

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2023

«PRESENZA ITALIANA intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici»
(Art. 5 dello Statuto)

Brevetto per marchio
d'impresa n. 4019900
Roma, 12 febbraio 1986

Sul frontespizio:
Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di «Presenza Italiana»
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

•
Abbonamento ordinario:
Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2023
Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it
ISSN 0042-3254
Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

SOMMARIO

MARIO POMILIO E LE RIFLESSIONI SUL ROMANZO IN «LE RAGIONI NARRATIVE»

Atti del Convegno, Università di Torino, 22-23 marzo 2023

A cura di Dalila Colucci e Raffaello Palumbo Mosca

GIUSEPPE LANGELLA	Prefazione	5
RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	«Le ragioni narrative» e una terza via del romanzo italiano	9
ANTONIO SACCONI	«Le ragioni narrative» di Mario Pomilio	13
FILIPPO PENNACCHIO	Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»	24
ANDREA GIALLORETO	Le metamorfosi del romanzo: Pomilio cronista letterario del «Mattino»	42
DALILA COLUCCI	Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»	60
LORENZO RESIO	Il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative» tra memorialistica garibaldina e romanzo storico	81
RICCARDO DEIANA	Mario Pomilio e il partito d'azione: alcune considerazioni sulla presenza dell'azionismo ne <i>La compromissione</i>	96
GIUSEPPE VARONE	«Sempre agli stessi incroci». Pomilio narratore, compagno di viaggio nell'ora spenta	109
RAOUL BRUNI	L'enciclopedia interrotta. Pomilio e <i>Il cane sull'Etna</i>	126
LEONARDA TRAPASSI	Le ragioni traduttive: intorno ai romanzi di Mario Pomilio in Spagna	137
GIORGIO NISINI	Fondali neorealisti negli esordi di Rea, Pomilio e Prisco	153
LORENZO MARCHESE	Le ragioni narratologiche di Michele Prisco	177
LAURA CANNAVACCIUOLO	A proposito del romanzo. Luigi Incoronato in contrappunto	204
GIUSEPPE LUPO	Pomilio, l'appennino, la storia	216
DALILA COLUCCI, RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	Quattro domande su Pomilio: intervista ad Andrea Tarabbia e Filippo Tuena	227
LETTERATURA		
PAOLO SORDI	Pensieri nuovi per cose vecchie: il computer, la rete, i libri e la letteratura	234

CECILIA SPAZIANI	Seppur nella finzione, «vedranno chi è Artemisia»	250
VINCENZO CAPPELLETTI: APPARTENERE AL PENSIERO		
	Marconi e il nuovo universo della comunicazione	274
BIBLIOGRAFIA		
LETTERATURA:	di Giovanni Barracco	288

LETTERATURA

SEPPUR NELLA FINZIONE,
«VEDRANNO CHI È ARTEMISIA»¹

Il saggio intende riflettere sull'equilibrio tra elementi di finzione romanzesca e di realtà all'interno del romanzo Artemisia (1947) di Anna Banti, collocando dunque l'opera entro i confini della biofiction. In tal senso, le prospettive di analisi che meglio rendono le continue trasposizioni dalla scrittrice alla protagonista e viceversa sono le categorie che riconducono ai temi della memoria – oggetto di riflessione intratestuale ed espediente metodologico che giustifica anche la perdita della precedente redazione –, dell'identità – da cui le continue sovrapposizioni tra le due –, della vista – riferimento sensoriale preponderante nel romanzo – e dello spazio – che accoglie e permette gli scambi –.

The essay reflects on the balance between elements of fiction and reality inside the novel Artemisia (1947) by Anna Banti, therefore placing the work in the borders of biofiction. In this sense, the analytical perspectives that best render the continuous transpositions from the writer to the protagonist are the categories that lead back to the themes of memory – the object of intratextual reflection and a methodological expedient that also justifies the loss of the previous work –, of identity – hence the

continuous overlaps –, of sight – the predominant sensorial reference in the novel – and of space – which welcomes and allows exchanges –.

Noi giochiamo a rincorrerci,
Artemisia e io. E a fermarci,
non senza trabocchetti, dai
più materiali e scoperti ai più
nascosti².

L'assunzione critica di *Artemisia* (1947)³ di Anna Banti (1895-1985) come romanzo in equilibrio tra realtà e finzione non costituisce solo il presupposto per «il recupero di una figura semi-dimenticata del nostro Seicento»⁴, come scrive Giuseppe Leonelli, ma permette una lettura dell'autrice attraverso nuove e collaudate prospettive di indagine. In tal senso, quella che Leonelli definisce la «funzione preponderante» dell'«io della Banti»⁵ da traguardo di una lunga riflessione autobiografica sull'opera e sulla scrittrice, diviene così avvincente partenza per nuove ricerche che si orientano verso una sua possibile collocazione entro i confini del romanzo biografico – o biofiction⁶ (Gefen) – e in un secondo momento una catalogazione all'interno del sottogenere dell'eterobiofiction (Castellana)⁷.

Le pagine che seguono si propongono di esaminare le modalità con le quali gli elementi di finzione romanzesca scardinano la realtà e, in direzione opposta, quanto ci sia di biografico e quanto di finzionale, e con quali principi tali elementi arrivano a configurarsi come prodotti letterari. Nel romanzo bantiano questo tipo di posizione sembra essere legittimata da scelte della scrittrice che evidenziano il valore del connubio autrice-protagonista tradotto, in molti casi, nella possibilità di sovrapporre le loro esperienze di vita. Secondo tale considerazione iniziale, le prospettive di indagine che meglio rendono la corrispondenza Banti-Gentileschi sono le categorie che riconducono ai temi della memoria, dell'identità, della vista e dello spazio, di cui di seguito si rende conto.

Memoria

Motivo d'avvio dello sviluppo del binomio verità-fiction all'interno della redazione definitiva di *Artemisia* è la presenza, per ammissione della stessa Banti, di due stesure dell'opera distanti *in primis* proprio per le differenti rappresentazioni che in esse assumono gli elementi della storia e della memoria.

È l'autrice stessa a dichiarare, *ab origine*, il suo impegno in lunghe e complicate ricerche sulla vita della pittrice secentesca Artemisia Gentileschi (1593-1653)⁸ ed è lei, successivamente, ad avvertire della perdita del materiale raccolto avvenuta nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944 nell'ambito del secondo conflitto mondiale. Risale a qualche mese dopo, con esattezza al 6 ottobre dello stesso anno, la lettera che la scrittrice invia all'amica scrittrice Maria Bellonci, nella quale racconta:

«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. [...] La casa dell'amico fu minatissima, la mina esplose proprio nella sala dove erano i manoscritti miei e di Roberto. Nondimeno l'amico, appena possibile, ha iniziato lo scavo delle macerie e è andato ritrovando le sue cose meno fragili [...]. Di nostro non è venuta fuori che qualche lettera (le lettere di Roberto a me, quand'ero ragazza) schizzata in qua e in là»⁹.

