comune non più politico, ma sociale. Buon pretesto alla difesa degli interessi era il fatto che, leali quanto su volesse verso la monarchia sabauda, Garibaldi e la maggioranza dei suoi erano repubblicani: ben pochi furono i borghesi che spingessero la loro fede democratica sino ad auspicare autentiche riforme a vantaggio della plebe: lo spettro dei tumulti contadini faceva paura a tutti. Ben presto le Luogotenenze succedute alla dittatura garibaldina fecero capire che c'era poco da stare allegri e che dietro al vessillo dell'Unità – a cui il popolo basso era praticamente insensibile – le cose sarebbero rimaste invariate e magari peggiorate per la novità della coscrizione. Questi, secondo il retto giudizio del Molfese, i 'moventi profondi' dell'adesione contadina al brigantaggio. Ancora una volta delusi, i nipoti di coloro che nel '99 avevano seguito il cardinale Ruffo, prestarono

ascolto al clero filoborbonico, ma più di tutto li attrasse il miraggio delle prede, delle vendette personali e anche delle paghe offerte ai guerriglieri. Garibaldi li aveva traditi e quanto al re nuovo gli preferivano il Borbone che tradizionalmente era considerato, in casi estremi, il protettore dei poveri contro i soprusi dei baroni feudali¹¹⁷⁴.

Per arrivare a una così lucida visione antieroica del Risorgimento la Banti si era scrupolosamente documentata. Certo, Domenico, il rivoluzionario calabrese protagonista del romanzo, è diverso da quello che realmente è esistito. Ma questo perché, per una scrittrice come lei, personaggio vero non è quello ricostruito con esattezza documentaria, bensì quello che viene fuori da un mosaico fatto con frammenti strappati alle persone che lo hanno conosciuto¹¹⁷⁵ e frammenti di perduta invenzione, per «un inesauribile assillo d'inquietudine spirituale, d'una responsabile partecipazione»¹¹⁷⁶.

Il nome e l'origine del protagonista (il cognome, Lopresti, viene taciuto in tutto il corso dell'opera, ma figura nella presentazione editoriale del libro firmata da Cesare Garboli), unitamente all'epigrafe che recita «Alla memoria di mio Padre», testimoniano che il racconto poggia su memorie familiari. Domenico è infatti il nonno della Banti. Costui, avvalendosi della prima persona, scrive la sua autobiografia («autobiografia nello schema manzoniano dei *“componimenti misti di storia e d'invenzione”*»¹¹⁷⁷) quando, a più di settant'anni, (l'età della Banti al momento dell'uscita del libro), tutto è amaramente compiuto (la «cattiva sorte»¹¹⁷⁸ di Paolina sembra incarnarsi nella Storia). Il tradimento degli ideali repubblicani, «mio antico vangelo»¹¹⁷⁹, per il

¹¹⁷⁴ A. Banti, *Molfese*, «Paragone-Letteratura», a. XV, n. 180, dicembre 1964, p. 131.

¹¹⁷⁵ Cfr. A. Nozzoli, *Anna Banti e il Risorgimento senza eroi*, in E. Biagini (a cura di), *L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi a Firenze, 8-9 maggio 1992*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 179-190.

¹¹⁷⁶ A. Borlenghi, «*Noi credevamo*» di Anna Banti, «L'Approdo letterario», a. XIII, n.s., n. 38, aprile-giugno 1967, p. 111.

¹¹⁷⁷ F. Giannessi, *Amare “memorie” di un patriota deluso*, «La Stampa», 15 marzo 1967.

¹¹⁷⁸ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 23.

¹¹⁷⁹ Ead., *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967, p. 33

quale aveva aderito a sette di cospiratori e rivolte, sopportando anni di detenzione in carceri terribili come quello di Montefusco e condanne capitali. E la vita, nell'ordinata e sussiegosa Torino del 1883, che, culla dei Savoia, aveva decretato il fallimento del suo credo democratico, e a cui, impiegato statale al servizio del regno italico, si è autocondannato trascinando dentro la moglie Marietta e i due figli, Teresa (la stessa che, sotto il nome di Eugenia, appare nell'*Itinerario di Paolina* e la protagonista di *Inganni del tempo*) e Luigi, nella speranza della morte.

Il racconto è un «disordinato esame di coscienza»¹¹⁸⁰. Le vicende del protagonista, che coprono gli anni 1809-1883 circa, non seguono un ordine cronologico. Alle pagine conclusive è così indirizzata la sua adolescenza in adorazione della cognata francese Cleo, la quale si consuma nella fedeltà a Gioacchino Murat (e in cui è possibile ravvisare una spiegazione dell'educazione morale di Domenico, che, a dispetto di accomodamenti e diffamazioni offerte dalla realtà esterna, mai si macchia). Forse Domenico ne ha abbastanza del tempo agito da cui ha ricavato i frutti più sconcertanti. Forse la Banti stessa ha difficoltà a gestire un arco di tempo così sacro e vasto per la nostra storia nazionale, per giunta intercalato con materiale di fantasia (ricordiamo il breve commovente incontro con Garibaldi in una stanzetta sul Busento, mentre sta cenando a pane e fichi e, dinanzi a Domenico pentito per non avere tenuto in vita la repubblica, fa la sua professione di fede in un avvenire di giustizia perché «il tempo non conta»¹¹⁸¹).

Domenico scrive (legge) le sue memorie in un confronto serrato con il presente. Come nell'*Itinerario di Paolina*, questo «diario su due piani temporali»¹¹⁸² ha una natura interrogante, serve cioè a rispondere alla domanda liturgica dei testi bantiani: chi sono io? E a rispondere spogliandosi dell'io: «mi ribellavo a un mondo in cui ravvisavo un solo giusto, me stesso. Avevo ragione,

¹¹⁸⁰ G. Lagorio, *Gli ideali traditi*, «Il telegrafo», 4 maggio 1967.

¹¹⁸¹ A. Banti, *Noi credevamo*, cit., p. 317.

¹¹⁸² I. Scaramucci, *Il «galantuomo» deluso di Anna Banti*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1970, p. 154.

avevo torto? Dalla soluzione di questo dilemma dipende la mia intima tranquillità, il riconoscermi coerente in tutte le fasi della mia vita. Non vorrei scoprire di essermi amato troppo»¹¹⁸³.

Esistono due verità. La prima è questa:

Credono che io dorma, che passi dal sonno a un dormiveglia incosciente: che, insomma, non abbia più la testa a posto. L'hanno sussurrato anche la medico, l'altro ieri, sicuri che io non sentissi. Come al solito, mi era entrato in camera senza chieder permesso, per una delle sue inutili visite, e la sua voce stentorea, militaresca, dal forte accento piemontese (“come sta il nostro amico?”) mi forzò ad aprire gli occhi. Sto sempre con gli occhi chiusi quando non sono solo, e non so perché, forse per rifiutare una vita che non m'interessa più. Sono davvero malato? Non direi, nessuna parte del corpo mi duole e se volessi potrei vivere normalmente, magari uscire, parlare. Non me la sento, non voglio e le palpebre chiuse difendono la mia volontà. Ho sempre parlato poco, i miei dovrebbero saperlo, ma forse non se ne accorgevano quando i miei obblighi di ufficio mi tenevano per lunghe ore fuori casa. Mia moglie ci era avvezza, sebbene si ostinasse nelle sue lunghe tirate di protesta e di preoccupazione per le cose domestiche. Io mi limitavo a passeggiare in su e in giù per la mia stanza di studio: abitudine di galeotto, diceva lei, con una sorta di esasperato rispetto, e io lasciavo correre, in fondo aveva ragione. “Marietta, lasciami pensare” rispondevo alla fine, quando proprio non ne potevo più di quei femminili ma sensati discorsi. Lei allora, prorompeva in una di quelle sue risate sarcastiche, un po' teatrali: “Il fait beau dire à celui qui vient de loin...”. Eh sì, di lontano venivo, e come avrei potuto confessarle che la rovina di casa nostra e l'avvenire dei nostri figlioli mi lasciavano indifferente? Meglio dunque tacere e aspettare che, in un modo o nell'altro, si calmasse. Eppure, in questo silenzio che mi abita, ho la testa piena di parole. Troppe parole che rifluiscono da mondi perduti, da ragionamenti interrotti: inutili ormai come la visita del medico che tentenna il capo e tutto spiega col fatto – bella scoperta – che sono vecchio. Sciocco

¹¹⁸³ A. Banti, *Noi credevamo*, cit., pp. 23-24.

“bugianen”. Non capisce che la vecchiezza mi spingerebbe anzi a parlare e parlare e che tutta la mia connaturata caparbieta basta appena a frenarmi, a mantenermi in quella dignità silenziosa che è sempre stata il mio rifugio¹¹⁸⁴.

Le persone che stanno intorno al letto di Domenico «credono»¹¹⁸⁵ che egli, se non ha rimosso, trascorre almeno disinteressato alle pene passate. Di qui il suo stato di uomo assonnato e taciturno. Non sanno però che proprio una di loro gli fornirà il movente per confessare ciò che i sensi hanno trattenuto. È il medico venuto a visitarlo, il quale, con il suo «forte accento piemontese»¹¹⁸⁶ e avanzando una falsa comunanza di ideali («“come sta il nostro amico”»¹¹⁸⁷), risveglia il ricordo del nemico. Così, lui che «st[ava] sempre con gli occhi chiusi»¹¹⁸⁸ si decide «ad aprire gli occhi»¹¹⁸⁹, cioè a raccontare.

Arrivare alla verità è dunque una questione di (punti di) vista: far prevalere la razionalità sul rancore. E non è un caso se alle memorie di Domenico la Banti aggiunge un periodo di buio: «In carcere rischiai la cecità e la temo più assai della morte»¹¹⁹⁰. A guarirlo dal male fisico (e dal turbamento di non potere servire la patria) sarà un oculista famoso che apparteneva alla corte della nuova regina Maria Sofia: ancora una volta l'irriducibile repubblicano doveva la vista all'avversario.

Terminato il racconto a canone inverso, dalla cospirazione del '48 all'infanzia e all'adolescenza fra Pizzo e Chiaravalle, comincia l'altra verità:

Non è stato troppo tardi se ne ho ottenuto di avere tutta la mia vita davanti agli occhi, un campo di battaglia in azione, e gli onori della giornata sono ancora incerti. Non ho taciuto né risparmiato nulla, infanzia, gioventù, famiglia, amicizie, le mie responsabilità e quelle degli altri. Le ho passate al setaccio e

¹¹⁸⁴ Ivi, pp. 11-12.

¹¹⁸⁵ Ivi, p. 11.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*

¹¹⁸⁷ *Ibidem*

¹¹⁸⁸ *Ibidem*

¹¹⁸⁹ *Ibidem*

¹¹⁹⁰ Ivi, p. 97.

non ho rintracciato l'errore in cui siamo caduti, l'inganno che abbiamo tessuto senza volerlo. Pisacane seppe far meglio e se sbagliò trovò misericordia nella morte. Io l'aspettavo a Montefusco e lei passò via, dandomi appuntamento su questo letto di vecchio. Ma io non conto, eravamo tanti, eravamo insieme, il carcere non bastava; la lotta dovevamo cominciarla quando ne uscimmo. Noi, dolce parola. Noi credevamo...¹¹⁹¹

Mentre le (re)azioni di una vita passano «davanti agli occhi»¹¹⁹² senza mitologie, Domenico acquista via via consapevolezza di essere una storia fra le storie: «Le ho passate al setaccio e non ho rintracciato l'errore in cui siamo caduti, l'inganno che abbiamo tessuto senza volerlo»¹¹⁹³. Comprende che, se vuole emettere un ultimo giudizio sul suo passato, deve affiancarsi a coloro che hanno sposato le sue stesse convinzioni: «io non conto, eravamo tanti»¹¹⁹⁴. La sentenza è unanime e ambigua: «noi credevamo»¹¹⁹⁵, cioè ci siamo illusi di poter combattere le ingiustizie e di veder trionfare una civiltà libera, oppure noi, a dispetto di uomini opachi, avevamo una fede per la quale ci saremmo fatti ammazzare.

Dove è anche la Storia, indagata con severità e rispetto, mai manca alla Banti la suggestione per stabilire un'intesa più profonda, che le permetta di raccontar di sé tenendosi al riparo da derive intimistiche («chissà [...] che la mia vocazione vera non fosse quella dell'erudito, dello studioso unicamente sensibile alle voci di età remote»¹¹⁹⁶).

Quello che vogliamo dire è che autore e personaggio non sono soltanto parenti di sangue: sono, per così dire, parenti letterari in quanto condividono l'inclinazione verso la scrittura.

¹¹⁹¹ Ivi, p. 513.

¹¹⁹² *Ibidem*

¹¹⁹³ *Ibidem*

¹¹⁹⁴ *Ibidem*

¹¹⁹⁵ *Ibidem*

¹¹⁹⁶ Ivi, p. 89.

La loro riflessione parte da una sfiducia nei confronti del mestiere dello scrittore:

[...] non ho mai ammirato sinceramente gli uomini e ancora meno le donne di penna¹¹⁹⁷.

In particolare, guardano con sospetto il compito del romanzo:

Dai romanzi mi son sempre tenuto lontano, non mi piacciono le favole e diffido dei romanzieri. Per chi scrivono costoro? Come possono giocare la loro vita componendo storie inventate¹¹⁹⁸?

Salvo poi affidarsi al romanzesco (l'esistenza di Domenico viene definita «romanzo avventuroso»¹¹⁹⁹) dacché il «romanziero, il quale più che viverla, costruisce la vita»¹²⁰⁰, rappresenta l'unica alternativa al demone dell'autobiografia:

Comunque, anche garantito da questa figura di solitario, segreto scrivente, non vorrei cadere nella trappola della dichiarata autobiografia, insomma delle «memorie». Più volte ho detto quanto disapprovi di richiamare in tal modo l'attenzione del prossimo [...] Ritengo, infatti, che il memorialista non possa esser sincero. Esser stato testimone e vittima di soprusi e tirannie non libera da una magari inconscia autocompiacenza e dalla tentazione di tacere le debolezze, le meschinità che ogni uomo, in ogni condizione, inevitabilmente commette. Chi racconta la propria vita non dovrebbe, secondo me, mirare che al proprio meticoloso e spietato ritratto, per riconoscersi e non scendere nella tomba ignoto

¹¹⁹⁷ Ivi, p. 49.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹⁹ Ivi, p. 59.

¹²⁰⁰ Ivi, p. 50.

a se stesso come fu nascendo: deve dunque esser capace di rintracciare minuto per minuto le sue azioni e le reazioni degli altri¹²⁰¹.

E ammettere la funzione vivificatrice della scrittura:

Ebbene, sono cambiato, inutile dissimularlo, oggi tengo al mio cervello e dunque alla mia memoria come all'unica speranza di sopravvivere, non so dove, non so per chi, dato che per nessuno scrivo. Sopravvivere? Mi correggo: vivere. Sarà grottesco, ma non son mai stato vivo come adesso, così concentrato nel fatto di essere esistito¹²⁰².

Domenico si definisce «segreto scrivente»¹²⁰³. In effetti, nessun membro di quella famiglia che, più che comprendere e consolare, ingombra, è al corrente della sua nuova occupazione. Tranne la figlia Teresa: «Faccio il gesto di raccogliere le mie carte ed essa mi previene e le spinge di lato, nascondendole sotto due grossi volumi: in qualche modo ha capito che sono un mio segreto»¹²⁰⁴.

Teresa è, nel libro, una figura intermittente. La vediamo entrare e uscire dalla stanza del padre, custode della sua salute e del suo impegno a scriversi. C'è un momento in cui riusciamo però a fermarla e a sapere qualcosa di lei. Per esempio, che somiglia a Concetta del *Gattopardo* (e quel «finché c'è vita c'è speranza»¹²⁰⁵ messo in bocca all'avvocato di Domenico suona come la confessione di un'italiana che ha molto amato il romanzo di Lampedusa). Un giorno Domenico riesce a strapparla ai suoi servigi e al suo silenzio, e sente il suo cuore, che «ved[e] pulsare alla fontanella della gola»¹²⁰⁶. Questa figlia di

¹²⁰¹ Ivi, p. 51.

¹²⁰² Ivi, pp. 139-140.

¹²⁰³ Ivi, p. 51.

¹²⁰⁴ Ivi, p. 58.

¹²⁰⁵ Ivi, p. 64.

¹²⁰⁶ Ivi, p. 93.

sedici anni ha «un segretuccio di cuore»¹²⁰⁷. E il segreto è dei più tremendi. Un vecchio cavaliere che abita nel palazzo le scrive lettere sgarbate e gliele infila sotto la porta. Perché «qui non è come da noi, qui non tengono rispetto, se la fanno fra loro e badano solo ai soldi»¹²⁰⁸. A questa analisi così graffiante Domenico è colto da sentimenti contrastanti. Da una parte è orgoglioso di quella figlia onesta e pura che non ha scordato i valori della sua terra. Dall'altra sa bene che questo rigore, in una città borghesissima dove non contano le qualità d'animo ma la ricchezza, non le riserverà una vita facile.

La rielaborazione delle sue scelte di patriota diventa motivo per una rielaborazione delle sue scelte di padre. In tal senso risulta significativo l'episodio delle suore, cui Domenico strappa la piccola Teresinella «nel suo vestitino bianco»¹²⁰⁹ perché contrario alle confessioni da loro imposte alle collegiali, occasione, a suoi occhi, di comportamenti licenziosi da parte dei preti. Il primo pianto di quella «figlia [che] non piange mai»¹²¹⁰ acquista senso alla luce del presente e mostra Domenico nei panni di un padre che, per avere troppo osservato la legge morale, ha dimenticato la legge più importante, quella degli affetti. E che ora, chiamato in causa dalla figlia, ormai adulta, per essere difesa dall'anziano vizioso, nulla può.

A Teresa si contrappone Giuseppina, la primogenita di Domenico morta in tenera età. È lei, dal «carattere risentito»¹²¹¹ e dalla «volontà testarda»¹²¹², che «a quattro anni leggeva correntemente»¹²¹³ sicché il padre «vole[va] farne una letterata»¹²¹⁴ (altro ritratto della Banti), a ispirargli, nell'alternanza di sonno e di veglia in cui produce la scrittura, un sogno. Domenico si trova in un «giardino

¹²⁰⁷ Ivi, p. 94.

¹²⁰⁸ *Ibidem*

¹²⁰⁹ Ivi, p. 96.

¹²¹⁰ *Ibidem*

¹²¹¹ Ivi, p. 48.

¹²¹² *Ibidem*

¹²¹³ *Ibidem*

¹²¹⁴ *Ibidem*

fiorito»¹²¹⁵ dove gli appare una donna dalla «fronte spaziosa, un poco accigliata, occhi scuri e acuti, zigomi alti, il labbro superiore rialzato in una espressione vagamente infantile»¹²¹⁶, che «portava una veste succinta che le copriva appena le ginocchia, i suoi capelli erano tagliati corti come quelli di un uomo»¹²¹⁷. E dinanzi a tale «sconveniente maturità»¹²¹⁸ Domenico «[s]'indigna[...]»¹²¹⁹. La scena poi si sposta in un interno. Chi abbia a mente la prima versione del *San Matteo e l'angelo* del Caravaggio, dove un angelo dai tratti femminili, dalle labbra sospese e sensuali e dalla veste che scopre un fianco mentre si protende verso Matteo e, mano sulla mano, lo guida nella scrittura del Vangelo fu considerato sconcio dal clero e rifiutato, non può fare a meno di ritrovarla in questo romanzo dal titolo evangelico: «Seduta, la donna scriveva, il suo tavolo era colmo di scartafacci e io le stavo dinanzi in piedi, come uno scolareto. Alzò il capo e stavolta rideva col riso di Giuseppina quando voleva farmi una burla: la stessa bocca larghetta, gli stessi occhi stirati all'insù, da cinesina. Mi canzonava? Solo allora mi avvidi che le carte su cui poggiava la mano erano i fogliacci che vado scarabocchiando, riconobbi la mia scrittura»¹²²⁰.

Questa donna rappresenta il personaggio creato da Domenico nel suo inconscio, disperato bisogno di qualcuno che, dopo anni di silenzio più assordante di qualsiasi urlo, ascoltasse e raccogliesse i suoi tentativi di verità. Ma è anche un personaggio della Banti, quello meno in mostra tra le donne a

¹²¹⁵ Ivi, p. 44. In un «giardino», simbolo della fratellanza minacciata dal secondo conflitto mondiale (rappresentato da uno scimmione), è ambientato già *Rivelazione*, racconto di un sogno pubblicato su «L'Italiano» di Longanesi e poi inviato a Gianna Manzini per una serie radiofonica di sogni di scrittori (Ead., *Rivelazione*, «L'Italiano», a. XIII, n. 67-70, novembre-dicembre 1942, p. 424). Ricordiamo, inoltre, che nella primavera dello stesso anno la Banti scrive la *Nota introduttiva* a *I sogni* della quindicenne Donatella Contini Bonacossi, «una bambina moralmente curata fino allo scrupolo» (nella quale forse rivedeva sé stessa), la cui salvezza era stata quella di «me[ttersi] a scrivere in gran segreto “le sue idee”» (Ead., *Nota introduttiva* a “*I sogni*”, «Il selvaggio», a. XIX, n. 1-2-3, 15 giugno 1943, p. 4).

¹²¹⁶ Ead., *Noi credevamo*, cit., p. 45.

¹²¹⁷ *Ibidem*

¹²¹⁸ *Ibidem*

¹²¹⁹ *Ibidem*

¹²²⁰ Ivi, p. 46.

cui espone Domenico (da lady Florence a Caterina Balestrieri), e quindi congeniale alla domanda che la perseguita: «“*Chi siete, signora?*”»¹²²¹.

Un sogno è il titolo del capitolo dodicesimo dell'*Itinerario di Paolina*. Qui abbiamo chiara la percezione che l'infanzia che la Banti ci propina non è una trama finita ma un'avventura (in questo senso andrebbe inteso il giudizio di un recensore anonimo come «libro didattico per eccellenza»¹²²²).

Paola è al mare, affondata nel sonno, e sulla soglia del nuovo mattino (una di quelle mattine estive che Barbara conosceva bene), sogna di incontrare quattro vele bianche:

“Sono ali bianche” riconosce Paola, convinta dalla realtà della sua posizione di dormiente, dirigendo cauta il suo sogno. Due angeli – nessuna meraviglia – e le loro vesti bianche, alte come colonne. Due angeli che sorvegliano il mare, a prua e a poppa, e hanno i dorsi nivei ripidi come montagne. La legge del sogno ha già tolto alla dormiente la vista delle acque. Distesa, essa ha gli occhi sul cielo tagliato da quelle grandi ali; e la mano, appoggiata al bordo del vascello, riconosce lo scabro di un margine marmoreo. Del resto la memoria lavora per suo conto, liberamente, e suggerisce in un cantuccio: “San Giuliano traversò il mare in un sarcofago, portato dagli angeli alla sepoltura”: ma ormai il sogno è gonfio di verità e sfida ogni controllo¹²²³.

Nella bara non c'è il San Giuliano di cui Paola «stabil[isce] la filiazione dalle pagine della *Legenda Aurea*»¹²²⁴: c'è lei, che, conscia del finale tragico della narrazione, prega gli angeli affinché devino dal tradizionale percorso verso la sepoltura e la portino a riva:

¹²²¹ Ivi, p. 45 (il corsivo è nostro).

¹²²² Non firmato, “*Itinerario di Paolina*”, «Augustea», a. XII, n. 9, 15 maggio 1937.

¹²²³ Ivi, p. 117.

¹²²⁴ Ivi, p. 119. «Tra le mie letture, la patrologia latina e greca del Migne (dal II sec. a Innocenzo II, 1216), la Tomistica, il Pastor, gli oratori sacri. E ancora, le storie di Paolo Diacono, le cronache di Goti, Franchi, Burgundi, Unni» (A. Andreoli, *I miei libri? Una sconfitta*, «Paese Sera», 3 maggio 1981).

Dice: “Angeli, voltatevi un pochino, anche senza guardarmi, e manovrate le ali verso il largo. Sento che la riva è vicina perché le onde si fanno più grosse. La sabbia sarà infocata, e sotto l’altare dove mi metteranno non c’è un filo d’aria. Voi che volate, queste cose non le sapete. Portatemi ancora un po’ per questo mare verde come i campi del paradiso: fatemi vedere il brillio del mezzogiorno, la bonaccia delle tre e un bel tramonto: un bel tramonto solo. Di notte ci si potrà anche fermare sotto la luna. E poi non ho visto bene, stamani, come si leva il sole...”¹²²⁵.

Cosa significa questo sogno? Sicuramente qui, come in altri testi bantiani, ci sarebbe materia per un’interpretazione psicoanalitica (e ricordiamo che una copia della prima traduzione italiana dei *Nuovi saggi di psicoanalisi* di Freud era presente nella libreria della Banti). Ma il velo da dipanare è, in realtà, più leggero di quanto si possa credere, e scopre come sempre una patina autobiografica. È il passatempo di Paola (e la salvezza della Banti) a impicciarsi delle vite degli altri per guardare di sbieco la propria. Vita singolare, in questo caso. Proprio quella che Paola (e la Banti) cercano: la martire scelta per un destino alto, che non prescinde da un carico di sofferenza¹²²⁶.

In queste pause perfette, quando la camera è ritornata silenziosa, è raro che Paola non si metta a cantare. Saranno frammenti di canzonette fermati per caso in tipiche storpiature, qualche vaga nenia dai contorni sbordati, di origine oscura, due o tre motivi, anche antipatici, che pure ripetuti in solitudine sviluppano un sapore intenso. “Madama Lucrezia, il suo damo la lasciò...” comincia uno di questi, in tono allegro e ritmo svelto; e sempre allegramente continua: “non ebbe più amanti lo disse e lo giurò”. Poi il tono cambia e il ritmo prende una larghezza di fiume abbandonato nella nebbia: “alfine rimasta sola, nessuno più la

¹²²⁵ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., pp. 117-118.

¹²²⁶ Nel 1946 traduce per «Prosa» di Gianna Manzini il racconto *Mia sorella Susanna* di George Santayana. Protagonista è Susanna, una fanciulla alle prese con il problema della vocazione, che «sognò di esser rapita, come Santa Teresa, dal sacrificio e dalla preghiera». E invece finì donna come le altre, sposa di un vecchio ammiratore dai rozzi costumi (G. Santayana, *Mia sorella Susanna*, «Prosa» (quaderni internazionali diretti da G. Manzini), quad. II, 1946, p. 306).

consola, pensando a tanto amor...”. L’ultima sillaba, troncata davanti all’infinito, è straziante e la bambina cogli occhi lagrimosi, la voce roca, piglia una sbornia di melanconia¹²²⁷.

È questo «un martirio, un paradiso»¹²²⁸, il primo che Paola si figura: una sposa addolorata (*Giocare*). Un destino che troverà compimento nella signora della *Ballata della grassa città*. «Quando la camera è ritornata silenziosa, è raro che Paola non si metta a cantare»¹²²⁹: la «bambina»¹²³⁰ intona il canto di una «“Madama”»¹²³¹ fatta di passioni tutte intere, che registra il rifiuto da parte dell’uomo che ama, che non amerà più nessuno e si cullerà nella sua solitudine. «[La signora] aveva aperto quella porta per trovare nel silenzio una negazione del male»¹²³²: la musica (la richiesta della sonata di Scarlatti) agisce come medicamento alle pene d’amore della «Signora»¹²³³, che, nel paesaggio bolognese, irrompono come ricordo della «bambina antica»¹²³⁴ che «vide la signorina dirimpetto seduta sulle ginocchia di un uomo»¹²³⁵.

L’avvenimento viene sgomberato «cogli occhi lagrimosi, la voce roca, [...] [e] una sbornia di melanconia»¹²³⁶ (mentre la signora «capì che la sua sofferenza era un dono, una grazia esigente»¹²³⁷).

Ne *La cattiva sorte* la designazione al matrimonio si strozza fino ad assumere la forma del «nodo alla gola»¹²³⁸:

[...] “Giochiamo alle sposine”. Questa volta Paola è addirittura sbalordita e, secondo il suo naturale, dimentica di domandare spiegazioni per rimuginare in

¹²²⁷ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 19.

¹²²⁸ Ead., *Ballata della grassa città*, cit.

¹²²⁹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 19.

¹²³⁰ *Ibidem*

¹²³¹ *Ibidem*

¹²³² Ead., *Ballata della grassa città*, cit.

¹²³³ *Ibidem*

¹²³⁴ *Ibidem*

¹²³⁵ *Ibidem*

¹²³⁶ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 19.

¹²³⁷ Ead., *Ballata della grassa città*, cit.

¹²³⁸ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 25.

silenzio di cosa mai possa trattarsi. Del resto le spiegazioni vengono non domandate perché Silvia, imperterrita, prepara il gioco con le parole e con l'azione. "Queste sono due carrozze" dice rovesciando gli sgabelli e accoccolandosi subito nello spazio fra le gambe di uno di essi. "Noi siamo due sposine, ci incontriamo alla passeggiata e parliamo dei nostri mariti." Non convinta, ma soggiogata da un fastidioso interesse Paola la imita, non però fino al punto di dondolarsi come lei per simulare il movimento di una vettura. E aspetta: sente che qualche cosa deve venire che merita la spesa dell'acquiescenza. "Ora" dirige Silvia mescolando i gesti e la spiegazione, raccontando e insieme recitando "io ti dico che il mio sposo mi fa tanti regali." E subito con la voce cambiata: "Mi porta in carrozza tutti i giorni, sa? e poi vado al teatro e a prendere il gelato tutte le sere coi vestiti di seta e le collane". La voce ridiventa bassa e sibila rapidissima: "E tu devi dire: Io invece no, sempre in casa, chiusa a pane e acqua coi vestiti rotti. Il mio sposo non mi vuol bene". Cosa è successo? Se Paola non ripete le parole della compagna non è, ora, per annoiata indocilità. Attentissima, beve quei suggerimenti che si animano subito e sanno viaggiare anche col poco bagaglio di un'esperienza di cinque anni. Un viale, una dama in carrozza, una pedina, quelle altezzose vanterie a voce spiegata e la verità umile e nera imposta frettolosamente; il sapore della condanna e la convinzione della sua giustizia a escludere persino un primitivo perché. "È vero, è vero, il mio sposo non mi vuol bene" scandisce il dondolio dei panchetti¹²³⁹.

L'io è messo in bocca ora a Silvia, la compagna di giochi di Paola, che monta la recita su due ruoli antinomici, quello della sposa amata e quello della sposa infelice (e dietro la quale si può vedere il lavoro dell'autrice che ordina i compiti dei personaggi), ora a un oggetto, il panchetto della carrozza, che fa le veci di Paola (e della Banti).

Ma la cosa più interessante è il *modus operandi* della Banti, che esemplifichiamo sul *modus pingendi* del Caravaggio. Il Lombardo comincia a dipingere soggetti scarnificati, e, man mano che progredisce, sistema il tema in

¹²³⁹ Ivi, pp. 24-25.

maniera più organica. Basti pensare al *Bacchino malato*, questo fanciullo statico con un grappolo d'uva nella mano destra, che evolve nel *Giovinetto morso dal ramarro*, dove il medesimo volto, considerato un autoritratto del Caravaggio, nell'atto di gridare compie un'azione e racconta quindi una storia. La Banti nell'*Itinerario di Paolina* lancia riflessioni che si espanderanno in testi successivi generando collisioni attorno a quell'unico centro senza fondo che è l'io. Ecco perché riteniamo che il miglior modo d'intendere la sua scrittura non sia quello di studiarla, ma di guardarla.

Il gioco infantile di Paola e Silvia («“Noi siamo due sposine, ci incontriamo alla passeggiata e parliamo dei nostri mariti”»¹²⁴⁰) matura nella prosa di costume *Le mogli degli artisti*, pubblicato su «Oggi» il 22 luglio 1939. Le pose muliebri che sfilano sono certamente quelle che la Banti aveva modo di osservare durante i periodi di villeggiatura e le rarissime serate nei salotti intellettuali. Mogli macerate dall'invidia e dal pettegolezzo che «fingono di capirsi a mezza bocca, e di confidarsi, in gergo, complessi problemi intimi»¹²⁴¹; mogli che si esaltano «a porgere la destra alta, per il baciamento»¹²⁴² e mogli selvagge che «si butta[ano] a una golosità indecorosa, [...] dic[ono] parolacce da carrettiere e, magari, vere porcherie»¹²⁴³.

Infine, le donne-artiste. Il tipo della letterata è ospitato senza clemenza nel suo desiderio di avere successo:

Di solito la letterata o per intimo rispettabile pudore, o per affettazione di degnevolezza, o semplicemente per norma di difesa, comincia col recitare la parte della donna di casa, terra terra: la fama, il successo, per carità e chi ci ha pensato mai?, mentre, levatele la fede nel proprio valore o nelle speranze

¹²⁴⁰ Ivi, p. 24.

¹²⁴¹ Ead., *Le mogli degli artisti*, «Oggi», 22 luglio 1939, p. 6.

¹²⁴² *Ibidem*

¹²⁴³ *Ibidem*

ambiziose e si butterà a piangere da disperata, come nessun uomo, analogamente, farebbe mai¹²⁴⁴.

e di dettare scuola:

Ormai la letterata è caduta nel solito tegame. Immemore della interlocutrice scelta, essa le volta le spalle e si butta a parlare fitto fitto col giovane autore: insaziabile, sfrenata. Costui è intimidito, si sente tagliato fuori dal gruppo degli amici: la mano ossuta della scrittrice è calata, nel calore del discorso, sul suo braccio, e lo stringe. Gli par d'essere a scuola, fra le grinfie della signora maestra¹²⁴⁵.

Allora, sorge una domanda: e la Banti, che entra in ogni scrittura? Se non trova posto tra le donne che scrivono, dove si accomoda? Sulla bocca del cicaleccio mondano: «“Deve credere al genio del marito come a un oracolo, poveretta”»¹²⁴⁶. Affinché questo oracolo (Longhi) possa esprimersi ne governa gli sbalzi della personalità:

Ma viene l'estate, l'artista scalpita, smania che col caldo non riesce a lavorare e d'altra parte non vuol muoversi: peuh, queste villeggiature borghesi! Si butta ai torvi silenzi, mangia poco, combina gite che finiscono male, fa e disfà teorie, al

¹²⁴⁴ *Ibidem*

¹²⁴⁵ *Ibidem*

¹²⁴⁶ E, ancora, oggettivandosi: «Povere mogli d'artisti, d'inverno son libere di taroccare col marito e colla serva, di pretendere i pavimenti lustrati e l'ordine più monotono [...]» (*Ibidem*). Questo motivo della serva si riversa in due racconti: *Serva e padrona* e *La nuova padrona*. Nel primo, una signora borghese è alle prese con la nuova domestica, Rosina, la quale approfitta della sua generosità per avanzare richieste sempre più assurde, che culminano nel licenziamento. Ma «il fatto si mantiene nei contorni del racconto, della “moralità”» (Ead., *Serva e padrona*, «Tutto», a. XXI, n. 15, 8 aprile 1939, p. 8). La Banti non sfocia cioè nel discorso autobiografico, riservandoselo per il secondo racconto, legato all'insediamento alla villa Il Tasso: una signora si decide all'acquisto di una casa nella campagna toscana, trovandosi, lei che «non aveva avuto, fino allora, altri sottoposti che una donna di servizio piuttosto dispotica con cui tagliava corto perché non apparisse la sua timidezza: preferiva essere ingannata che mostrare di accorgersene», a simulare una conoscenza botanica che non possiede per fronteggiare le astuzie dei coloni, che mal digeriscono l'arrivo della nuova padrona (Ead., *La nuova padrona*, «L'Approdo letterario», a. VII, n.s., n. 16, ottobre-dicembre 1961, p. 37).

caffè, fino a notte alta, col risultato di litigare a morte coll'amico del cuore. Una bella mattina l'odio per la villeggiatura è scomparso, l'artista ragiona in tutt'altro modo e la moglie non si capacita, per l'ottantesima volta, di come quest'uomo possa, senza accorgersene, mutar parere così onestamente, dicendo sempre cose giuste fervide e belle. Aria, aria, bisogna andar via, quiete, silenzio, solitudine, e poi, sai che ti dico?, in questo porco paese non ci ritorno più, voglio vedere se mi riesce di restare per sempre all'aria pura, fra gente semplice, e lavorare¹²⁴⁷.

e si schiera al suo fianco nelle diatribe artistiche:

[...] Casimiro e Placido, lavorando da fratelli sul motivo d'uno stesso paesaggio, sentono fermentare certe fondamentali divergenze estetiche, giacenti da un ventennio, innocue; e all'orizzonte una scena madre, con storiche ingiurie. Fra questi scogli le rispettive donne si muovono propinando consigli di prudenza o temerarie suggestioni, spesso avvelenate da silenziose vecchie antipatie¹²⁴⁸.

Ancora, lo scherzo crudele che Silvia impone a Paola («“E tu devi dire: Io invece no, sempre in casa, chiusa a pane e acqua coi vestiti rotti. Il mio sposo non mi vuol bene”»¹²⁴⁹) viene riproposto nel racconto *Un matrimonio alla moda*, pubblicato su «Il Nuovo Corriere» il 23 aprile 1953. L'unione tra Gianna e Paolo ha i toni dell'idillio borghese. Ma quando l'uomo confessa il bisogno di libertà, libertà che si esplica soprattutto nei viaggi, «al gioco che cominciò, la poverella, si capisce, perdeva. Il suo paesaggio sentimentale era così accidentato che una nuvoletta bastava a schiacciarlo: e figuriamoci la cupa eclissi della gelosia. Era ancora così ragazza che il “se non mi vuol più bene, è innamorato di un'altra” faceva testo, come nei romanzetti per signorine»¹²⁵⁰. Questa gelosia, creazione di una mente che ama senza risparmiarsi, si frappon

¹²⁴⁷ Ead., *Le mogli degli artisti*, cit.

¹²⁴⁸ *Ibidem*

¹²⁴⁹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 25.

¹²⁵⁰ Ead., *Un matrimonio alla moda*, «Il Nuovo Corriere», 23 aprile 1953.

nel reale rapporto tra la Banti e Longhi, come vedremo nel romanzo autobiografico *Un grido lacerante*.

Il secondo destino che si schiude a Paola è quello, appena accennato, di madre: «Eppure il meccanismo della sua immaginazione è così scoperto che se le capita di sentirsi dire: “Quando sarai grande ti sposerai, avrai dei bambini, una casa...”, questa eventualità pure chiamata spesso nelle finzioni dei giochi fra ragazzette, la infastidisce tanto da farle imbastire un broncio di mezza giornata»¹²⁵¹.

Sappiamo che la Banti madre non è stata. In nome di questa condizione mancata si diverte a combinare il rapporto madre-figlia in una formula che riporta sostanzialmente l'una anziana e dominata, l'altra scattante e autoritaria: «Ma la piccola vecchia arranca pietosamente colle mani appoggiate alla tavola e non arriva a levarsi: ci si accorge con pena che solo un bastoncino, poco fa nascosto dietro la seggiola, aiuta e sostiene le oscillazioni sgangherate di un fianco mancante. Come sorpresa la figlia si volge: si direbbe che un risentimento simile alla vergogna le avveleni quel poco di sguardo, sotto le palpebre. “Vuoi essere aiutata?” Nei suoi piani una madre zoppa non ha luogo»¹²⁵² (*Madre e figlia*); «Dove si poserà il bicchiere, dove porteranno i passi sbandati e tutti di traverso? “Hai le mani di pappa,” s'impazienta la figlia: e talvolta, con uno scatto irriverente, toglie l'oggetto di mano alla madre e compie l'azione colle sue dita ferme e capaci»¹²⁵³ (*Tomba virginea per morte immatura*).

Ma è dal racconto *La figlioccia*, di matrice autobiografica, che estraiamo informazioni su una maternità non sentita e riscattata in altre forme. Protagonista è «la Signora»¹²⁵⁴, che, «fin da bambina, misteriosamente sicura di non aver mai figli»¹²⁵⁵, aveva accettato di far da madrina a Barbara (nella realtà

¹²⁵¹ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., pp. 12-13.

¹²⁵² Ead., *Madre e figlia*, «Oggi», 14 ottobre 1939, p. 6.

¹²⁵³ Ead., *Tomba virginea per morte immatura*, «Milano sera», 2-3 gennaio 1948, p. 3.

¹²⁵⁴ Ead., *La figlioccia*, «La Nazione», 10 dicembre 1978, p. 3.

¹²⁵⁵ *Ibidem*

la figlia di Dario Cecchi). Ed ecco che ora questa ragazzina si presenta nel suo studio mentre lei «ha ancora la penna in mano»¹²⁵⁶ e «lunghe riflessioni sulla pietra d'inciampo d'essere nata donna»¹²⁵⁷. Perché la sua responsabilità non è quella di farla crescere a suon di balocchi e merende (a questo ci pensa una mamma!) ma di nutrire la sua anima (anima di donna) avendo cura che prosperi in virtù e bellezza. Ma Barbara non pensa a una laurea, pensa ad imporsi nel mondo del teatro assorbendo fiduciosa elogi piovuti addosso troppo in fretta. La madrina invece «disciplina rigorosa, ogni giorno almeno una pagina, un impegno giurato a se stessa, mantenuto in un silenzio ostile ai consigli, alle lodi»¹²⁵⁸. Soprattutto, una concezione diversa dell'amore. Barbara padroneggia perfettamente il linguaggio del sesso e fa a meno di termini sacri come fidanzato e nozze, giudica geniale ogni nuova conoscenza e in questo indistinto favore opere scelte, non s'innamora. La madrina conosce soltanto, lacrime agli occhi, la dedizione all'uomo che ama: «E a decine le vengono alla memoria episodi in cui questa dedizione scattava, incoercibile. Magari non era necessaria, ma troppo dolce per rinunziarci»¹²⁵⁹. È la memoria della Banti, tenacissima quando si tratta di legarsi a Longhi in un servizio che non chiede ricompensa. E allora, quando si leggerà la sua posizione all'interno del dibattito sui problemi delle donne condotto sulle colonne di «Rinascita», non bisognerà prendere sul serio quell'interrogazione rivolta più a se stessa che alle altre attorno al difficile rapporto tra maternità e lavoro¹²⁶⁰. Fare la paladina delle

¹²⁵⁶ *Ibidem*

¹²⁵⁷ *Ibidem*

¹²⁵⁸ *Ibidem*

¹²⁵⁹ *Ibidem*

¹²⁶⁰ «Così succede che mentre un giovanotto ben preparato e legittimamente ambizioso, non si smarrisce in crisi sentimentali o le soffre senza che il lavoro perda per lui il significato di dovere fondamentale, la ragazza, crisi o no, ripieghi su mansioni grige, accettate a controcuoere, esercitate con impazienza, abbandonando gli studi che pur le erano cari e che riprenderà più tardi, talvolta con un'aspra speranza di recupero. A ciò contribuiscono, naturalmente, i doveri di una nuova famiglia e della maternità, ma ne è causa prima una specie di confusione mentale e morale che cancella la sua giovanile personalità: e che il suo compagno dovrebbe temere e scongiurare coll'accortezza che gli viene da una diversa e più estesa esperienza di vita. In questa prova, oltre che di affetto, di umana consapevolezza, consiste, secondo me, il primo nucleo di una autentica parità dei sessi. Ma quanti giovani mariti sono oggi capaci di un tale

donne, invitarle a non sacrificare la propria intelligenza per amore, alla Banti riesce molto male: «“Già, il lavoro!” esclamò sorridendo; e stava per aggiungere: credi che ti basti? Ma tacque, forse il rossore della figlioccia non era così facile da interpretare»¹²⁶¹.

L'ultima vocazione è quella che meglio si sposa con il sogno del martirio. Nel capitolo decimo *Le tre chiese* la quindicenne Paola, «colla calma spassionata di una vecchia monaca e la fiducia di una bambina»¹²⁶², scioglie i battenti di una chiesina nascosta nel giardino di un monastero. Il suo occhio è estasiato dall'incontro con due monache in adorazione, «due mucchi di neve immobili»¹²⁶³, che «impon[gono] un significato di desiderio, di vocazione mistica»¹²⁶⁴. In altri termini, l'interrogazione: «Suor Paola?»¹²⁶⁵. Come *Un sogno*, concluso «col cruccio stupito di chi contempla i rottami d'un vetro prezioso e sanno bene di appartenere alla ragazza florida dello specchio»¹²⁶⁶, la visione delle suore fa vo(l)to di consolazione: «Più tardi riafferrata dall'ambiente di casa, se t'avveniva, gingillandoti a lavarti le mani pian piano per ritardare il momento di sederti a tavolino, d'avvistare nello specchio del lavabo il tuo visuccio magro, non mancavi di staccare l'asciugatoio dal gancio e ravvolgertene la testa passandolo sotto il mento a modo di soggolo. Subito lo specchio ti promuoveva da adolescente bruttarella a monaca graziosa»¹²⁶⁷.

La domanda si trascina fino all'ultimo capitolo: *La compassione*. Paola ha vent'anni e si fa chiamare «signorina»¹²⁶⁸. Questo vorrebbe darci il senso di una formazione che s'è compiuta. E invece no: Paola non si discosta dalla bambina

sforzo, di una tale sollecitudine? Qui sta il punto: giacché il più sicuro mezzo per ottenere l'autonomia femminile parte dall'ipotesi di un padre che, mettiamo, dica ai figlioli: “Non fate chiasso, bambini, perché la mamma lavora» (Ead., *La mamma lavora*, «Rinascita», a. XX, n. 12, 23 marzo 1963, p. 32).

¹²⁶¹ Ead., *La figlioccia*, cit.

¹²⁶² Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 98.

¹²⁶³ Ivi, p. 103.

¹²⁶⁴ Ivi, p. 102.

¹²⁶⁵ Ivi, p. 104.

¹²⁶⁶ Ivi, p. 121.

¹²⁶⁷ Ivi, p. 105.

¹²⁶⁸ Ivi, p. 122.

di *Radici* che apre le braccia alla mamma in cerca di una destinazione. È sempre un'anima perseguitata dal dubbio e dall'orgoglio, solo che adesso si dedica alle opere di carità. Ignudi, affamati, malati. E soprattutto una madre di due bambini abbandonata dal marito debosciato: Olga, che pare tirata giù dalle *Sette opere di misericordia* del Caravaggio, in quella madre ragazzina fermata in un basso di Napoli e innalzata a Vergine che serra tra le braccia Gesù Bambino mentre pietosa guarda l'umanità bisognosa: «“O signorina” diceva “se ho i miei bimbi io sono felice. Ma se lei vuol trovarmi un posto e metter loro in collegio io muoio. La notte me li bacio nel sonno e la mattina mi ritrovo abbracciata con loro come m'ero addormentata. Cari, cari, sono ancora miei come quando li ho portati”»¹²⁶⁹.