Prende avvio da tali tragiche premesse la seconda stesura di *Artemisia* che, già parzialmente composta nella primavera del 1944, soggetta agli eventi, viene riscritta e poi pubblicata solo nel 1947, anno nel quale vedono la stampa, tra l'altro, alcuni tra i prodotti narrativi più significativi del Novecento italiano. *Cronaca familiare* di Vasco Pratolini, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *La romana* di Alberto Moravia, *Il sole è cieco* di Curzio Malaparte sono solo alcuni emblematici esempi di un *parterre* ricco

e variegato nei quali tornano, seppur spesso con forme e modalità differenti, da un lato le medesime strutture letterarie dell'opera bantiana, dall'altro la consapevolezza tipicamente novecentesca di una condizione caratterizzata dalla «crisi più acuta» della cultura del «nostro tempo», quella di «accorgerci che siamo vivi» in una situazione invivibile¹⁰. Da qui la necessità, a partire dall'evento fortuito della perdita degli appunti, di una scrittura in maggior misura soggettiva alla quale sia affidato anche un valore sociale e attraverso la quale Banti si appropria della possibilità di esercitare una pressione storica, in bilico tra il passato nel quale è ambientato il racconto e il presente della scrittura.

È nella fase di passaggio dalla prima parziale stesura a quella invece definitiva che Banti sente infatti di poter approfittare della rielaborazione dell'opera per modificarne la prospettiva: nella versione del '47 vengono infatti riducendosi i tratti storici e biografici relativi alla pittrice vissuta nel Seicento, parzialmente sostituiti da aspetti riconducibili alla memoria e all'autofiction della scrittrice. Agli eventi del passato precedentemente ricostruiti (e poi perduti), puntuali e attendibili, si sostituisce dunque la memoria dei fatti affidati all'esclusivo ricordo, mentre alle questioni biografiche che avrebbero dovuto caratterizzare la prima versione subentrano riflessioni e passaggi maggiormente orientati al tentativo di sovrapporre la realtà di Gentileschi a quella di Banti, in una forma di sperimentazione autofinzionale, in un incessante andirivieni tra dato storico e verità effettuale che sembra puntare alla parziale fusione tra le vite della protagonista e dell'autrice¹¹. L'artificialità della narrazione, esplicitamente dichiarata sin dagli esordi, assume così due diversi significati: è azione necessaria, conseguenza inevitabile del manoscritto perduto del '44 ma al contempo soluzione espressiva al problema bantiano di una resa maggiormente soggettiva del personaggio di Artemisia, che oltrepassi la mera resa biografica e si renda invece interprete dei tempi, suoi e di Banti. L'espedito tecnico che la scrittrice ritiene maggiormente efficace è dunque quello memoriale, che si fa soluzione delle nuove esigenze, come testimoniato da numerosi passaggi: «Se penso alle pagine distrutte, al cauto arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere. M'offende l'impeto con cui trascorro aldilà di quel che la memoria mi permette, di

quel che il racconto portava [...]»¹². E ancora qualche pagina dopo: «E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento»¹³.

Il punto debole della narrazione memoriale, che per sua natura si affida esclusivamente alla labilità del ricordo, si trasforma in elemento di forza del romanzo, che, in tal modo, ha la possibilità di rendere l'autenticità degli eventi e dei personaggi, difficilmente rintracciabile nelle asettiche letture dei documenti. Il precedente lavoro di ricerca storica di Banti viene in questo modo rivalutato poiché reinterpretato attraverso la categoria della memoria, con un uso sapiente e calibrato dell'immaginazione¹⁴: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità. Le lettere ingiallite, le carte diplomatiche tarlate degli archivi non servono ad altro; interpretare e dedurre sono eufemismi che mascherano il lavoro della immaginazione»¹⁵. In un continuo rinvio tra passato e presente, gli studi effettuati per la prima stesura, seppur materialmente perduti – proprio, anzi, perché andati perduti – divengono fondativi e indispensabili di una struttura narrativa che trae alimento, nella versione invece ultima e definitiva, dal loro rimaneggiamento in chiave memoriale e interpretativa. Le «pagine distrutte», le «carte ingiallite» e quelle «diplomatiche tarlate degli archivi» rappresentano il punto di partenza di una rielaborazione dei fatti e di una sperimentazione letteraria che da *vulnus* si fa *virtus*, come Banti stessa chiarisce: «Scrivo storia vera scrivo di quel che la storia tace a se stessa»¹⁶.

L'elemento memoriale si configura così in *Artemisia* sia come espediente metodologico sia come oggetto di riflessione intratestuale. In questo modo lo scavo nella memoria della scrittrice ruota intorno al romanzo in maniera totalizzante, coinvolgendone ogni aspetto, tanto sul piano extratestuale in fase di definizione strutturale dell'opera, quanto, al contempo, rendendosi argomento di riflessione, personaggio tra i personaggi. Artemisia stessa, scrive Banti, «segue la turbata memoria di quel che scrissi, di quel che volevo indovinare o sacrificare alla fedeltà della storia»¹⁷. A riprova della sovrapposizione biografica Banti-Gentileschi, è Artemisia stessa a

discernere i fatti, a catalogarli secondo i diversi piani di storia e di fiction ed è in questi passaggi che le due appaiono più vicine che mai: Artemisia, in un atto di fedeltà nei confronti della sua scrittrice, vuole «provarmi di credere» – precisa l'autrice – «tutto quel che inventai»¹⁸ facendosi così docile che «persino i suoi capelli cambiano di colore», dimostrando dunque di accettare e di comprendere la sovrastruttura metodologica dell'invenzione letteraria e dell'immaginazione: «tale io l'immaginavo quando incominciai a leggere i verbali del suo processo su carta fiorita di muffa»¹⁹. L'accettazione del proprio destino letterario, sin dalle prime pagine del romanzo, è dunque cosa compiuta: dall'«intervallo insuperabile» tra «Protagonista» e «Narratore», come dimostra Jean Rousset, si arriva al punto in cui «il protagonista diventerà narratore»²⁰ o, secondo Gérard Genette, «*comincia a diventare* narratore poiché entra effettivamente nel suo lavoro di scrittura»²¹. Il gesto di Artemisia che accetta il disegno che di sé fa l'autrice, seppur non pienamente aderente alla verità storica, è la prova della completa fiducia della protagonista nell'operazione della scrittrice – «Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero»²² – e, viceversa, di Banti che in lei si identifica, sciogliendo il consueto patto di oggettività: «Chiudo gli occhi e per la prima volta le dò del tu»²³. Ha dunque inizio in questo modo, dopo aver reso esplicito anche al lettore l'artificio narrativo, la ricostruzione bantiana della vita della pittrice, necessaria, indispensabile seppur «ovvia» per la sua notorietà, «che vale la pena di risuscitare [...] proprio nei giorni in cui la sua storia tace»²⁴, che trae esclusivo nutrimento dalla memoria, dalle evocative immagini che ruotano intorno a Banti e che rappresentano l'impalcatura dell'opera. «Cambiano i giorni», scrive, «ma non le cose e gli avvenimenti intorno a me»²⁵. La storia tace di fronte ad Artemisia, «non una pagina risale dalle macerie», ma la memoria di Banti – la sua sola («Orazio non si cura della memoria»)²⁶ – basta alla ricostruzione di «una specie di testo, di manuale illustrato»²⁷ di cui la stessa protagonista diviene autrice e di cui si assume la responsabilità, contribuendo, dal conto suo, all'attestazione della veridicità dei fatti.

L'iniziale lavoro di scavo storico e la successiva ricostruzione memoriale, tinta, ove necessario, d'immaginazione, si delineano così come passaggi costitutivi per una

ricomposizione della biografia di Gentileschi, la quale giunge ad adottare per la lettura della sua esistenza le medesime chiavi interpretative di Banti. Ella si abbandona alla parafrasi della sua vita attraverso la categoria della memoria che condivide, accetta e dunque fa sua. In uno sforzo tutt'altro che semplice e immediato, la figlia di Orazio²⁸, «sola [...] la più parte del giorno»²⁹, mette in atto le stesse pratiche evocative dell'autrice, talvolta riuscendo nell'operazione di scavo memoriale, come nel momento in cui ricorda il marito – «e ad Artemisia tornò alla memoria il marito che avevo preso, goffo e di ripiego»³⁰ –, talvolta invece fallendo nell'operazione; è questo il caso in cui la memoria non la accompagna altrove se non verso «l'immagine di un foglio bianco»³¹.

Questa ultima citazione è funzionale anche quale testimonianza di quanto, nonostante l'adozione del punto di vista bantiano e il superamento delle coordinate spazio-temporali che permettono a Banti di essere Gentileschi e, viceversa, di avvicinare Artemisia alla sua contemporaneità, ci sia tuttavia un'operazione che quest'ultima non ha la possibilità di condurre autonomamente: si tratta della gestione della memoria, impossibile senza l'intermediazione della scrittrice. Sebbene il romanzo giunga spesso alla sovrapposizione biografica delle due confondendo i piani del racconto e del tempo sino a renderli talvolta di difficile attribuzione all'una o all'altra, il controllo della memoria di Gentileschi è solo finzionalmente nelle sue mani. A riprova di ciò si segnalano le occasioni in cui Artemisia è spesso presentata «senza memoria»³², quelle in cui «non risponde» e in cui «la sua lontananza è senza misura, stellare»³³, fino al momento in cui Banti decide di attingere alla sua «memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo»³⁴. È in tal modo ristabilita, attraverso la durezza di queste parole, la distanza tra scrittrice e protagonista al fine di rendere esplicito, poco dopo, l'obiettivo della sua operazione:

«Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali,

polvere respirata [...]. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua»³⁵.

Identità. Sovrapposizioni-identificazioni

Il romanzo permette di dare valore a un'artista del Seicento all'epoca quasi dimenticata, ma è al contempo anche il tentativo di auto-determinazione di Banti stessa in una storia dalla quale entra e esce. Dal «diario aperto»³⁶, come lo ha definito Garboli, emerge il doppio ritratto di entrambe le donne, in un intreccio di sovrapposizioni e rimandi biografici di cui l'opera è ricca, consentiti dalla forma elastica attribuita alle categorie di spazio e tempo.

Artemisia è la «sorella del passato»³⁷ a cui Banti sottrae i legami con i personaggi del romanzo per istaurarne di nuovi, oltre il tempo, con sé stessa. La prima, ad esempio, mentre dipinge, non condivide i segreti della sua pittura con le sue amiche, nonostante queste le siano intorno: salta dunque il rapporto più ovvio con la contemporaneità, sostituito da quello extratemporale e letterario con Banti, suo alter ego. Artemisia, d'altronde, è sola anche se circondata da amiche («E ancora una volta Artemisia fu sola»)³⁸: esclusivamente nel futuro ella ritrova sé stessa. La condizione di isolamento della protagonista è d'altronde una costante nel testo, a riprova di quanto il suo processo di formazione e quello dell'autrice si avvalgano di uno straniamento dai rispettivi contesti che diviene strada maestra per l'acquisizione della consapevolezza di sé e della sicurezza perdute. I momenti chiave della vita di ciascuna sono compresi e accettati solo quando vissuti una seconda volta, nel momento in cui sono criticamente riletti attraverso la finzionalità letteraria. Di fronte all'incessante ricerca di stabilità, Banti trova dunque il modo di accettare il proprio vissuto e riscrivere la propria esistenza attraverso continui processi di identificazione. Primo tra questi è la sostituzione del nome, da Lucia Lopresti a Anna Banti:

«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 [...]. 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. Analizzando, scorgevo in essa il simbolo della condizione eterna della donna: quel suo esistere all'ombra dell'uomo, dipendente da lui»³⁹.

La scelta di una nuova identità⁴⁰, diversa tanto da quella d'origine quanto dal cognome altisonante del marito, noto storico dell'arte e docente universitario, le permette di ridefinirsi entro nuovi, unici personali confini, facendosi carico, idealmente, della «condizione eterna della donna: quel suo esistere all'ombra dell'uomo, dipendente da lui», ma al contempo rifiutandola. La scelta si configura come l'atto originario di Banti verso la riscrittura di sé stessa e, parallelamente, delle donne nelle quali si immedesima. La narrazione concentrata più sulla protagonista che sull'epoca storica, l'elemento del manoscritto ritrovato e l'ampio spazio concesso all'approfondimento psicologico del personaggio – dunque le caratteristiche del genere biofinzionale – le permettono di definire un impianto letterario fatto di sostituzioni senza dover necessariamente rispondere a rigidi intenti di ricostruzione storico-sociale, propri invece di altri modelli romanzeschi.

Quello della scrittrice non è però da intendersi come un mero desiderio di identificazione con le donne del passato cui si sente affine; gli obiettivi della scrittura bantiana risiedono invece in prove più profonde tese tanto a metabolizzare le vicende trascorse quanto a sopperire alla mancanza di una storia femminile ufficiale. In entrambi i casi, la guerra, la violenza subita e le vite trascorse all'ombra di figure maschili dominanti (padri, mariti, fratelli) rappresentano gli eventi drammatici vissuti da Banti e da Gentileschi sui quali lavorare. La loro resa letteraria diviene così l'espedito per la comprensione e l'analisi dell'accaduto attraverso un processo di soggettivizzazione degli eventi storici che comporta un'inevitabile immedesimazione di una donna con l'altra. Il grido di Artemisia nelle orecchie di Banti, nelle prime

pagine del romanzo, è accomunato al brutale «fragore di guerra»⁴¹; a lei «non importa che» l'autrice si «distragga dallo struggimento di averla perduta» perché «si fa vanto di esistere fuori» e quasi si «impegna» a precederla «di un passo»⁴². Ne nasce così un personaggio, quello di Artemisia, che si impone sulla scrittrice quasi con forza, invadendone gli spazi; dal momento in cui sente di non potersene più affrancare («non potrò più liberarmi di Artemisia, questa creditrice è una coscienza puntigliosa e ostinata a cui mi avvezzo come a dormire in terra»)⁴³ al patto indelebile «stipulato in regola fra notaio e testante: a cui devo far onore»⁴⁴, il passo è breve.