Prima di arrivare ai poveri Paola passa dalle Suore di Carità:

Non era mai stata in un convento, perché veniva da una famiglia liberale e un tantino spregiudicata. Nel salotto dove la fecero passare e la rinchiusero, guardava senza benevolenza quella tavola dal tappeto rigido, le sedie in simmetria, il pavimento netto. Certo chi aveva ordinato quei mobili aveva obbedito a un criterio tradizionale e sommario, come un cieco che descriva i colori visti nell'infanzia. Il tempo passava e non si vedeva nessuno. Che l'avessero dimenticata? Un trillo di campanello, due trilli, ovattati, dosati. Silenzio, e per altri dieci minuti. Proprio quando Paola si avvicinava alla porta colle dita tese alla maniglia, questa girò davvero e comparve la Superiora. La domanda preparata mentalmente da tanti giorni suonò imprecisa, quasi ambigua. Subito Paola si vergognò, arrossì e vide se stessa collo sguardo della vecchia suora. Calza di seta, volpe azzurra... “Chi sei?” dicevano i battiti delle palpebre senza ciglia. “Una fannullona, un'intrigante?” E in silenzio il taglio delle labbra si muoveva come per mormorare¹²⁷⁰.

¹²⁶⁹ Ivi, p. 132.

¹²⁷⁰ Ivi, pp. 123-124.

Che cosa voleva chiedere a quelle donne che avevano giurato fedeltà a Dio? «La domanda preparata mentalmente da tanti giorni suonò imprecisa, quasi ambigua»¹²⁷¹: non erano i nomi e gli indirizzi della gente da soccorrere che le interessavano. Era la risposta alla domanda che l'*Itinerario di Paolina* prepara dal primo capitolo: «“Chi sei?”»¹²⁷². E se le prospettive di moglie, madre e monaca non hanno convinto, la compassione della vecchia suora ne suggerisce di nuove: «“Una fannullona, un'intrigante?”»¹²⁷³.

Il libro si chiude con un'immagine di speranza: «Allora Paola vide, per terra, ma poggiato su un foglio pulito, un mazzetto di ciliege brillanti, spuntate quasi dalla terra con una munificenza sapiente e precisa»¹²⁷⁴.

C'è da scommettere che si tratta delle «ciliege fresche»¹²⁷⁵ sistemate, in *Stagioni*, «nella tasca del sottanino»¹²⁷⁶. E ora ritrovate «su un foglio pulito»¹²⁷⁷. L'itinerario di Paolina è tutto da rifare (riscrivere).

¹²⁷¹ Ivi, p. 124.

¹²⁷² *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹²⁷³ *Ibidem*

¹²⁷⁴ Ivi, p. 133.

¹²⁷⁵ Ivi, p. 42.

¹²⁷⁶ *Ibidem*

¹²⁷⁷ Ivi, p. 133.

Capitolo terzo

Maria e Fernanda

La nostra meta non è di trasformarci l'uno
nell'altro, ma di conoscerci l'un l'altro e
d'imparare a vedere e a rispettare nell'
altro ciò ch'egli è; il nostro opposto
e il nostro completamento.
(Hermann Hesse, *Narciso e Boccadoro*)

Il lettore si sarà accorto che non abbiamo parlato del capitolo undicesimo dell'*Itinerario di Paolina, Amicizia*. Ammettiamo che, nella presentazione di testi che non filano sotto scansione periodica o etichettatura di genere ma si chiamano per eco, qualcosa potrebbe esserci sfuggito. La dimenticanza è qui volontaria, e presto diremo perché.

Ne *La cattiva sorte* Paolina si trova in un parco pubblico e cerca di far conoscenza con altri bambini. Questi restano inavvicinabili a causa del suo carattere timido, che la relega alla panchina e alla consolazione materna di tentare l'impresa un altro giorno:

Ecco che una mattina di primavera la ragazzina va per la prima volta in un parco pubblico con la intenzione precisa di trovarci dei compagni. "Cosa ci vuole?" hanno risposto in casa ai suoi dubbi timidamente espressi. "Ci son tanto bambini ai Giardini Margherita! Vedrai come è facile far conoscenza." Ma, dal principio del viale, la realtà indietreggia, si sposta di piano, malignamente. La inclinazione del prato disperde e quasi canzona. I gruppi di ragazzi che corrono son distanti, inabbordabili, e come visti dalla cornice di un quadro. Mai e poi mai si fermeranno e guarderanno verso il cantuccio di Paola; mai e poi mai Paola avrà

il coraggio di muoversi e di andar loro incontro: questo è certo e più vero di tutto. Rimane una noiosa panchina e la solita voce della Beppa che invita a riempire di sabbia il secchiello: come per i bambini che vanno ancora con la balia. Allora Paola si accorge che quel che succede lo aveva preveduto chiaramente ieri, un'ora fa, e torna come un conto. “Li conoscerai un altro giorno, domani” promette la mamma alle lagrime della ragazzina che, rincasando, piange le sue speranze perdute¹²⁷⁸.

Quel giorno arriva in *Amicizia*:

Paola e Giovanna sono amiche. Paola dice di Giovanna: “la mia amica”; pronunciando con fretta scontrosa, e inghiottendo di traverso l'allitterazione. Giovanna dice di Paola: “un'amica mia”; e su ogni vocale allunga e stira l'accento con una graziosa peritanza di gatta. Son due ragazze di quindici anni, compagne di scuola – prima liceale sezione A – che la mattina partono di casa insieme, dopo essersi chiamate dalle finestre attraverso una gran piazza, con vocalizzi convenzionali. In classe siedono sullo stesso banco e spesso ascoltano le lezioni colle mani unite: calda e ossuta quella di Paola, morbida e fredda come un pesciolino quella di Giovanna. Non sarebbe molto lontano dal vero chi attribuisse a Paola questa idea base: “la scuola è fatta perché io veda Giovanna tutti i giorni”. Quanto a Giovanna, si potrebbe farle pensare, a un dipresso: “la scuola è divertente anche perché c'è Paola”¹²⁷⁹.

Paola ha quindici anni, frequenta la prima liceale (sezione A, ci tiene a precisare la Banti, che era stata iscritta proprio a quelle scuole), e ha un'amica: Giovanna. Le due si caratterizzano per secche opposizioni: esigente («“la mia amica”»¹²⁸⁰) e fedele («“la scuola è fatta perché io veda Giovanna tutti i

¹²⁷⁸ A. Banti, *Itinerario di Paolina*, cit., p. 26.

¹²⁷⁹ Ivi, p. 106.

¹²⁸⁰ *Ibidem*

giorni”»¹²⁸¹) la prima, superficiale («“un’amica mia”»¹²⁸²) e (stra)vagante («“la scuola è divertente anche perché c’è Paola”»¹²⁸³) la seconda.

Ciò che le tiene insieme è l’inclinazione verso la scrittura, sebbene questa per Giovanna sorga traboccante e naturale, per Paola è un impegno che costa sofferenza:

Giovanna si sentirebbe uno straccio se consegnasse un componimento di meno che otto facciate. Periodi lunghissimi a coda arricciolata, aggettivi a triplice rinforzo, apostrofi, interrogazioni calzanti: tutto imbarcato sull’onda di una cantilena enfatica e ingenua a cui il dondolio di una treccia soffice, scivolata sulla spalla destra segna la cadenza. Mentre l’amica legge ad alta voce, presso la cattedra, Paola, dal banco, ammira senza riserve la lunghezza del tema e la gentile correttezza del profilo aquilino. Fra cinque minuti toccherà a lei il tormento di quella lettura: un lavoro, figuriamoci, che conta quattro paginette sole, coperte d’una scrittura larghissima che si sgomitola in un lampo¹²⁸⁴.

Dal «non sarebbe molto lontano dal vero *chi* attribuisse a Paola [...]»¹²⁸⁵, che, a fronte del «quanto a Giovanna, si potrebbe farle pensare [...]»¹²⁸⁶, denuncia un’intesa tra chi scrive e chi è scritto (la Banti conosce i “veri” sentimenti di Paola perché Paola è lei), è facile continuare a individuare la Banti scrittrice nel vezzo di Paola a reinventare, sui banchi di scuola, personaggi femminili della Storia:

Sui testi di Orazio o di Dante saltellano i nomi usati: Virginia, Giorgina, Alice, Luisa. Ogni nome è murato in una compagine di fatti intangibili, ma storici. Virginia, elegantona dai piedi sottili – che belle scarpine – sia lasciata dormire e passeggiare, beata lei, lontano dalla scuola, colla sua anemia e il suo faccino

¹²⁸¹ *Ibidem*

¹²⁸² *Ibidem*

¹²⁸³ *Ibidem*

¹²⁸⁴ Ivi, pp. 106-107.

¹²⁸⁵ Ivi, p. 106 (il corsivo è nostro).

¹²⁸⁶ *Ibidem*

tondo di pisello. Giorgina, viso chiuso, nuoti nel mar di libri che le regala lo zio giornalista; Alice rosea e austriaca, circoli per Villa Borghese con pamera fluttante e cassetta dei colori. Quanto a Luisa, tipetto da poco, chi potrà vederla se non alla scuola di ricamo, dalle suore¹²⁸⁷?

e, incapace di «leggersi a voce alta»¹²⁸⁸, a nascondersi in quelli che meglio sappiano spiegare (o glorificare) il «nodo rabbioso»¹²⁸⁹ che è la sua vita (ne *La cattiva sorte* Paolina può soltanto «fantasticare ad alta voce»¹²⁹⁰ e per «farsi capire [...] inventa[re] [...] lunghe favole intorno a un'eroina generosa, potente, nascosta»¹²⁹¹):

Scriva anche lei in endecasillabi sciolti che son pure un bel metro, comodo, largo, un vero letto per l'ispirazione. Ci si può mettere qualunque cosa e tutto ci fa bella figura. Di solito Paola infilza lunghe tirate vittorughiane a suon di bimbi infelici che un'angelica fanciulla non finisce mai di ristorare. Quest'essere, coperto di veli bianchi, non ha mai una figura precisa, ma inclina verso certi caratteri che la ragazza segretamente si concede di approvare sulla propria persona: elementi di contorno, pura decorazione che rispetta il centro della immagine e le lascia il tempo e la speranza di una felice metamorfosi: oggi una mano lunga, domani le trecce copiose o il calore d'una pelle ambrata¹²⁹².

Sottratte al chiuso scolastico, l'opposizione interno-esterno («Paola e Giovanna sono già pronte ed escono in istrada»¹²⁹³) fa emergere il disagio di Paola a guardarsi allo specchio:

¹²⁸⁷ Ivi, p. 109.

¹²⁸⁸ Ivi, p. 108.

¹²⁸⁹ Ivi, p. 107.

¹²⁹⁰ Ivi, p. 31.

¹²⁹¹ *Ibidem*

¹²⁹² Ivi, p. 110.

¹²⁹³ Ivi, p. 112.

Di primavera le vetrate dei finestroni ribattuti sugli scuri funzionano da specchi. D'inverno i cappelli sono incapati senza un ritocco. A che pro, del resto? Giovanna sa bene di essere carina, e Paola, su questo capitolo, aspetta e spera che qualcosa nella sua faccia succeda, un giorno o l'altro. Ma si guarderebbe bene dal metterci le mani¹²⁹⁴.

e il suo modo sbavato di camminare:

La sua andatura è molle e sbadata; la punta della scarpa respinge passo passo, di traverso, una buccia di castagna, antipaticissima¹²⁹⁵.

A Paola, inarcata «fra una vecchia scontentezza di fondo e le vaghe pretese di un amor proprio impreciso e testardo»¹²⁹⁶, manca la familiarità con la vita, «il piacere della passeggiata a due»¹²⁹⁷. Le manca un accanto, che può essere tanto l'amicizia con Giovanna, con la quale, oltre alla passione di conoscenza, vorrebbe spartire la gioia della libertà, della confidenza, della leggerezza (anziché aggrapparsi alla ridicola visita con la mamma) quanto (soprattutto) l'amore. L'amore di carta che dorme inerme sotto le spoglie del conte Filippo, il «pupazzo glorioso»¹²⁹⁸ inventato dalle due compagne. E che comincia a far male quando sveglia un corpo reale e le viene crudelmente sbattuto in faccia come un libro desiderato:

“Ciao. E cos'è quel libro rosso?” Gli occhi di Giovanna fanno un lungo giro prima d'incontrare il fascio di libri che la sua mano regge per costola, all'altezza della spalla, bilanciandone il peso sul palmo aperto all'insù. “Ah sì, non l'avevi

¹²⁹⁴ *Ibidem*

¹²⁹⁵ Ivi, p. 113.

¹²⁹⁶ Ivi, p. 108.

¹²⁹⁷ Ivi, p. 113.

¹²⁹⁸ Ivi, p. 114.

visto? *Le lys rouge* di Anatôle France. Me l'ha prestato Valli. Poi te lo passo.
Ciao, Paulette.»¹²⁹⁹

Questo sentimento che ha per Paola il sapore dell'aria si allarga nello spazio. Dapprima «cammina piano»¹³⁰⁰, come per simpatizzare con quella confessione scandalosa. Poi fa «il primo scalino»¹³⁰¹, riflettendo sulla veridicità dei fatti. Infine «si mette a correre e fa gli scalini a due a due piegata esageratamente in avanti sulla vita»¹³⁰²: il dovere della disciplina, della severità, del rigore la reclamano. Ma la battaglia con il mondo «per quella anima lunga di mezza monaca»¹³⁰³ è appena dichiarata.

Nel 1941 la Banti pubblica il romanzo *Sette lune*, «293 pagine [che] procedono fitte fitte, senza mai un “a capo”, con qualche rara interruzione di tre asterischi»¹³⁰⁴. Cosa spinge questa scrittrice da poco affermatasi a scivolare dall'*Itinerario di Paolina*, fatto di capitoli che vivono bene da soli al pari dei racconti de *Il coraggio delle donne*, a una scrittura che esonda (si badi: non ermetica¹³⁰⁵!)? Proprio l'amicizia. Prende il tema lanciato anni prima e «con sensibilità aggiornatissima»¹³⁰⁶ lo approfondisce in un libro a parte, impostandolo sempre su due vite parallele, continuazione di quelle di Paola e Giovanna: Maria, consacrata alla carriera universitaria e a un orgoglioso senso di inferiorità, e Fernanda, assetata di mondanità e sicura di sé.

¹²⁹⁹ *Ibidem*

¹³⁰⁰ *Ibidem*

¹³⁰¹ *Ivi*, p. 115.

¹³⁰² *Ibidem*

¹³⁰³ *Ivi*, p. 111.

¹³⁰⁴ D. De Gregorio, *Esperienze di una nuova prosa narrativa*, «Augustea», a. XVII, n. 7, 1°-15 aprile 1942, p. 232.

¹³⁰⁵ Accusa che, dalla pubblicazione del primo libro, continua a svilupparsi nelle recensioni a *Sette lune*: «La vicenda a me sembra fiacca e staccata, resa fredda da preziosismi stilistici assai discutibili e da quel continuo voler ricamare tra una frase e l'altra per darci saggi dell'ormai superato frammento crociano» (L. Fiorentino, *Sette lune*, «Meridiano di Roma», 25 gennaio 1942, p. VII).

¹³⁰⁶ [S. Rosati], *Recensione a Sette lune*, «L'Italia che scrive», a. XXV, n. 3-4, marzo-aprile 1942, p. 55.

Nella recensione di Ennio Francia su «L'Osservatore Romano» leggiamo che «la vicenda è compresa in “Sette lune”, sette mesi, dalla primavera [...] fino all'autunno all'ottobre pieno [...]»¹³⁰⁷. Precisiamo: tra un «cielo marzolino»¹³⁰⁸ sotto cui Maria e Fernanda si incontrano per la prima volta a «quel pomeriggio del tre novembre»¹³⁰⁹ in cui Maria discute la sua tesi di laurea. I riferimenti temporali si sfaldano in una narrazione tutta tesa ad avvertire le trepidazioni interiori delle due ragazze. La stessa apparizione della luna, che fomenta il sogno di Fernanda che prende marito, si dissolve in ritorni fini a sé stessi.

Più del tempo che scorre e che, scorrendo, distingue, importa il tempo perduto. Diremo, anzi, ossessiona, se elenchiamo le volte in cui il concetto compare nel romanzo:

Questa attesa senza motivo piglia un ritmo pesante, lento, su un panorama velocissimo di *tempo perduto* che svampa in un polverone d'estate¹³¹⁰.

Non si tratta più di misurare la pazienza, il *tempo perduto*, l'interpretazione che altri potrà dare alla sua attesa, lo stesso senso e valore interni di un gesto tanto irregolare¹³¹¹.

Oggi, hanno, per Maria, la scorrevolezza di una insinuazione: *tempo perduto*, volontà dormente, pecche d'una giornata, quasi d'una vita¹³¹².

Non bisogna *perder tempo*, l'urgenza è una sola, quella di esser donna: ambiziosa, fortunata¹³¹³.

¹³⁰⁷ E. Francia, *Sette lune*, «Osservatore Romano», 21 giugno 1942.

¹³⁰⁸ A. Banti, *Sette lune*, cit., p. 16.

¹³⁰⁹ Ivi, p. 285.

¹³¹⁰ Ivi, p. 21.

¹³¹¹ Ivi, p. 148.

¹³¹² Ivi, p. 37.

¹³¹³ Ivi, p. 154.

Tanto *tempo perduto*, tutto il tempo: tanto tempo largo molle inutile, per decidere¹³¹⁴.

Perduto è per Maria il tempo non dedicato allo studio, all'opera imprecisa che vede crescere giorno per giorno. Per Fernanda si tratta invece del tempo sottratto alla cura dell'aspetto esteriore e delle relazioni che dovranno garantirle un ruolo nella società.

Allora vogliamo leggere questa «prosa [...] troppo sperimentale»¹³¹⁵ isolando i movimenti di salita e di discesa delle due protagoniste, grazie ai quali la Banti struttura una scrittura esagerata, e analizzare le cose che accadono, o che non accadono.

Nel salir le scale di Palazzo Tordi, Maria Alessi badava a molleggiarsi sulle gambe per allentare lo stupidissimo impaccio che, da quando era uscita di casa, la legava. Più studiava il passo e meno riusciva a sentirsi disinvolta: aveva voglia di accusarne quei gradini vecchi e troppo generosi, bassi bassi, limati in più punti del labbro come suole veterane. Lo slancio un po' rigido del piede ci trovava una concessione ipocrita, una smentita, mentre, a tratti, il terreno pareva sfuggire alle piante nervose, quasi prensili, e condurre al capogiro¹³¹⁶.

L'*incipit* di *Sette lune* sembra progettato per non farci dimenticare Paolina. Maria Alessi è un personaggio inadeguato rispetto alla vita: «da quando era uscita di casa»¹³¹⁷ lotta con l'atteggiamento da assumere nel mondo: «badava a molleggiarsi sulle gambe»¹³¹⁸, «studiava il passo»¹³¹⁹. Mentre sale le scale di Palazzo Tordi si svela. Come la Renée di Colette ad apertura delle scene di

¹³¹⁴ Ivi, p. 279.

¹³¹⁵ M. Alicata, *Sette lune*, «Oggi», 1° novembre 1941, p. 17.

¹³¹⁶ A. Banti, *Sette lune*, cit., p. 5.

¹³¹⁷ *Ibidem*

¹³¹⁸ *Ibidem*

¹³¹⁹ *Ibidem*

pantomima (e di romanzo)¹³²⁰, Maria «per quei due minuti di anticipo si risentiva più acutamente il disagio»¹³²¹. «Diciam»¹³²², puntualizza una voce che la scavalca (quella della Banti, che ripetutamente si rivolge ai lettori e rimprovera, aggiusta e scusa le azioni dei personaggi), «pure la vergogna di una inesperta, chiamata a fissare i patti di una prima lezione pagata»¹³²³. Per stabilizzare il «battito del cuore»¹³²⁴ s'impegna in un'attività abituale: «[...] guardava in alto come salisse per diletto, per una curiosità erudita; e s'applicava a coprire il fiato corto con certi commenti quasi a fior di labbro: quel ricordo di volta, quella lesena, l'entasi di quella colonna»¹³²⁵. Veniamo così a sapere che Maria è una studentessa di quart'anno di storia dell'arte, una di quelle creature smisurate che non sanno stabilire i confini tra mestiere e vita, tra fantasia e realtà, e che, «butt[andosi] a far gli scalini a tre per volta»¹³²⁶, sono costrette a ragionare dell'Eterno.

Il disagio culmina davanti alla porta di casa Tordi dove alle tre e mezzo si attende la visita della «“signorina”»¹³²⁷ incaricata di dare lezioni di letteratura a Fiammetta:

Premere il bottone del campanello lucidissimo ebbe la violenza di una caduta nel momento stesso che, inevitabile, coinvolge nell'ultimo crollo: era violenza di volontà, e il polpastrello madido agì prima che la ragazza pensasse al solto gesto

¹³²⁰ «Le dieci e mezzo... Ancora una volta sono pronta troppo presto. Il mio compagno, Bague, che mi ha aiutato nel mio debutto nella pantomima, me lo rimprovera spesso, in termini pittoreschi: “Maledetta razza di dilettante! Hai sempre la coda in fiamme. A darti retta ci si truccherebbe alle sette e mezzo sopprimendo gli antipasti...”» (Colette, *La vagabonda*, trad. it. e intr. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1977, p. 23). Nel 1977 la Banti traduce *La vagabonde* di Colette, inserendo come prefazione *Les “moralités” di Colette*, un articolo uscito nell'aprile 1976 sul n. 314 di «Paragone-Letteratura», in cui «cede all'incanto del racconto giocato fra mille pieghe, tutto a sobbalzi e a sonnolenze improvvisate» (A. Banti, *Les “moralités” di Colette*, «Paragone-Letteratura», a. XXVII, n. 314, aprile 1976, p. 90).

¹³²¹ Ead., *Sette lune*, cit., p. 5.

¹³²² *Ibidem*

¹³²³ *Ibidem*

¹³²⁴ *Ibidem*

¹³²⁵ Ivi, p. 6.

¹³²⁶ *Ibidem*

¹³²⁷ Ivi, p. 15.

che, tentando di correggerla, confermava la smorfia della giacchetta mal tagliata; quella stratta all'in giù, fra l'indice e il pollice, della falda all'altezza dei fianchi. La persona era già composta in rigidità: l'uscio poteva aprirsi da un momento all'altro. C'era, aspettando, da distinguere e sdipanare, nel silenzio, i rumori sordi dell'ignoto interno: che non si confondessero con quelli della strada; ma nessun suono somigliava al passo che avvicinandosi alla porta l'avrebbe dischiusa. Minuti divisi in cristalli fiammanti d'immediatezza, poi il tempo si allentò, e parve sciogliersi nella più distratta sequenza. "Non c'è nessuno, non m'hanno sentito" formula Maria e quasi pensa "non mi hanno voluto sentire"¹³²⁸.

Ma quando, riaccostatasi al campanello, viene accolta dalla figura del domestico, capiamo che l'ansia che ha scandito la salita non era dettata dal confronto con l'esperienza nuova dell'insegnante a domicilio ma dalla domanda «chi sei?»¹³²⁹ che l'uomo di servizio dalla «giacca di tela bianca»¹³³⁰ (chiaro rimando alle monache che in *Vocazione* chiedono alla studentessa in cerca del quadro quale sia la sua vocazione) le rivolge e che, in maniera inequivocabile, fa uscire il personaggio di Maria Alessi dall'infanzia di Paolina:

Questa volta il trillo vivace rispose al gesto con una prontezza suscettibile che sollecitò la trepidazione di prima e la coscienza di una debolezza, di una timidezza d'inferiore. Intanto la stretta non rallentava: ora non c'è più scampo, la porta si sarebbe aperta: e così fu. Uno spiraglio si schiuse in silenzio, s'allargò e un uomo comparve nel vano, un domestico in pannelle di feltro e la faccia del "chi sei?" sulla giacca di tela bianca¹³³¹.

Maria non risponde: «L'uomo ha chiuso l'uscio mormorando qualcosa, ma chi gli bada?»¹³³².

¹³²⁸ Ivi, pp. 6-7.

¹³²⁹ Ivi, p. 8 (il corsivo è nostro).

¹³³⁰ *Ibidem*

¹³³¹ Ivi, pp. 7-8.

¹³³² Ivi, p. 9.

Se l'io rappresenta «uno specchio fastoso da scansare»¹³³³, l'altro è una seduzione:

Una figura snella snella, di ragazza, si giurerebbe, volta le spalle, intenta, davanti a uno specchiuccio di ripiego, a calzare il cappello: sembra che non abbia avvertito il bussar del cameriere, le sue parole, né i passi di Maria: con un disinteresse fondo, quasi fisico, che s'illumina d'un rilievo strambo ma senza idea d'offesa. Pesantezza, una specie d'inerzia ardente sembra schiacciarla in avanti e farla responsabile di un segreto congedo: il donnesco congedo da un viso servo e padrone che è destino quotidiano. Dal canto suo Maria si sente alleggerita in una libertà ariosa e soprattutto distratta: disimpegnata, avanza piano, puntando al varco chiaro della finestra, all'alto vento che da un momento all'altro dovrebbe gonfiare le tende. Non importa se in questa scioltezza la coglie un mugolio, quasi un lamento che parte dallo specchio: la voce, appunto, di chi ha uno spillo fra i denti e vuol parlare: "Scusi, signorina, ma devo uscire di fretta...": queste le smozzicate parole, così previste, per quella figura, in quell'atto. La vita, sottilissima, s'è torta, un po' sbilanciata dal gesto delle braccia che, intorno al capo, mantengono due mani rotonde, cautelose. La voce è fiacca: strascicata, sospesa al limite di una guancia che comincia a definirsi in un profilo perduto, svogliato, e nelle ombre di un tumido labbro. Col girar renitente della persona lampeggiano e si dissolvono, pioniere di un messaggio preciso, immagini di donne e fanciulle probabili, mosse da un contorno, da un alito di verità che è pernio di vita. E se la "signora di mondo" è scomparsa, non per questo gli occhi di Maria, puerilmente divertiti, cessano di scommettere, finché, dopo un ultimo tocco laterale, dopo una soffice compressione sugli orecchi, profilo netto, tre quarti, volto intero, una fanciulla non sia comparsa e sorrida. Un sorriso d'intesa, se pure di poco risalto; e l'intesa è affidata a quel momento non recuperabile che, dallo specchio, la coda dell'occhio cerulo ha colto una realtà accidentale e dato un assenso. "Ciao" riprende la voce, quella voce incrinata "ciao, guarda chi si vede". Non un briciolo di sorpresa, anzi una sospensione pigra dei gesti come chi si trova a un incontro previsto con

¹³³³ *Ibidem*

indifferenza. Pendule le mani, quasi assonnati i tratti, finché le dita non risalgono, con quanta precipitazione, ai capelli, al cappello; con una esigenza di piombo in folta minutezza di mosse, ecco di nuovo il viso a contrasto collo specchio: attivo e perduto¹³³⁴.

Nella stanza in cui è stata introdotta, «fra le tende scomposte, sul sofà-letto dalla coperta affaticata, cincischciata»¹³³⁵, Maria non trova la signora Tordi, «una donna sposata, il modulo più ovvio della specie»¹³³⁶, ma Fernanda Lazzeri, una ragazza allo «specchio»¹³³⁷ preoccupata di accordare il cappello alla pettinatura del giorno.

Questo tipo di donna mondana, e i luoghi in cui esso nidifica, prendono corpo in quattro articoli di costume pubblicati a ridosso di *Sette lune*, negli anni 1939-1941 che vedono la Banti collaborare a «Oggi», il neonato rotocalco diretto da Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio.

Nel primo, *Maggie & Polly*, ad essere punzecchiata è la classe delle estetiste e delle parrucchiere: lo studio di Maggie, dove si celebra il culto dell'esteriorità, è consacrato da un «dignitoso squallore»¹³³⁸ e Polly, assistente ai riti, è «una ragazzotta mal dirozzata con un grembiulotto bianco»¹³³⁹.

Nel secondo, *Veli di cipolla*, viene descritta la processione anonima delle «signore impellicciate e dipinte di lacca»¹³⁴⁰ che con «passetti di piccione»¹³⁴¹ si dirigono a una sfilata di moda, tra i cui invitati spicca «donna Costanza, il cognome lo conoscon tutti»¹³⁴². Inutilmente «i brillantoni, sulle dita libere dai guanti, cominciano a folgorare tra il fumo delle prime sigarette»¹³⁴³. Il sesso femminile per la Banti non si identifica con tanto arioso nulla, maschera sicura

¹³³⁴ Ivi, pp. 16-18.

¹³³⁵ Ivi, p. 16.

¹³³⁶ Ivi, p. 12.

¹³³⁷ Ivi, p. 16.

¹³³⁸ Ead., *Maggie & Polly*, «Oggi», 5 agosto 1939, p. 8.

¹³³⁹ *Ibidem*

¹³⁴⁰ Ead., *Veli di cipolla*, «Oggi», 30 marzo 1940, p. 10.

¹³⁴¹ *Ibidem*

¹³⁴² *Ibidem*

¹³⁴³ *Ibidem*

all'«impossibilità di ricongiungersi a una fantasticata, mai raggiunta immagine di sé»¹³⁴⁴, ma con le persone che all'esposizione di modelli sono venute per faticare, «queste ragazze vestite di scuro che seguitano ad affrettarsi, a scomparire e ricomparire, preparando e conducendo la festa; sempre più pallide. Son giorni che mangiano in piedi, che dormono appena»¹³⁴⁵, e soprattutto sono paghe della loro vita modesta e «non darebbero un soldo per i mille cenci che hanno avuto tra mano sinora»¹³⁴⁶.

Nel terzo, *Il segreto del fascino slavo*, la leggenda di “fascino slavo” prende l'aspetto della russa Tarnowska, che, agli inizi del Novecento, diventò il simbolo della *femme fatale*: «“Sii” suonava la sua voce a giusto punto strascicata, quando si bussava alla porta della sua camera. Le più volte, era china alla specchiera battendo le ciglia sotto lo spazzolino del *rimmel*: e su quel battito scandiva e accentava la proposta che subito le usciva fra i denti, un po' smozzicata e svogliata, ma sempre di spasso e di divertimento. Gran fumo nella stanza, e certi damaschi cupissimi sul divano stazonato»¹³⁴⁷. Salvo poi rovesciarsi, nell'analisi della Banti, in una passerella di donne dagli appetiti ordinari: «Vendevano ricami e marmellate, imparavano il massaggio e la contabilità, inventavano di fabbricar stemmi araldici ai più riottosi norcini di Prati»¹³⁴⁸.

Il quarto, *Guardaroba*, presenta una vicenda surreale per cui è facile ridere, o provare pena. Il corredo di una principessa morta da poco, «enorme e

¹³⁴⁴ *Ibidem*

¹³⁴⁵ *Ibidem*

¹³⁴⁶ *Ibidem*. Saranno proprio queste figure secondarie a ispirare il racconto *Omaggio a Santa Zita*, che celebra l'esistenza di una sartina a giornata, Elena, nubile quarantenne buona e servizievole alle prese con una mondanità capricciosa: «La sua settimana è un campionario di sapori borghesi: dal cibo all'aria, al colore delle stanze di guardaroba e di ripiego dove la infilano con cenci, forbici e calie davanti a una macchina da cucire. Di lì scopre senza volerlo, tutta una gamma di guai poveri, di debolezze, di veri e propri segreti; ma è come non constataste che virtù e ricchezze d'ogni maniera» (Ead., *Omaggio a Santa Zita*, «Oggi», 16 novembre 1940, p. 18).

¹³⁴⁷ Ead., *Il segreto del fascino slavo*, «Oggi», 1° marzo 1941, p. 4.

¹³⁴⁸ *Ibidem*

difforme»¹³⁴⁹ a testimonianza del suo «accanimento d'esser diversa e irricognoscibile per ogni ora del giorno»¹³⁵⁰, è svenduto a un gruppo di donne, le quali, aggirandosi per le sale del palazzo come un «alveare cieco»¹³⁵¹ e «un'invasione di farfalle mostruose e pesanti»¹³⁵², non fanno mistero in tale circostanza di una veste malata congenita e ridicola: «Donne in piedi sui tavoli, tese sulle punte ad arraffare cenci pendenti dall'alto, donne a capo chino, assorte in moti fulminei: braccia divaricate, arrischiatissimi storcimenti di colli all'indietro [...] chi s'applicava a stender sul petto e sui fianchi giacche e sottane refrattarie, chi rimaneva, a maniche appena infilate, sospesa a una tagliola a mezz'aria»¹³⁵³.

Questo incontro imprevisto con una ragazza che è la più dissimile da Maria sconvolgerà per sempre le sue credenze, schiudendo prospettive inedite che, se non accolte, pure mettono in agitazione il suo spirito. Fernanda sa di che materia è fatta Maria, materia letteraria. Quel «“ciao, guarda chi si vede”»¹³⁵⁴ che le rivolge e «non un briciolo di sorpresa, anzi una sospensione pigra dei gesti come di chi si trova a un incontro previsto con indifferenza»¹³⁵⁵ non si giustifica solo col fatto che riconosce in lei una sua compagna dell'Università. Fernanda conosce Maria, l'attende sulla soglia dell'età adulta non per interrogarla come aveva fatto il domestico ma per dare una risposta a quella domanda, per svelarle, a colpi di sguardi, cosa cerca: «Lasciamo che gli occhi si incantino sullo squarcio della finestra, mentre vince l'illogica certezza di non aver nulla da dire né da spiegare. Ormai così vicina ai vetri, Maria si affaccia decisamente, nota il colore dei tetti e dei comignoli, un gatto che dorme al sole»¹³⁵⁶.

¹³⁴⁹ Ead., *Guardaroba*, «Oggi», 5 luglio 1941, p. 7.

¹³⁵⁰ *Ibidem*

¹³⁵¹ *Ibidem*

¹³⁵² *Ibidem*

¹³⁵³ *Ibidem*

¹³⁵⁴ Ivi, p. 17.

¹³⁵⁵ Ivi, pp. 17-18.

¹³⁵⁶ Ivi, pp. 18-19.

Giù per le scale, nel brivido dell'aria raffrescata, si fatica a scomporlo, a ricomporlo in sé, ma il prestigio di quel portamento è tale che, appena in istrada, si diffonde e coinvolge come una festa. Pare a Maria di ritrovare un segreto perduto in quella fatica leggera di associarsi all'andatura della Lazzeri: un segreto che cambia di momento in momento e costringe le spalle a una proiezione altera all'indietro, gli occhi a una visuale più netta. "Direte alla signora che tornerò per il pranzo": un avviso distaccato e come un accento di sfida: involontario per Fernanda, irrilevante per il cameriere: non per la Alessi che ricorda di averlo assorbito e quasi aiutato, prima che la porta battesse, con una soddisfazione oscura e, forse, con una fermezza più stretta delle mascelle. Ecco come parla una compagna, un'amica di chi ha sofferto un titolo diminuito, quasi servile: tanto non avrà pensato Maria, ma la liberazione inconsueta del passo lo farebbe sospettare. È il giorno delle intenzioni neglette, delle acquiescenze incredibili: il quarto d'ora dell'assoluzione temporanea, delle scontentezze rimandate. Non si parlerà più, per oggi, di vendere a un'allieva distratta delle lezioni di trapano: di giudicare e d'esser giudicata; di pretendere il rispetto, di non concederlo. Per questo riscatto il prezzo non conta e sia pur quello di mentire. "Vieni anche tu a storia dell'arte?" No, Maria non ci pensava minimamente e ne ha mille prove. Pure annuisce e par convinta che proprio ci si avviava. Sembra naturale, da quando Fernanda è comparsa, che i ripiegamenti, i controlli interiori più esigenti siano smorzati e indefinitamente respinti nel futuro¹³⁵⁷.

Scendendo le scale di Palazzo Tordi Maria si scrolla di dosso impegni troppo prepotenti per la sua giovane età. Non è più la ragazza vittima di una solitudine, più che desiderata, imposta da un'amara considerazione dei rapporti femminili e umani («le donne hanno fra loro spinosi ed esigenti contatti, troppo spesso ingiusti, anche se animate da tersi propositi. "Una donna mi deve capire, non mi

¹³⁵⁷ Ivi, pp. 23-24.

deve offendere”»¹³⁵⁸). Se la metamorfosi non è menzogna, ella accantona il motivo reale della visita (convincersi che il lavoro intellettuale la renda indipendente e la soddisfi) e scopre il piacere dell’amicizia: «E se, mezz’ora fa, queste cose non esistevano, perché non dovrebbe esser vero che la lezione è un sogno e c’è soltanto un’amica da aspettare, un’amica che si veste?»¹³⁵⁹. E l’occhio che, nella salita, affaticato per l’irruzione in quella «class[e] nemic[a] alla sua, class[e] di comando, legendari[a], arrogant[e] o grossolan[a]»¹³⁶⁰, si era riposato sui ricordi dell’ultimo esame di storia dell’arte, gode ora a concentrarsi sulle sciocche abili manovre di Fernanda che con «uno spillo ripara la rottura della giarrettiera, [con] il dito bagnato di saliva ferma il ricciolo, liscia, riliscia le sopracciglia»¹³⁶¹.

Notiamo che Maria si riallaccia a Paolina a suon di passi. È «una ragazza opaca che, sola, cammina colla testa inclinata e un po’ contratta al modo di una bambina o di una vecchia; senza un pensiero mai che nessuno la guardi»¹³⁶². Ma ora che Fernanda l’ha invitata alla lezione di storia dell’arte, non ci pensa due volte a mandare all’aria i piani di una giornata di studio solitario per la sorpresa di «questo procedere a due»¹³⁶³. Rotto è il percorso abitudinario per raggiungere l’Università che culmina in una visione nuova del paesaggio circostante perché la vita si integra finalmente alla conoscenza, sublimandola: «La realtà dei gruppi infantili sul prato di pietra, quegli scrosci ariosi e domestici delle fontane, Maria non li aveva mai assorbiti con tanta accidentale perfezione: quasi col sesto senso dell’odor di casa»¹³⁶⁴.

¹³⁵⁸ Ivi, p. 14.

¹³⁵⁹ Ivi, p. 19.

¹³⁶⁰ Ivi, p. 8.

¹³⁶¹ Ivi, p. 19.

¹³⁶² Ivi, p. 25.

¹³⁶³ *Ibidem*

¹³⁶⁴ Ivi, p. 24. «Il diario, nelle mani dell’ispettore, è diventato pulito pulito e la voce di Paola ripete come poco fa: Re Enzo, figlio dell’imperatore, imprigionato nella torre di Palazzo... le tombe dei glossatori... Rolandino dei passeggeri... Sorrisi, cenni del capo e della barba sale e pepe, ma in più, questa volta, la sicurezza di una intesa cordiale. Il testo della lezione, chiuso, sbarrato di noia, per la prima volta convince, si apre e si rimpolpa di verità. Esclamazioni di gioia: la torre, quella in piazza del Gigante! Le arche, quelle casette col tetto verde, tutte chiuse,

Agili, nella salita, le caviglie sottili della Lazzeri e così imperiose di disegno che la Alessi indugia un attimo: come davanti a un volo d'uccello restituita alla realtà di una posizione terrena. Retrocedere, ritornare alla norma della propria giornata: e la compagna non se ne accorgerà neppure. Ma una catena di debolezze non si taglia così facilmente e i conti lunghi di questo pomeriggio paiono più gravi di un'ora perduta: meglio salire, dunque: e Maria trova appena la libertà di salire a modo suo, dondolando il capo, a spalle curve¹³⁶⁵.

Mentre sale le scale dell'Università sorpassata da Fernanda, Maria è bloccata da un'«uggia insolita»¹³⁶⁶ (la solita uggia di Paolina). Ciò che ha sempre saputo e temuto, e che l'ha portata ad evitare ogni tipo di relazione, sta per accadere: la separazione. Quella figura di «bambina incantata»¹³⁶⁷ che, nel bel mezzo del cerimoniale con il cameriere, aveva schiuso a Maria, «popolana sfatta»¹³⁶⁸, la promessa di un «passo finalmente concorde»¹³⁶⁹ si mostra in tutta la sua diversità e verità. Fernanda non sa volere bene: vuole essere adorata. «Mette l'ali»¹³⁷⁰ quando, avvicinandosi al portone d'entrata, avvista la folla di studenti e lei deve fenderla calamitando sguardi e sussurri, con Maria a «un passo indietro»¹³⁷¹. Poi, terminata la lezione, «a due passi da Maria»¹³⁷², fa coppia con un giovane, «non da studente, quelle spalle quadre, quel taglio a doppio petto, e neppure l'età e i trascorsi di quelle mandibole glabre da impressionare le donne»¹³⁷³.

al sole! Ormai la lezione non c'entra più e la luce della finestra è, con Paolina, per le vie di Bologna» (Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 41).

¹³⁶⁵ Ead., *Sette lune*, cit., p. 27.

¹³⁶⁶ Ivi, p. 26.

¹³⁶⁷ Ivi, p. 25.

¹³⁶⁸ *Ibidem*

¹³⁶⁹ *Ibidem*

¹³⁷⁰ Ivi, p. 26.

¹³⁷¹ *Ibidem*

¹³⁷² Ivi, p. 35.

¹³⁷³ *Ibidem*

Maria resta fedele al bello artistico che, nello «scendere o salire [che], oggi, è tutt'uno»¹³⁷⁴, l'aveva accompagnata all'incontro/scontro con Fernanda: «Chi vola ora è Maria e non sul ritmo delle sue caviglie. Vertiginosamente lontana, la soccorrono i begli archi della loggia, quel respiro più lungo, quegli appelli reiterati alla resistenza in solitudine»¹³⁷⁵.

Al momento di entrare nell'aula ci accorgiamo che Maria e Fernanda non sono sole. Con loro c'è la Banti, c'è la sua vita di studentessa ventenne alla Sapienza che si trincera dietro il primo banco, che sa che, non appena il professore (Venturi) sarà apparso con l'immane strascico degli eletti (gli allievi del Corso di Perfezionamento), calerà il buio e sullo schermo sfiliranno, fra gli accidenti umani, santi e madonne:

Alla luce artificiale che sa un po' di sequestro e un po' di prova ambita, giova apparire quando le proiezioni stanno per cominciare e un ultimo svagarsi di tutti appetisce, nell'ordine del programma, la punta del disordine piacevole. Cauto e felice avanzare con modesti scarti di fianco, alla ricerca di un posto, successo di una posa naturalmente trovata, ancor agile nella quiete: avventure di Fernanda Lazzeri; sola, ormai, ché la Alessi s'è lasciata inghiottire alla prima siepe di banchi, Poi, dal frangersi e stare così perfetto del ritmo, l'emergere impercettibile di un'attenzione avara e avida: per il tenente del secondo banco, per l'artista con la cravatta e nodo, per il giovane archeologo zelante di campagna romana. Il contorno delle sue spalle si complica di un dolce peso che dà vita al modo d'appoggiarsi, come conscio d'un valore degnevole. Senza guanto, la destra abbandonata sul ginocchio e aperta sul palmo mostra un neo vezzoso, sotto il pollice: l'angolo della veste, sulle gambe incrociate, quel piede sospeso e teso, toccano uno di quegli apici del gusto che si giurano insuperabili in una cronaca. Soltanto Maria, sepolta nel suo inutile buco – ma perché non me ne vado? – avverte la gonfiezza arida dell'aria e ne ritrae una diffidenza che investe il tempo, la stagione e perfino quella luce rosea di poco fa, quel vento

¹³⁷⁴ Ivi, p. 29.

¹³⁷⁵ *Ibidem*

lieto di fuori. Non se ne va, Maria, e la porta è così vicina. Sa come entra il professore, come si spengono le lampade, come appaia sullo schermo la prima Madonna. Il solito fiato denso del buio, in esso quel magma di teste nere, come di animali tristi. I soliti sbagli dell'operatore ancora inesperto dopo quattr'anni: riparati tra lo sfrigolio dei carboni con febbrile succedersi d'orme digitali. Un San Gerolamo colla testa all'in giù? Nessuno ci fa caso, appena qualche cachinno percorre la schiera degli allievi del primo banco, quelli del corso di perfezionamento che arrivano in coda al professore e gli ripartono dietro come nobili bracchi disamorati del mestiere. Ma le uditrici, ma gli assidui disoccupati son sempre contenti e ripeteranno stasera che il corso è talmente interessante. Si succedono gli scatti della macchina, le immagini in bilico oscillano, la voce dell'illustratore persevera e quel focherello del lume abbrunato, sulla cattedra, è come l'impressione di un tempo immutabile, una inutile lampada votiva¹³⁷⁶.

Incassato il tradimento della «passeggiata a due»¹³⁷⁷, Maria «si butta tuttavia alle scale con un palpito che è quasi gioia per una ritrovata preziosa sbiaditezza»¹³⁷⁸. Fondendo i capitoli *Arance millenovecentodieci*, *Stagioni* e *Le tre chiese* dell'*Itinerario di Paolina* la Banti descrive la passeggiata di Maria per le vie di Roma, tra l'«odor di aranci»¹³⁷⁹, il suono della «prima rondine»¹³⁸⁰ che dovrebbe annunciare la primavera e invece porta confuse sensazioni e «gli occhi [che] si perdono nello specchio di sole sulla facciata della chiesa»¹³⁸¹. Poi il percorso, a lei familiarissimo, che dal Collegio Romano, «salendo gli scalini davanti alle porte, ridiscendendoli»¹³⁸², conduce alla Biblioteca Nazionale¹³⁸³:

¹³⁷⁶ Ivi, pp. 31-33.

¹³⁷⁷ Ivi, p. 37.

¹³⁷⁸ Ivi, p. 36.

¹³⁷⁹ *Ibidem*

¹³⁸⁰ Ivi, p. 37.

¹³⁸¹ Ivi, p. 38.

¹³⁸² *Ibidem*

¹³⁸³ «Intanto studiavo all'Università, e nei momenti liberi andavo al Collegio Romano o alla Biblioteca nazionale, dove leggevo quello che via via m'interessava di conoscere. Mi sistemavo nelle sale di studio al piano superiore dove c'erano certe cellette, fra gli scaffali, che davano un gran senso di pace. Una pace conventuale. Praticamente ho passato in biblioteca tutta la mia giovinezza» (G. Livi, *Tutto si è guastato*, cit.).

Su, dunque, per le scale: solitarie anch'esse, a quell'ora, e come pronte al riposo estivo con le finestre spalancate, il cortile coperto di rampicanti, il riflesso violaceo, sul muro giallo, di un cielo invisibile. Luce lunga, inutili lampade verdi, svagamenti di vecchie inerzie velenose, rinalzi all'inadempienza di oggi, esatta come un calcolo e ancora in azione. Ora è la volta dell'istinto che conduce a destra, verso il catalogo generale, mentre la memoria, con oleosa certezza, avverte che è inutile avviarcisi perché la distribuzione è cessata; e il quaderno della bibliografia rimasto a casa. Segue, lamentevole, la viltà di fare qualche passo, di afferrare uno schedario, aprirlo, chiuderlo. "Carlesi, Carlessi, Carletti" han còlto gli occhi socchiusi: non c'è nessuno, e si può bene accentuare questa smorfia di disgusto e il colpo secco con cui il volume vien respinto nello scaffale. C'è ancora qualche libro nella casella del deposito, può reggere la giustificazione di scendere in sala. Troppi e troppo incisivi sapori, troppe abitudini in così giovane età: impegni presi a una prima avida occhiata e parsi traditi a una prima lentezza. Stasera è così grave scendere la breve scala che porta alla sala di studio e gli sguardi oziosi che la battono paiono così pungenti. Sala colma, tutti han lavorato fuorché Maria: e il suo cantuccio abituale è preso. Da quando in qua i suoi tacchi han questo suono chioccio¹³⁸⁴?

Maria è restituita al suo ambiente naturale. Eppure, qualcosa la allontana dal rito quotidiano di sfogliare lo schedario, richiedere i libri, studiarli: un'«inquietudine»¹³⁸⁵ che credeva di «aver[e] spinta a macerare nei ripostigli dell'infanzia scontenta»¹³⁸⁶ (quella di Paolina). «Tutt'occhi»¹³⁸⁷ guarda il buon lavoro di un giorno delle colleghe: c'è chi scrive una tesi sui sogni degli Assiri, ci sono la Piccinni e la Magnani, studentesse modello tutte seminari, esami e borse di studio che hanno pure il tempo di ficcare il naso in questioni civili come il divorzio, c'è la Tosti incaricata di una tesi mediocre e presto sposa,

¹³⁸⁴ A. Banti, *Sette lune*, cit., pp. 39-40.

¹³⁸⁵ Ivi, p. 44.

¹³⁸⁶ *Ibidem*

¹³⁸⁷ Ivi, p. 42.

infine c'è una tipetta che, con la scusa di sgobbare, pedina un giovane e vende giornaletti di avanguardia e di propaganda. In mezzo a tanto fervore, Maria, «solitaria responsabile di sé da non esser mai un peso»¹³⁸⁸ e «autentica tormentata che non parla mai»¹³⁸⁹, trova appena la forza di dire «“Come son fiacca, questo scirocco mi ammazza, lasciatemi mettere a sedere”»¹³⁹⁰ che «cade sulla prima sedia»¹³⁹¹ benedicendo un'ipotetica malattia: «“Se mi ammalassi, se morissi prima di scrivere la tesi”»¹³⁹².

La caduta fisica e morale di Maria ha radice, in realtà, nella famiglia, che le viene incontro nella figura della serva e in quell'odore di supplì, piatto preferito del fratello Giorgio, che smaschera tutti i rancori taciuti. La madre, con «le palpebre abbassate, rosse di un'antica infiammazione»¹³⁹³ (modellata sulla madre de *L'angelo caduto*, che veste «panni tetri, quasi umiliati dal proposito di esprimere costantemente una dissidenza, una negazione di principio»¹³⁹⁴), disapprova le scelte della figlia, che ha barattato il ruolo di moglie con un profilo da studiosa: «saranno sempre delle donnette fanatiche e nella vita si fermeranno perché la scuola, nella vita, non conta. Intanto sciupano anche quel po' di freschezza, la bellezza dell'asino, e non troveranno neanche uno straccio di marito»¹³⁹⁵. Soprattutto, non sopporta che Maria, donna dotata di intelletto e perseveranza, abbia scavalcato quelle che, in un ambiente borghese come il suo, sono prerogative del figlio maschio, declassato dagli insuccessi scolastici, dalla pigrizia e dai vizi. Dal canto suo, Maria sconta questa colpa-non colpa tutte le notti nella solitudine della sua stanza con «gli occhi colmi di lacrime [...] piangere senza volersene accorgere – le pupille come lumini accesi sull'olio – e senza che per le gote una gocciola s'azzardi a traboccare»¹³⁹⁶, mentre registra il

¹³⁸⁸ Ivi, p. 40.

¹³⁸⁹ *Ibidem*

¹³⁹⁰ Ivi, p. 43.

¹³⁹¹ *Ibidem*

¹³⁹² Ivi, p. 45.

¹³⁹³ Ivi, p. 46.

¹³⁹⁴ Ead., *L'angelo caduto*, «Oggi», 29 luglio 1939, p. 6.

¹³⁹⁵ Ead., *Sette lune*, cit., p. 51.

¹³⁹⁶ Ivi, p. 54.

suono della chiave nella toppa, segno che Giorgio è rientrato sano e salvo e lei può meritare il sonno.

Ora, mentre sale la scaletta di servizio che porta alla sua camera, l'udito la serve meglio della vista per presentarle la faccia di Sofia, tesa e pomposa, i suoi occhi lucidetti, lordati di trucco: il senso di avversione che gliene viene è così antico e naturale che nulla basterebbe a scavalcarlo. Figuriamoci poi il gioco solito dello specchietto. Dodici scalini, e già sul terzo è cominciata, fermando ogni altro moto, la lenta rotazione del viso che porta successivamente al fuoco del cristallo, mento guance occhi naso: e su quest'ultimo, quasi incollato al vetro, tutta la faccia pare imperniarsi, contesa alla leggera miopia dello sguardo celeste, sempre vago, anche quando, come adesso, divora. Intanto i piedi ricominciano a salire piano, estranei a quella tensione, invischiati in un gingillarsi di traverso, ciondoloni: e rievocano una bambina oziosa e trascurata che si diverte e a storcere le scarpe. La spinta a salire è come una molla inesatta, sbandata, che quasi a malincuore riprende fermezza in un balzo più preciso. Ora l'angolo voltato riporta la penombra, lo specchietto scatta e si chiude: due passi lunghi e la ragazza ritrova la stanza che ha lasciata in una compagnia così insolita come, ormai, improbabile. Chi è Maria Alessi¹³⁹⁷?

Se a casa Alessi regna «un silenzio senza pace»¹³⁹⁸ dove il «“buona sera, mamma”»¹³⁹⁹ si intimorisce per il «“buona sera” mormora[t]o [da] quelle labbra asciutte aspirando poi l'aria con parsimonia»¹⁴⁰⁰, a casa Tordi «si fa un gran consumo di espressioni affettuose»¹⁴⁰¹. Un parlare che non è dire, puntualmente annotato da Fernanda, la quale, rincasando, trova la sorella Sofia a telefono che fissa i dettagli dell'ennesima riunione mondana: «“Ciao cocca mia, lunedì son tutta per te, grazie tesoro, addio stella”»¹⁴⁰².

¹³⁹⁷ Ivi, pp. 58-59.

¹³⁹⁸ Ivi, p. 47.

¹³⁹⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰⁰ Ivi, p. 46.

¹⁴⁰¹ Ivi, p. 47.

¹⁴⁰² Ivi, p. 57.

«Mentre sale la scaletta»¹⁴⁰³ si raccoglie a studiare i propri lineamenti al «gioco solito dello specchietto»¹⁴⁰⁴ fino a che il congegno si inceppa: «la spinta a salire è come una molla inesatta»¹⁴⁰⁵ e «lo specchietto scatta e si chiude»¹⁴⁰⁶. L'impegno giornaliero a scrutare la propria bellezza (si noti come la vista venga utilizzata in maniera differente da Maria che osserva la bellezza artistica) è interrotto da una domanda: «“*Chi è Maria Alessi?*”»¹⁴⁰⁷. Fernanda non ha bisogno di scoprirlo: sa benissimo chi è Maria Alessi, studentessa che si guadagna da vivere facendo la ripetitrice. Piuttosto la domanda funziona nel senso di: chi è Maria Alessi per me? Ecco che il romanzo traccia una crescita parallela: non è soltanto Fernanda, con il suo fascino sfrontato, ad agire sulla timida Maria ma è pure Maria, con la sua discrezione, ad agire sull'estrosa Fernanda. Le due ragazze rappresentano l'una agli occhi dell'altra ciò che potrebbero diventare se solo lasciassero dialogare i bisogni mancanti: Maria le frivolezze della società, Fernanda l'importanza della cultura.

La devozione a sé stessa della «licealista senza vocazione»¹⁴⁰⁸ riprende con il rito del bagno:

Una praticaccia di servetta nel metter mano al ripostiglio della legna, il gesto sicuro e spregiudicato nel buttarsi ginocchioni davanti allo scaldabagno, a trogolar colla carta, i fuscilli, i fiammiferi [...] È appena coperta da una vestaglietta scolorita che deve servirle da accappatoio e le si apre dinanzi e casca da tutte le parti, scomposta dalle mosse brusche e grossolane della faccenda [...] Né presto, né tardi, come sempre, la stufa si accende, l'acqua pian piano si scalda [...] Non la disturbano la lampadina rossastra, la vasca corrosa, l'asciugatoio di una settimana e quel filo di acqua calda che cola avaramente dalla bocchetta d'ottone annerito: tutta pazienza e, diremmo, pazienza popolare,

¹⁴⁰³ Ivi, p. 58.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*

¹⁴⁰⁶ Ivi, pp. 58-59.

¹⁴⁰⁷ Ivi, p. 59 (il corsivo è nostro).

¹⁴⁰⁸ Ivi, p. 67.

in quel portamento dei fianchi e delle spalle dimesse e in quel trito gingillar delle mani col cordone della vestaglia [...] Ma, appena l'acqua arriva al limite dell'esigenza più modesta, e cioè a una scarsa metà della tinozza, le intenzioni preziose ritornano in folla e non risparmiano scatti felini, abbandoni bilanciati, stiramenti aguzzi di braccia, mezzi giri di spalle: tutte immagini spigolate dal cessar dell'infanzia e vagamente dedite a un'età dell'oro, a un bel tempo futuro. La pelle rosea apparendo e sparendo nell'acqua lattiginosa di sapone, suggerisce anche certi ricordi figurativi e, più, letterari e classici di cui la mente di una licealista senza vocazione po' essere, a un dipresso, mobiliata. Monotono, sedentario arredo: nascita di Venere, bagno di Nausicaa, nereidi e ondine d'incontro: eppure Fernanda ci tiene, a queste ricchezze di portiera in pensione¹⁴⁰⁹.

Troppo particolareggiata la descrizione e indulgente all'assimilazione Fernanda/dea per non scorgere l'impronta del bagno di Don Fabrizio de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa:

Sali la scala interna [...] “Che pace, mio Dio, che pace!” Entrò nello stanzino del bagno: piccolo, imbiancato a calce, col suo pavimento di ruvidi mattoni nel cui centro vi era l'orifizio per lo scolo dell'acqua. La vasca era una sorta di truogolo ovale, immenso, in lamierino verniciato giallo fuori e bianco dentro, issato su quattro robusti piedi di legno [...] Don Fabrizio chiamò: entrarono die servitori recanti ciascuno una coppia di secchi sciabordanti, l'uno di acqua fredda, l'altro di acqua bollente; fecero il via vai diverse volte, il truogolo si riempì; lui ne provò la temperatura con la mano; andava bene. Fece uscire i servi, si svestì, s'immerse. Sotto la mole spropositata l'acqua fu sul punto di traboccare. S'insaponò, si strigliò; il tepore gli faceva bene, lo rilassava [...] non più velato dall'acqua saponacea, non ancora rivestito dall'effimero sudario, si ergeva interamente nudo, come l'Ercole Farnese, e per di più fumante, mentre giù dal

¹⁴⁰⁹ Ivi, pp. 64-65.

collo, dalle braccia, dallo stomaco, dalle coscie l'acqua gli scorreva a rivoli, come il Rodano, il Reno e il Danubio traversano e bagnano i gioghi alpini¹⁴¹⁰.

Se «d[a]l bagaglio dei suoi studî, intermittenti, sbadati, casuali»¹⁴¹¹ Fernanda estrapola *La nascita di Venere* del Botticelli, la Banti tira fuori il *corpus* dei nudi naturalistici di Degas (da *Le tub* alla *Femme dans son bain s'épongeant la jambe* alla *Femme nue s'essuyant (Femme au tub)* fino alla *Femme s'habillant*), «quadr[i] [che] si compon[gono] per sempre nell'atto»¹⁴¹²: Fernanda che pulisce lo specchietto appannato «chinandosi poi e risollevandosi, volta a volta, non manca di buttarci uno sguardo e di favorire il gesto che conduce le membra a riflettervisi successivamente»¹⁴¹³; Fernanda che massaggia il corpo con l'olio di mandorle «compie[ndo] quei gesti, a occhi chiusi, felice del luogo comune "pelle di seta" che le si volge in mente al ritmo di quel moto obbligato»¹⁴¹⁴; Fernanda che si pettina; Fernanda che si veste.

Scesa a precipizio per essersi accorta dell'ora tarda, ancor dispersa nell'incertezza del vestito scelto, la ragazza ha spinto il battente con un impeto vuoto e fuor di proporzione a cui tutti han voltato la testa. Le chiacchiere, le risa han subito concordemente uno stacco: la coda di certe frasi promettenti e vivacissime ha avuto un ultimo guizzo, poi s'è rintanata nel silenzio senza accordo, di blocco: il peggior nemico di chi ha chiamato gente intorno a sé, appunto, per chiacchierare. Quello slancio meccanico, quell'estro da sonnambula arieggiata han portato Fernanda, in tre passi, al centro della sala, e lì soltanto, nel silenzio sospeso, nella pausa, quasi, dei moti, le arriva il tono, il sapore di uno sbaglio commesso: questa entrata da attore inesperto [...] Un rigurgito: il cipiglio, la severità aggressiva con cui Fernanda è squadrata dall'alto in basso parrebbero moti di una macchina impazzita se non fosse più facile attribuirli a

¹⁴¹⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., pp. 84-85.

¹⁴¹¹ A. Banti, *Sette lune*, cit., p. 67.

¹⁴¹² R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit., p. 139.

¹⁴¹³ A. Banti, *Sette lune*, cit., p. 67.

¹⁴¹⁴ Ivi, p. 68.

una smania di ostentazione morale che vorrebbe diventar legge, anzi facoltà di legiferare concessa per meriti: a Sofia Tordi, appunto. La voce, malsicura, si eleva, rasenta i limiti della crisi di nervi, ingorgata di tanto in tanto in grossezza, i nòccioli di furore: malamente spinta e accecata dall'attenzione di tutti. Corrono ingiurie appena velate, popolari formule di condanna, spesseggiano termini dialettali rivelatori, certi anacoluti tipici; soprattutto si sfrena l'accento nativo. "Quel vestito incollato qui e là, quella scollatura indecente; via quei capelli dagli occhi" – e la mano violenta eseguisce – "chi t'ha insegnato a infarinarti così, sa Dio cosa hai fatto sinora"¹⁴¹⁵.

Il pranzo assume i toni di una tragedia. Fernanda è un «attore inesperto»¹⁴¹⁶: sbaglia i tempi e i modi di entrata in scena. Soprattutto, sbaglia i costumi, meritandosi le critiche di Sofia, regista del teatrino che «stanotte [raccolgerà] [...] i fiori secchi della sua serata»¹⁴¹⁷: «"Quel vestito incollato qui e là, quella scollatura indecente; via quei capelli dagli occhi [...] chi t'ha insegnato a infarinarti così, sa Dio cosa hai fatto sinora"»¹⁴¹⁸.

Come ne *Gli inglesi a tavola*, «quando la luce spettrale di un crepuscolo estivo si posa sulle mense delle ricche famiglie inglesi, pare di assistere a una scena di fantasmi e alla riesumazione di un rito carbonaro»¹⁴¹⁹, così gli ospiti di casa Tordi, prelati, marchesi, professori, membri della Camera che si muovono «fra crostini al caviale e aperitivi»¹⁴²⁰, più che irradiare una personalità si esibiscono secondo un copione disperdendosi all'interno dello stesso flusso narrativo: la meta scelta per le vacanze estive, i matrimoni da combinare per le giovani in fiore, un posto dove proseguire la serata.

La sceneggiata converge verso un triangolo femminile formato dalle sorelle Lazzeri: Sofia, Giulia e Fernanda. Tutte e tre sono colpevoli (o vittime?) di

¹⁴¹⁵ Ivi, pp. 75-76.

¹⁴¹⁶ Ivi, p. 76.

¹⁴¹⁷ Ivi, p. 78.

¹⁴¹⁸ Ivi, p. 77.

¹⁴¹⁹ Ead., *Gli inglesi a tavola*, «Oggi», 16 settembre 1939, p. 5.

¹⁴²⁰ Ead., *Sette lune*, cit., p. 82.

«vite disoccupate»¹⁴²¹. Sofia, dalla «magrezza sfiancata, retta da cartilagini, più che robuste, pervicaci e aggressive, un trucco pesante [...] tutte quelle perle al collo, quei ginocchi magri e scoperti»¹⁴²², si nutre di apparenze ed è consumata dal rimpianto di avere sposato un borghese sempliciotto dalla volontà debole. Unica sua consolazione, in mezzo al fallimento di sentirsi padrona di casa riverita, è la maternità: quella figlia, Fiammetta, che svogliatamente partecipa alle lezioni di Maria Alessi, riscatterà il suo triste destino con un futuro di ereditiera bella, osannata e ricercata.

È proprio su questo terreno che si gioca la guerra con Brigida, che non ha figli e si accontenta di far da protettrice al primo giovane che gli capita sotto tiro: «passa a infilare un garofano rosso all'occhiello del giovane obeso [...] “vi voglio far da mamma stasera, Lillo caro, dovete esser bello bello...”»¹⁴²³. In verità, Brigida non può contare nemmeno su un matrimonio felice: Renzo Biamonti passa la serata a fare il filo a Fernanda, annunciando così il tradimento finale. La sola cosa che la ristora è il titolo di contessa e l'invidia che esso suscita in Sofia, specie quando si presenta al ricevimento accompagnata da Costanza, la contessa di Montesanto, corteggiata dai salotti più esclusivi.

Conquistata da questo «destino d'eccezione e le promesse di una vita tutta spettacolare»¹⁴²⁴, Fernanda si destreggia tra le lusinghe del cognato, gli sguardi di un giovane sconosciuto e le insistenze di un vecchio professore «estra[endo] per la settima volta lo specchietto»¹⁴²⁵. È l'unico personaggio per cui esiste una possibilità di salvezza: terminare gli studi universitari, diventare professoressa e avere la sicurezza del lavoro. Se solo riuscisse ad allontanare il pensiero di «contar meno di tutt[e]»¹⁴²⁶. E, più di tutto, scacciare la luna, che, mentre

¹⁴²¹ Ead., *Ginnastica per signora*, «Oggi», febbraio 1941, p. 10.

¹⁴²² Ead., *Sette lune*, cit., p. 70.

¹⁴²³ Ivi, p. 83.

¹⁴²⁴ Ivi, p. 81.

¹⁴²⁵ Ivi, p. 97.

¹⁴²⁶ Ivi, p. 113.

dorme, le porta in sogno il racconto che un giorno prenderà marito: ma «la luna è lunga a tramontare»¹⁴²⁷.

Come in sogno, Maria si vede risalire la scaletta di legno, percorrere la sordida nudità del corridoio di servizio. “Ci pigliamo un tè in camera mia: un tè freddo ghiacciato” dispone in un sussurro ghiotto quella voce dimenticata che ora è di ragazzina vagabonda e impronta, e par confidare un segreto: né Maria protesta. È dolce quella parvenza di fiducia particolare, di consuetudine antica e non si può discuterla, vagliarla. Ecco la porta sgangherata su quella stanzetta così calda di marzo, ora bollente addirittura, ma gonfia di un vento allegro che commuove la sciatteria delle cose e infiora. “Hai anche una terrazza” proprio questo disse Maria e non altro che s’attagliasse meglio a un modello di saluto o di convenevole mondano. Era una terrazzetta da pappagallo, appoggiata sul tetto più alto della contrada e quasi spericolata; tuttavia segreta, fra i suoi parapetti, come una stanza chiusa. Sui mattoni dell’impianto un paio di vasi col terriccio scarno e grigio e due pianticine arrovellate dalla sete. C’era anche una seggiola di ferro arrugginita e Maria ci si abbandonò subito, i capelli gonfiati e trattati in confidenza dal vento. Per la seconda volta, in questa stagione, provava un benessere, una libertà tanto più distesi quanto, le pareva, di natura impropria e quasi clandestina. Una vacanza di sé e di quello che gli altri son soliti attribuirle, domandarle: quel riposo precario e intero, quella svagatezza e in un luogo dove nessuno la immagina: il sentimento di una sicurezza lungamente ambita senza saperlo. Le piaceva anche il modo di riconoscersi così integralmente disinteressata per l’essere o non essere in casa di altri. In camera, la Lazzeri, girando sulle suole piatte come una papera gentile, passava e ripassava dinanzi alla porta-finestra, muoveva sedie, urtava spigoli; lontana ormai, e indifferentissima a quel che faceva la sua ospite. Alla fine comparve esitante e quasi schizzinosa sulle pianelle dall’alto tacco e stretta in una vestaglia illustre di terza mano. “Si sta bene vero?” domandò con un’apertura niente affatto intima, anzi mondanissima; per non dire gelida. Appoggiata al parapetto, il mento sulla gola, passava a una espressione di ragazzetta rancorosa che macina

¹⁴²⁷ Ivi, pp. 115.

ubbie e cattiverie; e disse infatti: “lo sconto poi io, questo freschetto, sentissi di notte che bollitoio, questa stanzaccia”. Ma si fermò e andava scalzando e calzando una pianella mentre la fronte risolledata e nettissima dichiarava, meglio di ogni ruga, un cruccio noiato, inerte: il piglio speciale di certe belle donne parassite. Fu come un levarsi la maschera, un appesantirsi d’incomunicabile vicinanza: d’un colpo Maria aveva raccolto da terra, dove eran scivolati, i suoi eterni taccuini, ed era in piedi. “Me ne vado, Lazzeri” taglia la voce dura di una che è avvezza a farsi molti dispetti, ad obbedirli: ma non a questo viso di Fernanda che, ancora fisicamente disattento, si volta e fa presto a piegarsi in un grosso, indecoroso broncio puerile. “Vedi come sei, anche tu”. Le belle labbra gonfie e adulte parlano e si muovono come quelle dei bambini che si accusano per istrada e stanno per attaccar lite e pianto. “Vedi come sei” ripete, colla voce nel naso “e io che speravo... La perdevi lo stesso questa ora se davi lezione a Fiammetta, una tale oca, cosa credi? E io oggi son così giù e non riesco, non riesco a rimontarmi”¹⁴²⁸.

Dopo il primo incontro con Fernanda, le visite di Maria in casa Tordi sono limitate al suo incarico di istituttrice. Un giorno però Fiammetta è fuori Roma e nessuno ha avvisato Maria, la quale viene introdotta da Fernanda per un tè in terrazza. Qui l’attenzione si concentra su un oggetto, la «segiola di ferro arrugginita»¹⁴²⁹ su cui l’ospite «si abandon[a] subito»¹⁴³⁰ per un senso di leggerezza. La stessa che alla Biblioteca Nazionale l’aveva accolta mentre cascava per le inadempienze del giorno. Ancora, l’«unica seggiola libera da fascicoli e cartacce»¹⁴³¹ su cui Maria, il giorno dell’esame di Fernanda, vede rannicchiata la studentessa polacca Nina Stanovich mentre piange abbandonata dal fidanzato. E la «segiola sul terrazzino di casa, a Roma: un metro di pavimento arido, su cui la polvere, esterrefatta dai goccioloni secchi di esausti

¹⁴²⁸ Ivi, pp. 124-126.

¹⁴²⁹ Ivi, p. 124.

¹⁴³⁰ *Ibidem*

¹⁴³¹ Ivi, p. 145.

temporali, presentava il diagramma dell'estate cittadina»¹⁴³² dove, al rientro dalle vacanze estive, commemora la perdita di Fernanda. Infine, la «segiola [...] scomoda»¹⁴³³ su cui siede il giorno della discussione della tesi di laurea, segno dell'obiettivo raggiunto sacrificando il valore dell'amicizia.

Mentre Maria raccoglie da terra «i suoi eterni taccuini»¹⁴³⁴ e si alza per andarsene, Fernanda la inchioda al discorso diretto: «“Vedi come sei”»¹⁴³⁵. Per la seconda volta Fernanda risponde alla domanda che tiene in piedi il romanzo più delle sette lune. Maria è una ragazza che crede che il tempo speso in attività diverse dallo studio sia tempo sprecato. Compito di Fernanda è quello di ribaltare tale concezione: tempo sprecato è il tempo passato in solitudine: «“Tu sei tanto brava [...] e se vuoi, mi aiuti con niente: vorrei dare archeologia e latino e non ho appunti, non ho idea dei corsi, non son mai stata alle lezioni...”»¹⁴³⁶.

Maria, che vive in funzione dell'Arte («una mano sulla sua spalla. È tutto quello che alla Alessi è riuscito di ottenere dai propri mezzi, questo gesto da stele greca»¹⁴³⁷), accetta di vivere e basta: «“Be’, la solita paura degli esami, se non mi sbaglio, e non c'è da piangere: se un ventisette ti fa bene all'anima son qui per aiutarti, figlia mia”»¹⁴³⁸.

Ma «l'esperienza di un passo a due»¹⁴³⁹ non si ripete. Nell'aula delle «femminili collaborazioni»¹⁴⁴⁰ in vista degli esami Maria resta la ripetitrice che arriva in anticipo alla lezione e che, quando la lezione si conclude, adduce pretesti per trattenersi ancora. E Fernanda l'iscritta poco convinta che, dopo aver ripetuto il programma, va incontro alla vita con i suoi braccialetti tintinnanti.

¹⁴³² Ivi, p. 208.

¹⁴³³ Ivi, p. 283.

¹⁴³⁴ Ivi, p. 126.

¹⁴³⁵ *Ibidem*

¹⁴³⁶ Ivi, pp. 128-129.

¹⁴³⁷ Ivi, p. 128.

¹⁴³⁸ Ivi, p. 130.

¹⁴³⁹ Ivi, p. 136.

¹⁴⁴⁰ Ivi, p. 117.

Nette emersero le scale dell'università, nere per l'umido scirocco dello scorso inverno, e le mura dell'aula sesta e le sagome dei compagni, vedute dalla porta, da ritardataria abituale; infine lo zigomo teso e tormentato di Maria Alessi¹⁴⁴¹.

La distanza fra queste «due irregolarità»¹⁴⁴² diventa incolmabile il giorno in cui Fernanda deve sedersi davanti alla commissione e Maria si offre di accompagnarla, mostrando quella compassione che Paolina, alla fine del suo itinerario, non aveva saputo realizzare: «“Una istitutrice disoccupata, anzi un'infermiera: ecco a chi somiglio”»¹⁴⁴³. Fernanda però non si presenta: il suo «posto»¹⁴⁴⁴ è quello «quieto di farfalla fissa al suo chiodo, di moglie, di madre, quasi di vecchia»¹⁴⁴⁵. L'opposto di Maria e dei suoi ragionamenti sospesi: «Le donne fanno questo e quest'altro, le donne dovrebbero, il torto delle donne è...»¹⁴⁴⁶.

Nuovamente delusa, Maria parte per F. Recuperando la contrapposizione massa-isolamento con cui, in *Malattie del mare*, viene stigmatizzata la folla di bagnanti che assalgono le spiagge più per costume che per necessità («Appena la sabbia intiepidisce, donne, uomini arrivano a stendercisi, a crogiolarcisi sopra, obbedienti a un costume inflessibile, irretiti dall'eco di atti e parole di un anno fa»¹⁴⁴⁷), la Banti ferma l'estraneità di Maria con «quel grosso tomo di Platone che le era parso così naturale portar con sé»¹⁴⁴⁸ all'ambiente balneare «assediat[o] dalla dispersione di gridi di giocoso allarme – l'ora del bagno»¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴¹ Ivi, p. 164.

¹⁴⁴² Ivi, p. 133.

¹⁴⁴³ Ivi, p. 138.

¹⁴⁴⁴ Ivi, p. 161.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁴⁶ Ivi, p. 160.

¹⁴⁴⁷ Ead., *Malattie del mare*, «Oggi», 10 luglio 1939, p. 7.

¹⁴⁴⁸ Ead., *Sette lune*, cit., p. 167.

¹⁴⁴⁹ Ivi, p. 166.

E spinge questa «lettrice di gusto»¹⁴⁵⁰ più in là, nell'ambito della letteratura italiana:

Dal contatto con costei un'accessibilità alla vita ordinaria ne scaturisce anche per una ragazza come la Maria vera. Che la vita le stia aperta davanti, molteplice e indecifrabile, le par di averlo scoperto a tutto suo rischio; e una novità il fatto che, dopo tutto, nessun voto la lega. Non è la prima volta che un motivo letterario, risorto a tempo, la inchioda con un pizzico di ironia, a certe situazioni. «Che lo vorrebbe, che lo voleva; e lo voleva infatti»: proprio i pensieri della Gertrude manzoniana quando scopre le delizie del mondo¹⁴⁵¹.

La somiglianza tra i due personaggi si fa più forte se leggiamo cosa scrive la Banti nel saggio *Ermengarda e Geltrude* a proposito di Gertrude: «Una vittima anche questa, ma non di modulo romantico, anzi una creatura piena di contrasti e di violenza, non del tutto innocente mai, mai del tutto colpevole; infelice nel pianto nascosto e bruciato dall'orgoglio»¹⁴⁵². «Maria non è una innocente, sa come vanno le cose del mondo»¹⁴⁵³: innamorarsi, essere «“la fidanzata del volontario”»¹⁴⁵⁴. Ma prevale il retaggio della cattiva sorte di Paolina a cui lo sposo non vuole bene: «il fidanzato è lontano, sbiadito, perduto: morto magari e non ha altro volto che un pacco di foglietti e una accurata calligrafia»¹⁴⁵⁵.

Fernanda, «pessima e impaziente lettrice»¹⁴⁵⁶ che trascorre le vacanze nella medesima località di Maria, «aveva portato con sé, un Anna Karenina»¹⁴⁵⁷. Un giorno, sporgendosi dalla terrazza, è incuriosita dalle manovre di un motociclista che le ricambia l'attenzione. È il conte Onorato Taddei, che rappresenta l'offerta di un amore totale, come quello dell'ufficiale Vronskij per

¹⁴⁵⁰ Ivi, p. 172.

¹⁴⁵¹ Ivi, pp. 171-172.

¹⁴⁵² Ead., *Ermengarda e Geltrude*, cit.

¹⁴⁵³ Ead., *Sette lune*, cit., p. 173.

¹⁴⁵⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*

¹⁴⁵⁶ Ivi, p. 233.

¹⁴⁵⁷ Ivi, p. 231.

l'eroina di Tolstoj. Ma Fernanda se lo lascia sfuggire e casca passivamente tra le braccia del cognato Renzo Biamonti.

Maria guarda dalla grata i piaceri del mondo. Rifiuta le escursioni di gruppo («“Tu non vieni, Maria?” E Maria a risponder di no»¹⁴⁵⁸) come, al tempo dell'esame di Fernanda, aveva rifiutato le proposte di Aquilina («“Una sigaretta, Mária?” [...] “No”»¹⁴⁵⁹, «“Si va Mária?” “No”»¹⁴⁶⁰). Si rinchiude nella «chiesa di San Marrone, dove un clima di antichissima rusticità ma anche di catacomba manomessa offriva un richiamo leggendario»¹⁴⁶¹ e realizza il sogno di Paolina a essere scelta per un destino alto: «essa guardava la propria ombra, lunga lunga, e pensava, figuriamoci, a Teodora imperatrice»¹⁴⁶².

Durante uno di questi sopralluoghi Maria incontra Fernanda:

Veniva avanti, questa macchina rossa, da una impraticata carrareccia, verso monte, forzando il respiro del motore, e sulle barbe delle arrovellate pannocchie facendo strapiombare il più greve dei polveroni [...] La classe dei passeggeri è chiara anche a una ragazza poco pratica di mondo, ma così esperta di tentazioni cerebrali: che si presentano, appunto, in forme affini a queste false spregiudicatezze e sembrano appellarsi a un controllo spicciolo e altezzoso di ogni attitudine. Impercettibilmente gli occhi di Maria, confitti sulla pagina, accolgono una accigliatura più attiva, più testarda; e le pupille, calamitate, si sospendono al raggio nero di una istintiva inimicizia. Una presa di posizione le solleva un poco il mento intransigente, qualcosa di accanito la impegna, più che la timidezza, a non muoversi, a non mostrare, soprattutto, la più piccola curiosità: sembra perfino un pericolo che l'animo accolga con tanto fervore il canto rustico che s'è levato, poco lontano, a rammentare un paradiso perduto. Ma i viaggiatori scuotono le vesti, si sdraiano sull'erba, improvvisano riposi, entrano in chiesa: spenti i motori, sul vecchio silenzio il loro chiacchiericcio

¹⁴⁵⁸ Ivi, p. 174.

¹⁴⁵⁹ Ivi, pp. 142-143.

¹⁴⁶⁰ Ivi, p. 151.

¹⁴⁶¹ Ivi, p. 176.

¹⁴⁶² Ivi, p. 180.

assedda l'udito, costringe il cervello a ricevere, accanto al senso dei discorsi, quello di una durata dell'invasione fino a limiti che la pazienza dovrà accettare. Alzarsi, raccogliere quel panierino di fichi posato a terra, a dieci metri di distanza – e chissà qualcuno non stia per scoprirlo – avviarsi, sopportare l'appoggio di sguardi finora disattenti che s'accorgerebbero di lei e la seguirebbero, dettando una pausa alle conversazioni: Maria non si piega a questi prezzi. Intanto la sua immobilità pericola e si restringe, insidiata dall'apparire, nel breve cerchio di terreno che gli occhi colgono, di vesti chiare, di fluidi sandali. Quando "Alessi" e "Maria" suona un richiamo vicinissimo, di meraviglia, di contentezza: e Maria battè e chiuse le palpebre come a fugare un fastidioso miraggio. Nome e cognome curiosamente schiacciati, presi nel lieve soprassalto di una di quelle voci ronzanti e filamentose che da qualche minuto andavano attorno come insetti: ma il cui tono incideva, ora, sul tessuto della memoria, un disegno noto, e vi accendeva un gusto di vecchia sorpresa, strano e indimenticabile, come certe vibrazioni del palato che, nei bambini, tentano il passaggio di prenatali ricordi. "Guarda chi si vede" ripete la voce, che è quella di Fernanda Lazzeri quando si voltò dallo specchio a riconoscere la compagna: appena un po' più fragile, nel libero spazio¹⁴⁶³.

Il romanzo è andato avanti eppure sembra di essere al punto di partenza. Maria è sempre la ragazza solitaria con il libro in mano che si nega il diritto di vivere, simboleggiato dal «panierino di fichi posato a terra»¹⁴⁶⁴, corrispettivo del «mazzetto di ciliegie brillanti, spuntate quasi dalla terra»¹⁴⁶⁵ che il vecchio contadino marchigiano offre a Paola a chiusura dell'*Itinerario*. Per l'ultima volta Fernanda, che conosce la vera Maria («"Guarda chi si vede"»¹⁴⁶⁶), interviene a compensare invitando la compagna, «che è sempre andata a piedi»¹⁴⁶⁷, a fare un giro in macchina e a trattenersi per una cena a Sant'Egidio.

Per la prima volta invece conosciamo la vera Fernanda:

¹⁴⁶³ Ivi, pp. 180 e 182-184.

¹⁴⁶⁴ Ivi, p. 183.

¹⁴⁶⁵ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 133.

¹⁴⁶⁶ Ead., *Sette lune*, cit., p. 184.

¹⁴⁶⁷ Ivi, p. 193.

Fino a mezzanotte Maria sarà con me: che una tal riuscita le sia, più che piacevole, necessaria è tanto vero che non le importa di chiarirsene le cause Trasecolino gli amici, ridacchino a modo loro, l'invitata non ricuserà: e in questo Fernanda poteva anche aver ragione. Le sue aperture balzane, questa dimessa compagna non le aveva mai respinte; e, del resto, in fatto di inviti, una esperienza di piatta voracità le insegna che nessuno li rifiuta, specie quando si tratti di unirsi a gente di spicco. Costoro poi una proposta fatta clamorosamente non potranno disdirla e il momento porta che mai la piccola Lazzeri di è sentita così slegata, così libera da timori, da impegni di cerchia: così tentata, anzi, di disturbarli. Quando avranno finito di bisbigliare dovranno subire il suo capriccio. Un'ottima figura, dopo tutto, mostrarsi tanto amabile con una collega di modeste condizioni: Fernanda sa a puntino come guarderà negli occhi, quieta e compunta, Viola e Sancia e la grossa Costanza e quei cinque giovinotti del loro seguito, appena saranno a tiro. Si vedrà chi è Fernanda Lazzeri, cosa contino gli sbalzi del suo umore, le effervescenze e le languidezze della sua vanità¹⁴⁶⁸.

Osserviamo il passaggio dalla prima persona («Fino a mezzanotte Maria sarà con me»¹⁴⁶⁹) alla terza («*Si vedrà chi è Fernanda Lazzeri*»¹⁴⁷⁰). È la compagna di Maria a spiegare alla comitiva chi è Fernanda, una ragazza frivola che nutre interesse per lo studio¹⁴⁷¹. Maria accetta di essere portata fuori strada salendo in

¹⁴⁶⁸ Ivi, pp. 188-189.

¹⁴⁶⁹ Ivi, p. 188.

¹⁴⁷⁰ Ivi, p. 189 (il corsivo è nostro).

¹⁴⁷¹ Lo stesso succede nel romanzo del 1962 *Le mosche d'oro*, dove protagonista è una coppia alla fine della loro relazione: Denise Ravier torna alla sua elegante vita di borghese parigina lasciando il figlio Dantino di poche settimane a Libero Marcocci, il quale ripara presso la sua povera famiglia di contadini toscani. Durante il soggiorno in una clinica svizzera per curare le sue frequenti crisi di nervi, Denise conosce un gruppo di amici. Nel corso di un'uscita emerge la faticosa domanda: «Fu quel "carina" che portò al furore l'irritazione di Denise: aveva anche lei bevuto un sorso. "Dicevamo" esplose "che Bill sarà un pazzo ma è anche un lurido tipo e tu hai tutta l'aria di tenergli mano. Dopo quel che è successo come hai osato invitarmi a cena? *Chi sei*, insomma?" Gli si era avvicinata e gli stava dinanzi minacciandolo: aveva voglia di colpirlo. "Ne ho il diritto" pensava. La reazione di Eddie fu inaspettata: tutt'altro che sorpreso si buttò all'indietro sullo schienale della sedia e stese pigramente le gambe. "*Chi sono?*" ridacchiò. "Mi pareva che lo sapessi e mi trovassi di tuo gusto. Edouard Gibson, Ottawa, tennista fallito giornalista e scrittore." Accennò ad alzarsi cerimoniosamente, ma barcollò e si risedette. "Una

macchina. Ma gioca d'anticipo: abbandona Fernanda prima di essere abbandonata scendendo a Porto Stella. E mentre prende le distanze dal "fatto" («"Tante cose a Fernanda"»¹⁴⁷²), «il suo [di Fernanda] cervello scandiva "Maria", senza cognome, quasi per antica abitudine di confidenza»¹⁴⁷³.

L'amicizia si presenta alla stregua dell'amore. Quando Maria racconta la storia dell'amica incontrata ai parenti e agli amici preoccupati per il suo ritardo, aggiungendo l'urgenza di ripartire a causa dell'anticipazione della seduta di laurea, non viene creduta: «"Chi l'avesse detto, zitta zitta, coll'amoroso a due passi"»¹⁴⁷⁴. Pure i sintomi combaciano: «brillavano i bianchi denti, i tratti del viso interpretavano senza imbarazzo l'istinto della fanciulla che sa di piacere»¹⁴⁷⁵. Ricordiamo che la stessa Banti, nelle lettere a Maria Bellonci, una delle sue più care amiche, era solita usare l'appellativo maschile di Mariolino.

Nonostante il desiderio di conquistare Maria e di rimettersi a studiare, Fernanda si condanna alla più squallida esistenza finendo a letto con il marito della sorella (e aprendo la strada alla Angelica Ingegneri de *La monaca di Sciangai*, racconto lungo o romanzo breve uscito insieme ad altri racconti nel 1957, la quale, alla morte della sorella Agnese, smette i vestiti di suora missionaria in Oriente e sposa il cognato vedovo, il marchese De Paoli, ritornando la «diciottenne bella, vivace, avida di piaceri»¹⁴⁷⁶).

Il romanzo di Fernanda è scritto, in embrione, in due racconti: *L'ultima preziosa* del 1939 e *Giornata dell'inquieta* del 1941.

moglie lesbica e un sacco di guai. Ora mi arrangio portando in giro Bill Lanthenay, un lavoro come un altro e anche mal pagato. Ma ho scritto un romanzo e quando uscirà farò un mucchio di soldi: c'è fra l'altro una ragazza sul tuo genere, ti ci riconoscerai..." Versò ancora dalla bottiglia e vuotò il bicchiere mentre Denise distogliendo gli occhi da lui cercava d'istinto di avvicinarsi alla porta. "Non scappare baby" continuava Gibson "vieni qui piuttosto e dimmelo tu, *chi sei*. Se no, te lo dirò io. Una piccola avventuriera, suppongo, una francesina in cerca di buone occasioni e di sensazioni piccanti?"» (Ead., *Le mosche d'oro*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 409-410) [il corsivo è nostro].

¹⁴⁷² Ead., *Sette lune*, cit., p. 196.

¹⁴⁷³ Ivi, p. 248.

¹⁴⁷⁴ Ivi, p. 207.

¹⁴⁷⁵ Ivi, p. 208.

¹⁴⁷⁶ Ead., *La monaca di Sciangai e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1957.

L'ultima preziosa è Margherita, una giovane aristocratica decaduta che «[si] dev[e] contentare di un paio di domestiche pagate irregolarmente in luogo di quindici fra uomini e donne, come usava a casa sua, ai bei tempi»¹⁴⁷⁷ e che ora vive in provincia con la madre «e se non arriva a concludere la vendita di quel Tiziano controverso la povera dama non potrà riprendere una vita decente»¹⁴⁷⁸. Ma in città sfoggia «sandali di classe sfondati»¹⁴⁷⁹ e «giacchetta di gran taglio»¹⁴⁸⁰ e, sotto il vezzeggiativo di Ghinga, frequenta una «colonia di intellettuali»¹⁴⁸¹ che, più che istruirla, profittano della sua innocenza. Così «la sua leggenda di ragazza di “stile”, di “classe”, messa insieme dagli sforzi suoi e dai letterati che l’hanno lanciata»¹⁴⁸² finisce nel più scontato dei modi: «E poi si sposa: col conte Ilarione, col marchese Fazio, nobiltà chiusa, nobiltà nera. Finisce con una villa a Cannes e casa aperta a Londra. Non riceve artisti che raramente»¹⁴⁸³.

Moglie e madre è Antonia, protagonista della *Giornata dell'inquieta*, ritmata dalla colazione («mangiando a mignolo alzato, l'inquieta spelluzza, traccheggia, sgretola a morselli, in punta di denti»¹⁴⁸⁴), dallo specchio («incerta se tirar fuori la lingua o darsi al rito, che subito prevale, della pettinata ai riccioloni»¹⁴⁸⁵), dal guardaroba («il guardaroba è una tastiera scottante: diffidare di un cappello che piace troppo, sostituirlo con un proposito d'economia, anzi con un cappello che piace meno [...] “E se mi piacesse anche quello?”»¹⁴⁸⁶), dalla passeggiata per via Tornabuoni fino all'incontro con le amiche («ecco Clotilde, ecco Maddalena»¹⁴⁸⁷). Su tutto si fa sentire il rimpianto giovanile per la letteratura: «apre il cassetto e ne estrae un quadernetto legato in

¹⁴⁷⁷ Ead., *L'ultima preziosa*, «Oggi», 16 dicembre 1939, p. 4.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*

¹⁴⁷⁹ *Ibidem*

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*

¹⁴⁸¹ *Ibidem*

¹⁴⁸² *Ibidem*

¹⁴⁸³ *Ibidem*

¹⁴⁸⁴ Ead., *Giornata dell'inquieta*, «Bellezza», a. I, n. 9, settembre 1941, p. 76.

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*

pelle. Vorrebbe aprirlo, rileggere una pagina, aggiungere una riga; ma si ferma, e con una rigidità, all'improvviso, di puritana, sentenza che non conviene a una madre di famiglia, questo gioco»¹⁴⁸⁸.

Dal canto suo, Maria, allontanati i richiami della vita, scrive la sua tesi di laurea:

Scrivere: per una settimana, per due, cedendo all'abitudine che la penna riconosce. Le guance arrivano ad infiammarsi, talvolta, di un calor meccanico che dovrebbe pur valere qualcosa. Ma la messa a fuoco eccede sempre il nucleo della pagina e fa l'atto di buttarsi alla vita [...] pensa, senza neppure avvedersene, alla bellezza di Fernanda Lazzeri, il fiore e il decoro di quel tale anno, estensibile a tutte le coetanee, come un nastro d'onore. Scrive Maria Alessi, e Fernanda sorride alla cinquantesima pagina e alla soluzione della settantesima ha quel moto della testa, soffice e altero. Fernanda alla novantesima sospende in una felice scioltezza d'ascesa la sua gamba perfetta e in un finale volutamente scabro, di una efficienza avvertita e un po' impertinente, si presta, illustrazione di una eleganza armata. Verrebbe fuori che non un cappello non una gonna, così trionfalmente portati, si son persi al controllo della severa Alessi; e a una segreta ammirazione sul volo di quelle vesti senza pecche si chiude il periodo conclusivo, quasi una letteraria promessa: la stesura è finita¹⁴⁸⁹.

Anche in questo caso abbiamo due precedenti: i racconti *Classe di ballo* del 1940 e *Il vestito rosa* del 1941.

Nel primo Rosaura, ventenne laureanda in matematica, a cui «ricevimenti, veglie, danze [...] erano sempre sembrati membra e volto di una dissipazione tangibile»¹⁴⁹⁰ da schivare per «obbedienza a un comando interno»¹⁴⁹¹, si iscrive a un corso di ballo. La sala della scuola è arredata alla maniera dei luoghi di perdizione, «pianoforte, sofà, seggiole di velluto, e insieme i gesti e le posture

¹⁴⁸⁸ Ivi, p. 82.

¹⁴⁸⁹ Ead., *Sette lune*, cit., pp. 281-283.

¹⁴⁹⁰ Ead., *Classe di ballo*, «Oggi», 1° giugno 1940, p. 15.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*

della gente seduta si facevano quadri di una piazzetta ironica, crudele»¹⁴⁹². Scopo degli iscritti non è infatti imparare a ballare ma fare colpo sulle ragazze: «sulle ginocchia dei giovani seguitavano le due fanciulle a svolgere certi primordiali e programmatici vezzi di posa e di mosse, buttandosi indietro, abbracciando il collo dei cavalieri, avvicinando guancia a guancia, chinando il capo sulla loro spalla»¹⁴⁹³. L'unica a non avere una spalla su cui posare il capo è Rosaura, che «ballava con un giovane bassino che la lasciava scoperta, indifesa per tutta la misura della testa»¹⁴⁹⁴.

Nel secondo la promessa di «un futuro tutto appagato e positivo»¹⁴⁹⁵ si lega, per Cecilia, che «non era ancor donna e soprattutto non aveva voglia di divenirlo»¹⁴⁹⁶, alla scelta del guardaroba. Il celeste segna l'adolescenza, il rosso la giovinezza e il vestito rosa, scoperto a dodici anni in un negozio della città che l'aveva «svegliata al mondo della vanità»¹⁴⁹⁷, resta inservibile «per oscura negazione, rifiuto e quasi condanna»¹⁴⁹⁸ quando, adulta «di una fama di eleganza impeccabile, discreta, signorilissima: quasi un prestigio di contegno, di moralità»¹⁴⁹⁹, si concede al nero: «Allora Cecilia si ritrovò la bocca piena di saliva e la ingollò: pensava a certe malattie di stomaco, a quelli che guardano il pane e non lo posson più mangiare. “Ripetetemelo in nero,” mormorò»¹⁵⁰⁰.