Sebbene talvolta le due donne mantengano le dovute distanze tra autrice scrivente e protagonista narrata, nella maggior parte dei casi esse sono però vicinissime fino a mostrarsi ai lettori come unico soggetto, con unica voce: «Piange anche oggi, ritornata dopo tanti mesi con quella sua presenza pungente e istantanea a rubarmi la voce»⁴⁵, sino a condividere, pagine dopo, lo stesso risveglio – «Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio»⁴⁶ – e ancora, poco più in là, lo stesso respiro: «non un sospiro tradì la voce coraggiosa che s'applicò a seguitare il discorso e spengervi il ricordo vivo ed eccitato di Roma, dei suoi luoghi, dei suoi personaggi»⁴⁷.

La lontananza, quando presente, diventa motivo di difficoltà, impedimento alla realizzazione personale e motivo di complicazione dello stesso processo letterario. Nel momento in cui «Artemisia non risponde»⁴⁸ e quando sono vicine è Gentileschi, a parti invertite, a consolare Banti della perdita del manoscritto originario:

«“Non piangere”. Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura di 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. [...] E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, 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 orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa»⁴⁹.

Vista

Con *Artemisia* ci troviamo di fronte a un’opera dichiaratamente «senza suono»⁵⁰ i cui unici riferimenti sensoriali sono alla vista, sin dall’inizio della narrazione pretesto di gesti e sentimenti, motore dell’azione. All’interno di un romanzo visuale di questo tipo ogni cosa si rende così disponibile allo sguardo al quale adegua le proprie caratteristiche, modificandole anche in modo sostanziale, quando necessario. Il romanzo, in tal senso, prevede tre differenti categorie di passaggi di stato verso una «svolta iconica»⁵¹ in chiave letteraria: se un ruolo importante è rappresentato dall’iconicità e dalla fissità delle rappresentazioni corporee, significative e in un certo senso anche estreme sono le altre due tipologie di trasposizione in immagini, degli oggetti e infine dei sentimenti. La prima, sulla quale si è maggiormente concentrata la critica bantiana, è certamente il collegamento più esplicito alla pittura⁵² e all’arte⁵³. La mediazione del figurativo, del resto, accompagna tutta la produzione letteraria della scrittrice, da *Cortile* (1934)⁵⁴, primo degli «incunaboli narrativi»⁵⁵ secondo Leonelli, alla «prosa d’arte»⁵⁶ di *Itinerario di Paolina* (1937), alla raccolta dei cinque «romanzi brevi»⁵⁷ – come li definisce la stessa autrice in altra sede – de *Il coraggio delle donne* (1940), e ancora a *Sette lune*⁵⁸ (1941) e *Le monache cantano*⁵⁹ (1942). Si tratta, sembrerebbe, della volontà di adeguamento del metodo pittorico alla realtà letteraria, come dimostrato dalla definizione di figure e personaggi intesi alla stregua di modelli pittorici. Ne sono una prova le stelle del cielo viste da Artemisia come «disegni [...] passate a uno spolvero luminoso che aspetti una pennellessa gigante»⁶⁰ così come il motivo dello sguardo, ricorrente in tutta l’opera. Gli occhi dei personaggi non sono solo mezzo di visione ma assumono anzitutto il ruolo di strumento di lettura e interpretazione del

mondo, a scapito degli altri sensi. Non c'è modo per Artemisia di capire se il marito è al suo fianco nel letto se non quello di aprire gli occhi⁶¹: in questo modo, come d'altronde accade per l'osservazione di un dipinto, le altre funzioni percettive e sensoriali – olfatto, tatto, udito e gusto – sono annullate. Motore dell'azione, come si anticipava, è dunque lo sguardo e gli 'occhi', termine ricorrente nell'opera, sono il mezzo: «chiusi»⁶², spalancati, «rimpiccioliti»⁶³, lividi sulle orbite, «freddi e lucenti»⁶⁴ questi assurgono a unico veicolo di comprensione della realtà. Se aperti, permettono banalmente di «guardare il quadro d'altare del babbo»⁶⁵ ma anche di fare proprie le voci e le risate – di norma afferenti alla sfera dell'udito – («spalancava gli occhi, quasi a coglier meglio le voci e le risate che segnavano, di là, la comparsa di Antonio»)⁶⁶, e, ancora, di «vedere senz'esser vista»⁶⁷. Spesso accostati nel testo a forme verbali di necessità, gli occhi sono talvolta anche origine di interessi non graditi: Artemisia ripete di non amare «essere *guardata* mentre lavora»⁶⁸ o distoglie gli occhi alla ricerca di quelli del marito. Se chiusi, poi, permettono di riposare «tra l'una e l'altra faccenda»⁶⁹ e di «fingersi assopita»⁷⁰. La chiusura o l'apertura degli occhi corrisponde dunque, metaforicamente, alla scelta di Artemisia e Banti di essere più o meno prossime al mondo e, se necessario, di interromperne momentaneamente il contatto. L'apertura e la chiusura degli occhi permette in questo modo una rapida ricostruzione del sé in maggiore sintonia con la realtà. Si segua il climax discendente del passaggio che segue:

«gli occhi di Artemisia, freddi e lucenti per l'impegno d'ufficio, si posano su di lei, così come sono, e forieri di un moto di così perentoria impazienza e minacciosa irrequietezza, che Porziella abbassa i suoi, li chiude per non vederli: e una volta cadde in convulsione che Don Alonso se la trovò sui piedi, tra un poco ci inciampa. La sollevò tra le braccia, la madre, senza un grido e la bambina riaprì gli occhi, si ricompose»⁷¹.

Oltre a quella legata al corpo dei personaggi bantiani, le altre due categorie rappresentative della visualità di *Artemisia* sono quelle che vedono oggetti e sentimenti spesso tradotti in immagini. Gli studi di Mary Douglas, Daniel Miller, Igor Kopytoff

e, prima di loro, di Jean Baudrillard⁷² hanno riconosciuto, in ambito antropologico e sociologico, il ruolo degli oggetti nella comprensione del mondo e nelle dinamiche sociali. In questo specifico caso ciò che interessa all'autrice, dunque la resa artistica dell'insieme e il piano formativo dell'opera, è raggiunto tramite la trasposizione in immagine degli oggetti che mantengono, seppur nel cambio di stato, le proprietà e le funzioni originarie: «le lettere che avrebbe potuto scrivere, adesso, erano quadri, nuovi segni di una nuova attenzione»⁷³ e solo l'«immagine» di una spada «basta a trafiggere»⁷⁴. Gli occhi di Artemisia, si legge, si dimostrano annoiati, «indocili» di fronte a «oggetti non scelti» di cui lo sguardo è costretto a fruire senza scopo: «E perché quella è la terra, per forza bisogna guardarla, anzi riempirsene gli occhi: e gli occhi di Artemisia se ne annoiano, indocili a oggetti non scelti, che non le piacerebbe dipingere e forse non saprebbe; eppure non si potranno scordare»⁷⁵. Il passaggio è significativo nella ricostruzione della triade oggetto-immagine-memoria: gli occhi si annoiano nel guardare oggetti per cui nutrono disinteresse artistico e che non ritengono adatti alla resa pittorica; nonostante ciò, questi rimarranno sempre impressi nella memoria.