Scendeva, tuttavia, quei gradini comodi, bassi, troppo facili, come quelli di Palazzo Tordi: la scala era deserta, già notturna e se le lagrime scorrevano infine sulle guance nessuno poteva vederle. Fu sul primo ripiano, notò una striscia di luce viva filtrar sotto l'uscio della biblioteca di Facoltà, e risentì il sapore di certe serate, quando all'avidità adolescente di una informazione tumultuosa e

¹⁴⁹² *Ibidem*

¹⁴⁹³ *Ibidem*

¹⁴⁹⁴ *Ibidem*

¹⁴⁹⁵ Ead., *Il vestito rosa*, «Bellezza», a. I, n. 2, febbraio 1941, p. 50.

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*

¹⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 51.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*

rapida pareva già troppa la distanza di quel po' di strada fino alla Biblioteca Nazionale. La scala gira, anche questo rimpianto sbiadisce, macerato dalla immagine imprecisa e faticosa di altri occhi, occhi all'infinito, che leggono e leggeranno certe pagine linde e memorabili, certi passi segnati. Penombra più densa, un rabbrivire imperioso e quel fiato dello scirocco tepido, già tocco della malignità della notte. Il cortile è buio, ma sotto l'eterna fontanella, batteranno il ciglio gli eterni capelvenere: come d'estate come di primavera, col sole dorato. Così facile sfiorar colla mano quel punto del muro dove un segnetto da nulla, ma quasi immortale, conserva da quattro anni il tocco di una matita rossa per ozio in un mattino lontano: e il tempo era così intero. Maria non si sporgerà, non muoverà un dito, non cambierà passo, è detto; ma nei suoi occhi socchiusi c'è la luce di quel mattino, e il ricordo dell'infantile intestatura di passar da questo portone contro le regole. Era l'entrata, infatti, dei professori: un ingresso particolare che le indisciplinate ambivano, chissà perché. Son vive le corse per le scale, le occhiate furtive prima di avventurarsi, un gioco, oggi, così spento. Nella strada il riflesso dei lampioni accende sui ciottoli bagnati un nerissimo riverbero: infittisce la stanchezza, come un velo amaro. Macilenta, la pioggia appunta con freddi spilli sul viso ghiaccio le contingenze dell'ora, del giorno, di questa evasione in tralice, quasi vergognosa: soprattutto ingiusta. I primi passi all'aperto: e l'ingiustizia cresce si fa matura e crudele, meditata in quel tempo di un minuto fa, tanto lontano, preparata da sempre e il portone, uscita ultima, la configura. Non privilegio ma tranello per imporre una umiliazione perenne, un sigillo di stato subalterno: l'entrata di servizio¹⁵⁰¹.

Il romanzo si chiude con moto contrario a quello di apertura. Proclamata dottore in lettere e filosofia, Maria scende le scale dell'Università. Qualcosa è dunque successo nell'intervallo dei sette mesi: i fatti. Ma i fatti non sono la verità. Maria spinge allo stremo quella orgogliosa e sofferta intransigenza che si palesa fin dalla salita a palazzo Tordi. E la tentazione di cambiare, di

¹⁵⁰¹ Ead., *Sette lune*, cit., pp. 291-293.

concedersi, di perdersi, che passa simbolicamente per il portone d'entrata dei professori, è scongiurata uscendo per l'entrata di servizio.

Il personaggio di Maria si riconosce in quel gruppo di intellettuali italiane del periodo fascista celebrato in *Dedicato alle ragazze* che «nelle aule universitarie [...] portavano la loro bellezza [...] con una certa diffidenza»¹⁵⁰², tra cui spicca una donna ingegnere:

Morì nel '42 a Roma una donna ancor giovane, ancor bella, ricca di nascita, che la passione del lavoro e degli studi aveva portato a rinunzie monacali: essa era ingegnere elettrotecnico e capo di una azienda importante. La sua vita era stata esposta a una offensiva sorda e costante, ma la sua natura generosa non se n'era alterata. Essa era ancor capace di esclamare in buona fede, quando splendeva il sole: Dio ci vuol bene. Aveva per tutte le donne un rispetto, una considerazione a priori che nel popolo femminile sono eccezione assoluta. Ma se le capitava di veder appeso, in un laboratorio, in una scuola, magari accanto a quello del duce, il ritratto di Madame Curie, scintillava. «Che tu sia benedetta» diceva alzando gli occhi al cielo, da buona napoletana¹⁵⁰³.

Questa persona realmente esistita, amica della Banti, ispira Cecilia De Gregorio, la protagonista del romanzo *Il bastardo* («un libro pienamente italiano»¹⁵⁰⁴, apprezza Montale), come la scrittrice ricorda in un'intervista del 1981:

[...] una volta ho sognato una mia giovane amica a cui ero molto legata. Aveva venticinque o ventisei anni e viveva a Milano. Ma era nata a Napoli e la sua famiglia, ricca e tradizionale, l'aveva contrastata in tutti i modi quando, invece di pensare a un buon matrimonio, aveva voluto studiare, non solo: aveva scelto ingegneria elettrotecnica. Nel sogno la mia amica mi appariva bella e sorridente com'ero abituata a vederla. Ma una voce sconosciuta mi avvertiva che presto

¹⁵⁰² Ead., *Dedicato alle ragazze*, cit., p. 9.

¹⁵⁰³ *Ibidem*

¹⁵⁰⁴ E. Montale, «*Il bastardo*» di Anna Banti, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1954.

sarebbe morta. “Non è possibile”, mi ribellavo, “ha solo ventisei anni”. “Eppure è così, insistevano”. Mi svegliai terrorizzata. Per mesi e mesi quel sogno tornò puntuale. Poi la mia amica morì... Ho scritto un libro su di lei: *La casa piccola*¹⁵⁰⁵.

Il manoscritto de *Il bastardo* viene distrutto, insieme a quello di *Artemisia*, durante le incursioni aeree su Firenze nel 1944. Nell’ottobre 1951, nella rubrica “Letture” di «Paragone», appare un’anticipazione del romanzo riscritto e inedito: il titolo è *Luna sull’orto* e fa riferimento all’episodio che conclude il primo capitolo, dove Cecilia scopre l’esistenza del bastardo, figlio illegittimo di suo padre, Don Guglielmo de Gregorio. Pubblicato nel 1953, il romanzo viene ristampato nel 1961 con il titolo *La casa piccola*, espressione gergale che indica la famiglia spuria avuta dal barone già prima delle nozze.

Il bastardo si apre sull’interno di una villa, «un inizio da romanzo verista»¹⁵⁰⁶ dove lo studio del «lume»¹⁵⁰⁷ che penetra nella stanza buia in cui Donna Elisa De Gregorio suona il pianoforte rimanda chiaramente all’incipit dell’*Itinerario di Paolina* (cui per altro rinvia il profilo della figlia di cinque anni Annella, che, come Paolina, patisce l’«uggia»¹⁵⁰⁸ dell’imposizione di Nunziatina a cenare alle sei, appendice di un’infanzia scorbutica e solitaria, «senza compagni di gioco e senza sorprese [...] tutto il giorno con mammà che parla poco e poco ride»¹⁵⁰⁹).

Attraverso un *flash-back* veniamo a sapere che Donna Elisa Infantado, nobildonna napoletana, vanta nientedimeno che una cena con Matilde Serao¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁵ A. Pensotti, “*Ma io non sono lacerata*”, cit., p. 68. Nel racconto *Morte di Candida*, uscito su «Prosa» nel 1945, l’io narrante sogna incredulo la morte di un’amica d’infanzia («Non è morta Candida – ma dov’è Candida? – è morta sua sorella»). Candida, «bella e buona» ma «donna disobbediente», paga simbolicamente con la morte il sovvertimento di «un ordine atteso» (A. Banti, *Morte di Candida*, «Prosa» (quaderni internazionali diretti da G. Manzini), quad. II, 1946, pp. 172, 173 e 175).

¹⁵⁰⁶ G. Luti, *Narrativa di Anna Banti*, «Mattino dell’Italia centrale», 21 novembre 1953.

¹⁵⁰⁷ A. Banti, *Il bastardo*, in Ead., *Romanzi e racconti*, cit., p. 517.

¹⁵⁰⁸ Ivi, pp. 515-516.

¹⁵⁰⁹ Ivi, p. 516.

¹⁵¹⁰ L’interesse della Banti per la Serao comincia nel 1939 con il saggio *Le virtù di Matilde*. Dieci anni dopo appare l’articolo *Matilde non sa scrivere*, dove la Banti, che ha rivalutato «oggetti fino a ieri dimenticati e grigi di polvere», vede nella Serao una donna che «si

e un passato di studiosa di genere sotto pseudonimo («Persino in archivio s'era cimentata: per studiare, diceva, il guardaroba delle dame aragonesi, e ne risultò su «Napoli nobilissima», un articolo a due colonne, firmato “Polissena”»¹⁵¹¹) interrotto verso i trent'anni dal matrimonio con Guglielmo De Gregorio, barone proprietario della tenuta di Omomorto nel Beneventano, a cui dà tre figli, Cecilia, Diego e Annella.

Un giorno, curiosando per le stanze disabitate di Omomorto, la «“femmina saputa”»¹⁵¹² scopre un adolescente biondo dagli occhi azzurri («“*Chi, chi?*”»¹⁵¹³): è il figlio che il marito ha avuto dall'amante fattoressa.

Decaduta moralmente e fisicamente per il tradimento e per la misteriosa morte del ragazzo rinvenuto in fondo al pozzo, si stabilisce con i figli a Napoli dove organizza un ricevimento preso direttamente da casa Tordi di *Sette lune*:

Pure, ai primi soffi della primavera, nel secondo anno cittadino, un bel giorno Donna Elisa, si svegliò riposata, cogli occhi limpidi, e disse a voce alta: “di tutto si guarisce”, mentre guardava con aspetto animoso il riflesso del sole nello specchio. Il telefono squillò proprio in quel punto e le fu grato correre in pantofole alla voce della sorella: di solito Adriana non chiamava per prima. “Darò un ricevimento” fu la prima frase che, dopo il buongiorno, Elisa buttò in

abbandonò alla voglia di scriver bene» (Ead., *Matilde non sa scrivere*, «L'Illustrazione italiana», 9 gennaio 1949, p. 57). Nel 1962 scrive la prefazione a *L'occhio di Napoli* soffermandosi sui temi che la accomunano alla scrittrice napoletana, la cattiva sorte e la doppia vocazione: «[...] essa fece di tutto per secondare la sua cattiva sorte, la insofferenza, cioè, della posterità. Era uno scrittore e volle essere un giornalista. Ci riuscì, purtroppo, assai bene. E anche oggi, da chi le è stato accanto ogni giorno, dagli stessi suoi famigliari, senti ripetere opinioni contraddittorie sulle sue preponderanti qualità: scrittore, più che giornalista, giornalista più che scrittore» (Ead., *Prefazione*, in M. Serao, *L'occhio di Napoli*, Milano, Garzanti, 1962, p. VI). Infine, nel 1965 esce *Matilde Serao*, «che non è una “biografia” reinventata e neppure opere di ricerca sistematica, secondo le buone regole di ogni studio di recupero storico, corredato da note, bibliografia ragionata, documenti» (Ead., *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965, p. X).

¹⁵¹¹ Ead., *Il bastardo*, cit., p. 518.

¹⁵¹² Ivi, p. 532.

¹⁵¹³ Ivi, p. 529 (il corsivo è nostro).

gola all'apparecchio, e perché dall'altra parte non arrivava risposta, il consueto "mo' vengo", ma deciso e quasi allegrò, tagliò la conversazione¹⁵¹⁴.

L'intenzione di Donna Elisa, che era già di Sofia Tordi, di mostrare alla borghesia convenuta per spettegolare di essere un'impeccabile padrona di casa si sgretola sotto le sue stesse mani che dapprima si lasciano sfuggire una tazza e un piatto poi intonano isteriche al pianoforte l'aria del *Mefistofele* in cui Margherita racconta l'accusa di avere affogato di notte il suo bambino trovato morto in fondo al mare. Come Sofia, il dolore di Donna Elisa può contare soltanto sulla misericordia della figlia Cecilia che «su quei cocci rotti vorrebbe prostrarsi, far scaturire il sangue dalle sue ginocchia»¹⁵¹⁵.

Cecilia De Gregorio deriva invece dalla Maria Alessi di *Sette lune*, con cui condivide un percorso di formazione fatto di discesa e di salita:

È stranamente agevole camminare per l'andito, trovar la scala; l'aria è tiepida ma traversata, a soffi, da lame ghiaccio che, a terreno, penetrano dall'inferriata senza vetri, sopra la porta di casa. Il lume è scarso, la luce della luna non investe questa parte dello chalet. Come ubbidisse a un ordine preciso, senza esitare la bambina scende lentamente, contro il suo solito, abbastanza cauta e brava da non inciampare. Si ricorda a tempo giusto della panca, della seggiola, con una sorta di lucidità alza la mano al pomo della porta che non è mai serrata a chiave, né di giorno né di notte. Docile, silenziosa, la porta si apre¹⁵¹⁶.

Alla presenza di una luna enigmatica Cecilia scende le scale di casa e si prepara a un incontro. Nell'orto trova un ragazzo seduto a terra che con una corda fustiga un secchio cullandosi in un pianto inconsolabile. Memore delle parole che in camera della madre era risuonate stridule contro l'indifferenza di

¹⁵¹⁴ Ivi, p. 563.

¹⁵¹⁵ Ivi, p. 579.

¹⁵¹⁶ Ivi, pp. 543-544.

Don Gregorio («“Il bastardo no, il bastardo in casa mia non ci dorme”»¹⁵¹⁷), Cecilia capisce che si tratta del fratellastro.

Come la salita di Maria a casa Tordi parte dal motivo delle ripetizioni a Fiammetta e culmina nel «“*chi sei?*”»¹⁵¹⁸ con cui il cameriere aprendo la porta la riceve, la discesa di Cecilia va oltre il perdono e l'accoglienza di quel parente irregolare e malmesso e acquista senso nel «“*Tu, chi sei?*”»¹⁵¹⁹ che il bastardo le rivolge:

L'impressione più vera di Cecilia non è la pietà o la diffidenza, ma un favoloso incanto, una delizia difficile: così essa rimane interdetta ed estasiata quando scopre nella siepe alta ed intatta una gran mora lucente. “Ti strapperai la veste, ti sgraffierai” le dicono, ma lei sa che coglierà la mora a qualunque costo: se il bastardo (forse un testardo imperdonabile?) non dormirà vicino a lei, stanotte, Cecilia non rientrerà in casa. E, all'improvviso, una commozione smisurata le scoppia in gola: la voce è roca di lacrime non ancora versate, querula per un'irritazione dolorosa che non può più contenersi: “E smetti di piangere, smetti!”. La preghiera non è senza gesto, Cecilia tocca infine la spalla del ragazzo, il suo braccio ostinato, quella camicia bianca e fredda. Allora il bastardo si leva, altissimo, la sua testa d'argento va a raggiungere, in cielo, la luna. “Tu, chi sei?”¹⁵²⁰

Dopo che il ragazzo acconsente ad entrare sistemandosi su una branda nello studio di Don Gregorio, la salita che riconduce Cecilia nella sua camera, segnando l'inizio vero del romanzo, sarà tutto un cercare risposta a quella domanda insospettata:

Lentamente risale le scale. E ora le dispiace di lasciare lo straniero così solo, qualcosa le suggerisce che quel crollare sul lettuccio e il non curare se l'uscio

¹⁵¹⁷ Ivi, p. 540.

¹⁵¹⁸ Ead., *Sette lune*, cit., p. 8 (il corsivo è nostro).

¹⁵¹⁹ Ead., *Il bastardo*, cit., p. 547 (il corsivo è nostro).

¹⁵²⁰ Ivi, pp. 546-547.

rimanga aperto, se lei resti o se ne vada, non son tutti segni di potenza e di libertà. È tentata di ridiscendere: ma più si allontana, più la sua avventura notturna, cominciata quasi in sogno, le sembra grave e colpevole [...] Le parve, a un tratto, di non fare a tempo a nascondersi, di non poter ritrovare il letto: e già c'era dentro, già si copriva la testa col lenzuolo come quando era piccina e aveva paura del diavolo [...] Premendo l'orecchio sul cuscino interpretava il brusio del suo sangue come un moto che la sollevasse, nel buio delle palpebre chiuse, sempre più in alto, verso una piattaforma vertiginosa, isolata nello spazio. Quando si addormentò, alla fine, il sette ottobre era cominciato da un'ora, il sole sarebbe sorto alle cinque e quarantasette¹⁵²¹.

Se in *Sette lune* la risposta confida nell'amicizia tra Maria e Fernanda, ne *Il bastardo* si appoggia all'amicizia tra Cecilia e Francesca. Francesca compare nel bel mezzo del secondo capitolo durante la festa di Donna Elisa. Ella rappresenta per Cecilia la complice nei guai familiari, la presenza per cui l'essere donna diventa non solo un fatto esaltante ma una dimostrazione di grandezza intellettuale:

“Ho avuto un fratello biondo che è morto piccolo” vorrebbe confidare, mossa da uno straordinario affetto, all'amica Francesca: ma il suo labbro è sigillato, essa si contenta di sorriderle, di stringerle la mano di soppiatto come fanno tutte le ragazze di questo mondo. E poi si allacciano alla vita, le due amiche, e si sporgono alla finestra collo slancio di due rondini che si tuffino insieme nel volo. Il candido fervore di Cecilia scioglie a poco a poco la ritrosia di Francesca, e trasforma la leggenda banale di due giovani bellezze in una coscienza di forza e di potenza. Gli apprezzamenti degli invitati non turbano il riflesso che l'una coglie dell'altra, a incremento di sé. Tante grazie e così intatte, riscattano, in due esemplari, una specie che non è nata per caso, né invano. Ecco un momento in cui non è difficile né ingrato trovarsi donna, ma sembra anzi che soltanto una donna possa pensare, agire, convincere, e mutare in bene ogni male. Ridono per

¹⁵²¹ Ivi, pp. 549-550.

una sciocchezza, non rispondono ai complimenti: mangiano la loro fetta di torta in cui ritrovano un gusto d'infanzia superata ma non tradita. Complottano una escursione solitaria sulla via Appia e di leggere Emmanuel Kant. “Studierò medicina” dice Francesca. “Studierò astronomia”, zia Adriana mi farà costruire un osservatorio sul Vesuvio” annunzia Cecilia, e il mezzanino è già un osservatorio, una torre solitaria, gli occhi di Cecilia versano in quelli di Francesca una fede ristoratrice¹⁵²².

Poi si eclissa dalla narrazione mentre Cecilia prolunga il destino di Maria Alessi (e prepara al destino di Artemisia Gentileschi). Il terzo capitolo è incentrato infatti su un faccia a faccia tra Don Gregorio e Cecilia, che ripete la silenziosa ostinazione con cui Maria Alessi difende la sua scelta di donna di lettere dalla disapprovazione materna. Sconvolgendo le tradizioni di famiglia, per cui una giovane deve maritarsi, Cecilia si dà agli studi universitari ottenendo il beneplacito paterno con la promessa di annullare il proprio stato di donna: «non si guarda più allo specchio»¹⁵²³.

Durante una lezione lo sguardo di uno sconosciuto si posa su di lei. Cecilia scopre per la prima volta il piacere «di specchiarsi, persona e favola, in un'invisibile ma sicura presenza»¹⁵²⁴, e lo sgomento senza fondo quando si accorge di essere stata abbandonata. Questo innamoramento mancato, che Adriano Seroni considera «uno dei più belli studi d'amore che siano stati scritti»¹⁵²⁵, ricorda il sentimento deluso di Fernanda per il conte Taddei:

Dal luogo dove li aveva visti una volta e sempre immaginati, eran scomparsi gli occhi grigi dell'amico ignoto, del noto sostegno, e l'armonia di un mondo segreto crollava. Non si curò di dissimulare la sua costernazione e di spinger lo sguardo ansiosamente in giro per cercarli: e neppure le venne in mente che il compagno fosse assente per caso. Fu d'un tratto convinta di esser sola e di

¹⁵²² Ivi, pp. 568-569.

¹⁵²³ Ivi, p. 602.

¹⁵²⁴ Ivi, p. 615.

¹⁵²⁵ A. Seroni, “*Il bastardo*”, «L'Approdo», a. II, n. 4, ottobre-dicembre 1953, p. 89.

esserlo sempre stata, il brusio degli studenti fu silenzio per lei e vuoto lo spazio gremito. Lasciò che i suoi occhi di riempissero di lacrime e lentamente rivolse il capo: il suo dolore era così severo che superava ogni riflesso di rispetto umano e di vergogna. Incapace di soppesare la levità dell'episodio a cui s'era affidata, già lo commemorava come un'esperienza decisiva. Le immagini tutte interiori di quella primavera che doveva valere per tanti anni e per tante parole, prendevano un nome, quello dell'unico amore possibile e di una felicità defunta: esse avevano ormai una cadenza musicale, un afflato, un colore da cui l'animo non avrebbe saputo più ritirarsi. La melanconia del sentimento deluso stampò a caratteri indelebili le pagine bianche della sua vita e la portò ad affacciarsi su un versante in declino. Rassegnatamente, con generosa pazienza, Cecilia De Gregorio fu così, a vent'anni e senza storia, una zitella abbandonata¹⁵²⁶.

A causa dell'amore perduto Cecilia nega a sé stessa anche l'amicizia con Francesca. Le due si incontrano per caso durante i mesi di vacanza. Francesca mostra il desiderio di partecipare alla vita di Cecilia chiedendo notizie dei suoi familiari e, soprattutto, se ha un fidanzato. La sua funzione, dopo l'obbedienza al comando paterno e la prima tentazione, è di monito a Cecilia a non trascurare la parte più essenziale, di creatura bisognosa di affetto: «Facciamo ancora due passi, Cecilia»¹⁵²⁷. Ma Cecilia avanza pretesti pur di non violare il patto della solitudine: «Fugge, inciampa, balbetta; dalla sua busta di cuoio un compasso cade a terra e si spunta proprio mentre arriva il tram»¹⁵²⁸.

Nel quinto e ultimo capitolo Francesca, che fino a quel momento era parsa una figura di troppo nel quadro della famiglia De Gregorio, dipana tutto il suo peso narrativo. Cecilia è un ingegnere e dirige una officina elettrica nella periferia di Roma. Isolata dopo la morte della madre (Diego si fa prete, Annella sposa un ricco signore, Don Gregorio si ritira a Omomorto), decide di andare a trovare Francesca, che si è sposata e abita a Venezia. Nella città romantica per

¹⁵²⁶ A. Banti, *Il bastardo*, cit., pp. 616-617.

¹⁵²⁷ *Ivi*, p. 620.

¹⁵²⁸ *Ibidem*

eccellenza Francesca scopre che la sua amica è sola e che il suo catalogo di amori si riduce allo sguardo di un compagno di università mai ricambiato. La villeggiatura con Francesca è l'ultima occasione, per Cecilia, di tuffarsi nella vita. Ma ella si adombra ancora sotto il senso del dovere: «“Via, chi sentirebbe la tua mancanza, per un giorno di più, allo stabilimento?” aveva scherzato, da ultimo; e Cecilia timidamente, ma senza esitazione, aveva risposto: “Gli operai”»¹⁵²⁹.

Un giorno, scorrendo la colonna degli annunci funebri, Francesca legge il nome di Cecilia. Scrive ad Anna chiedendole un ritratto della sorella: al «viso crudo, senza sguardo»¹⁵³⁰ che riceve e non convince segue la fotografia di «una matrona scollata, orbite ombrose, posa comodata»¹⁵³¹ lontana anch'essa dalla ritrosia di Cecilia. Così la domanda che quel ragazzo nato e morto in una notte di luna aveva fatto a Cecilia resta senza risposta:

Ma meno li guardava, più sentiva l'angoscia di aver perduto e come non afferrato quel volto, segno di quel che le era parso il fiore della propria generazione, la potenza stessa (condotta al meglio e puramente guadagnata) della propria gioventù. Cecilia, dolce rinnegata di se stessa, per amore di un bene ancora oscuro. Cecilia, mistica di una volontà spinta all'estremo. Ma l'aveva immaginata, Francesca, o conosciuta davvero, viva e spirante^{1532?}

L'influenza di *Sette lune* non si limita a *Il bastardo* ma arriva a *La camicia bruciata*. Questo romanzo, che secondo Pier Paolo Pasolini «fa[...] temerariamente pensare alle più belle pagine su Renzo o sulla Monaca di Monza»¹⁵³³, vede la luce nel 1973 dopo una chiacchierata con Emilio Cecchi, il quale invita la Banti, reduce dal successo di *Artemisia*, a raccontare la storia di

¹⁵²⁹ Ivi, p. 656.

¹⁵³⁰ Ivi, p. 668.

¹⁵³¹ *Ibidem*

¹⁵³² *Ibidem*

¹⁵³³ P. P. Pasolini, *Il cammino di Anna Banti dalla semplice stima ai primi posti*, «Il Tempo», 6 maggio 1973, p. 74.

Marguerite Louise d'Orleans. Abile frequentatrice di archivi (a questo luogo dedica l'articolo *Documenti*, del 1939, in cui sottolinea la cordialità che gli impiegati riservano a studentesse e professori: «Chi ha mai visto gente più benigna di questi impiegati d'archivio?»¹⁵³⁴), reperisce documenti autentici e, narratrice, va a colloquio con il personaggio nel tentativo di rivedere i troppo spietati giudizi delle cronache e di ricostruire, reinventandola, la sua realtà umana¹⁵³⁵.

E che altro, domanda, raccontereste? Le mediocri angosce dei borghesi assetati di potere e di denaro, i deliri degli impotenti, padri e figli che gareggiano in stoltezza, gli amanti che si annoiano? Voi di raccontare avete bisogno e la terra vi manca sotto i piedi. Crede di aver vinto e in un baleno si addobba: capelli biondi, occhi celesti, seno rotondo, vita sottile e un infrascato ciarpame di rasi merletti gale. È un'attrice impaziente di prodursi, pronta alla prova della scena. Una voce recitante – la sua? – descrive l'apparato, le quinte, i trasparenti, le luci, la successione degli atti. Un teatrino di corte come a Blois, a Fontainebleau, al Poggio, cielo e terra al servizio di una principessa. Anno 1660¹⁵³⁶.

Sebbene Vittorio Sereni, che lavora alla Mondadori, suggerisce delle modifiche («Ma anche un titolo come “La sposa francese” o anche solo “La francese” o comunque un titolo in cui entri la parola “francese” andrebbe bene»¹⁵³⁷), il titolo *La camicia bruciata* resta.

In questa scelta si cela una continuità tra il nuovo romanzo e *Sette lune*. In *Sette lune* descrivendo la camera di Fernanda figura un oggetto:

Sulle creste gonfie e irruente della vanità un'ira s'impenna per la modestia dell'arredo e più per quella tendenza a nascondere lo coi rimedi a buon mercato

¹⁵³⁴ A. Banti, *Documenti*, «Oggi», 3 giugno 1939, p. 6.

¹⁵³⁵ Cfr. E. B. Sabelli, *Il “romanzo” di Marguerite Louise*, «Paragone», a. XXIV, n. 280, giugno 1973, pp. 119-126.

¹⁵³⁶ A. Banti, *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1973, p. 12.

¹⁵³⁷ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. 1733.

del sofà-letto, d'uno stile studentesco vagabondo. Non è il caso, stasera, di inquietarsi se la domestica ha scoperto troppo presto i lenzuoli, se ha steso troppo presto quella povera camicia di percallina, sfatando il trucco del falso studio¹⁵³⁸.

«Quella povera camicia di percallina»¹⁵³⁹ che la serva prepara ogni notte a Fernanda diventa la «camicia [...] meraviglia di ricami e merletti»¹⁵⁴⁰ che, secondo l'usanza reale, la Granduchessa madre di Cosimo III avrebbe dovuto consegnare a Marguerite la prima notte di nozze, se solo quest'ultima non l'avesse bruciata:

[...] la fiaccolata [...] accompagnò gli sposi in camera. E qui viene il bello, scoppia a ridere la du Belloy: la Granduchessa chiede la camicia da porgere alla sposa e vien fuori che non la si trova. Cerca di qua, cerca di là si dovette rimediare con una camicia qualunque del corredo. Roba da non credere. Senza commenti l'Angoulême si limita a sorridere lievemente. Lei sa la verità, si è ricordata del mucchietto di cenere nel camino dopo la notte della inutile veglia all'Ambrogiana. Peccato, era una gran bella camicia¹⁵⁴¹.

La somiglianza tra Fernanda e Marguerite viene fuori con il ricevimento della Grande Mademoiselle, sorellastra di Marguerite, variante del ricevimento delle sorelle Lazzeri:

Sarebbe l'ora del cappello buttato in un angolo, delle scarpe tolte d'un colpo, allo sbaraglio, del broncio solitario e duro; se, a tempo giusto, non rifluisse sulla voce eccitata di Sofia, il richiamo a una contingenza dimenticata: il pranzo, il pranzo di stasera. Subito la necessità di rinfrescarsi e cambiar d'abito s'iscrive nitidamente nell'aria: quel tumulto recente dell'animo, aizzando la forza del

¹⁵³⁸ A. Banti, *Sette lune*, cit., p. 60.

¹⁵³⁹ *Ibidem*

¹⁵⁴⁰ Ead., *La camicia bruciata*, cit., p. 66.

¹⁵⁴¹ Ivi, pp. 69-70.

nuovo pensiero, gli infonde una vita gagliarda, quasi allegra. Non è finita la giornata, c'è ancor da mostrarsi, da figurare e par che questo significhi sospensione di una sentenza già emessa, un deciso rinnovamento di fiducia. È ilare il volo del cappello sul letto e il piede diventa leggero, proprio danzante: due passi di fox su quell'aria della "Broken Dolly" che non manca mai ai tè pomeridiani all'Excelsior¹⁵⁴².

Fin qui l'attrice ha obbedito eseguendo i gesti che il copione prescriveva: si è tolta il corpetto a balene, si è sciolta i capelli, ha sbadigliato [...] borbotta che mai avrebbe commesso la viltà di mettersi a letto in piena festa. Immobile, le gracili spalle scoperte, cerca una soluzione, un compromesso fra quel che avvenne davvero e quello che le impone il suo orgoglio di prima donna. Le ragazze, con gli indumenti in mano, aspettano, statue di sale pronte a sciogliersi. Pochi secondi: e Marguerite respinge le loro mani, stanchezza e sonnolenza si son mutate in vigore ed eccitazione [...] Le donzelle corrono con brocche d'acqua, bacinelle, asciugatoi, si sciorinano broccati, si aprono cassette, scrigni. Seduta allo specchio, la principessa raccoglie i fini capelli, afferra il pettine, e impaziente, febbrile, provvede da sé all'acconciatura. È rosea, gli occhi chiari scintillano di tenera malizia, la pelle ha il nitore dell'avorio, miracolo della felicità. In un attimo, eccola pronta e poco manca che le maldestre assistenti, estasiare, le battano le mani mentre si avvia, fruscando, a passo di danza¹⁵⁴³.

Sull'esempio della Grande Mademoiselle, feudataria di mezza Francia, Marguerite persegue un unico obiettivo: trovare un ottimo partito. Luigi, suo tutore alla morte del padre, le combina un matrimonio con Cosimo III de' Medici. La vita accanto a quest'uomo che non la desidera, tenendola esclusivamente per «strumento di piacere»¹⁵⁴⁴ e «macchina da far figli»¹⁵⁴⁵ (gliene darà tre: Ferdinando, Anna Ludovica e Gastone), si scontra con il mito

¹⁵⁴² Ead., *Sette lune*, cit., pp. 60-61.

¹⁵⁴³ Ead., *La camicia bruciata*, cit., pp. 38-39.

¹⁵⁴⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*

della felicità eterna, rappresentata dal cugino Carlo di Lorena, nullatenente, con cui trascorre una notte di passione.

Anche per Marguerite si apre la solita domanda («*Chi sono io, chi è Marguerite Louise*»¹⁵⁴⁶):

È sbalordita, il caldo la soffoca, le gira il capo. Dov'è finita la sua superbia, la sua caparbieta? Non ha neanche la forza di tirarsi su, di rimontare in sella: supina, fissa il cielo bianco che la schiaccia. Da piccola, in Francia, giocava a scoprire fra le nuvole gonfie dell'estate il volto di Dio, era sicura che un giorno le sarebbe apparso. Ma le nuvole viaggiano lontano da questo spazio teso, senza profondità, anche una bambina capirebbe che è sordo e vuoto. Un mortale smarrimento le scende dal capo alle membra pesanti, il suo corpo è un oggetto odioso, inutile fra oggetti immobili e insensibili, questi sassi, questi alberelli. Chi sono io, chi è Marguerite Louise. Nulla e nessuno. La memoria rifiuta le immagini; chiuse le prospettive del futuro, anche il presente si sgretola nell'improvviso clamore delle cicale. È la fine: Addio, addio, balbetta, e non sa a chi, non ci sono superstiti per chi sta morendo in solitudine¹⁵⁴⁷.

A rispondere è la nuora Violante di Baviera, sposa di Ferdinando, che entra nella storia di Marguerite occupando i capitoli quarto e quinto.

La Banti ripropone l'opposizione Fernanda/Maria. Se Marguerite è viscerale e sventata, Violante è saggia e docile. Soprattutto, è famosa per essere visitata da fantasmi di gente viva, tra cui Marguerite, la quale, ritiratasi in un convento francese, le appare per raccontarle il suo passato alla corte di Toscana.

Questa narrazione a due piani, incastrando le due storie, ristabilisce la situazione iniziale. Violante ha la stessa funzione della Banti scrittrice: nominata Governatrice di Siena dapprima si documenta presso l'Archivio dove scova lettere e atti del processo a una fedelissima di Marguerite («Perché non si è provveduto a distruggere queste ignobili testimonianze di una persecuzione

¹⁵⁴⁶ Ivi, p. 89 (il corsivo è nostro).

¹⁵⁴⁷ Ivi, pp. 88-89.

così accanita? Le brucerò io»¹⁵⁴⁸) poi con l'immaginazione sana i silenzi della Storia («Crede [...] appassionatamente, alla leggenda di lei per il principe di Lorena. Da accenni vaghi, da discorsi casuali, ha ricostruita quella storia patetica e a volte si perde a riempirne le lacune con fantasie di sua invenzione»¹⁵⁴⁹).

Riconosce in Marguerite il suo doppio: due donne virtuose che hanno risposto in modo differente alla condizione di malmaritate: l'una si è ribellata alla bigotteria di Cosimo dando continuo scandalo e abbandonando i figli; l'altra si è rassegnata alle incessanti infedeltà di Ferdinando progettando di uccidersi perché incapace di partorire un erede.

Quando riceve la notizia che Marguerite si è spenta, Violante, a differenza di Francesca de *Il bastardo*, può salutare la suocera rispondendo alla domanda che si era posta il giorno in cui, sentendosi abbandonata da tutto e tutti, aveva corteggiato la morte:

Senza esitare Violante parte: il verbale della Cintia, la lettera dell'ignoto gentiluomo sono l'ultimo messaggio di Marguerite, la sua estrema protesta. È morta sola e dimenticata, lei che amava l'amore, lei che pretendeva il primo posto fra le sue pari: ora è in pace sotto la cara terra di Francia, i marmi di San Lorenzo non si apriranno per lei, il suo nome sarà pronunziato in fretta, sommessamente, perché è il nome di una peccatrice. Ebbene, che almeno una che non è del suo sangue e mai ha voluto esser la prima, le dedichi un pensiero filiale: questa è l'intenzione con cui la scolorita sposa di Ferdinando ricompare a Firenze. Come previsto, il rito è semplice e svelto, scarsissimo il pubblico, assente la Serenissima famiglia. Soltanto i vecchi ricordano che Marguerite era bella, generosa, sorridente, per i giovani non è che un nome senza volto che non suscita neppure la curiosità degli amanti dei funerali illustri. E ben pochi riconoscono Violante, alta e un po' curva nei suoi crespi neri, qualcuno la prende per una dama di corte, non certo delle più in vista, comandata a San Lorenzo per

¹⁵⁴⁸ Ivi, p. 238.

¹⁵⁴⁹ Ivi, p. 175.

questioni di servizio. Dopo l'ultima benedizione alla vuota bara, essa risale in carrozza e si avvia per la strada di Siena¹⁵⁵⁰.

Sull'amicizia la Banti torna a riflettere nel 1983 con due pezzi pubblicati su «Paragone-Letteratura»: *Amiche remote* e *De amicitia*.

Amiche remote è il tentativo di compensare la mancanza di amiche viventi con amiche di epoche passate, ovvero donne che, valicando la soglia delle case dove partorivano e allevavano i figli, si sono cimentate nell'attività letteraria o politica.

La ricerca parte dall'antica Grecia, cui la Banti strappa il nome di Saffo, «poetessa squisita e ammirata da uomini eccezionali»¹⁵⁵¹ che, per assenza di amore, si era data la morte.

Tra le donne del medioevo porta alla luce la bizantina Anna Comnena, «autrice appassionata della Alessiade»¹⁵⁵², narrazione delle vicende del regno di Alessio, di cui aveva presentato, su «La Fiera letteraria» del 17 ottobre 1968, alcuni *excerpta* nel testo originale, con traduzione francese a fronte, ammirandone la «forma che si apparenta alla foga falsamente obiettiva dell'inviato speciale per concludersi nella struttura del romanzo storico»¹⁵⁵³.

Nel cinque e seicento c'è spazio soltanto per due donne di comando, due regine, Elisabetta d'Inghilterra e Caterina dei Medici: l'una «governò con un'arte che parve talora impreveduta volubilità, femminile capriccio»¹⁵⁵⁴ e riuscì ad ingraziarsi il suo popolo; l'altra, odiata dai suoi sudditi, «si accontentò di essere temuta e sopportò le peggiori calunnie procedendo calma nel suo lavoro»¹⁵⁵⁵.

¹⁵⁵⁰ Ivi, p. 246.

¹⁵⁵¹ Ead., *Amiche remote*, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 396, febbraio 1983, p. 92.

¹⁵⁵² Ivi, p. 94.

¹⁵⁵³ Ead., *Aveva grandi occhi acuti* [su Anna Comnena], «La Fiera letteraria», a. XLIII, n. 42, 17 ottobre 1968, p. 19.

¹⁵⁵⁴ Ead., *Amiche remote*, cit., p. 95.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*

Nell'ottocento raggiunge due scrittrici: Jane Austen e George Sand. Jane Austen è l'«impassibile testimone della vita di provincia, anticipatrice dei grandi ottocenteschi»¹⁵⁵⁶, di cui nel 1977 aveva tradotto *Northanger Abbey* per Giunti-Marzocco nella collana Gemini diretta da Maria Bellonci, con una *Nota su "Caterina"* in cui ricorda come alla mancanza di una stanza tutta per sé l'umile figlia di un pastore di Steventon sopperisce «stende[ndo] i suoi bellissimi romanzi, appoggiando cartelle e calamaio su un angolo del comune familiare tavolo da pranzo e da tè»¹⁵⁵⁷. George Sand viene solo nominata, forse perché abbondantemente apprezzata in due articoli: *Nel centenario della "Trilogia rustica" di George Sand*, pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» il 17 aprile 1949, dove si augura, dopo secoli di ingiusta dimenticanza, una rinascita dello «scrittore più interessante fra i romantici minori»¹⁵⁵⁸, e *La nonna spregiudicata* [su G. Sand], pubblicato su «Il Giorno» il 4 marzo 1964.

Nel novecento le vengono incontro Colette, che «scriverà libri che gli uomini non sapranno né vorranno mai scrivere»¹⁵⁵⁹, Virginia Woolf, che «ha fretta di vivere come avrà fretta di morire»¹⁵⁶⁰, e Catherine Mansfield, a cui su «L'Illustrazione italiana» del 29 maggio 1949 aveva dedicato un articolo, *L'occhio della Mansfield*, dove mostra come la scrittrice riesca, attraverso l'organo della vista, a creare una «poesia che a nessun'altra somiglia, e trasfigura più che una parola detta, una parola da dire»¹⁵⁶¹.

Questo viaggio verso compagne sepolte con cui la Banti spera di condividere le proprie aspirazioni si rivela una delusione: «La ricerca di un'amica remota ha dato qualche frutto? Forse no perché chi si contenta non gode»¹⁵⁶².

¹⁵⁵⁶ Ivi, p. 96.

¹⁵⁵⁷ Ead., *Nota su "Caterina"*, in J. Austen, *Caterina*, trad. it. di A. Banti, Firenze, Giunti-Marzocco, 1978, p. 245.

¹⁵⁵⁸ Ead., *Nel centenario della "Trilogia rustica" di George Sand*, «L'Illustrazione italiana», 17 aprile 1949, pp. 515-516.

¹⁵⁵⁹ Ead., *Amiche remote*, cit., p. 96.

¹⁵⁶⁰ Ivi, pp. 96-97.

¹⁵⁶¹ Ead., *L'occhio della Mansfield*, «L'Illustrazione italiana», 29 maggio 1949, p. 743.

¹⁵⁶² Ead., *Amiche remote*, cit., p. 97.

Con *De amicitia* torniamo al punto di partenza del nostro discorso. La protagonista del racconto, Cecilia, variante della Paola dell'*Itinerario*, è ai giardini, accompagnata dalla zia, alla ricerca di compagni di gioco. Dopo approcci goffi l'incontro viene rimandato a un altro momento:

Le aveva detto: "Ai giardini farai amicizia, i bambini vedrai ti inviteranno a giocare". Era alta, pallida, bruna, un po' curva, il naso sottile, la bocca larghetta appena rosea. Difficile scegliere fra le tante panchine libere: sedettero sulla più vicina a ridosso di un praticello in salita dove bambini e bambine si rincorrevano strillando. Accomodandosi la larga gonna bianca a fiorellini celesti, la zia le disse: "Vai, sciocchina. Chiedigli di giocare con loro". La bambina s'incamminava di sghembo titubando e urtò una ragazzina che saltava alla corda, i capelli al vento; ma subito le voltò le spalle e tornò alla panchina dove la zia giocherellava col ventaglio leggendo il giornale. "Non mi vogliono", disse la bambina; lei le carezzò la fronte e ripiegò il giornale e sorrise: "Sarà per un'altra volta" e si alzò "ora bisogna tornare a casa"¹⁵⁶³.

Al liceo Cecilia incontra Amelia. Le due amiche, caratterialmente opposte (e ricomposte), condividono l'interesse per la poesia:

Amelia era allegra e disinvolta, Cecilia malinconica e impacciata. Pure avevano o credevano di avere gli stessi gusti, interessi e simpatie. Molte cose imparò Cecilia dalla nuova compagna, per esempio ad essere golosa smodatamente, a ridere dei compagni e dei professori, a leggere sotto banco i libri che Amelia le prestava. Ne aveva a mucchi e Cecilia glieli invidiava. In liceo le due ragazze cominciarono a scrivere poesie e se le leggevano a voce alte alternativamente ma con molta enfasi mentre sulla lavagna si succedevano equazioni e formule chimiche¹⁵⁶⁴.

¹⁵⁶³ Ead., *De amicitia*, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 398, aprile 1983, p. 69.

¹⁵⁶⁴ Ivi, p. 72.

Un giorno Cecilia riceve una lettera da un anonimo compagno di scuola, che la prega di consegnare ad Amelia il biglietto accluso che è una dichiarazione d'amore. Così la ragazza che, «non tene[ndo] a esser bella [...] si lav[ava] il viso senza guardarsi allo specchio»¹⁵⁶⁵, scopre la lancinante dolcezza dell'essere desiderata:

[...] consegnò il biglietto caricando di insulti la destinataria. Ne seguì una scenata violenta, Amelia si difendeva stringendosi nelle spalle e ostentando una sdegnosa indifferenza: le ignorava chi fosse quello sciocco gaglioffo, voleva essere lasciata in pace: Cecilia doveva smetterla con quelle sue invettive dette a voce bassa e iraconda, che fra poco tutta la classe se ne sarebbe accorta. Amelia diceva di essere seccata, ma perché dunque gli occhi le brillavano così intensamente? “Insomma” esplose alla fine Amelia “che male c'è? È un idiota, va bene, ma cosa te ne importa? Ne sei forse gelosa?”¹⁵⁶⁶

Fin qui la Banti ha rielaborato i capitoli *La cattiva sorte* e *Amicizia* dell'*Itinerario*. *De amicitia* prosegue in tono autobiografico. Nell'amicizia tra Cecilia, che ha sposato un uomo con cui condivide la passione per la letteratura e lo sport, e Marta è difatti trasposta la reale amicizia tra la Banti e Maria Bellonci¹⁵⁶⁷, rafforzata dal modo di “fare romanzo storico” «richiama[ndo] al giudizio della nostra età la costante umana di esseri che non possono più parlare, e spiegarne azioni e pensieri alla luce della moderna psicologia»¹⁵⁶⁸.

Marta è ospite per quindici giorni nella villa sul mare di Cecilia. La vacanza trascorre tra la riservatezza di Marta, che si allena con le carte in lunghi solitari, e la vitalità di Cecilia, che ai bagni alterna passeggiate per le pinete.

¹⁵⁶⁵ Ivi, pp. 72-73.

¹⁵⁶⁶ Ivi, p. 73.

¹⁵⁶⁷ Ci piace pensare (e forse non siamo lontani dal vero) che la Bellonci abbia ricambiato l'affetto rivivendo la sua amicizia con la Banti nelle pagine del suo ultimo romanzo, *Rinascimento privato*, del 1985, dove racconta del legame tra Isabella d'Este e la cognata Elisabetta Gonzaga.

¹⁵⁶⁸ Ead., I “*Pubblici segreti*”, «Paragone», a. XVI, n. 188, ottobre 1965, p. 139.

La confidenza scatta nel momento in cui Cecilia riconosce in Marta una letterata:

E poi scoperse che non era affatto stupida, leggeva molto, si coltivava, vagheggiava le grandi figure di principi e poeti dei secoli d'oro. E venne il giorno che, arrossendo come una fanciulletta, Marta confessò il suo sogno: stava scrivendo un libro, un grande romanzo. A poco a poco queste abitudini furono suggellate da una certezza: senza sapere perché, Cecilia era sicura che Marta non mentisse e che il libro da scrivere faceva parte di tutte le sue speranze¹⁵⁶⁹.

Ma la mondanità a cui Marta si stringe nella sua casa romana (il «salotto Bellonci»¹⁵⁷⁰) ripugna Cecilia, la quale si è trasferita nella campagna toscana proprio per sfuggire all'asfissia salottiera:

[...] il salotto di Marta [era] pieno zeppo di gente sconosciuta e tutti si davano del tu, uomini e donne. Cecilia stupiva ricordando le poche conoscenze dell'amica, un tempo schiva e timidissima. Lei, Cecilia, era rattristata, non conosceva nessuno, la confortavano solo i suoni delle campane di Natale attraverso la chiara notte romana. Si era accorta di essere invecchiata, le altre donne e Marta erano bellissime mentre la sua pelle si era fatta ruvida e come accaponata. Tutte erano molto spiritose, giocavano con le parole, era difficile capirle e loro scherzavano; Marta era nel gruppo, pareva che avesse intrecciato nuove amicizie con le donne più brillanti. Ogni tanto abbracciava frettolosamente Cecilia poi correva via, chiamata da tutte le parti¹⁵⁷¹.

La conclusione del racconto ripete, non senza colpa, l'amarezza che aveva segnato la caccia alle amiche remote:

¹⁵⁶⁹ Ead., *De amicitia*, cit., p. 76.