Oltre ai corpi dei personaggi e agli oggetti, nell'opera sono sottoposti al processo di trasferimento di significante anche i sentimenti. Si tratta della tipologia di trasfigurazione più aleatoria e complicata in quanto acorporea. Tra le pagine, la sofferenza di Artemisia riesce a farsi immagine: «Oggi il *soffrire* di Artemisia non si disgiunge da un'*immagine, di sé presente in uno specchio* che non perde mai lume: così bianca se la bella donna che ci trova – così bionda, così bianca, di così bel riso – le è motivo di sospetto e d'interna oscurità»⁷⁶; come anche la presenza di Antonio: «più rari, ma intensi e lunghi, i momenti che l'immagine del marito le appariva fedele, accorata, con quegli occhi di cielo nuvoloso»⁷⁷; e la stanchezza della protagonista: «Presto la stanchezza finisce per annebbiare e render distanti i colori della folla, dei ciarlatani e dei mercantini, delle carrozze che saettano nel sole»⁷⁸.

Si tratta di passaggi di stato che rendono la volontà di piegare la realtà storica alle esigenze di Banti e di Gentileschi e che provano, al contempo, la necessità di un'opera mobile, capace di oltrepassare i confini di storia, spazio e tempo. L'incontro tra le due

donne è infatti possibile solo se il passato e il presente risultano in ogni momento accessibili e permeabili. Le categorie di spazio, memoria e identità sono, in questo senso, gli strumenti atti allo scioglimento simbolico dei confini storici. Le categorie romanzesche dell'autofiction, della storia⁷⁹, biografia e autobiografia, invece, rappresentano le categorie letterarie entro cui muoversi.

Spazio

Il binomio autrice-protagonista su cui si è riflettuto sinora trova la cifra della sua esistenza nella capacità di sovrapposizione delle esperienze e nella definizione di tempi e spazi fluidi, neutri e da entrambe condivisi e riconosciuti. In tal senso significativa è la recente ricostruzione di Marco Mongelli che, in accordo con la tradizione di studi a riguardo, conferma:

«L'obiettivo della biofiction contemporanea è quello di ricostruire la vita e l'immagine di una persona su una base non solamente documentaria. Questa immagine può fondarsi su dettagli e aneddoti bizzarri, su comportamenti e caratteristiche ritenuti rivelatori e sui quali proporre un ritratto vivo, certo letterario ma in ogni caso fondato storicamente. Questo genere vuole insomma dire una verità che non è semplicemente letteraria, poetica, ma veramente ibrida, insieme complessa e immediata. Per farlo, utilizza la fiction non come una menzogna mascherata ma come uno strumento euristico che ci fa comprendere qualcosa che non potremmo conoscere altrimenti»⁸⁰.

Il tema maggiormente ricorrente nelle analisi dell'*Artemisia* bantiana, quello cioè del ruolo della dimensione figurale nell'opera colto nell'ovvia reciprocità tra visualità e pittura di cui si parlava, intende essere qui riletto attraverso nuovi strumenti di indagine che lo considerano in stretto rapporto con l'elemento spaziale⁸¹, cui lo riconducono e entro cui si collocano la protagonista e la scrittrice. Parallelamente a quello della 'forma' (e dei passaggi di stato che, si è visto, comporta)⁸², altri due

elementi chiave della scrittura bantiana sono l'ambiente e il contesto, fondamentali per la corretta interpretazione di *Artemisia*, ciascuno con una specifica funzione nell'articolazione dell'opera e nella veicolazione del messaggio sotteso. Mantenendo la dovuta sfumatura di significato tra i due termini, il primo identifica concretamente lo spazio «che circonda una cosa o una persona e in cui questa si muove o vive»⁸³ mentre il secondo «la situazione in cui si svolge l'atto comunicativo» dunque «la situazione interna al testo, il mondo da esso creato» ma anche «l'insieme di conoscenze, credenze, presupposizioni [...] che guidano la comprensione dell'atto comunicativo»⁸⁴. Da questa prospettiva il ricorrente tema della pittura si connette alla concretezza degli spazi percorsi, alle rappresentazioni di luoghi e paesaggi prolungamento dei dipinti di Gentileschi, tuttavia il messaggio dell'opera è affidato al contesto, che ne chiarisce i contenuti e permette la comprensione dello *status* delle due donne: Roma è in questo senso «folla [...] stracciata e pomposa, attenta solo agli equipaggi dei ricchi [...], alle ceste delle ciambelle e dei mandorlati»⁸⁵ come in un quadro, ma è al contempo anche «strada fitta di popolo che [ad Artemisia] non bada», come a Napoli dove c'è «tanto fracasso» ma «nessuno ti vede»⁸⁶. Roma è ancora fontane, palazzi, botteghe e chiese degne delle maggiori opere pittoriche secentesche, ma è anche indifferente, quasi ostile al suo lavoro.

In numerosi altri romanzi e raccolte bantiane, scrive Sara Da Ronch, «l'attraversamento fisico o figurato di un luogo si connota di significati importanti»⁸⁷ affidati però all'elemento contestuale: oltre che fare da sfondo questo si carica dell'onere di trasmettere al pubblico il messaggio dell'opera «che si costruisce e si fa incontro al lettore anche grazie a relazioni spaziali»⁸⁸. È il caso, con *Artemisia*, degli «spazi parlanti»⁸⁹ dei racconti *Interno-esterno* (1935), *Ballata della grassa città* (1947) e *Grattacielo* (1947), sessualmente connotati a partire dalla prospettiva di coloro che li osservano e li abitano con il fine di riprodurre realtà che rendano fedelmente i contesti inospitali alle donne: «Gaspere Romer mostra di ascoltare, ma non è forse un poco infastidito per queste mani femminee che si aprono e si chiudono di continuo nel convulso gestire?», si chiede la pittrice appena prima di ricevere la metà del compenso

richiesto «perché sono una donna, e il merito non vale»⁹⁰, spiega; «ma c'è poco da scegliere, e meno ce n'era nel milleseicentoventidue o venticinque, a Roma»⁹¹.

Nonostante sia spesso descritta nella sua solitudine, Artemisia è in armonia con l'ambiente circostante che in molti casi fa da compagno di viaggio, custode delle vicende. Si può anzi sostenere che, ospitali e mai respingenti, i monumenti, le piazze e le strade, fisse e immutabili come dipinti, accolgono vicendevolmente protagonista e autrice permettendo, a livello narrativo, la loro libera sostituzione. Roma, Firenze, Napoli, Genova e, fuori d'Italia, l'Inghilterra permettono infatti l'incontro tra Banti e Gentileschi, luoghi nei quali l'una attende l'altra e vi subentra a proprio piacimento. Come per i corpi, gli oggetti, i sentimenti di cui si è parlato – e il linguaggio che si rende «morbido, modulato»⁹² come un pennello – anche gli ambienti assumono così le sembianze di modelli, di disegni preparatori, perciò affini ad Artemisia. Gli interni nei quali si svolgono le azioni e i pochi ambienti naturali presenti sembrano assorbire gli accadimenti, trattenendone emozioni e percezioni così che l'altra delle due donne possa ricominciare dove la prima aveva appena interrotto.

Viceversa, Gentileschi è in difficoltà nel contesto sociale e culturale del suo tempo, come provano i seguenti passaggi: «Era bello scorrere sola, per Roma, in carrozza di nolo, e sfidare rischi e calunnie»⁹³, scrive Banti, «nessuno fa attenzione a una donna di quarant'anni se non sa chi è: doppia ferita»⁹⁴. Roma, Napoli e le altre città la accolgono purché ella si confonda tra la folla e non riceva che qualche fugace sguardo «non troppo curioso [...]». Così è lasciata uscire [...] la prima pittrice d'Italia, sulla pubblica via»⁹⁵.

Se l'identificazione e la sovrapposizione tra le due è dunque la parte finzionale del racconto, seppur minuziosamente elaborata da sembrare reale, gli spazi che le accolgono devono rappresentare necessariamente l'elemento realistico dell'opera in quanto fungono da strumento per l'affermazione personale e professionale di Gentileschi e di Banti all'interno di una società «dominata dalla violenza dei maschi»⁹⁶:

«Ma: Roma, che cosa è Roma oggi? Dalle fontane ai palazzi, dalle botteghe alle chiese, le dicono che è tutta cambiata, né lei ha mai avuto occasione di

rivederla. Soprattutto son cambiati i pittori primari, e ce n'è, fra oltramontani e locali, un subisso. Mentre detta, Artemisia alza il suo mento pieno e testardo come se quelli di Roma potessero vederla e rispettarla: bella donna ancora, malgrado il madido giallore delle tempie e quella piega di delusione costante all'angolo delle labbra»⁹⁷.

Con la consapevolezza «che il genio artistico non è qualcosa di assoluto ma, al contrario, è pesantemente condizionato dalle circostanze storiche e materiali in cui tenta di imporsi»⁹⁸, la veridicità del contesto è imprescindibile nella narrazione perché testimonianza storica della difficoltà di entrambe nel processo di realizzazione personale e professionale. I luoghi attraversati, in quest'ottica, corrispondono agli stadi del travagliato *iter*, metafora delle continue difficoltà delle donne nei secoli⁹⁹. Con i giardini di Boboli si apre invece il romanzo e con le immagini delle vigne, del Rodano, delle osterie e di Napoli si conclude, in una «notte difficile»¹⁰⁰.

CECILIA SPAZIANI

Note

¹ A. BANTI, *Artemisia*, in *Banti. Romanzi e racconti*, a cura di Fausta Garavini, Mondadori, Milano 2013, pp. 243-439, p. 267.

² Ivi, p. 331.

³ Del romanzo si segnala l'ultima edizione appena pubblicata a cura di Daniela Brogi: A. Banti, *Artemisia*, a cura di Daniela Brogi, Mondadori, Milano 2023.

⁴ G. LEONELLI, *Introduzione*, in Anna Banti, *Artemisia*, Bompiani, Milano 2005, p. VII.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sullo sfondo di questa mia riflessione bantiana c'è l'efficace definizione gefeniana di biofiction, intesa come l'insieme delle «fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)» (A. GEFEN, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, a cura di B. Blanckemann-A. Mura-Brunel-M. Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, pp. 305-319, p. 305). Per un approfondimento sulla prospettiva francese si consiglia anche la più recente antologia dell'autore *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire*, Gallimard, Paris 2014. Contrariamente alla biofiction anglosassone, quella francese si caratterizza per un'estensione semantica decisamente di più ampia portata, come chiarisce Riccardo Castellana nelle prime pagine del suo *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», a cura di C. Rivoletti-M. Tortora, nn. 71-72, gennaio/dicembre 2015, pp. 67-97. Per motivi insiti nella tesi sottesa a queste mie pagine, la configurazione del presente saggio prende momentaneamente le distanze dalla valida, ma in questo specifico contesto impraticabile, definizione di Gérard Genette. Sostiene il critico parigino che «serait l'autofiction [...] un type de récit, de caractère également mais autrement contradictoire, qui prend pour héros une personne historiquement attesté, et lui attribue telle ou telle aventure plus ou moins manifestement fictive: biographie fictive donc, fût-elle partielle, d'une personne réelle distincte de l'auteur» (G. GÉNETTE, *Bardadrac*, Seuil, Paris 2006, p. 137). In un'ottica «completiva», quando cioè «l'immaginazione supplisce alla mancanza di dati e documenti, senza contraddirli», come scrive Castellana, intendo dimostrare, viceversa, la completa sovrapposizione tra la «personne réelle» e «l'auteur» (R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, cit., p. 69), tra Artemisia Gentileschi, dunque, e Anna Banti.

⁷ Per un approfondimento sulla sottocategoria dell'eterobiofiction rimando ancora una volta alle pagine di Riccardo Castellana, *La biofiction. Teoria, storia, problemi* – e, dello stesso, al successivo volume *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci Editore, Roma 2019 – a cui chi scrive aderisce in merito alla riflessione sulla focalizzazione narrativa: «Dalla constatazione che ogni racconto che rappresenti direttamente (anche solo per pochi istanti) l'interiorità del personaggio come qualcosa di trasparente e di accessibile a chi narra sia incontestabilmente fiction, è agevole ricavare una tassonomia più articolata introducendo il parametro ulteriore del “punto di vista” (o “focalizzazione”). In linea teorica esistono, come si sa, tre possibilità: assenza di focalizzazione (onniscienza in senso ristretto), focalizzazione interna, e focalizzazione esterna» (p. 79). Escludendo le possibilità dell'eterobiofiction non focalizzata e esterna, ritengo *Artemisia* pienamente ascrivibile entro i confini della più comune focalizzazione interna fissa a cui ogni caratteristica d'altronde conduce, *in primis* per l'«onniscienza psichica di tipo tradizionale» (p. 81).