¹⁵⁷⁰ M. Bellonci, *Come un racconto gli anni del Premio Strega*, Milano, Club degli Editori, 1969, p. 18.

¹⁵⁷¹ A. Banti, *De amicitia*, cit., p. 78.

Un giorno pensò ad Amelia e le venne in mente che forse era morta. Allora il mondo si spopolò ma di questo mondo Marta non faceva più parte [...] Scopri così che la sua conquista maggiore era, appunto, il rispetto. “Le donne non si rispettano” concluse, ed era anche un atto di contrizione. Lei non era sicura di averle sempre rispettate¹⁵⁷².

Se i propri libri non convincono, forse è il caso di rivolgersi ai libri degli altri: *Le grand Meaulnes* di Alain Fournier, che la Banti traduce dapprima nel 1971, poi integralmente e con prefazione nel 1974 per Mondadori.

François Seurel e Augustin Meaulnes, due studenti adolescenti della provincia francese alla fine dell’800, sono lo specchio delle coppie bantiane: l’uno innocente e delicato, l’altro maturo e inquieto. Solo che nel romanzo francese vediamo realizzata fino al sacrificio estremo quella promessa di un cammino comune inattuata fin dall’*Itinerario*. Pochi giorni prima di Natale Augustin scappa dalla scuola verso la campagna e si perde in un posto misterioso, dove partecipa a una festa di matrimonio e si innamora di una fanciulla. Al ritorno racconta l’avventura a François legandolo al suo triste destino: «La promessa che m’aveva fatto di condurmi con sé, senza dirmi, come gli altri, che “non avrei potuto camminare”, mi aveva legato a lui per sempre»¹⁵⁷³.

¹⁵⁷² Ivi, p. 79.

¹⁵⁷³ A. Fournier, *Il gran Meaulnes* [1971], trad. it. e pref. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1974, p. 52.

Capitolo quarto

Artemisia

Even here she sheathed in her harmless breast
A harmful knife, that thence her soul unsheathed;
That blow did bail it from the deep unrest
Of that polluted prison where it breathed.
(W. Shakespeare, *Lucrece*)

Nel 1947 esce *Artemisia*, «romanzo storico per eccellenza»¹⁵⁷⁴, come la Banti confessa fieramente nel 1983 nell'ultima intervista rilasciata.

Prima di arrivare a questo risultato sono successe un po' di cose, ovvero la pubblicazione di prose in cui, rompendo con l'amatissimo Manzoni e con «la sua difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto»¹⁵⁷⁵, la Banti rilegge personaggi femminili della tradizione letteraria italiana e straniera (nello specifico la Beatrice di Dante, la Laura di Petrarca e la Giulietta e la Rosalina di Shakespeare), offrendo un'immagine alternativa a quella fissata dai loro autori.

L'intento è chiaro sin dal titolo della prima prosa, *Verità su Beatrice*, uscita su «Oggi» il 25 ottobre 1941 (poi col titolo *Verità di Beatrice* su «La Nazione» il 9 aprile 1978): ciò che sappiamo di Beatrice, così come Dante ce l'ha consegnata nella *Vita Nova* e nella *Commedia*, non è la verità, o è solo una delle verità possibili. La Banti scrive la propria verità, trasferendo al personaggio dantesco caratteristiche dei suoi personaggi. Così Beatrice, come Paolina, è «la

¹⁵⁷⁴ S. Petri gnani, *La sfortuna di essere seri*, cit.

¹⁵⁷⁵ A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, «Paragone-Letteratura», a. II, n. 20, agosto 1951, p. 5.

prima a pigliare i malanni»¹⁵⁷⁶, «da bambina piangeva per delle grandi ore»¹⁵⁷⁷ e «sembrava affrontasse gli anni a rilento, penosamente e come vergognosa di avanzar nell'età, di entrare in certi impegni»¹⁵⁷⁸.

Ma il punto di partenza sono sempre i documenti. Nell'*incipit* della *Vita Nova* Dante, descrivendo il suo primo incontro con Beatrice, racconta che, all'apparizione della donna, si era votato in pianto convinto che da quel momento l'amore gli avrebbe impedito di mangiare:

In quel punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!"¹⁵⁷⁹.

In *Verità su Beatrice* i ruoli si invertono: è Beatrice a evocare il primo incontro con Dante e a ricordare che, a causa del suo sguardo severo, aveva cominciato a piangere e aveva smesso di mangiare:

[...] un giorno d'estate a merenda, e un ragazzo che la guardava mangiare il suo pane e miele con certi occhi duri, esigenti: sicché la merenda era finita nel solito pianto¹⁵⁸⁰.

Il racconto procede sulla falsariga degli episodi noti: il matrimonio di Beatrice con Simone de' Bardi e la malattia che la porterà alla morte nella primavera del 1290. Sul letto di morte, «in una stanza così nuda, così grande, così umida»¹⁵⁸¹, si apre la questione dell'identità:

¹⁵⁷⁶ Ead., *Verità su Beatrice*, «Oggi», 25 ottobre 1941, p. 6.

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*

¹⁵⁷⁹ D. Alighieri, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 10.

¹⁵⁸⁰ A. Banti, *Verità su Beatrice*, cit.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*

A un tratto una domanda urgente da rivolgere a qualcuno, fosser pure i travicelli:
“Credete che di me veramente *abbia inteso* l’Alighieri?”¹⁵⁸².

La domanda che tormenta Beatrice è il corrispettivo del “chi sono io?” inaugurato dai personaggi bantiani. La risoluzione del dilemma poggia sul verbo intendere, che la Banti deriva probabilmente dal capitolo XLI della *Vita Nova*, dove Dante menziona il sonetto *Venite a intender*, di cui si è persa traccia.

C’è una fazione che crede che la vera Beatrice sia la Beatrice di Dante:

Anche oggi la *intendono* le ragazzine quando leggono la *Vita Nuova* e un po’ s’annoiano e un po’ si commuovono e restan deluse, alla fine, quando, a piè di pagina, la nota le mette in guardia sugli infiniti veli dell’allegoria. Ma esse levano il capo e salutano il viso di Beatrice, color di perla. Trovano giustissimo che Dante abbia scritto per lei, nonché la *Vita Nova*, la *Commedia* tutta: e quando lo compiangono in quel lungo esilio, pensano che non poté, poverino, rivedere la tomba dell’amata. Sono le stesse che arricciano il naso sulle nozze con Gemma Donati e non sanno perdonare a Dante tutti quei figlioli: e non parliamo delle “donne dello schermo”. In loro Beatrice discende con l’ultimo velo di polvere terrena, con l’ultima traccia di peso¹⁵⁸³.

Questa è la risposta sicura e diretta degli eruditi, che la Banti vuole evidentemente provocare. Ma il cuore di Beatrice, le variazioni dell’animo umano: chi le ha mai registrate?

Vaga per la campagna toscana, fantasma nevrastenico che vorrebbe riconoscere, riconoscersi: ma fugge Firenze, dove, da secoli, il suo seme e le sue affinità sono dispersi¹⁵⁸⁴.

¹⁵⁸² *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁵⁸³ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*

Beatrice vuole (ri)conoscere sé stessa. Invece, deve contentarsi di ciò che gli altri (ri)conoscono in lei, giovane andata sposa in Toscana, tal quale la figliola che Giosuè Carducci saluta in *Colli toscani*:

Vorrebbe darsi pace, sciogliersi nell'aria. Invece, siede su un paracarro, piccola sfinge consumata come una vecchia pietra. Ma se qualcuno sulla strada o dai campi chiama a voce alta: "Bice", si volta invelenita. Le par di riconoscere il fiato grosso, la confidenza dei brutti versi di Giosuè Carducci¹⁵⁸⁵.

Nella seconda prosa, *Piaceri di Laura*, uscita sempre su «Oggi» il 27 dicembre 1941 (poi su «Sicilia del Popolo» il 13 marzo 1949 e su «La Nazione» il 9 marzo 1980), abbiamo due ritratti di Laura.

Il primo è quello che la Banti immagina, tenendo presente il suo personaggio dell'Amanda. Laura de Noves, nobildonna avignonese sposata con Ugo de Sade, è difatti un'impeccabile padrona di casa: sovrintende ai lavori della servitù, sorveglia lo scrittoio dove il marito tiene i conti, senza dimenticare la cura dei figli:

Una donna che potrebbe far le grasse mattinate e macchinar cuffie e turbanti coll'ancella e passarsi il vetro sulla fronte a bell'agio: e invece il cuoco se la sentiva capitar dietro le spalle, con quel passo leggero, a mattutino. Lei in dispensa, lei in guardaroba, lei in cantina, lei attentissima, nei giorni del grande bucato, tra i fuochi dei caldari e il fumo del ranno bollente. Non le sfuggiva un prosciutto, non una bigoncia di miele, non uno strappo. Pareva che si divertisse a passeggiare con quel nasetto all'aria e la mano sempre pronta a sollevare la veste quel tanto che bastava a non insudiciarsi conservando la dignità: tal quale una dama, lei borghese e mercantessa. Quando contava i barattoli delle marmellate, le bocce dell'uva in guazzo, le filze dei fichi secchi, pareva di sentirla cantare le

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*

litanie. Passando dal pianterreno dava un'occhiata allo scrittoio del marito, apriva il libro mastro, curiosava fra pergamene e polizzini. A quell'ora, messer Ugo dormiva, ch  era un po' poltrone. Non si meravigliava di non trovarsi la donna allato: la chiamava e era sicuro di sentirsi rispondere dal camerino accanto: "*Oui, mon ami*": o una formula storicamente equivalente. I bambini nascevano svelti in casa De Sade: ma l'attivit  di Laura faceva appena in tempo ad accorgersene. Non era una mamma tenerissima, ma era una mamma allegra: i maschi la temevano per quella bonariet  un po' ironica nel consolarli, le figliollette l'amavano con eccitazione tempestosa: litigandosi un suo nastro, una forcina che le cadesse¹⁵⁸⁶.

Il secondo ritratto   quello di donna-angelo consacrato da Petrarca nelle *Rime*. Esso si ricompone dalle visite che il poeta fa a casa di Madonna Laura nei giorni di festa, «occasioni di sfoggiare una carica di rappresentanza, faticosa s , ma tutta d'onore. Cambiar pettinatura, rimaner fedele all'antica, rinnovar gli abiti, combinare a ogni incontro probabile gli accidenti della guardatura, del gesto, del sorriso»¹⁵⁸⁷.

Questi *reditus domini Francisci* vengono annotati da Laura in un diario, in latino, il *secretum*, dove, accanto alle date scritte coll'inchiostro rosso e abbellite con disegni, compare il nome Laureta, la forma diminutiva di Laura ricavabile, secondo i commentatori, da un determinato ordine delle sillabe LAU-RE-TA contenute nelle prime due quartine del sonetto V del *Canzoniere*. Anche qui, dunque, la Banti si diverte a rovesciare la tradizione:   Petrarca che dal 1342 comincia a dialogare con Sant'Agostino in quei tre libri scritti in latino che prendono il nome di *Secretum* e che espongono la conflittuale concezione dell'amore come mezzo di elevazione spirituale e come ostacolo all'amore rivolto a Dio.

A differenza di Beatrice, la quale non si riconosce nella donna celebrata da Dante, Laura   divisa tra la disapprovazione per l'immagine costruita da

¹⁵⁸⁶ Ead., *Piaceri di Laura*, «Oggi», 27 dicembre 1941, p. 14.

¹⁵⁸⁷ *Ibidem*

Petrarca («Come, come? “Chiare fresche e dolci acque...”: ed è gennaio nevoso e son anni che non vado in campagna»¹⁵⁸⁸) e il compiacimento di essere donna d'elezione, tant'è che si entusiasma per il viaggio di Francesco a Roma dove sarà incoronato con l'alloro della poesia.

Dopo questa partenza Petrarca non farà più ritorno a casa de Sade. Laura invecchia, si ammala e smette di interessarsi al modo di vestire e alle faccende domestiche: «le stoffe comprate a credito giacciono intatte in fondo al cassone grande: pagate, pagatissime»¹⁵⁸⁹. Senza colui che l'ha cantata è una dei tanti «anonimi»¹⁵⁹⁰ della Storia, ricordata soltanto per il nome vergato sul testamento di morte: «Scrive il suo testamento: “item le mie reticelle d'oro e perle a mia figlia Lauretta”. In margine, come per ozio e per distrazione, quel nome sospeso in sillabe: “Lau-re-ta”»¹⁵⁹¹.

Il titolo della terza prosa, *Giulietta (e Romeo)*, uscita su «Settegiorni» il 6 marzo 1943 (poi col titolo *Giulietta e Romeo* su «La Patria» il 12 giugno 1947), denuncia la volontà di svincolare il personaggio femminile da quello maschile attraverso una rivisitazione della tragedia shakespeariana.

La Banti scarta sorprendentemente la scena del balcone, più congeniale alle sue indagini sull'identità, per concentrarsi sulla morte di Giulietta:

Giulietta è morta. Morta all'alba, mentre suonavano le campane dopo cui le piaceva tanto riaddormentarsi. Non ha fatto nulla per morire, ma il suo corpo, come un orologio stanco, si è lasciato vincere da uno sbaglio di fabbrica che è stato, per così poco, male folgorante, con dolori che squillavano paurosamente e una serva sgomenta offriva pannicelli caldi, decotti, prima che i parenti fossero svegli¹⁵⁹².

¹⁵⁸⁸ *Ibidem*

¹⁵⁸⁹ *Ibidem*

¹⁵⁹⁰ Ead., *Manzoni e noi*, «Paragone-Letteratura», a. VII, n. 78, giugno 1956, p. 29.

¹⁵⁹¹ Ead., *Piaceri di Laura*, cit.

¹⁵⁹² Ead., *Giulietta (e Romeo)*, «Settegiorni», a. IX, n. 10, 6 marzo 1943, p. 10.

Giulietta non si uccide perché incapace di sopravvivere alla morte dell'amato Romeo. Giulietta muore e basta, semmai per il motivo inverso, la mancanza di amore.

I Montecchi (la Banti inverte i casati) piangono il matrimonio sfumato della loro unica figlia piuttosto che la sua scomparsa e «si butta[no] ai funerali con una pompa che forse le nozze non avrebbero sfoggiato»¹⁵⁹³. Paride, lo sposo che con Giulietta «non ci aveva scambiato otto parole; non aveva neppure pensato se gli piacesse un gran che»¹⁵⁹⁴, vistosi sfuggire la possibilità di prendere moglie «a mezza mattina il modo di far colazione e di levarsi dai piedi l'avrà trovato»¹⁵⁹⁵. E i conterranei, mentre la salma sfilava per le strade diretta al sepolcro di famiglia, notano che «un venticello alacre tratta i capelli così quieti come capelli vivi, qualche piega sul seno si scioglie»¹⁵⁹⁶ e che quella quattordicenne in abito da sposa «par che dorma»¹⁵⁹⁷: elementi sufficienti per imbastire «una fama bugiarda»¹⁵⁹⁸, ovvero la leggenda degli amanti veronesi.

La favola bantiana fa cadere tutte le coincidenze per cui Giulietta avrebbe incontrato segretamente l'amante: «Giulietta si coricava presto e non aveva mai danzato: le sue mani strette di monachina sarebbero saltate inorridendo, al saggio viso, al solo nome delle scale di seta. La sua finestra non dava sul giardino né sulla strada e la sua stanza era quasi quella di una giovane contadina, col letto, una panca»¹⁵⁹⁹.

Inoltre, in una sorta di anticipazione del tema de *La camicia bruciata*, la Banti presenta una Giulietta illibata e inesperta che, la notte prima delle nozze con Paride, fantastica sulla vita matrimoniale:

¹⁵⁹³ *Ibidem*

¹⁵⁹⁴ *Ibidem*

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*

¹⁵⁹⁶ *Ibidem*

¹⁵⁹⁷ *Ibidem*

¹⁵⁹⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹⁹ *Ibidem*

L'ultima notte il vestito di sposa fu posato su un asse e la serva dei pannicelli caldi la faceva oscillare, passando e ripassando affannata, all'alba. Con rispetto la bambina l'aveva toccata, prima di spogliarsi, sentendosi, quanto all'anima, piuttosto disagiata. Era, fra mille, la ragazza che va a nozze con una ripugnanza che le lega la fantasia e quasi suggerisce il confronto dell'oggetto nuovo un po' grezzo. Le piaceva la maestà di certe zie monache, padrone di bei conventi, di bei giardini, le piaceva il concetto di comando, ancora acerbo per lei, ma allettantissimo. Fosse vissuta sarebbe diventata una castellana irreprensibile e battagliera. Il padre aveva comandato ed essa obbediva persuasa di trovare nel matrimonio una professione. Paride ne era l'investitura e forse Giulietta l'avrebbe preferito più solenne, con barba. Quel viso rosato di ragazza faceva impallidire tutte le disposizioni al rispetto da offrire e da esigere: e senza questo, cos'era il matrimonio? Accanto a queste austerità la fanciulla spogliandosi si rallegrava per l'opportunità di venire a sapere i gesti degli uomini quando si alzano e vanno a letto. "Vedrò," diceva, e spense il lume colla sua calma esigente curiosità di ragazza intatta e senza grilli¹⁶⁰⁰.

Ma lo stravolgimento più significativo riguarda la figura di Romeo (Romeo Capuleti per la Banti), il quale, lungi dall'essere l'innamorato bello, virtuoso, cortese, onesto, gentile immortalato dal Bardo, «[è] di quegli uomini che aspirano alle vedove di gran casa, esperte, che sanno tenere un salotto politico e domani, magari una corte»¹⁶⁰¹.

Romeo non esiste. Esiste invece la leggenda della Banti, Giulietta che piange come piangono tutte le sue eroine, per tutte le donne passate e future che, cercando la libertà dell'amore, trovano la prigione del matrimonio:

Perché Romeo? Chi l'ha mai visto? Non è vero! Una bambina correrebbe via piangendo e poi si asciugherebbe gli occhi, ci ripenserebbe, si avvezzerrebbe alla novità. Ma una bambina morta non ha che le sue verità, i suoi cari pregiudizi che

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*

¹⁶⁰¹ *Ibidem*

non vogliono invecchiare. “Non ho mai visto donna più ostinata,” sbuffa Romeo, ambizioso soddisfatto, che per onore di firma cerca, ogni tanto, di persuaderla a essere contenta. Se avesse un corpo la guarderebbe, in piedi, sfiduciato e distratto, lagrimare nel grembiolino. Come un marito impaziente¹⁶⁰².

Con la quarta e ultima prosa, *Al ballo dei Capuleti*, uscita su «La Nazione» il 16 luglio 1980, la Banti torna alla tragedia shakespeariana¹⁶⁰³ per riempire un vuoto dando un volto a Rosalina, la donna amata da Romeo e attesa alla festa dei Capuleti:

Chi era questa Rosalina? Una bella dame sans merci o una fanciulla misticcheggiante che sapeva – miracolo? – leggere e scrivere e che avrebbe finito per prendere il velo¹⁶⁰⁴?

Rosalina viene inventata in opposizione a Giulietta: l’una è «una damigella un po’ altiera, di modi alquanto sofisticati, gran lettrice di poesia»¹⁶⁰⁵, che ricorda la talentuosa sorella di Shakespeare immaginata dalla Woolf; l’altra è «una ragazzina precoce, rosea, bionda, prosperosa e più esperta di quanto sua madre, la dama Capuleti, lo sospettasse»¹⁶⁰⁶.

Al ballo dei Capuleti Rosalina balla con Mercutio, «giovane tanto difficile da intrattenere che le ragazze lo evitavano temendo di esse prese in giro»¹⁶⁰⁷. Romeo invece non lo vede perché occupato, dietro una colonna, a corteggiare

¹⁶⁰² *Ibidem*

¹⁶⁰³ Intanto, il 3 luglio 1949, su «L’Illustrazione italiana», recensisce il *Troilo e Cressida* presentato a giugno nella notte di Boboli da una compagnia panitaliana diretta da Luchino Visconti. L’allestimento è occasione per sottolineare la modernità del teatro shakespeariano: «Tragedia delle disillusioni fu infatti definito il “Troilo”: ma disillusioni attualissime che denunciarono e mandarono in scena davanti a un pubblico di testimoni e di complici un secolo di barbarie e di morbidezze: non per il successo di una sera ma forse per trovare un solo amico che desse ragione al poeta» (Ead., *Shakespeare a Boboli*, «L’Illustrazione italiana», a. LXXVI, n. 27, fasc. 3923, 3 luglio 1949, p. 19).

¹⁶⁰⁴ Ead., *Al ballo dei Capuleti*, «La Nazione», 16 luglio 1980, p. 3 (il corsivo è nostro).

¹⁶⁰⁵ *Ibidem*

¹⁶⁰⁶ *Ibidem*

¹⁶⁰⁷ *Ibidem*

una fanciulla di nome Giulietta e a dare avvio alle vicende che faranno passare i due innamorati alla Storia.

Mentre i due sposi si sottraggono alla morte, «fuggiti a Venezia si sussurrava»¹⁶⁰⁸, Rosalina resta ad affrontare i segni del tempo, che la cancellano da ogni letteratura:

E Rosalina? Sposata, monaca, morta? Circolò una terza ipotesi: aveva sposato segretamente una specie di brigante tedesco che ne aveva paura e non la toccò neppure con un dito. Con lui organizzò un servizio d'ordine fra quei monti che ne avevano un gran bisogno. Cominciavano a crederla una strega perché si manteneva bella, bianca, sottile, leggera. Ma lei morì a tempo e seppe morire bene, senza medico, senza pozioni, senza lagne¹⁶⁰⁹.

Sotto questo aspetto Rosalina è un altro personaggio in cui la Banti vede la propria macerata autobiografia:

No, Mariolino, non ho recuperato i miei manoscritti, non li riavrò mai più. Non solo “Artemisia” e l'altro romanzo, ma tutto, tutto quello che avevo scritto, da tanti anni, abbozzi, racconti finiti e non finiti, tutto, tutto. Stavano in una cassetta da imballaggio insieme ai libri più cari, quelli che mi servivano per Artemisia, insieme ai quaderni del processo Gentileschi e a lettere preziose, ricevute etc. Questa cassetta non era a Borgo S. Jacopo ma a via Guicciardini, in casa dell'amico che ospitava Roberto: il quale sarebbe stato reperibile al suo indirizzo di città. Dirai: perché non hai portato a Pitti oggetti tanto gelosi. Cara, non so: per disprezzo dell'ordine inumano, per scaramanzia, per modestia [...] infine per inerzia. Le strade erano un groviglio di carrettini a mano inferociti, non si passava più. Ci trovammo a Pitti coi soli materassi e qualche chilo di farina, si patì quasi la fame. Per ritornare all'argomento: la casa dell'amico fu minatissima, la mina esplose proprio nella sala dove erano i manoscritti miei e di

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*

Roberto. Nondimeno l'amico, appena possibile, ha iniziato lo scavo delle macerie e è andato ritrovando le sue cose meno fragili fra cui la quasi totalità della biblioteca ex van Marle di cui era possessore. Di nostro non è venuta fuori che qualche lettera (le lettere di Roberto a me, quand'ero ragazza) schizzata in qua e in là. Non s'era tuttavia perdute tutte le speranze, il lavoro procedeva, quando, per ordine militare, vere montagne di macerie di via de' Bardi, Por S. Maria etc. sono state scaricate sul luogo. Inutile proseguire le ricerche. Aggiungi quell'immane macchina schiacciasassi che passeggia sulle rovine per aprire i passaggi... Via, non pensiamoci più. Tu mi chiedi se "lavoro" Mariolino, e mi vien da ridere. Chi sono, infine? Son una che ha scritto qualche cosa? Nulla me lo prova. Le mie povere tele son disperse, non hai idea di cosa voglia dire ritrovarsi senza un pezzo di carta scritta, non ci si riconosce più¹⁶¹⁰.

Questa è la lettera che scrive a Maria Bellonci il 6 ottobre 1944. All'amica che vive a Roma comunica che, tra i manoscritti andati distrutti nei bombardamenti tedeschi intorno a Ponte Vecchio nella notte fra il 3 e il 4

¹⁶¹⁰ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.

agosto¹⁶¹¹, c'è anche quello che racconta la storia di Artemisia Gentileschi, «pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi»¹⁶¹².

La perdita squarcia l'eterna domanda: «*Chi sono io, infine?*»¹⁶¹³. La Banti ha perduto «un pezzo di carta»¹⁶¹⁴ eppure ne parla come se si trattasse di un quadro («le mie povere tele son disperse»¹⁶¹⁵). Con *Artemisia* commemora una duplice sparizione, come scrittrice e come critica d'arte. È questo non riconoscersi «la perdita più dolorosa»¹⁶¹⁶.

Così, «rassegna[ta] male a che un segno della storia, anche umile, perisca»¹⁶¹⁷, si rimette a lavoro e, «lentamente, un po' stravolt[a], permalos[a],

¹⁶¹¹ Legati alle privazioni e alla barbarie della seconda guerra mondiale sono quattro racconti che la Banti pubblica mentre attende alla riscrittura di *Artemisia*. *Quattro soldi* è l'incontro di due vecchi coniugi alla Biblioteca Nazionale, lei «inguantata di capretto frusto, appassito e umidicolo come una spoglia» (la Banti), lui «estrosa testa di uomo di studio, giù nel sacco del corpo affranto» (Longhi), per spartirsi l'ultimo nichelino con cui comprare il pranzo (A. Banti, *Quattro soldi*, «Documento», a. III, n. 5, maggio 1943, p. 15). *Il tempio di Giano* è ambientato nella Roma assediata dai goti, dove «si mangiava pane ogni sette giorni, le fave si contavano [...] La gramigna si mangia, si scopron radici ai malvoni [...] Mangiare diventa un atto rabbioso vergognoso pericoloso [...] la gente diminuisce di casa in casa come una fiamma che si spegne, dalle alte mura della Suburra pendono imposte dislocate che cadono e accoppiano i passanti»; Termanzia, esponente di una famiglia gentilizia, invoca il ritorno alla civiltà ripristinando il culto degli antichi dèi ma, alla riapertura del tempio di Giano, gli uomini si fanno il segno della croce cristiana (Ead., *Il tempio di Giano*, «Cosmopolita», 22 marzo 1945, p. 4). *Senza eroismo* è ambientato nella campagna toscana durante l'occupazione tedesca: protagonista è «la signora» (la Banti), che, in mezzo a compagne «divise fra la paura dei bombardieri alleati il palpito della roba e la leggenda di esecrabili terrori prossimi futuri», affronta senza timore il nemico (Ead., *Senza eroismo*, «Mercurio», a. II, n. 16, dicembre 1945, p. 34). *Ritratto toscano* è la storia di Peppe, un contadino cinquantenne «tutto fasciato d'indifferenza», che aderisce al fascismo pur di conservare, a guerra finita, la sua terra e i suoi ulivi (Ead., *Ritratto toscano*, «La Patria», 22 maggio 1947, p. 3).

¹⁶¹² Ead., *Artemisia*, cit., p. VII. I pisano-romani Gentileschi, padre e figlia, erano stati infatti riscoperti da Longhi, che nel 1916 pubblica *Gentileschi padre e figlia*, presentando Artemisia come «l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità» (R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», a. XIX, 1969, p. 286).

¹⁶¹³ F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXXXVIII (il corsivo è nostro).

¹⁶¹⁴ *Ibidem*

¹⁶¹⁵ *Ibidem*

¹⁶¹⁶ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 2. In una lettera del 5 ottobre 1944 a Leonetta Cecchi Pieraccini, parlando della perdita di *Artemisia*, la Banti si mostra all'amica come una donna senza più vita: «Sai che ho perduto i miei due ultimi lavori manoscritti? Non erano certo capolavori, ma mi par d'esser mezza sotterrata» (M. Ghilardi, *Il quaderno salvato. Anna Banti a Leonetta Cecchi Pieraccini*, cit., pp. 98-99).

¹⁶¹⁷ A. Banti, *Il 1946 di Anna Banti*, «Mercurio», a. III, n. 27-28, novembre-dicembre 1946, p. 174.

dispettos[a], come ragazz[a] rubat[a] alla morte»¹⁶¹⁸, nel 1947, presso Sansoni, pubblica *Artemisia*, con incisioni originali di Mino Maccari.

Nello stesso anno, su «La Patria», esce un articolo intitolato *Le veglie di Pitti*, vergato nell'estate del 1944:

Alle quattro del mattino non avevamo più nulla da immaginare, l'alba colando fra le siepi di bosso ci trovò, squallidi corpi malcoperti che salivano pazienti e senza scopo gli ingegnosi viali di Boboli. Camminavamo piano stranamente attenti ai ciottoli della ghiaia, i piedi, infilati nelle ciabatte, inciampavano come si procedesse al buio [...] Cominciò il gioco sinistro di cercare le finestre di una casa sprofondata, di mentire pietosamente al vicino che s'illudeva di riconoscere un balcone, uno spicchio di muro, balorde discussioni nascevano sfogando in grottesco rancore l'eccesso della disperazione [...] Allora di diffuse la voce portata non si sa da chi, che il ponte Santa Trinita non voleva crollare, hanno dovuto far quattro cariche, l'ultima mezz'ora fa. Mi ero già incamminata per scendere e chiudevo gli occhi come quando voglio dormire per forza: questa voce mi colse alle spalle mentre pensavo che davanti alle rovine di Firenze non avevo veduto scorrer lacrime, neppure femminili. Fu così che capii di voler piangere e mi accoccolai in terra singhiozzando. Piangevo come se ne avessi l'incarico e il dovere, con un ritmo severo e misurato di cui avevo coscienza, quasi esterno al mio dolore; colla testa fra le ginocchia e le lacrime mi cadevano sui piedi nudi. La gente che seguiva a salire e a scendere mi sfiorava senza vedermi, nessuno dei familiari mi rialzava [...]¹⁶¹⁹.

La Banti racconta un'esperienza vissuta, quella di sfollata tra gli sfollati costretti ad abbandonare le proprie abitazioni sotto attacco dei tedeschi e a cercare rifugio a palazzo Pitti. Dopo le cannonate che non fanno dormire, all'alba i profughi si riversano per le strade a contemplare lo sfacelo.

¹⁶¹⁸ *Ibidem*

¹⁶¹⁹ Ead., *Le veglie di Pitti*, «La Patria», 10 agosto 1947, p. 3.

Staccandosi dalla folla dei “noi”, l’“io” è colto alle spalle da una voce che riferisce che il ponte Santa Trinita è duro a crollare e che occorrono altre cariche. Per la prima volta sente il bisogno di piangere su quelle rovine: si sistema a terra, stringendosi a sé colla testa fra le ginocchia, e nessuno l’aiuta a rialzarsi.

Questa voce reale diventa la voce del personaggio di Artemisia che, nell’*incipit* di *Artemisia*, giunge a consolare la Banti, la quale, nel bel mezzo dello scenario descritto ne *Le veglie di Pitti*, piange ora per la perdita del manoscritto:

“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 scaricarsi 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. Poche cose esistono per me in quest’alba faticosa e bianca di un giorno d’agosto in cui siedo in terra, sulla ghiaia di un vialetto di Boboli, come nei sogni, in camicia da notte. Dallo stomaco alla testa mi strizzo in lagrime, non posso farne a meno, in coscienza, e ho il capo sulle ginocchia. Sotto di me, fra i sassolini, i miei piedi nudi e grigi; sopra di me, come le onde su un affogato, il viavai smorto della gente che sale e scende l’erta da cui vengo, e che non può curarsi di una donna accoccolata in singhiozzi. Gente che alle quattro del mattino si spinge come gregge spaurito a mirare lo sfacelo della patria, a confrontare colla vista i terrore di una nottata che le mine tedeschi impiegarono, una dopo l’altra, a sconvolgere la crosta della terra. Senza rendermene conto, piango per quello che ciascuno di loro vedrà dal Belvedere, e i miei singhiozzi seguitano a bollire, irragionati, balenandoci, pazze festuche, il ponte Santa Trinita, torrioni dorati, una tazzina a fiori in cui bevevo da piccola. E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapizzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono “non piangere”

mi tocca in fretta come un'onda che s'allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio¹⁶²⁰.

La Banti fa entrare nel romanzo il momento della distruzione del romanzo, una di quelle «“occasioni”», secondo Bassani, «che risolvono, in tanta arte moderna, crisi latenti che, da sole, non avrebbero la forza di maturare»¹⁶²¹. Mentre la gente è impegnata a trovare i mezzi per andare avanti, lei è alle prese con la memoria. Deve risalire alle «cento pagine di scritto»¹⁶²² e per farlo instaura un dialogo con il personaggio di Artemisia Gentileschi: «Sotto la cenere degli scoppi, senza lagrime mi metto a parlarle: E la finestra di Borgo San Jacopo a cui t'affacciavi sull'Arno? Il ritratto della tua compagna cantatrice, sepolta a Santa Felicità?»¹⁶²³.

Gli interventi in prima persona della Banti non servono soltanto ad integrare la prima stesura di *Artemisia* ma ad interpretare la vita di una donna di cui al tempo in cui ne scrisse si sapeva poco o nulla.

La prima invenzione è il personaggio di Cecilia Nari, che salta fuori dal presente in ricostruzione nel volto di Angelica, la piccola paralitica che fa la fila al dispensario:

[...] vedo all'altezza della sua [di Angelica] testa e così nettamente come non mi è mai riuscito, un visuccio verdastro di bambina negletta, occhi che tirano al grigio, capelli biondicci, una delicatezza di tratti proterva e strapazzata: Artemisia a dieci anni. Per meglio rimproverarmi e farsi rimpiangere, abbassa le palpebre: come volesse avvisarmi che pensa a qualche cosa e che non me lo dirà mai. Ma io indovino: “Cecilia, pensi a Cecilia Nari?”¹⁶²⁴.

¹⁶²⁰ Ead., *Artemisia*, cit., pp. 1-2.

¹⁶²¹ G. Bassani, *Recensione di “Artemisia”*, «Lo Spettatore Italiano», a. I, n. 5, maggio 1948, p. 79.

¹⁶²² A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 2.

¹⁶²³ Ivi, p. 2.

¹⁶²⁴ Ivi, p. 3.

La Banti sfrutta la carenza di notizie storiche per costruire Artemisia a immagine e somiglianza dei suoi personaggi. E qui ha la possibilità di soffermarsi su uno dei temi cari, l'amicizia, presentando sempre ruoli opposti e complementari.

Cecilia «non si può muovere»¹⁶²⁵, se ne sta in casa sotto la sorveglianza della balia Ersilia mentre la madre è in giro per le tante feste di Roma. Artemisia invece abita qualunque spazio: per prendere la merenda che l'amica le offre ogni giorno dal davanzale della sua stanza «allunga[...] il braccio attraverso il precipizio»¹⁶²⁶ e «balla e zompa e sporge prima la gamba destra, poi la sinistra sul baratro»¹⁶²⁷.

A dividerle è un uomo, Cosimo, della cui corte Artemisia si vanta con Cecilia, esclusa, a causa della sua condizione di paralitica, dalla stagione dell'amore:

[...] Cosimo foriero [...] s'è fatto ricco ricco... Fu a questo punto che la bocca di Cecilia, torcendosi per quel riflesso doloroso che le era solito, parve all'amica la bocca graziosa di una donna annoiata. Eran spuntati a Cecilia due ricciolini leggeri dietro le orecchie, al collo portava uno scapolare azzurro e un cerchietto d'oro all'anulare destro: la mano abbandonata in grembo, aveva una leggerezza preziosa, distante, e per la prima volta Artemisia avvertì l'esistenza del dirupo che da quella mano la divideva inesorabilmente. Stizza, rimpianto, un'amarezza gelosa, e, sotto, come il gemito di una indegnità oscura, incurabile. "Ricco, ricco" seguì acccata da un'acida ira toscana "e mi manda guantiere di cose dolci e sorbetti e vin di Spagna e catene d'oro..."¹⁶²⁸.

Il recupero della storia di Cecilia si conclude otto ore dopo l'alba di Pitti, quando «i sudafricani sono arrivati e le donne li hanno baciati, come si è potuto

¹⁶²⁵ Ivi, p. 4.

¹⁶²⁶ *Ibidem*

¹⁶²⁷ *Ibidem*

¹⁶²⁸ Ivi, p. 8.

vedere dalle finestre infrante della galleria Palatina, nostro rifugio»¹⁶²⁹. Nell'incredulità di Artemisia la Banti fa morire questo personaggio e monta un funerale in gran pompa, compensazione del matrimonio che non ebbe:

Morì. Morì dopo un anno. “Precisamente: nel 1611, di aprile”, ricalzo socchiudendo gli occhi nel sole, rosso, sotto le palpebre, come le fiammelle delle torce nel piccolo funerale. Non tanto piccolo, del resto. I Nari fecero sfoggio di quella liberazione, da via Paolina a San Lorenzo fu tutto un corteo di zitelle, bianche e brune, cilestri e berrettine. Gli amici d'infanzia restan sempre bambini, Artemisia sbigottisce che Cecilia sia morta. “Non me l'avevi detto”¹⁶³⁰.

Dalle conversazioni tra Artemisia e Cecilia emerge il grande protagonista del romanzo: Orazio Gentileschi. Artemisia non racconta che tipo di padre è, ma che pittore è questo pisano trasferitosi a Roma. Ci fa entrare nel suo *atelier*, dove dipinge tele grandissime, i cui modelli, fedelmente al realismo caravaggesco, sono persone del popolo che devono sopportare pose assurde:

Ma [Cecilia] sa che il padre di Artemisia dipinge santi come zia monaca, anzi più grandi. “Grandi così, larghi così” spiega Artemisia stendendo smisuratamente braccia e gambe, sul montarozzo. “Ora un San Sebastiano tutto nudo colle frecce e le ferite e il sangue che cola. Sangue vero, sì” precisa spudoratamente, aizzata dallo stupore delle pupille celesti. “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 della lavandara, bella, coi capelli biondi, lei si stanca di stare in ginocchio, babbo non vuole che ci parli”¹⁶³¹.

¹⁶²⁹ Ivi, p. 9.

¹⁶³⁰ Ivi, p. 10.

¹⁶³¹ Ivi, p. 5.

Questo la dice lunga su ciò che interessa alla Banti: indagare il «rapporto tecnico»¹⁶³² tra Orazio Gentileschi e sua figlia Artemisia. Da modello («“Io faccio l’angiolo con le ali”»¹⁶³³) Artemisia passa infatti a dipingere, prendendo lezioni di prospettiva da Agostino Tassi:

“Agostino veniva tutti i giorni, no? Veniva con quell’aria, mo’ vestito da turco, mo’ da cavaliere, la collana in petto. Era bravo a fare Rugantino, ci faceva ridere noi ragazzi, che era una degnazione, uno che si teneva omo grande. Babbo dipingeva e stava zitto, lui si fermò a guardare quel che disegnavo su quella tavolina e fa, dice: “La vôi imparare la prospettiva?”. Stavamo alla Croce, c’erano due entrate, un porto di mare: io facevo cucina, lavavo pure, guardavo i ragazzi, no? Che erano piccoli, Francesco dieci anni e Marco portava ancora la vestina. I soffitti a travicelli, freddo d’inverno, caldo d’estate, non potevo aprire la finestra, sempre qualcuno mi faceva brutti segni: Roma era così. C’era quello vestito di lungo colla barba bionda, rosso che pareva avesse sempre caldo, Pasquino facocchio, spudorato, spettorato, e Luca sartore che mi mandò di nascosto il cambelotto verde: tutti volevano entrare, non serviva tener le porte chiuse. Babbo mi voleva mettere fra le monache e poi veniva Cosimo foriero con la carrozza, e tutti all’osteria, Agostino mi sedeva appresso. Piangevo, ridevo, mi volevo maritare. La comare Tuzia scendeva per l’acqua o per il fuoco, mi stava intorno giornate sane e sempre discorreva. Diceva: “facciamo una pizza, io metto il miele”. Impastava lei perché non mi sciupassi le mani, portava il pupo perché lo dipingessi. Diceva che non stavo bene in casa, con tutti questi che ci vengono a comprar quadri, cavalieri e mercanti. “Quelli ti vônno rovinare, ma tu dà retta a chi ti pôl esser madre, c’è Agostino che se ne more e Cosimo me l’ha detto, domandaglielo se non ti sposa. Statti attenta anche a Cosimo, fattelo compare, ma è tipo da darti la caccia, tiene più donne che Maometto”. Tagliava la pizza, serviva i ragazzi, addentava la fetta: “non passa un anno che ne hai uno anche tu. Sposa Agostino, sciocca, quello ti fa andare in carrozza meglio di

¹⁶³² E. Cecchi, *Ha scelto Artemisia perché la oltraggiarono nell’onore*, «L’Europeo», 25 gennaio 1948, p. 10.

¹⁶³³ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 5.

Cosimo”. Sbucava Agostino non si sa di dove, mi portava in sala per la lezione, Tuzia ci veniva dietro e chiudeva l’uscio... Avevo quattordici anni”¹⁶³⁴.

Per tenere aperto il contatto con la Banti Artemisia utilizza dei segnali fàtici collocandoli strategicamente nei punti in cui il discorso indulge all’insistenza di Agostino («“Agostino veniva tutti i giorni, no?”»¹⁶³⁵) e alla propria virtuosità («“io facevo cucina, lavavo pure, guardavo i ragazzi, no?”»¹⁶³⁶), contrapponendole. Artemisia non ha più bisogno di appoggiarsi alla memoria della Banti. Il racconto adesso sfiora la propria pelle di ragazzina di quattordici anni violentata dal maestro: soltanto lei sa come sono andate veramente le cose.

La vicenda dello stupro poggia sul non detto. «“C’erano due entrate”»¹⁶³⁷: la planimetria di casa Gentileschi allude a un corpo da possedere. «“Tutti volevano entrare, non serviva tener le porte chiuse”»¹⁶³⁸: elemento di attrazione non è soltanto la pittura di Orazio Gentileschi ma la bellezza della figlia. «“Tuzia [...] chiudeva l’uscio”»¹⁶³⁹: dietro il gesto della governante l’usurpazione fisica è compiuta.

La Banti entra di nuovo in scena come «unica testimone favorevole»¹⁶⁴⁰ per il processo contro Agostino, «quando incominciai a leggere i verbali»¹⁶⁴¹. Si fa strada l’idea che quanto ella immagini sia più vero del vero storico: «“Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero”»¹⁶⁴².

La ricostruzione della vicenda giudiziaria è frammentaria, «più accostabil[e] per sbattimenti di luci e d’ombre alla gran maniera del Merisi che alle armonie

¹⁶³⁴ Ivi, pp. 12-13.

¹⁶³⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶³⁶ *Ibidem*

¹⁶³⁷ *Ibidem*

¹⁶³⁸ *Ibidem*

¹⁶³⁹ Ivi, p. 13.

¹⁶⁴⁰ Ivi, p. 16.

¹⁶⁴¹ Ivi, p. 14.

¹⁶⁴² *Ibidem*

argentee del Gentileschi padre»¹⁶⁴³. Orazio denuncia la violenza e parte per Frascati lasciando la figlia nelle mani dei vicini. Durante l'interrogatorio a Corte Savella Artemisia getta a terra l'anello con cui Agostino aveva promesso di sposarla e soffre la tortura dei sibilli. Per uscire dal carcere Agostino propone ad Artemisia di confessare che lui non è stato il primo a possederla.

La difesa di Artemisia è nel giuramento di una grandezza intellettuale che la ponga al di sopra della corruzione umana:

Alla fine, rivoltandosi sul fianco destro per addormentarsi davvero: “vedranno chi è Artemisia” le vien detto. L'alterigia fanciullesca e un po' smargiassa della sua natura viene allora a confortarla, angelo nero e puerile, innocente e forte che torna pian piano a custodirla. Esso ignora l'umiltà, la dolcezza, il dubbio cauto e ombroso dello stato femminile; nulla trattiene il vento dalle sue ali¹⁶⁴⁴.

«*“Vedranno chi è Artemisia”*»¹⁶⁴⁵: e chi è Artemisia? Per il momento una ragazza di diciassette anni che, dopo la scarcerazione di Agostino, si è rinchiusa in casa a disegnare.

E a volte, sogna che un passo sale la scala e si ferma davanti all'uscio, che una chiave gira nella toppa. Non sogna, è proprio il babbo, Orazio che torna a casa [...] 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

¹⁶⁴³ A. Bertolucci, *Introduzione*, in A. Banti, *Artemisia*, Milano, Mondadori, 1974, p. IX.

¹⁶⁴⁴ A. Banti, *Artemisia*, cit., pp. 23-24.

¹⁶⁴⁵ Ivi, p. 23 (il corsivo è nostro).

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 fischiettava, risciacquandosi¹⁶⁴⁶.

Non parlano, padre e figlia. E di cose da dire ne avrebbero. Soprattutto Misia, incatenata, da un tempo imprecisato, a un senso di colpa che non esiste, che la annulla come donna e su cui il lavoro cade come una assoluzione. A parlare sono il maestro e l'allieva, che si lanciano in una conversazione di mani. Con «la mano chiusa nel lapis»¹⁶⁴⁷ Artemisia disegna un'ala d'angelo avendo per modello un'ala di piccione. «Col polpastrello del pollice»¹⁶⁴⁸ Orazio interviene a sfumare la linea rigida della veste dell'angelo.

Quando Orazio va a Firenze a lavorare per il Granduca, Artemisia lo segue (non prima di essersi sposata):

[...] si contenti, Artemisia, di quel che viene: oggi, il gruppo delle sue amiche fiorentine, sulla ghiaia aspreta del gran viale in salita, ognuna col suo nome – Violante vedova, Giovanna Sorri, le due cognate Torrigiani, Caterina zitella – ognuna con l'alto trinato rigido che s'impiglia alla nuca nei cappellucci. Affannano un poco perché salgono in fretta, e ciascuna perde più dignità che non vorrebbe. Non del tutto consenziente, la Gentileschi si accompagna a loro, divisa

¹⁶⁴⁶ Ivi, pp. 28-30.

¹⁶⁴⁷ Ivi, p. 30.

¹⁶⁴⁸ *Ibidem*

fra la socievolezza e il ritegno: le dame mi onorano, ma sappiano chi sono, virtuosa di pittura, non la solita canterina¹⁶⁴⁹.

Le dame fiorentine che la accolgono «sa[nno] *chi [è]*, virtuosa di pittura»¹⁶⁵⁰. Ed è sotto i loro occhi, riuniti nello studio della Gentileschi per imparare in segreto la pittura e il disegno, che prende forma la *Giuditta che decapita Oloferne*:

“Come di seta il lenzuolo: Oloferne era principe?”. “Il sangue della gola è più nero”. “Così si tiene il pugnale?”. “Io non saprei colpire”. “Io sì”. “Io, vorrei provarmici”. “Tutto quel sangue...”. Ritornavano sempre al sangue che Artemisia dipingeva, una carneficina tessuta, rivo per rivo, come un ricamo, sul bianco lino. La luce calava, il crepuscolo scendeva sull’Arno, un crepuscolo verde, e Artemisia stirava le braccia come se fosse sola. Ristretta ai quesiti della sua pittura, incomunicabili alle donne, divideva tuttavia con esse una noncuranza del contegno che la familiarità non giustificava e che era il frutto dei discorsi raccolti a sbalzi, distrattamente, ma non senza un oscuro senso di complicità. Le sciocche dame non s’accorgevano di chi fosse la truculenza che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon’ora e sola Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell’eroina e le aveva risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano. Non più nobili, non più puri di quelli che la vedova Violante coltivava e nutriva intorno a sé, e la ragione la sapeva lei sola. Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati¹⁶⁵¹.

Artemisia si vendica dell’ingiuria giovanile attraverso l’arte. Il «letto»¹⁶⁵² su cui Agostino soddisfa il proprio desiderio sessuale diventa «il bianco lino»¹⁶⁵³

¹⁶⁴⁹ Ivi, p. 31.

¹⁶⁵⁰ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁶⁵¹ Ivi, p. 43.

¹⁶⁵² Ivi, p. 15.

su cui Giuditta, vedova virtuosa, uccide il re assiro Oloferne salvando il popolo ebraico e sé stessa dall'assedio. Le «pugna»¹⁶⁵⁴ con cui Agostino blocca il corpo di Artemisia diventano il «pugnale»¹⁶⁵⁵ con cui Giuditta taglia la testa di Oloferne. Il «sangue»¹⁶⁵⁶ versato da Artemisia a causa della violenza ritorna nel «sangue»¹⁶⁵⁷ che, in due zampilli laterali, fuoriesce dalla gola di Oloferne.

Nel quadro Giuditta è aiutata da una serva: mentre la serva ha un'espressione fredda e lotta con le braccia recalcitranti di Oloferne come se lo sgozzamento fosse per lei una pratica familiare (in essa vediamo Tuzia che «batte[...] il tagliere»¹⁶⁵⁸), Giuditta ha un'aria ributtante, prende le distanze da quella carne insanguinata che potrebbe macchiarle il vestito giallo. Artemisia è una donna nuova, anzi non è più donna, è un'artista che si è guadagnata il diritto di vivere come un uomo («“Tu sei un pittore”»¹⁶⁵⁹).

Ricevute le lodi cortigiane, Artemisia fa ritorno a Roma dove l'attende il marito Antonio Stiattesi, «personaggio [...] [che] sembra vivere nella dimensione difficile dell'inesprimibile, ma riesce a riempire di sé le pagine del romanzo in cui figura»¹⁶⁶⁰.

Quando Artemisia si presenta a casa degli Stiattesi, una «cert[a] grott[a] rovinat[a] e male intonacat[a], fra le cucine e le scuderie di un marchese»¹⁶⁶¹, deve fare i conti con il chiasso prodotto dai familiari di Antonio e dall'andirivieni dei visitatori. Antonio, nelle sue povere vesti di merciaio e di robivecchi, si palesa composto come una scultura classica: «aveva un sacco a spalla e lo scaricò subito, con una specie di leggerezza disinvolta. Scansò il fratello, ma senza fretta e senza peritanza, com'avesse intoppato in un mobile.

¹⁶⁵³ Ivi, p. 43.

¹⁶⁵⁴ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶⁵⁶ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵⁷ Ivi, p. 43.

¹⁶⁵⁸ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵⁹ Ivi, p. 54.

¹⁶⁶⁰ G. Leonelli, *Introduzione*, in A. Banti, *Artemisia*, Milano, Bompiani, 1994, p. IX.

¹⁶⁶¹ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 56.

Si chinò a raccogliere uno spago, aprì un cassetto. Finalmente guardò Artemisia»¹⁶⁶².

Antonio è un personaggio che va visto perché vede. Mentre prepara la mercanzia per le fiere «chiudeva spesso gli occhi tra l'una e l'altra faccenda, quasi per riposarsi, e aveva le mani deboli, disadatte, pareva che trascinasse i sacchi con le unghie»¹⁶⁶³. Con la stessa delicatezza tratta Artemisia, «la prende per la mano 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»¹⁶⁶⁴.

Ma più tardi, nella trasparenza del primo sonno, sentì Antonio socchiuder l'uscio, richiuderlo, accostarsi, accendere un suo lumicino: senza lumicino non poteva dormire. Si spogliava cauto, con qualche sospiro; respira 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 sollevar le coltri, si fermava un momento a guardarla, avvertì un brivido, quasi una paura dolce. A notte fonda, almeno una volta si svegliava del tutto, e al lumicino guizzante doveva certe felicità istantanee e intere, calde come il sangue. Cheta e immobile, contemplava quel dono, quella sorpresa, la creatura che le dormiva al fianco, abbandonata. Il suo respiro era tenue, infantile, l'ombrosità, la timidezza della veglia si risolvevano in fiducia: Antonio dormiva da innocente e un uomo innocente è una gran cosa. La donna scrutava, commossa, tutto quel che lo faceva umano, simile a lei, suo coetaneo e pari: la pelle ancora liscia, i capelli arruffati, il setto del naso trasparente, gli incisivi umidi, la mano finalmente in riposo¹⁶⁶⁵.

¹⁶⁶² Ivi, p. 60.

¹⁶⁶³ Ivi, p. 63.

¹⁶⁶⁴ Ivi, p. 73.

¹⁶⁶⁵ Ivi, pp. 70-71.

Per descrivere la prima notte di nozze la Banti ripropone la metafora dell'uscio. Antonio «socchiude[...] l'uscio»¹⁶⁶⁶, entra in punta di piedi nella stanza dove si congiungerà ad Artemisia; Antonio «richiude[...] [l'uscio]»¹⁶⁶⁷, percorre un gesto antico (quello di Agostino) attribuendogli un nuovo significato. Non più un atto di violenza («a forza sul letto con le pugna e coi denti»¹⁶⁶⁸) bensì un atto di protezione («le dormiva al fianco [...] la mano finalmente in riposo»¹⁶⁶⁹), tanto che per Artemisia si tratta del «primo sonno»¹⁶⁷⁰. Antonio ha cancellato con il suo silenzio il ricordo di Agostino.

Il giorno in cui Artemisia propone ad Antonio di lasciare la dimora paterna e di trasferirsi in una casa signorile tra i due si alza un «muro»¹⁶⁷¹, simile a quello che, dopo la prima notte di nozze, allontana Francesco e Alessandra, i protagonisti del romanzo *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes¹⁶⁷², pubblicato due anni dopo *Artemisia*.

La fine del matrimonio diventa l'occasione per ribadire e distinguere il proprio destino di «pennellessa gigante»¹⁶⁷³ dalla misera vita di Antonio: «*Chi è lui, chi sono io*»¹⁶⁷⁴.

Questa separazione di genere ritorna nella confessione di Katrina, la nordica dalle «treccioline infantili»¹⁶⁷⁵ sul «viso, di una glaciale immobilità»¹⁶⁷⁶,

¹⁶⁶⁶ Ivi, p. 70.

¹⁶⁶⁷ Ibidem

¹⁶⁶⁸ Ivi, p. 15.

¹⁶⁶⁹ Ivi, p. 71.

¹⁶⁷⁰ Ivi, p. 70.

¹⁶⁷¹ Ibidem

¹⁶⁷² «Quella notte, invece, io rimasi per la prima volta dietro il muro delle sue spalle» (A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949, p. 339). Recensendo *Dalla parte di lei* la Banti si riconosce nell'impegno della de Céspedes ad «aver rinunciato di proposito alla felicità del consenso per dedicarsi al tormento di parteggiare. Parteggiare per le donne: che per una donna è sempre la posizione più rara e più avaramente ricompensata» (A. Banti, *Romanticismo polemico*, «L'Illustrazione italiana», a. LXXVI, n. 46, fasc. 3940, 13 novembre 1949, p. 583).

¹⁶⁷³ Ead., *Artemisia*, cit., p. 28.

¹⁶⁷⁴ Ivi, p. 80 (il corsivo è nostro).

¹⁶⁷⁵ Ead., *Allarme sul lago*, Milano, Mondadori, 1954, p. 11.

¹⁶⁷⁶ Ibidem

protagonista di *Allarme sul lago*, il «libro “invernale”»¹⁶⁷⁷ del 1954. Costretta, insieme ad altre tre donne, Ottorina, Adele ed Eugenia, da un’imprecisata minaccia trasmessa per radio a restare nell’albergo in cui alloggia sulle rive di un lago alpino, comincia a raccontare il suo matrimonio con Ottavio, artista che con la sua vita *bohème* l’ha portata alla follia:

Le confidenze fra amiche – se questo titolo non offende le mie compagne di sventura – finiscono generalmente con recriminazioni. Potrei rimpiangere di aver sposato Ottavio, di non aver atteso un altro incontro? Mi fido che voi capiate che questo non ha importanza. *Chi sono gli uomini*, arriveremo mai a capirli? E *chi sono le donne*...¹⁶⁷⁸

Abbandonata da Antonio, Artemisia si stabilisce a Napoli dove apre una scuola di pittura e dà alla luce una bambina, Porziella. Il loro rapporto è una perpetuazione di quello tra Artemisia e Orazio: Artemisia non cerca una corrispondenza umana con la figlia ma un’affinità professionale: «In sala non entra che quando sta a modello della mamma, per cherubo o amorino»¹⁶⁷⁹. E se Artemisia, fin dai dialoghi con Cecilia, s’inorgoglia per il lavoro di Orazio («Babbo è più bravo di tutti»¹⁶⁸⁰), Porziella «si cingeva d’un rosso cupo quando le dicevano “sei la figlia della virtuosa”. Non volle imparare il disegno neppure da Suor Assunzione che pure era una santa»¹⁶⁸¹.

Quando Artemisia s’imbarca sulla *Jonathan* per raggiungere Orazio in Inghilterra dov’è pittore di corte, perde l’ultima occasione di mostrarsi madre, salutando la figlia come un soggetto da dipingere: «Mai come in questo punto

¹⁶⁷⁷ M. M. Pieracci, *L’allarme sul lago*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, cit., p. 1. «Certo, ma fra questi [romanzi moderni] ce ne è uno di cui mi dolgo, *Allarme sul lago*. È un libro femminista, l’ho scritto nei primi anni Cinquanta. È un momento in cui avevo ripugnanza per l’istituto del matrimonio, per la condizione della donna sposata» (E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.).

¹⁶⁷⁸ A. Banti, *Allarme sul lago*, cit., p. 94 (il corsivo è nostro).

¹⁶⁷⁹ Ead., *Artemisia*, cit., p. 90.

¹⁶⁸⁰ Ivi, p. 6.

¹⁶⁸¹ Ivi, p. 108.

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»¹⁶⁸².

Artemisia è forse l'unico romanzo in cui compare il tema del viaggio. Prima di raggiungere l'Inghilterra ella fa tappa a Genova e nelle terre di Francia, annotando incontri e cose viste in «lettere scritte senza penna»¹⁶⁸³ perché «odiava lo scrivere che distrae dall'attenzione del segno e del disegno»¹⁶⁸⁴.

Per offrire questa immagine dell'Europa secentesca la Banti si sarà avvalsa delle informazioni contenute nel diario di viaggio del marchese Vincenzo Giustiniani, da lei pubblicato nel 1942, per Longanesi, sotto il titolo *Europa milleseicentese*. Nell'anno 1606 Vincenzo Giustiniani, per motivi sconosciuti, percorre con un gruppo di familiari per cinque mesi la Germania, i Paesi Bassi, l'Inghilterra, la Francia. Della relazione di questo viaggio s'incarica il suo segretario Bernardo Bizoni, che scrive in prima persona: così «quello che pensò e ammirò il marchese, senza comunicarlo ai compagni, troppo incolti, non lo sapremo mai»¹⁶⁸⁵.

A Londra Orazio le viene incontro mentre scende di vettura «pos[ando] quella sua mano leggera sulla spalla»¹⁶⁸⁶. Questo gesto riporta al tempo in cui Artemisia bambina sottoponeva l'ala d'angelo alle correzioni paterne, e restituisce una Artemisia adulta i cui scorci pittorici superano quelli dei pittori della cerchia di Caravaggio:

La soggezione di Artemisia, pronta a sollevare e ad accomodare i quadri nella miglior luce, e poi ritta accanto al cavalletto dove ogni dipinto veniva posato, era

¹⁶⁸² Ivi, p. 132.

¹⁶⁸³ Ivi, p. 155.

¹⁶⁸⁴ Ivi, p. 153.

¹⁶⁸⁵ Ead., *Prefazione*, in B. Bizoni, *Europa milleseicentese*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942, p. 25. Nel 1981 la Banti pubblica, per Sansoni, i *Discorsi sulle arti e sui mestieri* di Vincenzo Giustiniani, copiati nei primi anni Quaranta all'Archivio di Stato di Firenze e in parte anticipati sul n. 176 di «Paragone» dell'agosto 1964.

¹⁶⁸⁶ Ead., *Artemisia*, cit., p. 170.

adesso d'una sollecitudine ansiosa, sì, ma tutta dedita e scoperta. Non c'era nulla, sulla tela, che volesse nascosta o dissimulata, né si vergognava di essere esposta così, nel suo lavoro, povero o felice che fosse, essenza, sapore unico di giorni in cui s'era dolcemente persa a ricreare un viso, un panno, a inventare una luce sagace, a stendere una velatura eloquente. Non un medico e neppure il confessore l'avrebbero trovata più sincera ed umile. Un linguaggio si parlava, a occhiate, nobile e segreto, che pure abbracciava tutto il mondo visibile e anche un gran tempo, oltre la vita umana: in un'eterna accademia di maestri di cui Orazio portava il segno e il giudizio. E dopo il necessario silenzio, furon scambiate le parole libere ed efficaci dell'arte e una incantata parità di espressione si stabilì, che oltrepassava la contingenza di età, di sesso, di parentela. Ecco giustificata Artemisia, matrona bizzarra che è partita sola di casa, senza necessità, come la gente può dire. Eccola sicura e lieta, di fronte a questi gesti e parole, incomparabilmente rispettosi, a questi riconoscimenti, a queste leali riserve. Due spiriti, non un uomo e una donna, non un padre e una figlia. E la figlia, affrancata dall'ossequio, sciolta in un fervore di dimostrazione che la fa ardita, alza la fronte e gli occhi. Spiega le difficoltà; chiarisce le intenzioni: riconosce gli errori senza soffrirne; gode delle riuscite senza insuperbirne, anzi ridendo, come di scherzi ben condotti. Un tantino di ebbrezza: il pugno della donna si appoggia al fianco, virilmente; tutto il corpo, compresso nella rigida ampiezza dei panni, sfoggia gesti poco feminei, ma così innocenti! Questa dannata pittura! "Ti dico che uno scorcio di questo taglio il Baglione e gli altri romani non lo azzeccherebbero". "No, lascia stare i paesi, non son cose per te". Ora la vita di Artemisia par tutta un armonioso fluire dai primi insegnamenti paterni, all'ascetico giovanile esercizio: sino ad oggi, che Orazio le discorre con limpida rudezza, come ai compagni di via della Croce, i migliori pittori di Roma. Una felicità intoccabile, in cui l'onore così presto perduto vien restituito a un animo che già cedeva. Non importa esser stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. Non c'è più dubbi, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi¹⁶⁸⁷.

¹⁶⁸⁷ Ivi, pp. 180-181.

Tra i quadri che Artemisia dipinge alla corte inglese vi è l'*Allegoria della Pittura*: una giovane donna pallida e spettinata, avendo nella destra il pennello e nella sinistra la tavolozza, si protende verso la tela marrone che è un tutt'uno con la gonna che indossa, Artemisia stessa:

In verità il soggetto piaceva: una giovane che dipinge, una donna del mezzogiorno, e con quei capelli neri sfatti, da avvicinarla senza complimenti. “La Pittura” dissero un certo giorno i custodi dei palazzi reali. “Autoritratto di Artemisia Gentileschi” dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi [...] Ritratto o no, 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” conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto¹⁶⁸⁸.

Nel bel mezzo del racconto oggettivo riaffiora il colloquio dell'autrice con il fantasma della propria eroina: «“Vale anche per te”»¹⁶⁸⁹. Ad avvicinarle è il coraggio: l'una per avere riscritto il libro distrutto dalla guerra «nell'indomabile fedeltà alla vocazione»¹⁶⁹⁰; l'altra per avere intrapreso un mestiere appannaggio del sesso maschile affermando «il diritto al lavoro congeniale»¹⁶⁹¹.

Ma in questo frangente, collocato nelle ultime pagine del romanzo, leggiamo anche un'altra cosa. È come se la Banti stesse dicendo a sé stessa: questo romanzo vale anche per te, ovvero è la tua autobiografia. Allora certi passaggi che abbiamo lasciato cadere si affollano ora a suggerire una nuova lettura del romanzo, dove Orazio e Antonio rappresentano i due personaggi più importanti perché rimandano alle figure di Maestro e di marito incarnate da Longhi e sviscerate nell'ultimo romanzo *Un grido lacerante*.

¹⁶⁸⁸ Ivi, pp. 196-197.

¹⁶⁸⁹ Ivi, p. 197.

¹⁶⁹⁰ A. Bertolucci, *Fedeltà a una vocazione*, L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, cit., p. 4.

¹⁶⁹¹ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. VIII.

Ed è il maestro, e non il padre, a morire in quelle pagine «piene di dolorosa acutezza»¹⁶⁹², dove la mano di Orazio cerca quella di Artemisia affidandole tutta la luce, il colore, le forme a cui aveva sacrificato la propria vita:

[...] 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 scolare: 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 accennati a un esercizio delicato, vittorioso dello stesso abbandono. Sul polpastrello del dito grosso, la pelle ispessita recava un affossamento lividetto¹⁶⁹³.

Mentre la morte «diventa argomento della narrazione»¹⁶⁹⁴, l'io bantiano torna alla ribalta con il resoconto delle ricerche, effettuate nell'agosto del 1939¹⁶⁹⁵, della tomba di Orazio Gentileschi:

Nell'agosto millenovecentotrentanove ricercavo senza speranza, dentro e fuori Somerset House, la tomba di Orazio Gentileschi, morto tre secoli prima. Una strada squartata, arroventata, lucida di velenose arrotature; l'aria carica di un pulviscolo dal gusto di metallo. In vista di empori da marinai, interrogavo i

¹⁶⁹² E. Falqui, *Artemisia*, «Il Mattino di Roma», 8 gennaio 1948.

¹⁶⁹³ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 202.

¹⁶⁹⁴ M. C. Storini, *Vicissitudini di un (presunto) romanzo storico*, in Ead., *L'esperienza problematica: generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, p. 197.

¹⁶⁹⁵ L'occasione per il viaggio a Londra fu il Congresso Internazionale di Storia dell'Arte dove Longhi tenne la relazione *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, ringraziando in nota la Banti per le ricerche relative agli atti del processo Gentileschi-Tassi del 1612.

commessi di certi uffici comunali. Il Tamigi, tra le spallette di cemento, era un affaticato termometro da ospedale. E traversai la strada per raggiungere, in mezzo a un mare di sole, l'isolotto di marciapiede dove una chiesetta pareva di ghisa, dalle guglie alla cancellata; ma non nascondeva, per caso, la pianta della cappella cattolica di Enrichetta regina? Due volte feci il giro dell'isolotto e mi pareva di non poterne più uscire. Se la pietra è avara, la carta soccorrerà: bevendo camomilla la dotta miss Dorothy promise le più accurate ricerche d'archivio. Ma io avevo già visto, nel riverbero di agosto, che l'aria immobile, la luce ferina, il cielo ragnato e basso sarebbero gli unici testimoni immutabili e veritieri del funerale di Orazio¹⁶⁹⁶.

La stessa scarsità di informazioni offende la memoria di Artemisia, che la morte può soltanto immaginarsela:

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 difficile¹⁶⁹⁷.

Nel 1951 la Banti pubblica una raccolta di racconti intitolata *Le donne muoiono* (*Conosco una famiglia...*, *I porci*, *Le donne muoiono*, *Lavinia fuggita*). Nell'ultimo rilancia quello che era stato il tema di *Artemisia*: «un mito, della donna artista»¹⁶⁹⁸.

Il punto di partenza è sempre un fatto storico, che la Banti completa con la propria immaginazione: «Esisteva a Venezia nel '700 un conservatorio femminile di musica. Le donne vi studiavano, oltre che strumenti solisti e

¹⁶⁹⁶ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 205.

¹⁶⁹⁷ Ivi, p. 212.

¹⁶⁹⁸ E. Cecchi, *Il mito della donna artista*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, cit., p. 5. «Un racconto che amo moltissimo è *Lavinia fuggita*, che apre il coraggio delle donne: è un po' femminista anche» (S. Petri, *La sfortuna di essere seri*, cit.)

perfino la direzione d'orchestra, anche la composizione. Eppure, la storia non ci ha tramandato nessun nome di compositrice che sia uscita da quell'officina. Ho inventato, allora, un tale personaggio e ne ho fatto la creatura di un racconto»¹⁶⁹⁹.

Per comprendere questo «piccolo capolavoro»¹⁷⁰⁰, scritto, secondo la data in calce, nel 1950 dobbiamo dare uno sguardo alle attività collaterali della Banti. Proprio in quell'anno infatti traduce «a contraggenio»¹⁷⁰¹, per Mondadori, *Jacob's room* di Virginia Woolf.

Di questo romanzo scrive nella *Prefazione*: «mi ha fatto sempre pensare a un lucidissimo specchio che un sasso lanciato violentemente riduca in innumerevoli frammenti. In ciascuno si riflette e isola un'immagine (o un discorso, o un paesaggio, o una riflessione) che il lettore-collaboratore si impegna a riconoscere ricomponendo l'insieme della pagina»¹⁷⁰².

Noi isoliamo la gita in barca all'esperto timone di Timmy, durante la quale un'edizione in velina di Shakespeare cade in mare:

Perché le isole Scilly eran state avvistate da Timmy Durrant come cime di montagne quasi al livello dell'acqua esattamente, nel giusto punto. I suoi calcoli erano stati perfetti e veramente lo spettacolo di lui seduto lì, con la mano sulla sbarra del timone, roseo come una fanciulla, un'ombra di barba sul mento, fisso austeramente alle stelle, poi al sestante, in atto di decifrare correttissimamente la pagina dell'eterno testo, avrebbe commosso una donna [...] Il sedile sul battello proprio bruciava e il sole gli scaldò la schiena come egli sedette nudo, un asciugatoio in mano e gli occhi sulle isole Scilly che... accidenti! la vela sbatté,

¹⁶⁹⁹ E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.

¹⁷⁰⁰ G. De Robertis, *Un piccolo capolavoro*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, cit., p. 5

¹⁷⁰¹ P. Festa Campanile, *Anna Banti scrive "Allarme sul lago"*, «La Fiera letteraria», a. IX, n. 11, 14 marzo 1954, p. 2.

¹⁷⁰² A. Banti, *Prefazione*, in V. Woolf, *La camera di Jacob* [1950], trad. it. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1980, p. 8.

Shakespeare fu lanciato in mare. Lo si poteva vedere che navigava gaiamente lontano, le pagine innumerabilmente sconvolte. E poi andò sotto¹⁷⁰³.

In questa immagine riconosciamo l'inizio di *Lavinia fuggita*:

Iseppo vogava cauto e lento, il barco era pesante e bisognava stare attenti che il portello dell'Ospedale non gli sfuggisse [...] 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 [...] 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 suonare¹⁷⁰⁴.

Iseppo Pomo, battellante veneziano, è diretto verso l'Ospedale della Pietà incaricato di trasportare Orsola, una delle orfanelle andata in sposa a un mercante di Chioggia. Mentre rema viene colpito da un quaderno piovuto dal cielo scritto alla maniera dei canti di chiesa.

Con un salto temporale troviamo Iseppo maritato con Zanetta, incontrata il giorno delle nozze di Orsola e da allora «custod[e] [...] [de]l quaderno di musica come il Bambino di cera, di faccia al letto nuziale»¹⁷⁰⁵.

Ogni pomeriggio, interrotto il cucito, Zanetta si reca a far visita a Orsola, che «riconosceva i tre colpi con cui, in camerata, le figlie di coro si avvertivano di salire alle prove»¹⁷⁰⁶. Sono i momenti in cui ricordano la fuga della loro compagna Lavinia in una giornata di maggio in cui erano alle Zattere con la Priora a merendare.

¹⁷⁰³ Ivi, pp. 79 e 81.

¹⁷⁰⁴ Ead., *Le donne muoiono*, Milano, Mondadori, 1951, pp. 83 e 87-88.

¹⁷⁰⁵ Ivi, p. 88.

¹⁷⁰⁶ Ivi, p. 90.

Quel giorno erano accaduti due fatti. Il primo riguardava l'apparizione di un uomo in turbante «giallo e rosso»¹⁷⁰⁷, che evocava la terra dove Lavinia era nata e di cui conservava il lembo di vela d'oriente in cui era stata trovata avvolta nella ruota:

[...] un tale in turbante aveva squadrato Lavinia e, di sbieco, bloccato il loro gruppo. Il turbante dell'uomo era giallo e rosso, i suoi baffi nerissimi ed enormi: mai le ragazze avevan visto baffi simili, lo guardavano senza paura come l'orso col campanaccio quando le avevan portate alla fiera due anni prima. Era alto che, stando col piede sinistro sul bordo del suo barco, col destro intralciava il passo sulla riva. Diceva, fra l'altro che non si capiva, “tose, tose”, e stirava la pelle scura in una smorfia di riso; portava campanelle alle orecchie¹⁷⁰⁸.

Il secondo era il pianto in cui Zanetta e Orsola videro Lavinia uscire dal padiglione con un quaderno di musica di «tela rossa e gialla»¹⁷⁰⁹ dopo un colloquio con la Priora:

E invece della Priora uscì dal padiglione Lavinia, ratta come un cane frustato. Aveva sotto il braccio un grosso quaderno di musica, ma non di quelli usuali, delle partiture di scuola, coperti di bruno. Questo era più spesso, legato di tela rossa e gialla: sembrava raccolto di terra dove si fosse sfasciato, alcuni fogli pendevano. Lavinia piangeva, il suo pianto era ben visibile anche se si riparava nella rigidità del viso, tutto teso in fermezza, a occhi spalancati, talché le lacrime che ne traboccavano le bagnavano le gote come una pioggia silenziosa¹⁷¹⁰.

In *Jacob's room* la frantumazione di cui si è detto è legata al messaggio che la Woolf vuol far passare: il protagonista, Jacob, è inconoscibile. L'unica cosa

¹⁷⁰⁷ Ivi, p. 96.

¹⁷⁰⁸ *Ibidem*

¹⁷⁰⁹ Ivi, p. 100.

¹⁷¹⁰ Ivi, pp. 100-101.

certa è che ha una camera al King's College di Cambridge, da cui alla fine del romanzo fugge nella costernazione della madre e dell'amico Bellamy:

“Ha lasciato tutto come stava” si stupiva Bonamy. “Nulla di ordinato. Tutte le lettere sparse qua e là, ognuno le può leggere. Che cosa si aspettava? Credeva di ritornare?” Così meditava Bonamy, fermo in mezzo alla camera di Jacob. Il Settecento ha la sua distinzione. Queste case, dicono, sono state costruite un centocinquant'anni fa. Le stanze sono regolari, il soffitto alto, sullo stipite una rosa o un bucranio sono scolpiti nel legno. Anche i pannelli, tinti in color fragola, hanno la loro distinzione. Bonamy raccolse il conto di un frustino da caccia. “Sembra che sia pagato” disse. C'erano le lettere di Sandra. Mrs. Durrant partecipava a un ricevimento, a Greenwich. Lady Rocksbier sperava di avere il piacere... Inerte è l'aria di una camera vuota: appena se gonfia la tenda; i fiori nel vaso si muovono. Una fibra scricchiola nella poltrona di vimini, sebbene nessuno ci stia seduto. Bonamy si accostò alla finestra. Correivano in strada i furgoni di Pikford. All'angolo di Mudie c'era una fila di omnibus. Le macchine pulsavano, e i carrettieri, allentando i freni, aspramente spingevano i cavalli. Una voce dura e scontenta gridò qualche cosa d'inintelligibile. A un tratto, tutte le foglie parvero sollevarsi. “Jacob! Jacob!” rimpianse Bonamy, ritto presso la finestra. Le foglie ricaddero. “Una confusione dappertutto!” esclamò Betty Flanders aprendo la porta della camera da letto. Bonamy voltò le spalle alla finestra. “Che debbo fare di queste, Mr. Bonamy?” Teneva in mano, sollevandole, un paio di vecchie scarpe di Jacob¹⁷¹¹.

Dopo la scomparsa di Lavinia, Orsola e Zanetta si ritrovano nella sua stanza faccia a faccia con il quaderno di musica:

A quell'ora si trovavano nel soffittone dove ogni ricoverata aveva il suo armadio chiuso a chiave, per riporci quel po' di corredo, i ricordini, qualche oggettino d'oro se ne possedesse. Per un istinto oscuro, finita la perlustrazione generale,

¹⁷¹¹ V. Woolf, *La camera di Jacob*, cit., pp. 273-274.

eran corse lassù. L'armadio di Lavinia era aperto, ebbero l'impressione che il battente ancora oscillasse. I suoi quattro stracci, qualche libro, un fascio di carte, tutto intatto: e, sopra, le carte, il quaderno dalla copertina gialla e rossa, come appena deposto. Lo aprirono, era ben quello che Orsola conosceva, col suo titolo a stampatello *Lavinia del Coro, Cantate e Concertini*¹⁷¹².

Chi è Lavinia? Una musicista del Settecento che, per aggirare «la convenuta inaccessibilità della donna alla cultura»¹⁷¹³, altera le partiture del maestro Vivaldi introducendo le proprie invenzioni:

L'oratorio era suo, tutto scritto da lei, Lavinia. Da mesi l'aveva terminato, aveva aspettato l'occasione della lontananza del Vivaldi e l'aveva introdotto con la complicità di Zelinda, la portiera sordomuta, che non aveva capito nulla. La scrittura del maestro era stata imitata a meraviglia, nessuno aveva sospettato una soperchieria tanto eccezionale, così era stato disposto per Pasqua l'oratorio fosse eseguito. «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 quanto 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»¹⁷¹⁴.

Come Artemisia si ritrae nell'*Allegoria della Pittura*, così Lavinia si identifica in un'aria per oboe:

¹⁷¹² A. Banti, *Le donne muoiono*, cit., p. 103.

¹⁷¹³ Ead., *Il testamento di Virginia Woolf*, «Paragone-Letteratura», a. XIV, n. 168, dicembre 1963, p. 101.

¹⁷¹⁴ Ead., *Le donne muoiono*, cit., p. 107.

“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 penò 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.”¹⁷¹⁵

Pur ricomponendo gli indizi, il lettore non saprà mai che fine ha fatto Lavinia (e Jacob). Ma nel passaggio finale del quaderno da Zanetta a Orsola, malata, non è forse sbagliato saperla morta e presto raggiunta dall’amica¹⁷¹⁶:

“Dormi?” Orsola batte le palpebre e quando le riesce di raccapezzarsi 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 Pomo¹⁷¹⁷.

Nell’ottobre del 1957, su «Paragone-Letteratura», esce l’articolo *Goldoni e la commedia “borghese”*, punto di arrivo della riflessione della Banti sul teatro di Goldoni (cominciata nel 1955 con *Goldoniana*) e sul «suo proposito di creare, per quanto gli era possibile, personaggi veridici, con dialogo tratto dalla vita di ogni giorno»¹⁷¹⁸.

¹⁷¹⁵ Ivi, p. 116.

¹⁷¹⁶ «E invece è disposta a raccontare i dolorosi momenti della morte. Perché? Anna Banti non risponde, riapre le lettere della Woolf, dice solo un leggerissimo “sarà”» (N. Orengo, *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, cit.).

¹⁷¹⁷ A. Banti, *Le donne muoiono*, cit., p. 119.

¹⁷¹⁸ Ead., *Goldoni e la commedia “borghese”*, «Paragone-Letteratura», a. VIII, n. 94, ottobre 1957, p. 39.

Su questo proposito la Banti basa la riduzione teatrale di *Artemisia*, pubblicata nell'autunno del 1959 sul quaderno XXIV di «Botteghe oscure»¹⁷¹⁹ (poi nel 1960 in volume per Mondadori con il titolo *Corte Savella*).

Nell'intervista di Leone Piccioni su «La Fiera letteraria» del 1957 la Banti giustifica il passaggio dalla narrativa al teatro come desiderio di far esprimere Artemisia nella lingua «di chi vive semplicemente e di tutto cuore la propria giornata e i propri guai»¹⁷²⁰:

Il problema della lingua da usare mi era chiaro. Non mancano, nelle nostre scritture private, esempi di un parlar corrente e saporitissimo, più vicino all'attuale di quel che non si immagini: e io avevo dinanzi, chiari e lampanti, i verbali di un processo dove testimoni, prevenuti e giudici si esprimono come si parlava per le strade di Roma, nella primavera del 1611. Considerando poi il carattere e il paese di origine dei diversi personaggi ho immaginato che ciascuno conservasse una traccia dell'accento nativo, senza dare tuttavia nel dialettale. Penso del resto che anche in azioni del tempo attuale questo stato di fatto della nostra situazione linguistica dovrebbe essere osservato. I figli di un industriale milanese non parlano come quelli di un capo divisione romano: e tenerne conto non dovrebbe implicare un'accettazione umoristica del dialogo, come oggi si pratica¹⁷²¹.

Sull'atto di fiducia nel teatro ritorna a parlare nell'intervista di del Buono del 1960:

¹⁷¹⁹ Per la messa in scena di *Artemisia* cfr. M. Ghilardi, *Una spelonca di fantasmi. Artemisia dal romanzo al teatro*, «Paragone-Letteratura», a. LXVII, nn. 126-127-128, agosto-dicembre 2016, pp. 113-145.

¹⁷²⁰ L. Piccioni, *Artemisia dalla narrativa al teatro*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 46, 17 novembre 1957, p. 1.

¹⁷²¹ Ivi, pp. 1-2.

Il fatto è che le vicende di Artemisia, nello scottante clima secentesco che fu il suo, non hanno mai cessato di suggerirmi situazioni, voci, figure che l'equilibrio della pagina narrativa non consentiva ad accogliere¹⁷²².

Corte Savella è diviso in tre atti. Nella scena I, atto primo Tuzia, che con il marito e i figli vive nella casa di Orazio Gentileschi, trama con Cosimo Quorli di persuadere Artemisia, la figlia quindicenne di Orazio, ad accettare la corte di Agostino Tassi.

Nella scena II Artemisia rifiuta di affacciarsi alla finestra per ammirare Agostino in gran pompa, tutta intenta a dipingere:

Tuzia: Macché! Da quel cantone non lo smuove nessuno. E affacciati, dagli un'occhiata, che male c'è? Tanto tutti se ne so' accorti che te sta dietro. Sei zitella, lui è amico di tu' padre. Vi potete sposare e ti metti a posto. Perché fai la smorfiosa?

Artemisia (*restando dietro le spalle di Tuzia, ma senza affacciarsi canterella*): Non faccio la smorfiosa, perché dovrei farla? Ma non mi piace, ci ha una faccia che non mi piace. E poi (*fa una giravolta scherzosa*) non è un grande pittore, è un pittorello di paesi. Io sposerò un grande pittore (*seria*).

Tuzia (*voltandosi*): Me fai ride. Un grande pittore! (*Facendole il verso*). E chi è tu' padre? E tu chi sei? Manco sai chi era tu' madre, disgraziata! Vuoi un figlio di casa Borghese, per caso? Vuoi un nipote del papa? Quando uno lavora tutti i giorni... Sta principessa!

Artemisia: Voi, Tuzia, non le capite queste cose, per capirle non ci vogliono principesse, bisogna essere artisti. E mio padre, se non lo sapete, è, sì, un grande pittore e io pure diventerò come lui. Ma di pittori anche più grandi ce n'è e io lo so chi sono e li conosco, li ho visti. E se non so' una principessa, so' una pittrice. E di pittrici vere ce ne stanno meno che di principesse. Alò! (*Torna a dipingere*)¹⁷²³.

¹⁷²² O. del Buono, *Anna Banti non dimentica Artemisia*, «Epoca», 8 maggio 1960, p. 113.

¹⁷²³ A. Banti, *Corte Savella*, «Botteghe oscure», quad. XXIV, 1959, pp. 301-302.

La Banti non perde occasione, anzi sfrutta il potente mezzo teatrale per introdurre la battuta che più le sta a cuore: «*E tu chi sei?*»¹⁷²⁴. E Artemisia risponde: «so' una pittrice»¹⁷²⁵.

Nella scena IV Artemisia fa la conoscenza di Agostino, il quale, invitato da Orazio per le lezioni di prospettiva, ha tutt'altre intenzioni («Io non son fatto per ammaestrar zitelle nella pittura, un tempo gl'insegnavo qualche altra cosa»¹⁷²⁶).

Anche in versione drammatica Orazio è il personaggio che dimentica di essere padre imponendosi come maestro:

Orazio: Ecco qua. Cavatevi il cappello e non state in soggezione, la figliola è una bamboccia, non c'è bisogno d'inchini. Mi dispiace d'avervi fatto aspettare, m'ha fermato il Quorli e non si spiccicava. Vieni avanti, Micia. Cosa stai pasticciando? (*Passa dietro il cavalletto*). Troppo grande quella testa, il solito viziaccio d'ingrandire. E dov'è il modello? Di memoria non s'impara e ci si rovina la mano, quante volte te l'ho detto? (*Osserva la tavolozza*). Troppo scura, questa tavolozza. Ah disgraziata, ci scommetto che stavi alla finestra e il cavalletto ti serviva di paravento! (*Chiude la finestra*). Te la inchiederò quest'impannata.

Artemisia: Non mi sono affacciata, babbo. Tenevo aperto per la luce. Finora c'è stata madonna Tuzia col bambino e dipingevo dal vero. È andata via adesso¹⁷²⁷.

Con la scena V la Banti riesce a ricostruire una di quelle conversazioni artistiche che pure devono avere avuto luogo nella Roma del Seicento. Carlo Saraceni entra in casa Gentileschi per contrattare una Maddalena per un cliente veneziano. Orazio, che ha depositato la Maddalena a Montecavallo, mostra al Saraceni altri dipinti. L'acquirente ne loda «il gusto moderno, meglio che non si

¹⁷²⁴ Ivi, p. 302 (il corsivo è nostro).

¹⁷²⁵ *Ibidem*

¹⁷²⁶ Ivi, p. 304.

¹⁷²⁷ Ivi, p. 303.

faccia qui in Roma, ché i valentuomini incontrano tante avversità»¹⁷²⁸. E qui comincia il racconto delle tristi vicende del Caravaggio. Il Saraceni riporta la notizia, diffusa dall'avvocato Milesi, che il Caravaggio, in attesa della grazia papale per l'omicidio di Ranuccio Tommasoni, si era messo in viaggio per mare ed era morto di febbre maligna appena sbarcato, seppellito chissà dove mentre perdeva tutte le sue robe sulla feluca.

Dalla tragica scomparsa si passa a ricucire i rapporti tra gli artisti. Orazio non riconosce l'influenza del Caravaggio sebbene sia stato visto a palazzo Giustiniani estasiato dal *Riposo in Egitto*. Caravaggio, si dice, non tenesse in gran conto i suoi dipinti. E il Baglione, «che non lo poteva vedere perché lui sempre lo sotteva e gli aveva messo nome Gian Bagaia. E anche i bolognesi, sotto sotto, tutta la squadra di palazzo Farnese, che se fosse vissuto [...] gli faceva mangiar l'aglio a tutti»¹⁷²⁹. L'indiscusso valore del Caravaggio è però testimoniato dalla foga con cui i mercanti d'arte cercano di accaparrarsi le sue opere: «A Napoli, per esempio, c'era in vendita un suo telone spropositato, un Rosario, che i frati non lo vollero accettare»¹⁷³⁰.

Nella scena VI Ersilia, la figlia di Tuzia, trova Artemisia in un pianto disperato («Non piangere, Micia»¹⁷³¹). Artemisia ha appreso della morte del Caravaggio, «il più gran pittore del mondo»¹⁷³², l'uomo che ama per averlo visto soltanto una volta mentre lavorava al *San Matteo* ai Francesi. Si tratta di un'unione spirituale, che Artemisia non può comunicare a chi, come Ersilia, crede esclusivamente nell'unione carnale: «Ma questo lo so, che a noi povere ragazze, se uno che conta ci sta dietro è per rovinarci, e per questo è meglio cercarselo fra quelli come noi, il marito. Io non ci credo che se era un così gran pittore ti avrebbe sposata. Sono tutti uguali, si fa presto a impararlo, noialtre.

¹⁷²⁸ Ivi, p. 305.

¹⁷²⁹ Ivi, pp. 306-307.

¹⁷³⁰ Ivi, p. 307.

¹⁷³¹ Ivi, p. 310.

¹⁷³² *Ibidem*

Gli preme una cosa sola e quando l'hanno avuta e ci hanno levato quel poco d'onore, se ne vantano e noi restiamo come cani rognosi»¹⁷³³.

Amore e arte sono una cosa sola, e, perduto il Caravaggio, viene a cadere pure lo *status* di pittrice affermato con tanto orgoglio di fronte a Tuzia:

Fa conto che un momento fa ero Artemisia e adesso sono un'altra, manco so chi. Non m'importa più di niente, neanche di dipingere. Vorrei esser morta. Vorrei esser morta anch'io¹⁷³⁴.

Nella scena VI Agostino si fa avanti per infangare la memoria del Caravaggio, raccontando ad Artemisia il suo disprezzo per le donne che dipingono avendolo sentito «sbeffeggiare sino chi si attentava a lodare la signora Anguissola, quella virtuosa che in Spagna ha pur soddisfatta la Corte»¹⁷³⁵. E rivelando la sua intenzione di sposare Cecilia, «quella bella mora che voi ci giocavate da bambina alla Trinità»¹⁷³⁶.

Nell'ultima scena, complice Tuzia, Agostino violenta Artemisia:

Artemisia (*impaurita*): Tuzia, Tu' non te ne andare, non mi lasciare sola... (*singhiozzando si abbandona su una sedia*).

Tassi: Non ve la prendete e non abbiate paura, cocca mia bella. Lasciatela andare che qui ci sta il vostro Agostino, il servo vostro. Che credete? Anche senza Tuzia eccovi la mano (*le prende la mano e la trattiene con forza fra le sue*) e fate conto che siamo in chiesa davanti all'altare. Stella mia, non piangere che io ti voglio allegra e ti farò stare da signora, non ti lascerò un minuto (*la tiene abbracciata malgrado la sua resistenza e comincia a carezzarla*).

Artemisia (*debolmente*): Io vi ringrazio, Agostino, del vostro buon cuore e voglio credervi che mi portiate affetto e rispetto. Ma ora lasciatemi, chè siamo soli e io mi sento male davvero. Lasciatemi che mi stenda sul letto.

¹⁷³³ *Ibidem*

¹⁷³⁴ Ivi, p. 309.

¹⁷³⁵ Ivi, p. 314.

¹⁷³⁶ *Ibidem*

Tassi: Io sto male più di voi a vedervi in questo stato e a sentire questa bella fronte che brucia. Artemisia mia, sul letto voglio distendervi io e coprirvi bene che non prendiate freddo. Poi farò un salto dal cerusico chè dovete cavarvi sangue col travaglio che avete passato. Lasciatemi fare (*la prende sottobraccio e l'avvia alla porta della sua camera*).

Artemisia (*respingendolo sempre più debolmente*): Lasciatemi vi dico. Perché mi stringete? Andatevene, lasciatemi sola, sto bene sola...

Tassi: Non sei più a tempo, bellezza (*sempre tenendola stretta apre col ginocchio la porta e la spinge dietro, rinchiudendola dietro le sue spalle*).

Artemisia (*dibattendosi*): Cosa fate? (*Da dentro*): Aiuto! Ah traditore! Aiuto! Aiuto¹⁷³⁷!

Il secondo atto è incentrato sul processo per stupro contro Agostino, che è esso stesso una rappresentazione teatrale dove ogni soggetto coinvolto recita una parte.

Artemisia è il ritratto dell'innocenza: «Da quando... Da quando devo cominciare?»¹⁷³⁸. Confessa che mai avrebbe potuto unirsi con Agostino in quanto di lui e degli altri pittori che ruotano attorno al padre conosce soltanto l'opera. Accusa Tuzia di avere aiutato chi voleva vituperarla. Costui aveva approfittato della lezione di prospettiva e del fatto che quel giorno era addolorata per la morte del Caravaggio giurando, a violenza compiuta, che l'avrebbe sposata.

Tuzia nega di essere stata complice del misfatto addebitandolo allo strambo mestiere della Gentileschi: «quanta gente ci veniva in casa colla scusa della pittura. Se mettevo bocca lei diceva che non capivo niente e mi mandava a casa»¹⁷³⁹.

¹⁷³⁷ Ivi, p. 320.

¹⁷³⁸ Ivi, p. 326.

¹⁷³⁹ Ivi, p. 330.

Agostino avalla la sua tesi: «stando sola in casa la signora Artemisia apriva l'uscio a uomini d'ogni condizione»¹⁷⁴⁰.

Disonorata da queste testimonianze, Artemisia cerca riscatto nel lavoro:

Artemisia: Da donna onorata? Mai più potrò pretenderlo e il solo onore che posso sperare me lo procacceranno queste mani e i miei pennelli se pure mi sarà concesso di adoperarli. E ora lo vedo bene che le mie disgrazie e l'arte mia son tutta una cosa e mi ricordo che quand'ero piccola mio padre mi lodava i miei scarabocchi e dacché son fatta donna il mio esercizio gli è di fastidio e forse per questo voleva cacciarmi in convento. Ora non m'è rimasto altro e se posso ancora dipingere non m'importa di essere donna onorata¹⁷⁴¹.

Il terzo atto è ambientato a Firenze, dove Artemisia dipinge la *Giuditta che decapita Oloferne*, scelta non più come forma di vedetta ma come amore per la maniera naturale:

Violante: A che gioco si gioca, Artemisia? Ora mi fate anche la filosofessa, ma io vi so rispondere. Me ne sono accorta, sì: non state torneando con Oloferne? L'avete scelto per bene il vostro nemico, questo corpaccio mezzo ignudo par l'immagine di tutti gli uomini messi insieme. Vedete che non sono sciocca. Voi li avete messi alla gogna, gli uomini, col vostro Oloferne. Così grosso e muscoloso che gli basterebbe alzare un dito perché quella vostra Giuditta – che fra l'altro vi somiglia – finisse schiacciata come una mosca. E invece eccolo lì che si ritrova, grullo grullo, senza testa. Tutto il sangue che aveva in corpo avete voluto spargere e o avete dipinto goccia a goccia come una gatta lecca il latte. Se un uomo vi ha offeso, come si dice, avete saputo vendicarvi.

Laudomia: Questa non la sapevo. Davvero avete dipinto per vendetta, Artemisia? Fate un po' vedere... (Gira davanti al quadro): Uh, che orrore! Ci avete ricamato tutto il materasso!

¹⁷⁴⁰ Ivi, p. 333.

¹⁷⁴¹ Ivi, p. 340.

Artemisia: No, illustrissime, loro s'ingannano. Io non dipingo per vendetta, ma per amore dell'arte e dipingo il naturale. Cosa si vanno immaginando¹⁷⁴²?

Qui fa il suo ingresso Antonio, l'uomo che ha sposato per rimediare allo scandalo e che gli propone una vita «come una donna qualunque, con una casa, un marito, dei figlioli...»¹⁷⁴³. Ma Artemisia non è una donna qualunque: «che donna son io? Non lo so, so che soltanto nella pittura trovo la mia pace, e anche la mia casa e la mia famiglia»¹⁷⁴⁴.