⁸ Per la biografia della «pittora» tra bottega e accademia» si rimanda alla *Cronologia* del Meridiano Mondadori a cura di Fausta Garavini e a *Da un paese lontano: omaggio ad Anna Banti*, a cura di Beatrice Manetti, «Il Giannone», XIV, n. 27-28, 2016. Il Convegno Adi *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano I. Le scrittrici* tenutosi nel dicembre 2021 a cura di B. Alfonzetti-A. Andreoni-C. Tognarelli-S. Valerio può dimostrarsi rappresentativo della sensibilità e dell'orientamento dei correnti studi sulle scrittrici e, per quel che a noi qui interessa, su Banti. All'interno degli Atti, usciti recentemente per Adi Editore (2023), i contributi dedicati alla scrittrice sono infatti due: A. PLAZZO, *Artemisia di Anna Banti, una storia di catarsi al femminile* (pp. 87-96) e M.C. STORINI, *Banti lettrice di Serao: un tentativo di inserimento nel canone* (pp. 97-108). Nell'ottica di un discorso più ampio sull'artista, si ritiene utile segnalare anche la mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* a cura di Costantino D'Orazio che il Palazzo Ducale di Genova ospiterà fino al 1 aprile 2024. Con oltre cinquanta dipinti provenienti da tutta Europa, il percorso espositivo presta particolare attenzione al delicato rapporto della pittrice con Orazio Gentileschi, padre e maestro.

⁹ F. GARAVINI, *Cronologia*, in Anna Banti. *Romanzi e Racconti*, cit., pp. LXXXVII- LXXXVIII.

¹⁰ P. BIGONGIARI, *Antinomie stilistiche di Anna Banti*, in P. Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1970, pp. 129-136, p. 134.

¹¹ Ricorda Genette che «il rapporto fra narratore e storia [...] è teoricamente invariabile: [...] sappiamo che essi appartengono all'universo diegetico del racconto, e prima o poi riappariranno» (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 293).

¹² A. BANTI, *Artemisia*, in *Banti. Romanzi e racconti*, cit., p. 255.

¹³ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 267. Sulla questione delle immagini nella produzione bantiana e in particolare in *Artemisia*, si segnalano gli studi di Davide Torrecchia. Tra questi *Voce di mute passioni. Lo "sguardo narrante" di Anna Banti. Artemisia pittrice, Lavinia musicista. Equivalenza figurativa dell'opera letteraria*, in «Caffè Michelangiolo», XV, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp. 48-53 e, dello stesso, *Anna Banti, immagini e parole ovvero «I musicanti» di Rombouts*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli-Q. Marini-L. Surdich, Città del silenzio Edizioni, Novi Ligure 2012.

¹⁴ Sul rapporto memoria-immaginazione sono significative le parole del francese Marcel Schwob: «L'arte del biografo consiste [...] nella scelta. Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani. Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico. [...] Alcuni pazienti demiurghi hanno radunato per il biografo certe idee, certi movimenti della fisionomia, certi avvenimenti. La loro opera si trova nelle cronache, nelle memorie, negli epistolari e negli scolii. In mezzo a questo rozzo ammasso il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma che non assomigli a nessun'altra. Non serve che essa sia uguale a quella che fu creata un tempo da un dio superiore, è sufficiente che essa sia unica, come ogni altra creazione» (M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 2012, p. 20). Pubblicate per la prima volta nel 1896, le *Vite immaginarie* di Schwob (1867-1905) aprono a nuove forme di prosa d'avventura in cui le ventitré incisive biografie di Empedocle, Paolo Uccello, Petronio, degli altri e delle altre si edificano su forme di «realismo perfettamente irreale», pienamente nella storia ma altrettanto mistiche e fantastiche, come prima di lui James Boswell (1740-1795), come dopo Banti con *Artemisia*.

¹⁵ A. BANTI, *La camicia bruciata*, in *Anna Banti. Romanzi e Racconti*, cit., pp. 1290-1291. È il 6 maggio 1973 quando Pier Paolo Pasolini pubblica sul settimanale «Il Tempo» la recensione al romanzo *La camicia bruciata* di Banti. Dopo il precedente libro di racconti *Je vous écris d'un pays lointain* (Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1972) – di cui si rammarica di non aver avuto modo di scrivere – ella, sostiene l'intellettuale, fornisce ancora una volta prova della sua «pienezza» culturale e di una «interpretazione della storia» (P.P. Pasolini, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Garzanti, Milano 2006, pp. 122-128, p. 123) che la colloca non solo più tra «gli eletti, ma tra i primi» (p. 128). Degne di nota all'interno della recensione sono anche le riflessioni di Pasolini sull'idea di romanzo storico bantiano.

¹⁶ F. GARAVINI, *Cronologia*, cit., p. XCIX.

¹⁷ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 258.

¹⁸ Ivi, p. 259. Sulla sovrapposizione autrice-protagonista si legga S. SCARPARO, *Artemisia: The Invention of a 'Real' Woman*, in «Italice», vol. 79, n. 3, 2002, pp. 363-378: «Banti's Artemisia insists on her own existence, encouraging the narrator (and the reader) to ignore that she is a figment of the imagination. For Artemisia, truth and fiction are equally significant» (p. 367).

¹⁹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 259. Sul ruolo degli/delle scrittori/scrittrici e sulla loro interazione con l'opera risultano interessanti le riflessioni di Valentina Vannucci che recupera la *querelle* tra Barthes (*La mort de l'auteur*, 1968) e Foucault (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969): «In totale contrapposizione alla prospettiva di Barthes, in cui il lavoro della persona autore (nel testo, "écrivain") era accostato a quello di un vero e proprio copista, capace al massimo di mescolare e opporre stili differenti in una verità della scrittura concepita sempre come trans-storica e mai originale, il filosofo, con un'idea piuttosto diversa delle implicazioni del contemporaneo 'gioco al ruolo del morto', è interessato ad esplorare il concetto di autore, per lui intersezione di diverse pratiche epistemicamente determinate. Le successive parti del saggio ruotano dunque attorno all'idea di una individuata "funzione-autore", definita come "caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società" che il testo analizza, a differenza di quanto fatto per l'autore-individuo, da un punto di vista storico-sociologico» (V. Vannucci, *Lecture anticonomiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 21). *Artemisia*, in quest'ottica, si pone nel solco di una tradizione letteraria in cui l'autrice mantiene la propria centralità nella narrazione in opposizione dunque alle opere di Flaubert, Proust e Kafka ad esempio, caratterizzate invece da un'eclissi «dei caratteri individuali del soggetto scrivente» (p. 21).

²⁰ J. ROUSSET, *Forma e significato*, Einaudi, Torino 1975, p. 144 [*Forme et signification*, Corti, Paris 1962].

²¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, pp. 273-274. Il corsivo è dell'autore.

²² A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 259.

²³ *Ibid.*

²⁴ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 268.

²⁵ Ivi, p. 267.

²⁶ Ivi, p. 268.