Mentre la figura di Antonio si eclissa insieme a quella di Orazio, che tanta parte aveva avuto nel romanzo del '47, il dramma si chiude con un'assenza (preludio a quella del Maestro di *Un grido lacerante*): Caravaggio, le cui parole d'amore che Artemisia mai ha ascoltato risuonano nella lettera scritta da Alvise per Arcangela:

Arcangela: O triste che sono! E sciocca io che m'ha tradito la lingua. Ho detto che siete nemica degli uomini a simiglianza di Giuditta o di Clorinda, donne valorose e guerriere. Ma voi non odiate gli uomini se ne avete amato uno e ancora siete fedele alla sua memoria.

Artemisia: Grazie, Arcangela. Quasi me n'ero scordata della mia confidenza di oggi. È la mia unica salvezza, sapete, quest'amore di quando ero bambina. Perché un'altra persona è venuta a visitarmi poco fa, un uomo. O, non pensate a un cavaliere! Un mercante. Insomma mio marito. Viene di Fiandra, va a Roma. Dice che mi vuol bene, vuol portarmi con sé. Son sicura di non amarlo ma sapeste che tentazione, per una come me lasciarsi amare! Questa sì sarebbe una vendetta. O, leggetemela adesso la lettera del vostro Alvise, mi parrà che esca da una tomba, diretta a me e mi darà la forza di resistere.

Arcangela: Perché resistere, Artemisia? Siete giovane e non è peccato farsi amare dal proprio marito. Anzi è dovere.

¹⁷⁴² Ivi, p. 350.

¹⁷⁴³ Ivi, p. 358.

¹⁷⁴⁴ *Ibidem*

Artemisia: È peccato non ricambiarlo e per me sarebbe peccato doppio perché mi conosco e so che mai muterò sentimento. E poi che so io dell'amore? La violenza, il disgusto, la rassegnazione, la vergogna. Fatemi ascoltare le parole di un innamorato fedele.

Arcangela: Ora mi pare che non dovrei, Artemisia, e che ne avrò rimorso. Pensateci, un marito non si trova così facilmente e il sacramento bisogna rispettarlo...

Artemisia: Avete detto la parola giusta. Per rispettarlo meglio io vivrò sola, se voi mi aiutate.

Arcangela (*cavandosi dal seno la lettera*): Come volete, allora. Guardate che bella scrittura! (*Bacia il foglio e comincia a leggere*): "Dilettissima mia".

Artemisia (*ripetendo a bassa voce*): "Dilettissima mia"¹⁷⁴⁵.

Nel 1981 la Banti torna a parlare per l'ultima volta di Artemisia. L'occasione è l'uscita di un libro sul processo per stupro curato da due documentariste¹⁷⁴⁶, da cui prende subito le distanze:

Le ragioni per cui un fatto così clamoroso è ora ripreso in mano dalle due autrici del libretto suddetto non erano certo le ragioni che un tempo mi fecero controllare questi documenti e fotografare. I miei controlli erano di ordine storico artistico mentre quelli che riproducono gli atti di un processo scandaloso ora dato alle stampe non rispondono che alla curiosità per una giovane vituperata che oltre tutto era figlia di un grande pittore: diversità essenziali quindi che semmai possono giustificare un *revival* odierno di natura pornografica¹⁷⁴⁷.

Alla Banti non interessano le storie di intrighi, mezzane, incesti, vituperi che pure ruotano attorno alla figura di Artemisia Gentileschi e che incontrano il gusto del pubblico femminile. Vuole consegnare l'esempio di una donna che,

¹⁷⁴⁵ Ivi, p. 361.

¹⁷⁴⁶ Cfr. A. Gentileschi e A. Tassi, *Atti di un processo per stupro*, a cura di E. Menzio, con una nota di A. M. Boetti, Milano, edizioni delle donne, 1981.

¹⁷⁴⁷ A. Banti, *La verità di Artemisia*, «Paragone-Letteratura», a. XXXII, n. 380, ottobre 1981, p. 69.

per vivere, non ha bisogno di altro che di dipingere. E se vogliamo definirla femminista, il femminismo è questo: servire ad ogni costo la propria inclinazione. O illudersi di averla.

Capitolo quinto

Agnese

I've known her – from an ample nation –
Choose One –
Then – close the Valves of her attention –
Like Stone –

(Emily Dickinson, *The Soul selects her own Society*)

In *Artemisia* la sofferenza del parto ha le tonalità della morte:

“Muoi” diceva Artemisia, piegata in due prima d’entrare a letto, e aveva ai lati Terenzia e Fabia, niente affatto commosse ma serie e silenziose: di fuori, al cielo chiaro della sera, Pasqualino staffiere, cantava. Diceva “muoi” perché le pareva suo dovere dirlo, ma si sentiva, nel dolore, gagliarda e contenta; e le veniva in mente la gatta bianca e nera della casa di San Spirito che faceva le fusa mentre partoriva. Badava a star bene in cervello e a vigilare su quel che le succedeva, così sola com’era, in mano d’estranei: ma pareva che i pensieri tristi fossero ben fasciati di nuvole soffici e gonfie, nuvole d’estate brontolone ma senza cattiveria, che andavano e venivano, entrando e uscendo da lei. Era un sentirsi protagonista, ma umilmente, alle prese con un male leggendario che veniva di lontano anche se le nasceva dentro. I suoi gesti erano comandati, bruschi e grossamente obbedienti: e gliene veniva, a vampe, una vergogna come fosse scoperta in peccato e alla berlina. “Muoi” ripeté da ultimo, ricordandosi a un tratto che poteva davvero morire e accollandosi in fretta tutti i sentimenti di un moribondo. Non seguiva più il tempo e stava già in pace, mentre le sibille si moltiplicavano in faccende, tutte mani e panni fruscianti, e un rantolo di animale infelicissimo, lontano lontano, la

rimproverava. Allora ebbe paura e sentendosi ancor viva si sollevò sulle reni per guardare. Prima che le donne la rinchiodassero di forza sui cuscini, vide un oggettino nero, tutto un viluppo, vivo soltanto nella smorfia del pianto, a volte afono, a volte squillante come una tromba, ma efficacissimo nell'esprimere quel che si soffre – lei lo sapeva bene – quando non ci si può sfogare. E se lo ritrovò accanto, duro duro nelle fasce strette, scoperti solo occhi e bocca, chiusi gli uni e l'altra: e lagrime grosse da adulto. Con le braccia intormentite lo strinse al petto: spandeva un odore leggero, umile, di cui le pareva di rammentarsi. Un ricordo d'infanzia? Un ricordo di sonno? E anche di questo si vergognò, come un suo segreto carnale fosse divulgato. Per nascondersi serrò le palpebre e diceva fra sé, ma quasi senza pensarlo: “come facciamo adesso? come facciamo?”. Si accorse di aver inteso l'esclamazione di Terenzia, un secolo fa: “Che Dio la faccia santa: una bella guagliona”¹⁷⁴⁸.

Artemisia, richiamata, dopo lo stupro, alla vita dall'arte (*Giuditta che decapita Oloferne* è la rappresentazione simbolica della morte di Agostino Tassi), si strappa una nuova vita, «una bella guagliona»¹⁷⁴⁹.

La condizione di madre costituisce un pericolo all'identità di artista che si è costruita, restituendola all'interrogativo di bambina smargiassa che non sa ancora chi è («“come facciamo adesso? come facciamo?”»¹⁷⁵⁰).

Sentire la morte («“Muio” diceva Artemisia»¹⁷⁵¹) e vedere la morte «[Artemisia] vide un oggettino nero»¹⁷⁵²). Ma anche ricordare: «Un ricordo d'infanzia? Un ricordo di sonno?»¹⁷⁵³.

Sono i ricordi di Artemisia personaggio, se la medesima Genesi luttuosa non rientrasse anche nell'ordine del «sogno ricorrente, fin dalla prima infanzia»¹⁷⁵⁴

¹⁷⁴⁸ Ead., *Artemisia*, cit., pp. 88-89.

¹⁷⁴⁹ Ivi, p. 89.

¹⁷⁵⁰ *Ibidem*

¹⁷⁵¹ Ivi, p. 88.

¹⁷⁵² Ivi, p. 89.

¹⁷⁵³ *Ibidem*

¹⁷⁵⁴ Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 8.

di Agnese Lanzi, la protagonista dell'ultimo romanzo della Banti *Un grido lacerante*:

Un filo d'impercettibile respiro sale al cervello vacillante che sta per spegnersi; e questa è la morte, non si torna indietro. C'è nero brulichio, qualche lampo guizza e si disfa nella polvere di un chiarore lontano. Vede, ma cosa non sa. Non ha corpo, non sostanza, non spessore. Il buio si condensa, lo soffoca, lo schiaccia con la prepotenza dell'immobilità. Senza lacrime, piange. Un grido lacerante squarcia il tempo rinato: un budello infimo che sussulta come può, senza gola né orecchie, e il grido dopo un attimo riecheggia. Laggiù, sul suo letto, svanisce il suo corpo rigido, accanto qualcuno seguita a urlare, mentre si agita e ansima una massa enorme. Una voce chiara e forte proclama: È una bellissima bambina. D'un tratto capisce. Non dunque il ritorno alla cara vita, ai cari volti desolati. Uno sbaglio. Una caduta fra mostri. Da una piccola rossa fessura spalancata esce un suono strozzato: la sua voce, mentre mani gigantesche battono il grumolo di carne che ha cominciato a respirare. Dunque un neonato, scivolato giù fra ignote presenze. Per fortuna la morte ritorna. Ma non è morte, è sonno¹⁷⁵⁵.

Quanto si è spinta vicino Anna Banti, se in questo romanzo del 1981 ritroviamo le tematiche di *Barbara e la morte*. Cosa possiamo dunque concludere?

Partiamo dalla madre, che manca completamente di quella intuizione complessa che pure meriterebbe la figura femminile carica di mistero per eccellenza e in cui la scrittrice eccelle quando si dà nei suoi personaggi. Tutt'al più è una figura colpevole di avere messo al mondo un essere umano, «una bellissima bambina»¹⁷⁵⁶. Non è la madre di Agnese a morire per il travaglio della nascita: è Agnese che muore per essere nata: «Un grido lacerante squarcia

¹⁷⁵⁵ Ivi, pp. 7-8.

¹⁷⁵⁶ Ivi, p. 7.

il tempo rinato: un budello infimo che sussulta come può, senza gola né orecchie, e il grido dopo un attimo riecheggia»¹⁷⁵⁷.

Agnese presta orecchio ma soprattutto occhio al romanzo: «Vede, ma cosa non sa»¹⁷⁵⁸. Vedere significa esistere, assumere un ruolo, essere a propria volta creatori di qualcosa. Rispondere alla domanda primordiale, quella che anche un pittore come Gauguin si era posto nel quadro *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897), dove sulla destra in basso aveva raffigurato proprio un bambino addormentato sorvegliato da tre donne. E che la Banti, dal personaggio di Paolina, si trascina fino all'ultimo:

Questo infatti la piccola Agnese ha sempre immaginato: di essere diversa, ospite di una terra che non è la sua e la respinge. È un pensiero che la spaventa e la stringe a un "*Chi sono io?*" [...] ¹⁷⁵⁹.

Prima di arrivare a *Un grido lacerante* dobbiamo fermarci alle opere che lo precedono, il cui filo conduttore è sempre la problematica dell'identità, che si fa urgente nella tardività della Banti: *Campi Elisi*, *Je vous écris d'un d'un pays lointain* e *Da un paese vicino*.

Campi Elisi viene pubblicato nel 1963 come selezione di diciannove racconti editi e inediti, dove «il vero atto comunicativo»¹⁷⁶⁰ della Banti, scrive Manlio Dazzi nella sua accurata recensione, che riscatta la scarsissima eco del libro sulla stampa, «è nella complessità della rappresentazione del suo mondo nelle due realtà, interna e esterna»¹⁷⁶¹.

¹⁷⁵⁷ *Ibidem*

¹⁷⁵⁸ *Ibidem*

¹⁷⁵⁹ Ivi, pp. 8-9 (il corsivo è nostro).

¹⁷⁶⁰ M. Dazzi, *I racconti di Anna Banti*, «Nuova Antologia», a. CI, n. 1991, novembre 1966, p. 347.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*

Il racconto che ci interessa è posizionato strategicamente alla fine ed è quello che dà il titolo alla raccolta, dedicata «Alla memoria di mia Madre», morta due anni prima¹⁷⁶².

La Banti si consola riportando alla luce i secoli bui¹⁷⁶³, quel tardo romano impero di «una moralità oscura e decisa»¹⁷⁶⁴ che aveva già fatto da sfondo al «fondamentale»¹⁷⁶⁵ *Tempio di Giano*.

Nella Arles del VI secolo il patrizio Marco Gellio partecipa a un corteo funebre:

Che sole, sugli Aliscamps, pareva che tutto l'ardore estivo della più arida Viennese accendesse le pietre del viale; il marmo abbacinante delle tombe scottava. Intimidito, frastornato, oppresso, Marco Gellio batteva le palpebre, incapace di seguire, sia pur da spettatore curioso, i gesti e le parole del rito, quella cantilena orientale che l'aria pigra e torrida schiacciava contro il suolo. Si rimproverava: “un uomo come me, senza ambizioni né politiche né letterarie, da anni ritirato a vita privata, mai avrebbe dovuto arrendersi alle convenienze per seguire il feretro di una donna che non mi era niente, una seconda cugina di mia moglie, buona memoria”. Tutta colpa dei suoi figlioli, quei ragazzi non smettevano di sperare che un giorno o l'altro l'elegante Marco Gellio si decidesse a prendere il battesimo e a far vita devota nel cerchio del vescovo Cesario. “Chissà perché ci tengono tanto” pensava con un'irritazione che il sole feroce, battendogli sul capo nudo, esasperava “forse per ambizione, per far carriera, eppure dovrebbero saperlo che tipo sono, e anche la madre

¹⁷⁶² «Strano, più passa il tempo e più la perdita dei miei Genitori mi isola in un vuoto incolmabile. Non lo dico a nessuno ma è come se senza di loro non mi riconoscessi e la vita avesse perduto ogni sapore. La mia povera Mammina era qui con me, l'anno passato!» (F. Garavini (a cura di), *Cronologia*, cit., p. CXXXI).

¹⁷⁶³ «Tengo molto a *Campi Elisi*, che raccoglie una decina di racconti lunghi; riguarda i tempi del Basso Impero con personaggi che appartengono ai classici antichi» (S. Pettrignani, *La sfortuna di essere seri*, cit.).

¹⁷⁶⁴ F. Giannessi, *Moralità e fantasia di una donna moderna*, «La Stampa», 15 maggio 1963.

¹⁷⁶⁵ F. Garavini, *Risorgive. Un percorso nella narrativa di Anna Banti, dal primo all'ultimo dei racconti “barbari”*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., p. 19.

loro in questo mi somigliava, fino all'ultimo sacrificava colombe a Venere.”¹⁷⁶⁶

Mentre i discendenti, assieme alla deposizione del corpo di Cecilia Aprula nella cappella, celebrano il passaggio dal paganesimo della tradizione romana al cristianesimo, che si sta diffondendo soprattutto nelle sue vesti corrotte (alcuni romani si servono del battesimo per ottenere onori e ricchezze), Marco Gellio è saldo nella sua identità: «dovrebbero saperlo *chi sono*»¹⁷⁶⁷. E chi è? «Un uomo [...] senza ambizioni né politiche né letterarie, da anni ritirato a vita privata»¹⁷⁶⁸.

Su questa circostanza triste si innesta il ricordo di un amore giovanile:

Il corteo era entrato al coperto, nella rustica cappelletta dove questa Cecilia Aprula aveva voluto essere deposta: Marco, schifilosissimo di contatti maleodoranti, rimase fuori e, adocchiato un grosso leccio, raggiunse quell'ombra. Un lieve soffio marino, che sapeva di salmastro e di erbe palustri, vi spirava dissipando un poco lo spessore dell'afa: Marco si appoggiò al tronco e, un tantino sollevato, si guardò intorno, tentando di recuperare la svagatezza di quando si trovava nel parco di casa sua, coi servi a portata di voce. Ma che orrore quella folla di sarcofaghi grezzi, dalle enormi orecchie appena sgrossate; e che mania sciocca, per un membro di casa patrizia, questa di farsi seppellire in un campo nudo. Pensieri vaghi, nuvolette; e mentre per schivare il riflesso, Marco chiudeva gli occhi, nelle pupille stanche un alone chiaro si restrinse, s'incupì in una macchia violetta: e parve il lembo di una veste sfuggente. Allora una vocina di zanzara, un po' balbettante, non proprio piacevole ma riconoscibile fra mille, ne scaturì e non partiva certo dal sordo contento laggiù nella cappelletta. “Cosa credo?” diceva. “Per lontano ch'io vada, ritornerò da morta sul fiume, la corrente è rapida e i battellieri

¹⁷⁶⁶ A. Banti, *Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 595-596.

¹⁷⁶⁷ Ivi, p. 596 (il corsivo è nostro).

¹⁷⁶⁸ Ivi, p. 595.

raccogliono i morti che voglion riposare in questa terra sacra, in attesa della risurrezione.»¹⁷⁶⁹

Il luogo dove Marco Gellio si ripara dai cattivi odori della defunta, prendendo al tempo stesso le distanze dalla superstizione cristiana della sepoltura e dal pensiero della morte, è quello dove, a vent'anni, aveva visto per l'ultima volta Mustiola, la ragazza d'Antiochia di cui era innamorato, la quale aveva deciso di sposare un guerriero barbaro pagano per il solo desiderio di convertirlo.

Mustiola è invaghita della religione cristiana. Guarda oltre la vita mortale: ««Questa vita non conta, solo m'importa di risorgere prima degli altri, da questa terra benedetta bagnata dal sangue dei martiri»»¹⁷⁷⁰. L'interesse per le cose eterne la spinge ad «abita[re] una grande capanna di legno, su palafitte, alla sponda del Rodano»¹⁷⁷¹ e a sposare l'idea di affidare la propria salma al Rodano, affinché la corrente del fiume la traghetti verso gli Aliscamps, ovvero i campi elisi, il cimitero sacro di Arles, dove i battellanti, raccoltala, la deporranno.

Marco Gellio, «dedito ai buoni studi, ottimo verseggiatore [...] padrone di una rara biblioteca»¹⁷⁷², è un uomo che a cinquant'anni ha raggiunto la saggezza. Conosce tutto, tranne l'amore, che è la verità, la follia, la leggerezza, la libertà. Paradossalmente, questa conoscenza avviene attraverso una creatura come Mustiola, che «era ignorante ed era giovane»¹⁷⁷³, ma che possiede un'innata capacità di vivere.

Con l'apparizione di Mustiola, che si riconosce in un disegno più grande di lei (««Prima di nascere ero già cristiana»»¹⁷⁷⁴), a Marco Gellio si manifesta il

¹⁷⁶⁹ Ivi, pp. 596-597.

¹⁷⁷⁰ Ivi, pp. 597-598.

¹⁷⁷¹ Ivi, p. 598.

¹⁷⁷² Ivi, p. 603.

¹⁷⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁷⁴ Ivi, p. 600.

valore del dubbio e la sua consolidata identità viene messa in crisi («*Tu, chi sei?*»¹⁷⁷⁵):

Si era lasciata accostare poco lontana da casa sua, sulla riva del fiume: segnava figure e ghirigori sulla sabbia con un vincastro e aveva alzato gli occhi appena appena, niente affatto stupita o turbata. La negra, accoccolata lì presso, intrecciava vimini e si era precipitosamente levata, pronta ad accorrere; lei l'aveva fermata con un gesto imperioso, quasi minaccioso. Poi, senza rispondere al complimento del giovane, gli aveva chiesto con molle indifferenza: “Tu, chi sei?”¹⁷⁷⁶.

Per rispondere a questa domanda («scontentezza»¹⁷⁷⁷) Marco Gellio mette in moto la sua vita passata. Un movimento mentale che è tutt'uno con un movimento fisico:

Il caso lo impensierì: sentì il bisogno di rimaner solo con se stesso in un modo nuovo e totale che gli consentisse d'interrogarsi, senza confrontarsi con l'uomo che gli altri vedevano in lui. Sulla strada lo aspettavano i servi con la lettiga: non sopportò l'idea di entrarci ed essere portato rapidamente a casa; li congedò. Camminare a lungo, essere un viandante qualunque gli parve il mezzo migliore per difendersi dalle abitudini che l'avrebbero riafferrato cancellando un momento di debolezza che, invece, voleva chiarire¹⁷⁷⁸.

Durante la camminata per la città allontana l'immagine che gli altri hanno deciso per lui e si riprende la propria immagine. La prima esperienza su cui riflette è il matrimonio con Placidia:

¹⁷⁷⁵ Ivi, p. 599 (il corsivo è nostro).

¹⁷⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷⁷ Ivi, p. 601.

¹⁷⁷⁸ Ivi, p. 602.

Erano ricchi, fortunati, e anche animosi, in ogni disgraziata circostanza avevano saputo difendere la vita e i beni, senza paura, e con una prudenza, una spregiudicatezza che incutevano il rispetto. Qualche carica pubblica ricoperta con dignità elegante, ozi letterari fine a se stessi, larghezze agli amici e clienti. Placidia era donna così comoda, così discreta, che, allevati i due figlioli, aveva preso le febbri e se n'era andata quietamente lasciando al marito le sue cospicue proprietà¹⁷⁷⁹.

Placidia rappresenta il canone della padrona di casa oculata e della madre amorevole. Mustiola invece lo stravolge con la sua fisicità manchevole, staccata da terra verso le più alte cime del pensiero:

Nell'insieme Mustiola non gli piaceva, così esile e sfornita, quasi fatta di vetro opaco. Ma, parte a parte, i suoi tratti lo incantavano: il mento acuto, gli zigomi larghi, la pelle d'oro. E, soprattutto, gli occhi immensi color ametista, due gemme fredde che avrebbe voluto tenere nel cavo della mano¹⁷⁸⁰.

Eppure, è l'assenza di Mustiola che si fa presente sin dall'infanzia, quando, durante un viaggio con il padre, Marco Gellio, per godere meglio la vista del paesaggio, si spinge in riva al fiume:

Selve: le rivide, quelle foreste nordiche dove il giorno penetrava a fatica, piene di selvaggina favolosa, caprioli, daini, cinghiali feroci e persino orsi bruni; e uno stagno su cui il cervo, fermissimo, si specchiava; strani uccelli volavano. Sugli stretti sentieri soffici per le foglie morte, le cavalcature camminavano senza suono, in un clima d'incantesimo, e lui avrebbe voluto sostare, provar l'arco contro qualcuna di quelle bestie. Ma il padre era inflessibile, bisognava far presto, raggiungere prima di sera il

¹⁷⁷⁹ Ivi, p. 606.

¹⁷⁸⁰ Ivi, p. 598.

piccolo sparuto oppido che offriva al riposo un minimo di sicurezza; o almeno un gruppo di capanne, abituri di mota e di paglia, puzzolenti di capre e di grasso rancido. Sulle prime, Marco, eccitatissimo, o sapeva spiegarsi il volto preoccupato di suo padre, sempre in sospetto e in allarme di armati e banditi: lo giudicava, a volte, pusillanime. Poi c'era stata la fuga precipitosa attraverso pantani e paludi, volgendo le spalle alle irrecuperabili proprietà, infestate da barbari di ogni razza, ferocissimi, che lasciavano sul loro passaggio cadaveri sconciamente mutilati. In quel ritorno affannoso aveva preso per i monti dove le cavalcature non si reggevano e bisognava camminare a piedi sull'orlo di orrendi precipizi. E che felicità, alla fine, rivedere i campi coltivati, i vigneti, gli olivi, il sole e il maestoso fiume familiare. Per goderne meglio, Marco aveva spinto il suo gramo muletto sino alla riva, a bagnarsi gli zoccoli, e dal ciglio della sponda il padre gridava di stare attento, per Ercole, la corrente poteva portarlo via¹⁷⁸¹.

Mustiola è nelle poesie di Marco Gellio popolate di «giacinti viola, mare viola, tramonti viola»¹⁷⁸²; nelle sue mani caritatevoli che, gettando monete ai pellegrini, riproducono i gesti di «dita sottili di avorio giallo»¹⁷⁸³; nei mosaici dell'anfiteatro romano che ritraggono «una figura ieratica e piatta dalla veste sontuosa ricamata d'oro, altera e disumana anche negli occhi di gemma»¹⁷⁸⁴; negli oggetti di casa dove prende il posto di «una Demetra augustea di buona fattura, in bronzo dorato»¹⁷⁸⁵.

La passeggiata termina sulle sponde del Rodano, dove Marco Gellio attende la bara di Mustiola, ormai pronto per ricevere la grazia della cristianità. Incontra però il vecchio Memmio, figlio illegittimo di suo nonno, che crede cristiano

¹⁷⁸¹ Ivi, pp. 613-614.

¹⁷⁸² Ivi, p. 608.

¹⁷⁸³ Ivi, p. 610.

¹⁷⁸⁴ Ivi, p. 609.

¹⁷⁸⁵ Ivi, p. 614.

(«“Ma tu non sei cristiano?”»¹⁷⁸⁶) ma che, in realtà, non ha mai rinnegato la sua romanità («“Sono cristiano romano”»¹⁷⁸⁷):

[...] “Ma tu non sei cristiano?” riuscì a chiedere. “Non ti battezzarono insieme agli altri schiavi quando mio padre prese la toga?” Il suo accento era abbastanza altero per dare a quel ricordo il senso di un ammonimento padronale. La fermezza con cui Memmio lo fissò era la stessa di Marco Gellio senior quando qualcuno gli perdeva di rispetto: solo il color degli occhi differiva, chiari chiari, retaggio della madre scita. “Sono cristiano romano” fu la risposta; e intanto il vecchio si toccava sul petto la cordicella a cui era appesa una medaglia. “Volevo anche farmi monaco, ché qualche poco tuo nonno mi fece studiare. Ma questa favola di chi pretende una sepoltura di privilegio non è cristiana e non ci credo. Sono sconci, questi corpi morti, corrompono l’acqua e la coscienza dei disgraziati che per cupidigia dei pochi denari dell’obolo, si danno a una pesca immonda. La terra è buona dappertutto se l’anima riesce a volare¹⁷⁸⁸.

In Memmio si riflette la vecchiaia di Marco Gellio, che, per fedeltà al costume della casta, tradisce la sua indole più profonda:

A lungo visse Marco Gellio padre di Onorato e Druso, che furono ambedue vescovi della Narbonese, ai tempi di Vitige. Ma non fu possibile seppellirlo negli Aliscamps, il fedele servo Virgilio ne bruciò nascostamente il cadavere obbedendo al suo desiderio. Fin sul letto di morte aveva rifiutato il battesimo¹⁷⁸⁹.

¹⁷⁸⁶ Ivi, p. 624.

¹⁷⁸⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸⁸ *Ibidem*

¹⁷⁸⁹ Ivi, p. 626.

Nel 1971, a distanza di otto anni da *Campi Elisi*, la Banti è «ai vertici di una vocazione professata esemplarmente»¹⁷⁹⁰ con *Je vous écris d'un pays lointain*, una raccolta di quattro racconti in cui torna a fantasticare sulla storia dell'alto medioevo.

Il titolo è preso a prestito da un verso in *Lointain intérieur* di Henri Michaux¹⁷⁹¹, al quale la Banti, sull'«Illustrazione italiana» del 25 settembre 1949, aveva dedicato l'articolo *Scopriamo Henri Michaux*, che si chiude con un commento alle prose liriche *Vieillesse de Pollagoras*:

La pausa ha, questa volta, la larghezza di un quieto altopiano da cui, nella valle nemica di “Mes propriétés” la piccola trincea dove il poeta trovava difesa e recupero, non appare che un duro balocco. La collera e il dolore, logorati, cedono alla musa della memoria finora assente da queste pagine. Ad essa Michaux dà segno di volersi affidare: ma non per un congedo alla poesia¹⁷⁹².

Scopriamo così che, mentre presenta ai lettori italiani una poesia «tutta raccolta nel tragico globo di una irrimediabile interiorità»¹⁷⁹³, la Banti abbozza la trama del primo racconto di *Je vous écris d'un pays lointain*, *L'altipiano*.

L'altipiano, «superbo racconto»¹⁷⁹⁴, comincia, come *Campi Elisi*, nel segno di un'identità sicura:

E io come mi chiamo? chiese il ragazzo sollevando il capo dall'esercizio di lettura. Il vecchio socchiuse gli occhi come se guardasse un punto molto lontano, poi disse lentamente: Caio Giulio Cesare. Fino allora di un nome non c'era stato bisogno, il vecchio lo chiamava con un fischio e il

¹⁷⁹⁰ A. Bevilacqua, *Passi avanti e passi indietro*, «Oggi», 26 febbraio 1972, p. 100.

¹⁷⁹¹ Cfr. F. Zabagli, *Anna Banti e Michaux: fenomeni d'immaginazione*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, cit., pp. 273-282.

¹⁷⁹² A. Banti, *Scopriamo Henri Michaux*, «L'Illustrazione italiana», 25 settembre 1949, p. 395.

¹⁷⁹³ *Ibidem*

¹⁷⁹⁴ L. Mondo, *Il figlio dei barbari*, «La Stampa», 29 ottobre 1971.

servo era muto, appena mugolava. La domanda era stata un capriccio, la risposta fu una condanna, quel nome celebre sbigottì il ragazzo; gli parve di esserne schiacciato e non riusciva a continuare la lettura¹⁷⁹⁵.

Osserviamo il rapporto tra i due protagonisti: il ragazzo non conosce la propria identità («*E io come mi chiamo?*»¹⁷⁹⁶) se non nell'affermazione del vecchio («*Caio Giulio Cesare*»¹⁷⁹⁷). Il diritto del vecchio di dare un nome al ragazzo non si basa sul concetto di paternità («Sebbene non ne fosse sicuro, il ragazzo lo credeva suo padre»¹⁷⁹⁸) ma su quello di maestro (e qui la Banti saggia il tema centrale di *Un grido lacerante*). Il ragazzo si riconosce nell'apprendimento, nella condizione di discepolo:

Di solito la lezione avveniva sull'imbrunire, d'estate accanto alla porta della capanna, d'inverno al lume del focolare, leggendo a turno, maestro e scolaro, Virgilio, Lucrezio, Lucano, su rotoli di pergamena spessa e ingiallita¹⁷⁹⁹.

Se già la filosofia di Lucrezio non aveva salvato Marco Gellio dalla paura della morte, Caio Giulio Cesare, nonostante la sapienza antica, è destabilizzato dalla morte del vecchio (lo sarà pure Agnese alla morte del Maestro):

Aveva visto morire uccelli e piccole bestie colpiti dalla fionda ma non si fermava sulla necessità che l'uomo dovesse morire. Questo durò fino al giorno che il vecchio rifiutò di levarsi dal letto e più tardi il servo lo trovò freddo e immobile. Fu il servo a scavare la fossa e il ragazzo rimase a guardarlo né si oppose al momento della sepoltura: l'istinto gli diceva che non c'era altro da fare. Ma da allora trascurò il lavoro dei campi e la

¹⁷⁹⁵ A. Banti, *Je vous écris d'un pays lointan*, Milano, Mondadori, 1971, p. 9.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁷⁹⁷ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 10.

¹⁷⁹⁹ *Ivi*, p. 9.

lettura e passava quasi tutto il suo tempo a caccia con arco e frecce, nel bosco¹⁸⁰⁰.

L'identità di Caio Giulio Cesare vacilla. L'«inquietudine»¹⁸⁰¹ lo spinge ad abbandonare l'altipiano e a scendere in pianura verso Roma, la città miticamente tramandatagli dall'antico e adesso assediata dai Goti:

Venivano avanti non in folla e in tumulto ma con un certo ordine, in una fila che ora s'ingrossava ora si assottigliava. Uomini. Il loro aspetto, così da lontano, richiamava il testardo affacciarsi di un popolo di insetti giganti. Un primo gruppo procedeva a passo lungo, le braccia sciolte, poi venivano altri a cavalcioni su quadrupedi mai visti, certo i cavalli degli antichi guerrieri; seguivano grossi carri traballanti tirati da animali cornuti. Questi carri erano colmi di gente multicolore, seduta o in piedi: li avvolgeva un polverone in cui a fatica si distinguevano i singoli occupanti; dietro ai carri camminavano esseri umani che reggevano pesi sul dorso, misti a una moltitudine di bestie grugnenti dalle groppe grasse e fangose. La strada che percorrevano era la striscia arenosa fra la selvetta bassa e il terrapieno che limitava il fiume, nessuno si sbandava per salirvi¹⁸⁰².

In riva al Tevere Caio Giulio Cesare incontra una prigioniera romana, che ravvisa nelle sue fattezze un «*barbaro maledetto*»¹⁸⁰³. Ancora una volta è una giovane donna incaricata di svelare all'uomo la sua vera natura:

Fu in un secondo tempo che avvertì di non essere solo sulla riva: una creatura stava accovacciata dietro di lui, tutto un mucchio di panni e di membra esili. Solo le sue mani si muovevano, velocissime nel lanciare in

¹⁸⁰⁰ Ivi, p. 10.

¹⁸⁰¹ Ivi, p. 11.

¹⁸⁰² Ivi, pp. 19-20.

¹⁸⁰³ Ivi, p. 26 (il corsivo è nostro).

aria e raccogliere nel palmo dei sassolini: era tanto presa del suo gioco che anche quando lui si torse a guardarla non parve vederlo. Capì che era una donna, anzi una ragazzina, e come mai non l'aveva sentita venire? Intanto seguitava a sbirciarla: era pallida più che bianca, olivastra, nera di capelli, non somigliava alle donne dei carri che aveva spiato tra fronda e fronda. A un tratto si accorse che anche lei lo fissava, con occhi neri e intensi, allungati verso le tempie e teneva la bocca aperta ma non ne usciva suono. Pareva spaventata, difatti piegò il gomito sulla fronte, quasi per difendersi, mentre stendeva l'altro braccio verso di lui che nel frattempo le si era avvicinato. Rimasero così, l'uno di fronte all'altra, lui ritto e esitante, lei ancor più raggomitolata. Fu lei a parlare: Non mi battere, disse, e scoperse la fronte offrendo il viso, a occhi chiusi. Perché dovrei batterti? protestò il ragazzo, soprattutto colpito dalla pronunzia schietta simile a quella che il vecchio dell'altipiano usava, tanto diversa dal borbottio informe del pastore che gli aveva fornito il cacio. Al piacere di riascoltarla si mescolava una sensazione dolorosa, quasi il vecchio rinascesse in quella misera creatura impaurita. Adesso doveva rassicurarla, ma avvezzo da troppo tempo a tacere cercava la voce e le parole, sicché non trovò di meglio che sederlesi accanto e prenderle una mano, così gracile che gli parve di toccare la zampa di un uccello. Subito quella mano gli sfuggì e la faccetta pallida si fece dura, appuntita mentre la bocca si torceva in una smorfia di rabbia e di disgusto: Se i tuoi compagni che mi hanno presa lo hanno fatto, lo farai anche tu, barbaro maledetto. Sbalordito il ragazzo avvampò di sdegno: barbaro, per lui, era l'omicida dal ciuffo volpino. Che stai dicendo, stolta? disse precipitosamente. Io non sono un barbaro, mi chiamo Giulio Cesare¹⁸⁰⁴.

Ma Caio Giulio Cesare respinge la verità: «*Io non sono un barbaro, mi chiamo Giulio Cesare*»¹⁸⁰⁵.

¹⁸⁰⁴ Ivi, pp. 25-26.

¹⁸⁰⁵ Ivi, p. 26 (il corsivo è nostro).

Il suo viaggio termina presso una villa patrizia abbandonata. Qui trova un «mantello bordato di porpora»¹⁸⁰⁶ uguale a quello che il vecchio conservava nella capanna sull'altipiano. È la toga di un senatore romano. Caio Giulio Cesare decide di indossarla pagando con la morte una storia che non è la sua:

Frusciava la lunga veste mentre il ragazzo percorreva febbrilmente tutta la casa: gli occorreva adesso uno specchio, il disco lucido del barbaro Ataulfo, che gli permettesse di contemplarsi, di giudicare se il suo aspetto era degno della solennità del laticlavio. Apriva sportelli, usci, cassetti, ma nulla trovava che facesse al caso suo; quando, su una parete del triclinio, scorse una torbida lastra da cui veniva avanti, in una nebbia, un giovane biondo paludato di bianco. Ma non era solo, aveva alle spalle un guerriero goto che gli somigliava come un fratello e sorrideva ferocemente brandendo un'accetta dalla doppia lama. Non fece in tempo a voltarsi¹⁸⁰⁷.

Pendant di Je vous écris d'un pays lointain è Da un paese vicino, il libro del 1975 che, in dieci racconti, presta orecchio alle «voci del presente»¹⁸⁰⁸. Con l'ultimo, *La signorina*, ci avviciniamo a *Un grido lacerante*.

Protagonista è una signorina senza nome (la futura Agnese Lanzi), la cui storia rispecchia quella della Banti. Questo dato non dovrebbe sorprenderci, visto che, come abbiamo dimostrato nel corso del lavoro, non esiste pagina in cui la nostra scrittrice non si confessi (anzi, è nelle pagine più insospettabili che dissemina la propria autobiografia). Adesso, però, pur mantenendo la solita distanza dai fatti narrati attraverso l'uso della terza persona, la Banti fa in modo che il personaggio si esponga di più toccando sfacciatamente le vicende della propria vita: meglio, i dubbi.

¹⁸⁰⁶ Ivi, p. 41.

¹⁸⁰⁷ Ivi, p. 42.

¹⁸⁰⁸ L. Baccolo, *Anna Banti ci scrive da vicino*, «Gazzetta del Popolo», 1° maggio 1975.

Il primo riguarda l'appellativo di «signorina»¹⁸⁰⁹ con cui ella, supplente di liceo che vanta «articoli stampati su riviste accademiche»¹⁸¹⁰, è chiamata dagli studenti. Esso passa attraverso il mezzo della fotografia:

La bloccò come una sorpresa l'invito del giovane fotografo a posare su quella panchina rustica (“sola, la prego, un ricordo per me, signorina”). Allora capì: il ricordo a uno sconosciuto era quanto, in figura di omaggio, la malasorte le concedeva. Raccolse da terra la bestiolina e docile acconsentì: la persuadeva il dolce tristissimo pensiero che almeno sul cartoncino della foto il piccolo maltese le apparterebbe per sempre. Sedette stringendolo al petto e fissava gli alberi, le foglie dorate, i raggi di sole sulle cime dei pini con un'attenzione religiosa, come per non perdere nulla di un momento già memorabile. Non era soltanto il cucciolo che adesso le premeva; intuiva di esser giunta a un convegno irripetibile con se stessa: con la “signorina” che stava per firmare il suo futuro. Casualmente pareva essersi preparata a questo rito: non più colori delicati, ma un abito saviamente corretto, un tailleur scuro bordato di zagana, quasi una garanzia di serietà professionale. Un turbante di velluto rosso ciliegia le raccoglieva la gran massa dei capelli: la sfida che si era permessa. Accavallate le gambe, il busto un po' piegato in avanti, sostiene fra le mani guantate il bianco maltese che col suo musetto le nasconde il collo. Sul volto appannato dalla penombra già crepuscolare vaga un sorriso disincantato, un tantino ironico, che dice no alla giovinezza e le assottiglia le labbra senza scoprirle i denti. Negli occhi larghi, dalle orbite profonde si addensa un presagio notturno che nasconde l'assenza dello sguardo: a volte la tristezza riposa. “Un capolavoro” esclama il fotografo: ma lei si alzò, disse che una foto bastava¹⁸¹¹.

¹⁸⁰⁹ A. Banti, *Da un paese vicino*, Milano, Mondadori, 1975, p. 237.

¹⁸¹⁰ Ivi, p. 248.

¹⁸¹¹ Ivi, pp. 239-240.

La signorina non si riconosce nel ritratto del fotografo bensì nel cucciolo maltese che ha con sé, «la bestiolina»¹⁸¹². Non era infatti questo l'appellativo con cui la sbadata studentessa di storia dell'arte Lucia Lopresti si classificava nelle lettere giovanili a Longhi? Dunque, l'identità della signorina poggia sull'altro, sul matrimonio che la trasforma in una «“giovane signora”»¹⁸¹³:

Forse l'Amico le ha detto: come sei bella, ma lei non ci ha badato, non esiste più immagine di sé con cui abbia voglia di confrontarsi, ora che le offrono (ma lei ne ha un po' paura) un nome nuovo, una nuova situazione, strumenti che non sa usare. Sul suo orizzonte, tutto è troppo “pronto”, troppo disegnato in anticipo, non è facile avvezzarsi: essere una “giovane signora” la imbarazza, se ne vergogna, le sembra di non aver più parole né azioni sue e che il suo gioioso trionfo nasconda un laccio che talvolta la immobilizza nell'incanto di vivere nella casa dell'Amato, sedere alla sua mensa, sicura che ogni sera, presto o tardi, ascolterà con delizia girare la chiave nella toppa e i suoi passi che si avvicinano¹⁸¹⁴.

Così, ne *La signorina*, troviamo traccia delle giornate della Banti a servire il genio di Longhi:

[...] si butta al lavoro subalterno ai compiti di segretaria: un ripiego sbagliato perché l'ordine, la precisione, la ricerca paziente non convengono alla sua natura. Il marito – ma sì! il marito – ride bonario, corregge le sviste e lei riconoscendo la sua dappocchezza, odiandosi, si tira da parte, propone aiuti più elementari, battere a macchina, compilare

¹⁸¹² Ivi, p. 239.

¹⁸¹³ Ivi, p. 243. Ne *Il marito di madame Hubert*, pubblicato su «L'Approdo letterario» nello stesso anno di *Da un paese vicino*, Sarah accetta l'offerta di matrimonio di Jean perché «le importava soltanto di averlo tutto per sé, di isolarlo tenendolo legato a un filo come una cara bestiola che non sa più vivere in libertà, anche se lo desidera» (Ead., *Il marito di madame Hubert*, «L'Approdo letterario», a. XXI, n. 69, marzo 1975, p. 22).

¹⁸¹⁴ Ead., *Da un paese vicino*, cit., p. 243.

schede. Cosa importa? Anche nascosta in un cantuccio sarebbe contenta¹⁸¹⁵.

Lo stato di moglie non pacifica l'io: «*Chi sono*, ormai? Una moglie che non discute, attenta al lampo di uno sguardo aquilino, agli umori di una suscettibile generosità»¹⁸¹⁶. Soprattutto, risveglia il sentimento della gelosia («“mi vuoi bene?”»¹⁸¹⁷), che, sopito dal tempo in cui Paolina ripeteva «“Il mio sposo non mi vuol bene”»¹⁸¹⁸, tormenterà anche Agnese Lanzi:

Che suo marito potesse invaghirsi di una donna più attraente, più “interessante” di lei era possibile e anche probabile: se ciò fosse avvenuto non le rimaneva che rassegnarsi senza pensare al futuro, la gelosia è un sentimento di lusso, solo chi è stato adorato può permetterselo. Le sue gelosie erano fulminee, taciturne e brevi: da ragazza s'era tormentata a proposito di una compagna di corso che a lei pareva un prodigio di grazia. A quel tempo, era certa che il suo idolo ne era preso, e gli dava ragione, in un certo senso l'amava anche lei, per procura. Mai avrebbe osato confrontarsi con quel volto di alabastro, quei capelli lisci di giaietto, quell'alta persona sottile dall'andatura ondulante. Ma io sono più intelligente, si consolava, straziata¹⁸¹⁹.

La signorina cerca sé stessa in ciò che rende donne tutte le donne bantiane: «Un lavoro, un lavoro. Il più modesto, il più umile purché non casalingo, non legato alla condizione di chi può fare a meno di provvedere a se stesso perché

¹⁸¹⁵ *Ibidem*

¹⁸¹⁶ Ivi, p. 244 (il corsivo è nostro). Il tema si riaffaccia nell'ultimo racconto della Banti, *Una ragazza antica*, pubblicato su «Paragone» nel giugno 1984. Rosa B., alle prese con «la nostalgia dello stato che lei stava per cambiare, da fanciulla a maritata», riflette sull'incapacità di affidarsi all'altro (Luigi, che «parlava della sua vita grigia e faticosa dei suoi studi», è un chiaro rimando a Longhi) per timore di perdere la propria indipendenza (Ead., *Una ragazza antica*, «Paragone-Letteratura», a. XXXV, n. 412, giugno 1984, p. 22).

¹⁸¹⁷ Ead., *Da un paese vicino*, cit., p. 249.

¹⁸¹⁸ Ead., *Itinerario di Paolina*, cit., p. 25.

¹⁸¹⁹ Ead., *Da un paese vicino*, cit., p. 248.

altri “lo mantiene”»¹⁸²⁰. Comincia a confezionare indumenti per bambini, in particolare un giubbotto rosa che, invenduto, abbandona in una chiesa deserta mentre «uno struggimento sottile la prese, parendole di aver davvero abbandonato un infante»¹⁸²¹.

Lei, che madre non è, partorisce la scrittura: «il quaderno, cadendole dal grembo in terra, s’era aperto, nitido, bianco, intatto, quasi in attesa di un segno. Nel raccoglierlo le scivolò di mano la penna che perse il cappuccio e lei non si curò di richiuderla, tenendola anzi per qualche istante sospesa sulla carta»¹⁸²².

Il primo racconto ha tutte le carte in regola per intitolarsi *Barbara e la morte*: «Viveva la storia di un primo incontro con la morte, la morte di una vecchia signora amabile, coraggiosa, voltairriana»¹⁸²³.

La letteratura «promette[...] una seconda vita»¹⁸²⁴, un dialogo con sé stessa filtrato dall’affabulazione. Perché guardarsi direttamente negli occhi è difficile: «Sui vetri rigati di pioggia che il suo fiato appannava, alitava il volto un po’ appassito della negletta “signorina”. Essa perdonava, ma il prezzo del riscatto era alto»¹⁸²⁵.

Ed eccoci a *Un grido lacerante*. Quando il libro esce la Banti, sulle pagine del «Corriere della Sera», ne racconta la gestazione: «I fogli si sono messi insieme da soli, non so neanche io come. Ero ospite di un’amica a Maratea, scrivevo con un quaderno sulle ginocchia, e non sapevo cosa scrivevo. Non avevo idea di un romanzo, o di un libro. Poi, all’improvviso, il libro diventò una

¹⁸²⁰ Ivi, p. 245.

¹⁸²¹ Ivi, p. 247. *La signorina s’imparenta a I segreti di Marianna*, il racconto che la Banti pubblica su «Paragone» nel giugno 1981. Marianna è sposata con il professor C., il quale, «sempre più preso dai suoi studi», si disinteressa della gestione delle spese domestiche finendo in una spirale di debiti. Per risolvere la situazione patrimoniale e, soprattutto, per trovare un posto nell’universo maschile («Tu hai avuto lo studio, l’ambizione, io non ho nulla, non ho mai avuto nulla»), Marianna lavora a maglia e, senza figli, «morì dopo avere intrecciato l’ultima maglia di un giacchettino rosa che giacque accanto a lei, come un bambino» (Ead., *I segreti di Marianna*, «Paragone-Letteratura», a. XXXIII, n. 376, giugno 1981, pp. 40-41).

¹⁸²² Ead., *Da un paese vicino*, cit., p. 250.

¹⁸²³ Ivi, p. 251.

¹⁸²⁴ Ivi, p. 252.

¹⁸²⁵ *Ibidem*

concreta realtà. Ne intuii la conclusione e lo conclusi nel modo più rapido possibile»¹⁸²⁶.

Da dove deriva questa naturalezza, che ricorda la familiarità con cui la signorina si accosta alla pagina bianca? Dal fatto che ciò che la Banti racconta in questo ultimo libro è esattamente ciò che ha raccontato in ogni libro passato, ovvero il proprio vissuto.

Allora non servono neppure le definizioni di autobiografia prodigate nelle interviste (ad Anita Pensotti dichiara: «Sono stata molto incerta prima di pubblicare *Un grido lacerante* perché, in realtà, è autobiografico»¹⁸²⁷; e a Nico Orengo: «Ho scritto di cose dolorose, di quelle che avvengono nella vita. Per questo il libro è piaciuto. Un libro autobiografico soprattutto nella prima parte»¹⁸²⁸). Serve soltanto ascoltare questo io che grida alla luce dell'io silenzioso che abbiamo stanato fin dall'*Itinerario di Paolina*.

Notiamo così che l'infanzia di Agnese ricalca quella di Paolina, fin dall'interrogativo:

[...] “*Chi sono io?*” a cui risponde affannata: “*Sono una bambina, una bambina*”¹⁸²⁹.

Essa è strutturata sui capitoli dell'*Itinerario*. Agnese preda di una scontentezza che non riesce a sfogare in pianto (*Radici*):

Lo zio medico disse di averle riscontrata una eccessiva sensibilità. Per curarla, decisero di farle fare un sonnellino pomeridiano, e fu difficile obbedire, stendersi a occhi aperti, e aspettare. Dalla stanza accanto filtrava un chiacchiericcio somnesso. Chi parlava? Agnese sapeva bene che di là sedevano la mamma e la giovane zia: ma non voleva saperlo, aspettava

¹⁸²⁶ E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, cit.

¹⁸²⁷ A. Pensotti, *Ma io non sono lacerata*, «Oggi», 19 agosto 1981, p. 68.

¹⁸²⁸ N. Orengo, *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, cit.

¹⁸²⁹ A. Banti, *Un grido lacerante*, cit., p. 9 (il corsivo è nostro).

qualche altra cosa finché si sentì delusa e abbandonata. All'improvviso, una scossa, come dovesse fare un gran salto e non ce la facesse: non capì di aver dormito senza accorgersene e la paura di esser tradita fu tale che non riuscì a piangere e le parve di esser diventata cieca. Scivolò in terra e veniva avanti oscillando, con le braccia tese verso un gran sole che pareva nero. Il pianto le rimaneva in gola e non riusciva a respirare. La carezzarono, la coccolarono, le passarono una spugna fredda sulla faccia, non si calmava. Infine il sole sparì dietro l'ombra di un cipresso e le si addormentò sulle ginocchia della mamma¹⁸³⁰.

Agnese malata che pensa alla morte (*Malattie*):

Ogni tanto Agnesina aveva la febbre: questa volta venne un medico vecchio, un signore senza capelli e disse una brutta parola: "gli orecchioni". Doveva essere vero perché gli orecchi le facevano male, chissà come erano grossi. L'avevano messa a letto, tutta avvolto nella lana e avevano accostate le imposte forse per impedirle, pensava, di volarsene via. Un po' le sarebbe dispiaciuto andarsene, perché era successa una cosa nuova, l'uomo-babbo s'era seduto sul suo lettino e le aveva raccontata una favola, ma non come quelle della mamma e della zia, piene di fate prepotenti e dispettose. Lui, parlando, faceva dei gesti buffi, agitava le mani, storciva la bocca e il naso. Malgrado il dolore degli orecchi Agnesina rideva e non pensava più a volar via¹⁸³¹.

Agnese che non muore perché muore la zia (*La zia Eugenia*)¹⁸³²:

¹⁸³⁰ Ivi, p. 11.

¹⁸³¹ Ivi, p. 12.

¹⁸³² Il personaggio della zia compare per l'ultima volta nel racconto *Ipotesi dietro gli occhiali neri*, pubblicato su «Paragone» nel dicembre 1983. Un osservatore prova a inventare il motivo della complicità tra due villeggianti, la zia Matilde e la nipote Luisa, che «ha fatto i suoi studi regolari, liceo, università: par di averla avuta compagna di banco, al Visconti o al Tasso» (Ead., *Ipotesi dietro gli occhiali neri*, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 406, dicembre 1983, p. 4).

[...] vide la zia pallida che s'era fermata a guardarla. Per la prima volta si accorse di volerle molto bene. Fu in quell'estate – lei era al mare – che la zia morì; glielo dissero piano, come se fosse una cosa vergognosa e le capì che doveva fare qualche cosa: le gambe le tremavano e si trovò per terra perché doveva, voleva svenire¹⁸³³.

Agnese che trova un'amica e guarda con sospetto l'amore (*Amicizia*):

Era una ragazzetta rosa e verde, rosa le gote e il nome, verde il cappello. Fu lei a informarla che abitavano vicino. Giacché frequentavano la stessa scuola cominciarono ad andarci insieme, la mattina, e insieme tornavano a casa. Il nonno di Rosa – barba bianca – le accompagnava. Rosa sapeva tante cose, conosceva tanta gente e parlava anche con le dita: Agnese no, non le riusciva d'imparare. Il nome di Rosa rimase Rosa, quello di Agnese diventò Agnola. L'anno dopo sedevano sullo stesso banco, più che stare attente, ridevano. Ridere era proibito in classe e per Agnese fu un sollievo, quel riso era proprio suo. Nelle vacanze si scrivevano chiamandosi "dimidium animae meae". Nell'ora di matematica si divertivano a scrivere poesie che si leggevano a vicenda, Rosa declamandoli, Agnese recitandoli a bassa voce, sempre un po' vergognandosi. All'inizio del terzo anno Rosa ebbe una specie di fidanzato che le seguiva e mandava letterine. Agnese s'irrigidì, l'amore nei romanzi la imbarazzava come ne fosse stata responsabile. In quei momenti di distacco il sospetto della sua diversità l'ossessionava, così bloccata lei non avrebbe potuto agire liberamente; se avesse osato farlo avrebbe sbagliato senza rimedio: insomma tradito il mondo da cui era venuta. Facendosi coraggio, tentò di spiegare a Rosa queste cose. E lei a ridere: "Ma va'!"¹⁸³⁴.

Per la giovinezza di Agnese dobbiamo invece rispolverare la scalata di Maria Alessi in *Sette lune*. Superato l'esame di maturità, a diciotto anni Agnese si

¹⁸³³ Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 14.

¹⁸³⁴ Ivi, pp. 17-18.

iscrive alla facoltà di lettere dove frequenta il corso di storia dell'arte del professor Delga:

Capitò per caso in una vasta sala oscura, affollatissima, fornita di uno schermo su cui si alternavano Madonne, Crocefissi, Santi, Glorie d'angeli, Martiri flagellati. L'oratore, in cattedra, sotto un fioco lumino e assai vecchio, commentava, strascicato e monotono facendo comparire e scomparire a suon di campanello sfiatato Annunziate e giovani bellissimi eroi trafitti da frecce¹⁸³⁵.

È una ragazza solitaria con una insoddisfazione di fondo. Studia in «biblioteca, al Collegio romano, nella sala di studio dove i libri erano alla portata di tutti»¹⁸³⁶ e, dopo «un centodieci senza lode»¹⁸³⁷, ottiene un posto alla Soprintendenza per il restauro di una Madonna conservata in una chiesa abruzzese:

“Ti presenti al Concorso della Soprintendenza?” Agnese rispose: “Non so”, ma lo sapeva benissimo; era scoraggiata, non sperava più niente. Invece si presentò, Delga era in commissione e fu proprio lui, interrogandola, a tentare di farla cadere in un tranello. Rideva, pareva che si divertisse. Congedandola le augurò: Buona Fortuna. Ottenne il quarto posto in graduatoria, mica male, ma le assegnarono una residenza di terz'ordine in una cittadina abruzzese¹⁸³⁸.

A questo punto ci troviamo faccia a faccia con *La signorina*. Agnese acconsente a sposarsi:

¹⁸³⁵ Ivi, pp. 19-20.

¹⁸³⁶ Ivi, p. 21.

¹⁸³⁷ *Ibidem*

¹⁸³⁸ Ivi, pp. 21-22.

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. Il giorno che si riprese del tutto e si guardò intorno non si stupì della casa nuova, le parve anzi di averla sempre abitata. La sua memoria estremamente affievolita aveva ritenuto soltanto una impressione tattile, la stretta lunghissima di quella mano che, ne era sicura, anche da lontano l'aveva guidata e ora scortata in un'abitazione dove ogni oggetto le piaceva¹⁸³⁹.

Il matrimonio non placa però il tormento del «lavoro autonomo, congeniale, concreto»¹⁸⁴⁰. Umiliata nell'esercizio della sua professione di addetta alle Belle Arti (i cittadini abruzzesi le vietano di ispezionare la statua gotica accusandola di volerli depredate dell'opera d'arte), Agnese si offre come segretaria del marito, famoso storico dell'arte:

[...] levata di prima mattina Agnese si assestava davanti alla macchina e sollevando le dita a farfalla, bene o male scriveva. Gli esercizi al piano eseguiti da bambina, le giovarono: pochi gli errori e una velocità passabile. Il Maestro dettava camminando in su in giù per lo studio, talvolta fermandosi a riflettere, ed erano quelli, per Agnese, i momenti più eccitanti: insieme con lui cercava la parola giusta, spesso la trovava: si credette ormai ingaggiata a vita e in certo modo, da esperta lessicale¹⁸⁴¹.

¹⁸³⁹ Ivi, p. 27.

¹⁸⁴⁰ Ivi, p. 37.

¹⁸⁴¹ Ivi, p. 30.

Ma il suo compito è raccontare, partendo dal personaggio della «nonna giovane»¹⁸⁴²:

Agnese vide sulla scrivania della sua camera, una gran pila di fogli bianchi e, accanto, la penna blu, dal pennino morbido, l'ultimo regalo del Maestro. Provò una specie di sbigottimento: quei fogli, chi li aveva comprati e messi lì, proprio dove la luce favoriva lo scrivente. “Io no, di sicuro.” Eppure, dipanando la sua lenta memoria, ritrovò il giorno, l'ora e persino il gusto della cancelleria, un suo antico vizio. Era stato un impulso, diciamo un messaggio dal contenuto oscuro, ma rivedeva il momento che aveva liberato il pacco dallo spago, si era seduta, aveva svitato il cappuccetto della penna ed era caduta in vaghe nubilose idee, durate pochi minuti o un'ora: di questo non si rendeva conto. Ricordava però la frase con cui aveva concluso sibillina e sentenziosa: “ogni vita è inestricabile”: formulata come omaggio al ritratto di una signora ottocentesca – la nonna giovane – assai graziosa ma dall'espressione malinconica, anzi scontenta. Era nata e vissuta in provincia. Bastava lasciarla parlare, la scontenta signora, e la penna che ne avesse raccolto i pensieri si sarebbe mossa da sé¹⁸⁴³.

Fin qui ciò che già sapevamo. La Banti introduce due schegge di vissuto. La prima riguarda la malattia del marito:

Orrende le cure, la bocca, il naso, le orbite deformate, sforzate, le belle mani illividite, di continuo tremanti, che bisognava trattenere (almeno questo le fu concesso) perché le fleboclisi non saltassero. Ogni tanto Agnese riprendeva a camminare, di prima sera dalle camere dei convalescenti il segnale dei televisori di spandeva insopportabile, dissacrante: durante una di quelle passeggiate infernali Agnese si trovò a singhiozzare sul petto di un qualunque medico di guardia. Per tutta la

¹⁸⁴² Ivi, p. 32.

¹⁸⁴³ *Ibidem*

notte era un succedersi di visite furtive che la suora allontanava spingendola via, accostando la porta. Infine il settimo giorno, il decisivo, non le nascosero l'estrema tenuità delle speranze di salvezza. Fu quella notte che da una tempesta di tremiti convulsivi e di sussulti, una forza sconosciuta scaturì che la inarcò come un giunco, appena la testa e i piedi sfiorarono il materasso, e da quell'arco che era il suo corpo teso fino a spezzarsi poche parole si liberarono in lei con estrema violenza: "Cristo, aiuto, Cristo la mia vita per la sua, prendila". Fu colta da una immensa debolezza come se cadesse dall'alto. Forse sveniva¹⁸⁴⁴.

Nel romanzo il termine marito non viene menzionato: il marito di Agnese è presentato sempre come «il Maestro»¹⁸⁴⁵. La Banti conosce un solo modo per celebrare l'amore assoluto: innestarlo sul linguaggio del Vangelo, quello stesso su cui abbiamo visto essere edificate le sue lettere giovanili a Longhi. Allora, nel momento dell'agonia dell'amato, il «corpo»¹⁸⁴⁶ di Agnese «[si] spezza[...]»¹⁸⁴⁷ come il pane nell'Ultima Cena mentre nell'invocazione di aiuto («"Cristo, aiuto, Cristo la mia vita per la sua, prendila"»¹⁸⁴⁸) echeggia la preghiera di un calice troppo amaro da bere.

Non dimentichiamo che la sovraccoperta di *Un grido lacerante* raffigura la *Maddalena* del Caravaggio conservata alla Galleria Doria-Pamphili di Roma. Abbandonata sulla sedia a capo chino, lacrima alla gota, ampolla di olio ai piedi, tace il suo dolore. Quando giunge l'ora del Calvario è ai piedi della Croce, come Agnese, che, nella stanza del morente, «si era scelta un angolino fra la poltrona e il muro»¹⁸⁴⁹ e «fissava di nascosto la fronte pallida e gli occhi

¹⁸⁴⁴ Ivi, pp. 60-61.

¹⁸⁴⁵ Ivi, p. 61.

¹⁸⁴⁶ *Ibidem*

¹⁸⁴⁷ *Ibidem*

¹⁸⁴⁸ *Ibidem*

¹⁸⁴⁹ Ivi, p. 62.

socchiusi»¹⁸⁵⁰. Discepoli per eccellenza, non scappano di fronte al sacrificio, non rinnegano, perseverano nell'amore.

Ancora dopo la morte di Gesù, la Maddalena si reca al sepolcro con gli unguenti per onorarlo. Aspetta fuori, non entra assieme agli altri discepoli. E quando riconosce Gesù nell'uomo che le si avvicina grida Maestro. Come Agnese alla morte del marito, si isola dalla folla che segue il feretro gridando in silenzio «“addio amore mio”»¹⁸⁵¹:

Un giorno dalla finestra aveva isolata nella folla la orribile cassa nera e il suo cervello aveva gridato “addio amore mio” ma la sua bocca era rimasta chiusa, sigillata dallo strazio di non trovare un saluto più alto, parole più rare e ardenti di quella frase popolare, misera, che pure esprimeva tutta la sua verità. Quel mare di gente nera laggiù, dentro e fuori del cancello, notava forse la sua assenza, la criticava. Facessero pure, il Maestro era rimasto con lei dallo stesso momento che l'aveva richiesta¹⁸⁵².

La seconda novità del romanzo riguarda la «*nostalgia d'innocenza*»¹⁸⁵³, ovvero il rimpianto per avere abbandonato la storia dell'arte (appannaggio del Maestro) a favore della letteratura:

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

¹⁸⁵⁰ *Ibidem*. La Banti rivive il momento della malattia di Longhi ne *La camicia bruciata*, pubblicato tre anni dopo la morte di quest'ultimo, quando Ferdinando si ammala e Violante lo assiste: «Le basta saperlo vicino a poche braccia di distanza, a letto o in poltrona e che domani quest'uomo sfuggente, impenetrabile, a un tratto la chiamerà, discuterà con lei le cure dei fisici, accetterà i suoi consigli, le parlerà come a un eguale, spendendo le sue doti di brillante conversatore» (Ead., *La camicia bruciata*, cit., p. 193).

¹⁸⁵¹ Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 80.

¹⁸⁵² *Ibidem*

¹⁸⁵³ M. L. Di Blasi, *L'altro silenzio. Per leggere “Un grido lacerante” di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 66.

l'entusiasmo di nuovi recuperi, capolavori finora ignoti e adesso trionfalmente scoperti e studiati. Lei posava la penna e per lunghi minuti sognava di esser di là, nella vasta biblioteca, insieme a quei ragazzi¹⁸⁵⁴.

Questa storia dell'Agnese dimezzata, su cui tutti insistono giudicandola il perno dell'«autoscavo»¹⁸⁵⁵, rimanda, in realtà, a un dramma più ampio: Agnese non riesce a trovare posto da nessuna parte. È per questo che il racconto *Le muse in agguato*, pubblicato su «Paragone» nell'ottobre 1982, ci parla di un ragazzo in lotta con tre vocazioni: Arduino, da «attribuzionista imperterrito»¹⁸⁵⁶, cade nell'«ultimo agguato delle Muse: la letteratura. E fu, per lui, il cinema»¹⁸⁵⁷.

Ritorniamo alla domanda iniziale. Essa compare quattro volte nel romanzo:

Forse questo era il momento di chiedersi come faceva da bambina: “*chi sono io?*” e magari qualcuno avrebbe risposto¹⁸⁵⁸.

La domanda: “*chi sono io?*” di nuovo la possedeva¹⁸⁵⁹.

Se si fosse chiesta, come da bambina: “*chi sono io?*” avrebbe risposto, senza complicazioni esistenziali: non sono più nulla e nessuno, a meno di definirmi una reliquia, ombra di un'aspirazione frustrata¹⁸⁶⁰.

Superata la gelosia nei confronti di Alice, vecchia compagna di scuola, e l'ostilità dei responsabili della Fondazione, istituita per continuare l'opera del Maestro, Agnese dà una risposta:

¹⁸⁵⁴ A. Banti, *Un grido lacerante*, cit., p. 42.

¹⁸⁵⁵ A. Bertolucci, *Il Maestro e il grido di Agnese*, «la Repubblica», 28 aprile 1981.

¹⁸⁵⁶ A. Banti, *Le muse in agguato*, «Paragone-Letteratura», a. XXXIII, n. 392, ottobre 1982, p. 34.

¹⁸⁵⁷ *Ibidem*

¹⁸⁵⁸ Ead., *Un grido lacerante*, cit., p. 80 (il corsivo è nostro).

¹⁸⁵⁹ Ivi, p. 102 (il corsivo è nostro).

¹⁸⁶⁰ Ivi, p. 148 (il corsivo è nostro).

“Non dimenticate che *sono una donna di lettere.*”¹⁸⁶¹

A levare ogni dubbio basterebbe la rassegna dei suoi libri: a partire dall'esordio, «una gara letteraria, pochi fogli battuti a macchina da spedire sotto falso nome all'indirizzo di un giornale»¹⁸⁶² (*Barbara e la morte*); per passare alle «storie delle giovani martiri»¹⁸⁶³ (*Catacombe* in *Le monache cantano*), alla «storia di una ragazza screditata, vissuta fra i colori e le tele, che s'era messa a dipingere e che anzi dipingeva piuttosto bene»¹⁸⁶⁴ (*Artemisia*), alla «ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano»¹⁸⁶⁵ (*Lavinia fuggita* ne *Le donne muoiono*), alle «tre mogli infelici, vittime di mariti crudeli e mai contente di narrarne scrupolosamente i misfatti»¹⁸⁶⁶ (*Allarme sul lago*), alle «anonime vite schiacciate dai secoli bui»¹⁸⁶⁷ (*Je vous écris d'un pays lointain*), e arrivare alla «pazza principessa francese di cui lei, tanto tempo fa, s'era proposta, da curiosa letterata, di rinventare la follia»¹⁸⁶⁸ (*La camicia bruciata*).

Eppure, il romanzo si chiude sulla contemplazione di Dio, che tutto contiene, e tutto assolve. Anche un'anziana signora lacerata che non ha ancora imparato a gridare:

Si riscosse: a che pensava? A chi conteneva tutte le parole, tutte le forme, tutte le musiche. A quello che – pe 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

¹⁸⁶¹ Ivi, p. 164 (il corsivo è nostro).

¹⁸⁶² Ivi, p. 40.

¹⁸⁶³ Ivi, p. 114.

¹⁸⁶⁴ Ivi, p. 110.

¹⁸⁶⁵ Ivi, p. 113.

¹⁸⁶⁶ Ivi, p. 112.

¹⁸⁶⁷ Ivi, p. 114.

¹⁸⁶⁸ Ivi, p. 71.

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 minuto¹⁸⁶⁹.

Perché Anna Banti non è una donna di lettere. È una «adoratrice disperata»¹⁸⁷⁰.

¹⁸⁶⁹ Ivi, p. 175.

¹⁸⁷⁰ Ivi, p. 41.

Bibliografia

Bibliografia delle opere

Opere in volume

Itinerario di Paolina [1937], in *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini, con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013.

Il coraggio delle donne [1940], Milano, La Tartaruga, 1983.

Sette lune, Milano, Bompiani, 1941.

Le monache cantano, Roma, Tumminelli, 1942.

Artemisia, Firenze, Sansoni, 1947.

Le donne muoiono, Milano, Mondadori, 1951.

Il bastardo [1953], in *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini, con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013.

Lorenzo Lotto [1953], Firenze, Sansoni, 1981.

Fra Angelico, Milano, Sidera, 1953.

Allarme sul lago, Milano, Mondadori, 1954.

Diego Velázquez (1599-1660), Milano, Garzanti, 1955.

Claude Monet (1840-1926), Milano, Garzanti, 1956.

La monaca di Sciangai e altri racconti, Milano, Mondadori, 1957.

Corte Savella, in «Botteghe oscure», quad. XXIV, 1959.

Opinioni, Milano, il Saggiatore, 1961.

Le mosche d'oro, Milano, Mondadori, 1962.

Campi Elisi, Milano Mondadori, 1963.

Matilde Serao, Torino, UTET, 1965.

Noi credevamo, Milano, Mondadori, 1967.

Je vous écris d'un pays lointain, Milano, Mondadori, 1971.

La camicia bruciata, Milano, Mondadori, 1973.

Da un paese vicino, Milano, Mondadori, 1975.

Giovanni da San Giovanni, pittore della contraddizione, regesto delle opere a cura di M. P. Mannini, Firenze, Sansoni, 1977.

Un grido lacerante, Milano, Rizzoli, 1981.

Quando anche le donne si misero a dipingere [1982], Milano, Abscondita, 2011.

Scritti sparsi

Prose narrative

Barbara e la morte, «La Tribuna», 13 luglio 1930.

Cortile, «Occidente», a. III, vol. 9, ottobre-dicembre 1934.

Mattinata di donne, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 19, 11 maggio 1935.

L'Amanda, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 24, 15 giugno 1935.

Interno-esterno, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 38, 22 settembre 1935.

Serva e padrona, «Tutto», a. XXI, n. 15, 8 aprile 1939.

Documenti, «Oggi», 3 giugno 1939.

Malattie del mare, «Oggi», 10 luglio 1939.

Le mogli degli artisti, «Oggi», 22 luglio 1939.

L'angelo caduto, «Oggi», 29 luglio 1939.

Maggie & Polly, «Oggi», 5 agosto 1939.

Gli inglesi a tavola, «Oggi», 16 settembre 1939.

Madre e figlia, «Oggi», 14 ottobre 1939.

L'ultima preziosa, «Oggi», 16 dicembre 1939.

Veli di cipolla, «Oggi», 30 marzo 1940.

Classe di ballo, «Oggi», 1° giugno 1940.

La morte della matrigna, «Oggi», 13 luglio 1940.

Omaggio a Santa Zita, «Oggi», 16 novembre 1940.

Il vestito rosa, «Bellezza», a. I, n. 2, febbraio 1941.

Ginnastica per signora, «Oggi», febbraio 1941.

Il segreto del fascino slavo, «Oggi», 1° marzo 1941.

La madre dei tre re, «Oggi», a. III, n. 19, 10 maggio 1941; prosegue nel n. 20, 17 maggio 1941.

Guardaroba, «Oggi», 5 luglio 1941.

Giornata dell'inquieta, «Bellezza», a. I, n. 9, settembre 1941.

Verità su Beatrice, «Oggi», 25 ottobre 1941.

Piaceri di Laura, «Oggi», 27 dicembre 1941.

Rivelazione, «L'Italiano», a. XIII, n. 67-70, novembre-dicembre 1942.

Giulietta (e Romeo), «Settegiorni», a. IX, n. 10, 6 marzo 1943.

Quattro soldi, «Documento», a. III, n. 5, maggio 1943.

Il tempio di Giano, «Cosmopolita», 22 marzo 1945.

I pipistrelli nella torre, «Il Mondo», 7 aprile 1945.

I pipistrelli sulla torre, «Il Mondo», 21 aprile 1945.

I pipistrelli sulla torre. Venticinque torte, «Il Mondo», 5 maggio 1945.

L'etere consultato, «Il Mondo», 2 giugno 1945.

Morte dei leoni, «Il Mondo», 4 agosto 1945.

Dedicato alle ragazze, «Il Mondo», 20 ottobre 1945.

Senza eroismo, «Mercurio», a. II, n. 16, dicembre 1945.

Morte di Candida, «Prosa» (quaderni internazionali diretti da G. Manzini), quad. II, 1946.

Il 1946 di Anna Banti, «Mercurio», a. III, n. 27-28, novembre-dicembre 1946.

Ritratto toscano, «La Patria», 22 maggio 1947.

Ballata della grassa città, «La Fiera Letteraria», a. II, n. 26, 26 giugno 1947.

Le veglie di Pitti, «La Patria», 10 agosto 1947.

Tomba virginea per morte immatura, «Milano sera», 2-3 gennaio 1948.

Shakespeare a Boboli, «L'Illustrazione italiana», a. LXXVI, n. 27, fasc. 3923, 3 luglio 1949.

Scadenze goldoniane, «Il Nuovo Corriere», 18 settembre 1951.

Un matrimonio alla moda, «Il Nuovo Corriere», 23 aprile 1953.

Goldoni e noi, «La Fiera Letteraria», a. XIII, n. 23, 9 giugno 1957.

Le ore di Chartres, «Il Gatto Selvatico», a. V, n. 9, settembre 1959.

Anna Banti, [Autoritratto], in E. F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori, critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

La nuova padrona, «L'Approdo letterario», a. VII, n.s., n. 16, ottobre-dicembre 1961.

La mamma lavora, «Rinascita», a. XX, n. 12, 23 marzo 1963.

I cavalli muoiono [1967], «La Nazione», 15 luglio 1979.

Il marito di madame Hubert, «L'Approdo letterario», a. XXI, n. 69, marzo 1975.

La figlioccia, «La Nazione», 10 dicembre 1978.

Al ballo dei Capuleti, «La Nazione», 16 luglio 1980.

I segreti di Marianna, «Paragone-Letteratura», a. XXXIII, n. 376, giugno 1981.

La verità di Artemisia, «Paragone-Letteratura», a. XXXII, n. 380, ottobre 1981.

Le muse in agguato, «Paragone-Letteratura», a. XXXIII, n. 392, ottobre 1982.

Amiche remote, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 396, febbraio 1983.

De amicitia, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 398, aprile 1983.

Ipotesi dietro gli occhiali neri, «Paragone-Letteratura», a. XXXIV, n. 406, dicembre 1983.

Una ragazza antica, «Paragone-Letteratura», a. XXXV, n. 412, giugno 1984.

Una regina affaticata, «Paragone-Letteratura», a. XXXVI, n. 422-424, aprile-giugno 1985.

Scritti di critica letteraria

Scrittori francesi, «Occidente», a. IV, vol. 12, maggio-giugno 1935.

Ricordi di Cocteau, «L'Italia letteraria», a. XI, n. 39, 19 settembre 1935.

Nota introduttiva a "I sogni", «Il selvaggio», a. XIX, n. 1-2-3, 15 giugno 1943.

Romanticismo polemico, «L'Illustrazione italiana», a. LXXVI, n. 46, fasc. 3940, 13 novembre 1949.

Simone de Beauvoir, «Paragone-Letteratura», a. VI, n. 64, aprile 1955.

Prefazione, in M. Serao, L'occhio di Napoli, Milano, Garzanti, 1962.

Bassani e Arpino, «Paragone-Letteratura», a. XIII, n. 148, aprile 1962.

Il testamento di Virginia Woolf, «Paragone-Letteratura», a. XIV, n. 168, dicembre 1963.

Molfese, «Paragone-Letteratura», a. XV, n. 180, dicembre 1964.

I "Pubblici segreti", «Paragone», a. XVI, n. 188, ottobre 1965.

Marcel Proust in mostra, «Paragone-Letteratura», a. XVI, nn. 190/10, dicembre 1965.

Aveva grandi occhia acuti [su Anna Comnena], «La Fiera Letteraria», a. XLIII, n. 42, 17 ottobre 1968.

Balzac e il suo 007, «Paragone-Letteratura», a. XXII, n. 252, febbraio 1971.

L'occhio del Manzoni, «Paragone-Letteratura», a. XXIV, n. 286, dicembre 1973.

Les "moralités" di Colette, «Paragone-Letteratura», a. XXVII, n. 314, aprile 1976.

Scritti d'arte

Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII, «L'Arte», a. XXII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1919.

Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto ed il decimosettimo, «L'Arte», a. XXIII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1920.

Pietro Testa, incisore e pittore, «L'Arte», a. XXIV, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1921 e fasc. 2-3, marzo-giugno 1921.

Una raccolta di xilografie cinesi, «L'Arte», a. XXIV, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1921.

Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio, «L'Arte», a. XXV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1922.

Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino, «L'Arte», a. XXV, fasc. 4, luglio-agosto 1922.

Tre sculture di un siciliano, a Roma, «L'Arte», a. XXX, fasc. 2, marzo-aprile 1927.

Matteo Toni, «Pinacotheca», a. 1, n. 3, novembre-dicembre 1928.

Francesco Cozza, «Pinacotheca», a. 2, n. 2, marzo-giugno 1929.

Il libro dei conti di Lorenzo Lotto, «Le Tre Venezie», giugno 1940.

Theodor Rombouts: "I musicanti", «Paragone-Arte», a. I, n. 3, marzo 1950.

Lettere della Morisot, «Paragone-Arte», a. I, n. 7, luglio 1950.

Evelyn Waugh: da "Helena", «Paragone-Arte», a. II, n. 13, gennaio 1951.

Quaderno di Vuillard, «Paragone-Arte», a. II, n. 13, gennaio 1951.

Thadée Natanson: "Le Bonnard que je propose", «Paragone-Arte», a. III, n. 25, gennaio 1952.

Una Sibilla del Duomo di Orvieto, «Paragone-Arte», a. IV, n. 39, marzo 1953.

Dario Cecchi, «Paragone-Arte», a. VI, n. 68, agosto 1955.

L'eleganza del Settecento nelle miniature di R. Carriera, «Settimo giorno», a. XI, 11 dicembre 1958.

Riflessioni su Poussin e Corneille, «Paragone-Arte», a. XXVIII, n. 333, novembre 1977.

Un genio in tre fratelli, «La Nazione», 21 febbraio 1979.

Il silenzio dei Le Nain, «Paragone-Arte», a. XXX, n. 349, marzo 1979.

Premessa, in R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1980], con uno scritto di C. Garboli, Milano, Abscondita, 2013.

Interviste

P. Festa Campanile, P., *Anna Banti scrive "Allarme sul lago"*, «La Fiera Letteraria», a. IX, n. 11, 14 marzo 1954.

L. Piccioni, *16 domande ad Anna Banti*, in Id. (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Id., *Artemisia dalla narrativa al teatro*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 46, 17 novembre 1957.

O. del Buono, *Anna Banti non dimentica Artemisia*, «Epoca», 8 maggio 1960.

A. Vitelli, *Anna Banti: le donne debbono ribellarsi*, «Paese Sera-Libri», 4 febbraio 1961.

G. Grieco, *Anna Banti*, «Grazia», 19 novembre 1961.

R. Ombres, *Una sosta nello studio della scrittrice Anna Banti*, «Stampa sera», 12 marzo 1965.

A. Altomonte, *I giudici dell'Asti d'Appello scoprono il nonno della Banti*, «Il Tempo», 29 ottobre 1968.

G. Livi, *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1971.

R. Cantini, *Anna Banti: "La mia Firenze che non c'è più..."*, «Epoca», 19 agosto 1973.

A. Andreoli, *I miei libri? Una sconfitta*, «Paese Sera», 3 maggio 1981.

E. Siciliano, *Strappare il velo che oscura la verità*, «Corriere della Sera», 12 agosto 1981.

A. Pensotti, *Ma io non sono lacerata*, «Oggi», 19 agosto 1981.

N. Orenco, *Banti: la mia scrittura è donna ma non per i critici*, «Tuttolibri», 5 settembre 1981.

S. Petrigiani, *La sfortuna di essere seri*, «Il Messaggero», 8 novembre 1983.

Traduzioni

G. Santayana, *Mia sorella Susanna*, «Prosa» (quaderni internazionali diretti da G. Manzini), quad. II, 1946.

V. Woolf, *La camera di Jacob* [1950], pref. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1980.

F. Carco, *L'amico dei pittori*, Milano, Martello, 1955.

A. Chastel, *L'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1957-1958, 2 voll.

A. Fournier, *Il gran Meaulnes* [1971], pref. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1974.

Colette, *La vagabonda*, pref. di A. Banti, Milano, Mondadori, 1977.

J. Austen, *Caterina*, pref. di A. Banti, Firenze, Giunti-Marzocco, 1978.

Curatele

B. Bizoni, *Europa milleseicentese*, pref. di A. Banti, Milano-Roma, Rizzoli, 1942.

Scritti postumi

Lettere ad Alberto Arbasino, a cura di P. Gelli, Milano, Archinto, 2006.

Cinema 1950-1977, a cura di M. C. Papini, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2008.

Carteggio con Anna Banti (Lettere a Lalla Romano), «Il Giannone», a. IX, n. 18, luglio-dicembre 2011.

Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (Primavera-Autunno 1921), «Paragone-Letteratura», a. LXIII, nn. 102-103-104, agosto-dicembre 2012.

Case chiuse (con una nota di Fausta Garavini), «Paragone-Letteratura», a. LXV, nn. 114-115-116, luglio-agosto 2014.

Bibliografia della critica

Agosti, G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'Università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.

Alicata, M., *Anna Banti*, «La Ruota», s. 3, n. 7-8, ottobre-novembre 1940.

Id., *Sette lune*, «Oggi», 1° novembre 1941.

Alighieri, D., *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

Amendola, A., *Dalla Scuola di Perfezionamento all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, in L. Lorizzo e A. Amendola, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma, Campisano, 2014.

AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

AA.VV., *Incontri venturiani* (22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995.

Baccolo, L., *Anna Banti ci scrive da vicino*, «Gazzetta del Popolo», 1° maggio 1975.

Baldassari, F. (a cura di), *La collezione Piero ed Elena Bigongiari*, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 2004.

Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003.

Bassani, G., *Recensione di "Artemisia"*, «Lo Spettatore Italiano», a. I, n. 5, maggio 1948.

Beckett, S., *Proust*, pref. di S. Moravia, trad. it. di C. Gallone, Milano, SugarCo, 1978.

Bellonci, M., *Come un racconto gli anni del Premio Strega*, Milano, Club degli Editori, 1969.

Bernardelli, F., *Narratori*, «La Stampa», 2 novembre 1937.

Berenson, B., *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva* [1947], trad. it. di M. Praz, Milano, Abscondita, 2009 e 2015.

Id., *Vedere e sapere* [1951], trad. it. di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2012.

Id., *Lorenzo Lotto* [1955], a cura di Luisa Vertova, Milano, Abscondita, 2008.

Bertolucci, A., *Fedeltà a una vocazione*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Id., *Introduzione*, in A. Banti, *Artemisia*, Milano, Mondadori, 1974.

Id., *Il Maestro e il grido di Agnese*, «la Repubblica», 28 aprile 1981.

Bevilacqua, A., *Passi avanti e passi indietro*, «Oggi», 26 febbraio 1972.

Biagini, E., *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978.

Bigongiari, P., *Antinomie stilistiche di Anna Banti*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Id., *Studi*, con uno scritto di M. C. Papini + CD-ROM contenente *Piero Bigongiari. Bibliografia. Inventario e Fototeca. Inventario della corrispondenza. Fototeca bigongiariana*, inventario a cura di R. Donati, C. Pirozzi e I. Tagliaferri, sotto la direzione di A. Dolfi, Trento, La Finestra, 2003.

Bo, C., *Primi dati per Proust*, in Id., *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953.

Bolzan, L., *La fragilità del cuore. Oblio e lutto nella "Recherche"*, Venezia, Supernova, 1997.

Borlenghi, A., *"Noi credevamo" di Anna Banti*, «L'Approdo letterario», a. XIII, n.s., n. 38, aprile-giugno 1967.

Cambi, F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

Cecchi, E., *Libri nuovi: Palazzeschi e Banti*, firmato "Il tarlo", «Omnibus», 17 aprile 1937.

Id., *Ha scelto Artemisia perché la oltraggiarono nell'onore*, «L'Europeo», 25 gennaio 1948.

Id., *Il mito della donna artista*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Cicogna, O., *"Itinerario di Paolina"*, «Corriere di Napoli», 4 settembre 1937.

Citati, P., *La colomba pugnata. Proust e la Recherche*, Milano, Mondadori, 1995.

Coronato, R., *Shakespeare, Caravaggio, and the indistinct regard*, New York, Routledge, 2018.

Croce, B., *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, «La Critica», a. XVII, fasc. V, 20 settembre 1919.

Curtius, E. R., *Marcel Proust*, trad. it. e cura di L. Ritter Santini, Milano, Ledizioni, 2009.

Dazzi, M., *I racconti di Anna Banti*, «Nuova Antologia», a. CI, n. 1991, novembre 1966.

de Céspedes, A., *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949.

De Gregorio, D., *Esperienze di una nuova prosa narrativa*, «Augustea», a. XVII, n. 7, 1°-15 aprile 1942.

de Jacquilot, H., *Stendhal: marginalia e scrittura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991.

De Michelis, E., *Letteratura narrativa*, «La Nuova Italia», a. XII, n. 4, aprile 1941.

De Robertis, G., *Un piccolo capolavoro*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Desideri L., Garavini, F., *Il primo racconto di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. LXII, nn. 93-94-95, febbraio-giugno 2011.

Dettore, U., *“Il coraggio delle donne” di Anna Banti*, «Domus», a. XIX, gennaio 1941.

Di Blasi, M. L., *L'altro silenzio. Per leggere “Un grido lacerante” di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*, Firenze, Le Lettere, 2001.

Dolfi, A., *Premessa*, in Ead. (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

Dzieduszycki, M., *Maestro e Signora*, «L'Europeo», 27 aprile 1981.

Falqui, E., *Artemisia*, «Il Mattino di Roma», 8 gennaio 1948.

Fiorentino, L., *Sette lune*, «Meridiano di Roma», 25 gennaio 1942.

Forti, M., *Lo storico presente di Anna Banti*, «Letteratura», a. XV, n.s., n. 85-87, gennaio-giugno 1967.

Fortini, L., *Testimonianze*, «Paragone-Letteratura», a. XLI, n. 24, dicembre 1990.

Francia, E., *Sette lune*, «Osservatore Romano», 21 giugno 1942.

Frattarolo, R., *Banti, Anna*, in *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Ravenna, Longo, 1975.

Gadda, C. E., *Psicanalisi e letteratura*, in Id., *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977.

Galluzzi, F., *Il Lorenzo Lotto di Anna Banti. Letteratura artistica e romanzo storico*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

Garavini, F., “*Io come io...*”, in Ead. (a cura di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Ead. (a cura di), *Cronologia*, 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.

Ead., *Risorgive. Un percorso nella narrativa di Anna Banti, dal primo all'ultimo dei racconti “barbari”*, in AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

Garboli, C., *Introduzione*, in A. Banti, *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, La Tartaruga, 1982.

Id., *Editoriale*, «Paragone-Letteratura», a. XLI, n. 24, dicembre 1990.

Gentileschi, A., e Tassi, A., *Atti di un processo per stupro*, a cura di E. Menzio, con una nota di A. M. Boetti, Milano, edizioni delle donne, 1981.

Ghilardi, M., *Il quaderno salvato. Anna Banti a Leonetta Cecchi Pieraccini*, «il Vieuxseux», a V, n. 15, settembre-dicembre 1992.

Ead., *La vocazione: quando Lucia Lopresti non era ancora Anna Banti*, in AA. VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

Ead., *Una spelonca di fantasmi. Artemisia dal romanzo al teatro*, «Paragone-Letteratura», a. LXVII, nn. 126-127-128, agosto-dicembre 2016.

Giannessi, F., *Moralità e fantasia di una donna moderna*, «La Stampa», 15 maggio 1963.

Id., *Amare "memorie" di un patriota deluso*, «La Stampa», 15 marzo 1967.

Giannetto, N., *Banti, Anna*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986.

Giometti, C., *Catalogare per «vedere e per capire». L'esperienza di Lucia Lopresti tra Adolfo Venturi e Roberto Longhi*, in AA. VV. *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

Gregori, M., *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone-Arte», a. I, n. 9, settembre 1950.

Ead., *Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. XLII, n. 28, agosto 1991.

Guarnieri, B., *"Paragone-Letteratura": storia di una rivista*, «Paragone-Letteratura», a. LVII, nn. 63-64-65, febbraio-giugno 2006.

Gubert, C., *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003.

Izzi, G., *Lopresti, Lucia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2005, vol. 65.

Lagorio, G., *Gli ideali traditi*, «Il telegrafo», 4 maggio 1967.

Leonelli, G., *Introduzione*, in A. Banti, *Artemisia*, Milano, Bompiani, 1994.

Livi, G., *Anna Banti. Il modello*, in Ead., *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga, 1991.

Lombardi, M., [A. Camerino], *Storia di donne*, «Corriere Padano», 8 marzo 1940.

Longhi, R., *Fatti di Masolino e di Masaccio* [1940], Milano, Abscondita, 2014.

Id., *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in Id., *Opere complete vol. I Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, tomo II.

Id., *Caravaggio* [1968], Milano, Abscondita, 2013.

Id., *Quesiti caravaggeschi*, in Id., *Opere complete vol. IV "Me pinxit" e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968.

Id., *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», a. XIX, 1969.

Id., *Progetti di lavoro di Roberto Longhi: "Genova Pittrice"*, «Paragone-Arte», a. XXX, n. 349, marzo 1979.

Id., *Omaggio a Pietro Toesca*, in Id., *Opere complete vol. 13 Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985.

Lorenzi, A., *Anna Banti: la difficoltà di dire io*, «Leggere donna», n. 69, 1997.

Lorizzo, L., *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'arte», voll. 125/126, gennaio-agosto 2010.

Luti, G., *Narrativa di Anna Banti*, «Mattino dell'Italia centrale», 21 novembre 1953.

Macchia, G., *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1979.

Manzoni, A., *I promessi sposi*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1969.

Martone, M., *Una guerra che non è finita. "Noi credevamo" di Anna Banti dal libro al film*, «Paragone-Letteratura», a. LX, nn. 81-82-83, febbraio-giugno 2009.

Menni, R., *Giocattoli italiani*, «Emporium», vol. XLVI, n. 272, agosto 1917.

Mignini, M., *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma, Carocci, 2009.

Mondo, L., *Il figlio dei barbari*, «La Stampa», 29 ottobre 1971.

Montale, E., *"Il bastardo" di Anna Banti*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 1954.

Moravia, A., *Lo stile narrativo-saggistico continuo*, «Paragone-Letteratura», n. 260, ottobre 1971.

Nozzoli, A., *Anna Banti e il Risorgimento senza eroi*, in E. Biagini (a cura di), *L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi a Firenze, 8-9 maggio 1992*, Firenze, Olschki, 1997.

Pagano, L., *“Il coraggio delle donne” di Anna Banti*, «L'Italia che scrive», a. XXIII, n. 11-12, novembre-dicembre 1940.

Pampaloni, G., *“Il coraggio delle donne” di Anna Banti*, «Ansedonia», a. II, s. 2, n. 4, ottobre-novembre 1940.

Papa, R., *Caravaggio pittore di Maria*, Milano, Ancora, 2005.

Pasolini, P. P., *Il cammino di Anna Banti dalla semplice stima ai primi posti*, «Il Tempo», 6 maggio 1973.

Pieracci, M. M., *L'allarme sul lago*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Pieracci Harwell, M., *Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte*, «Paragone-Letteratura», a. LVI, nn. 57-58-59, febbraio-giugno 2005.

Portinari, F., *Il primo tempo di una prosa rarissima*, in L. Piccioni (a cura di), *Galleria degli scrittori italiani: Anna Banti*, «La Fiera Letteraria», a. XII, n. 5, 3 febbraio 1957.

Proust, M., *I Guermantes*, trad. it. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 1952.

Rabitti, G., *Il salottino di Anna Banti*, «Paragone-Letteratura», a. LVI, nn. 57-58-59, febbraio-giugno 2005.

Ricaldone, L., *L'“Itinerario di Paolina” di Anna Banti*, in M. Carla Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007.

Ead., «*Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa*». *Lettere di Anna Banti a giovani scrittrici*, in AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.

Rosati, S., *Recensione a Sette lune*, «L'Italia che scrive», a. XXV, n. 3-4, marzo-aprile 1942.

Sabelli, E. B., *Il “romanzo” di Marguerite Louise*, «Paragone», a. XXIV, n. 280, giugno 1973.

Sanguineti, D., «*Delizie di ‘natura dipinta o naturalizzata pittura’*». *Il contributo di Lucia Lopresti alla “Genova Pittrice” di Roberto Longhi*, «Paragone-Arte», a. LXV, n. 118, novembre 2014.

Scaramucci, I., *Il «galantuomo» deluso di Anna Banti*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1970.

Seminara, F., «*Il coraggio delle donne” di Anna Banti*, «Il libro italiano», a. V, n. 7-8, luglio-agosto 1941.

Seroni, A., *“Il bastardo”*, «L’Approdo», a. II, n. 4, ottobre-dicembre 1953.

Spina, A., *Dai carteggi* (con Anna Banti, Elémire Zolla, Elio Bartolini e Carlo Coccioli), «Paragone-Letteratura», a. LXI, nn. 90-91-92, agosto-dicembre 2010.

Squarcia, F., *Il coraggio delle donne*, «Oggi», 27 aprile 1940.

Storini, M. C., *Vicissitudini di un (presunto) romanzo storico*, in Ead., *L’esperienza problematica: generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005.

Tomasi di Lampedusa, G., *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958.

Valeri, S., *Adolfo Venturi all’Università di Roma. Regesti e annotazioni sui primi anni di vita della scuola venturiana*, in AA. VV., *Incontri venturiani* (22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995.

Venturi, A., *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (1538-1556)*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», a. I, 1894.

Id., *Tributi femminili alla storia dell’arte nell’ultimo ventennio*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939.

Vivarelli, M., *Il Fondo Piero ed Elena Bigongiari nella biblioteca San Giorgio di Pistoia*, in AA. VV., *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Mauro Caproni per i suoi 65 anni, promossi, raccolti, ordinati da P. Innocenti*, a cura di C. Cavallaro, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

Zabagli, F., *Anna Banti e Michaux: fenomeni d'immaginazione*, in AA.VV., *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, «Il Giannone», a cura di B. Manetti, a. XIV, nn. 27-28, gennaio-dicembre 2016.