²⁷ *Ibid.*

- ²⁸ Sul rapporto Orazio-Artemisia ha scritto Roberto Longhi (1890-1970) – marito di Banti – in *Gentileschi. Padre e figlia*, recentemente ripubblicato da Abscondita (Milano 2022. Prima ed. in «L'Arte», n. 19, 1916, pp. 245-314).
- ²⁹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 278.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ivi*, p. 277.
- ³² *Ivi*, p. 287.
- ³³ *Ivi*, p. 345.
- ³⁴ *Ivi*, p. 346.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ G. LEONELLI, *Introduzione*, cit., p. VIII.
- ³⁷ *Ivi*, p. IX.
- ³⁸ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 288.
- ³⁹ F. GARAVINI, *Cronologia*, cit., p. LXXII.
- ⁴⁰ Fondative per il concetto di “identità” sono le considerazioni di Ricœur al quale si è ricorso attraverso la traduzione a cura di Anna Baldini: Paul Ricœur, *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 35-47. Sul tema ha scritto anche Sonia Rivetti nell'appena uscito «Il fuoco del deserto». *Lettura de Le monache cantano* di Anna Banti (in «Testo e senso», n. 26, 2023, pp. 255-266).
- ⁴¹ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 256.
- ⁴² *Ivi*, p. 258.
- ⁴³ *Ivi*, p. 274.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 321.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 342.
- ⁴⁷ *Ivi*, p. 358. «Artemisia, “che respirava adagio, coricata su di me su cento pagine di scritto”, non vuole andarsene, tornare al silenzio incenerito dei secoli adempiuti. Restò per mesi nella memoria con un'evidenza medianica, s'era trasformata in voce e presenza di un fantasma esigente, querulo», scrive Leonelli (G. Leonelli, *Introduzione*, cit., p. VIII).
- ⁴⁸ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 345.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 247.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 258.
- ⁵¹ G. BOEHM, *La svolta iconica*, Booklet, Milano 2009.
- ⁵² Scrive ancora Pier Paolo Pasolini nella già citata recensione alle opere bantiane del costante riferimento alla pittura, «oggetto diretto, e molto romanzesco, del racconto...» (P.P. PASOLINI, *Anna Banti, La camicia bruciata*, in *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 124).
- ⁵³ Per una riflessione più approfondita sul ruolo sociale dell'arte nell'immaginario narrativo contemporaneo si veda G. RACCIS, *Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Enthymema», n. XXVI, 2020, pp. 244-260. Con riferimento anche a Banti, l'autore riflette sul ruolo del «personaggio-artista» come «punto di raccordo o divaricazione tra mondo di finzione e mondo reale» (p. 254).
- ⁵⁴ *Cortile* è pubblicato per la prima volta sulla rivista «Occidente»: A. BANTI, *Cortile*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», n. 9, ottobre-dicembre 1934, pp. 82-87.
- ⁵⁵ G. LEONELLI, *Cronologia* cit., p. XVIII.
- ⁵⁶ E. BIAGINI, *Anna Banti*, Mursia, Milano 1978, p. 12.
- ⁵⁷ A. BANTI, *Al lettore*, in Ead., *La monaca di Sciangai e altri racconti*, Mondadori, Milano 1957, p. 5.
- ⁵⁸ A. BANTI, *Sette lune*, Bompiani, Milano 1941.
- ⁵⁹ A. BANTI, *Le monache cantano*, Tumminelli, Roma 1942.
- ⁶⁰ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 271.
- ⁶¹ «S'accorgeva della sua assenza, appena aperti gli occhi, più dalla fila di vestiti che mancava sulla corda, che dallo spazio maggiore nel letto; perché Antonio dormiva come un uccello, avvolto in un mucchio e senza peso» (A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 302).
- ⁶² A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 306.
- ⁶³ *Ivi*, p. 269.
- ⁶⁴ *Ivi*, p. 329.
- ⁶⁵ *Ivi*, p. 262.
- ⁶⁶ *Ivi*, p. 306.
- ⁶⁷ *Ibid.*
- ⁶⁸ *Ivi*, p. 269. Il corsivo è mio.
- ⁶⁹ *Ivi*, p. 301.

⁷⁰ Ivi, p. 306.

⁷¹ Ivi, p. 329. I corsivi sono miei.

⁷² Sul tema si vedano almeno M. Douglas-B. Isherwood, *The World of Goods. Towards of anthropology of consumption*, Routledge, London 1979 [trad. it. *Il mondo delle cose*, 1984]; J. Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968 [trad. it. *Il sistema degli oggetti*, 1972]; J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972 [trad. it. *Per una critica dell'economia politica del segno*, 1972]; *La société de consommation*, Gallimard, Paris 1974 [trad. it. *La società dei consumi*, 1976]; D. Miller, *The Comfort of Things*, Polity, Cambridge 2009 [trad. it. *Per un'antropologia delle cose*, 2013]; I. Kopytoff, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Arjun Appadurai, Pennsylvania 1986 [trad. it. *La biografia culturale degli oggetti: la mercificazione come processo*, in *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, a cura di E. Mora, Vita & Pensiero, Milano 2005, pp. 77-111].

⁷³ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 402.

⁷⁴ Ivi, p. 267.

⁷⁵ Ivi, p. 375.

⁷⁶ Ivi, p. 317. I corsivi sono miei.

⁷⁷ Ivi, p. 332.

⁷⁸ Ivi, p. 354.

⁷⁹ In merito alla rappresentazione della “storia” bantiana si legga Contini: «Banti ha troppa coscienza storica (che cioè la psicologia è relativa a una certa cultura, non già un dato riferibile a un'invariabile natura umana) per non essere la prima a denunciare l'anacronismo, l'ingresso del soggetto nell'oggetto [...]» (G. Contini, *Parere ritardato su «Artemisia»*, in G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 176). Lei stessa scrive di sé: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità» (A. Banti, *La camicia bruciata*, cit., p. 15).

⁸⁰ R. Mongelli, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, n. 41, 2019, pp. 105-113, p. 113. Il saggio risulta interessante anche per gli autori iper-contemporanei analizzati: tra i numerosi, a Davide Orecchio (1969) – più «importante nel panorama biofinzionale contemporaneo (italiano e non)» (p. 113) – seguono Nadia Busato (1979), Helena Janeczek (1964), Giovanni Montanaro (1983), Andrea Tarabbia (1978).

⁸¹ Sul connubio spazio-storia letteraria si legga ancora Alexandre Gefen secondo cui «Ces biofictions sont explicitement perçues par les écrivains comme une [...] reconfiguration du territoire du roman moderne et une révision de l'histoire littéraire» (A. Gefen, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, cit., p. 305).

⁸² Il concetto di ‘forma’ del romanzo bantiano, su cui qui non è possibile soffermarsi, contribuisce alla collocazione di *Artemisia* entro la categoria romanzesca della *fiction*.

⁸³ Vocabolario Treccani, ‘Ambiente’: <https://www.treccani.it/vocabolario/ambiente/> (ultima consultazione 21.12.2023).

⁸⁴ Vocabolario Treccani, ‘Contesto’: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/contesto/> (ultima consultazione: 21.12.2023).

⁸⁵ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 353.

⁸⁶ Ivi, p. 354.

⁸⁷ S. Da Ronch, *Luoghi che tracciano destini negli scritti di Anna Banti*, in *Natura, società e letteratura*, a cura di A. Campana-F. Giunta, Adi editore, Roma 2020, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 340.

⁹¹ Ivi, p. 296. «Una donna: proprio quello che una fanciulla non ha voglia di diventare, checché le sia successo» (p. 296).

⁹² Ivi, p. 258.

⁹³ Ivi, p. 353.

⁹⁴ Ivi, p. 354.

⁹⁵ Ivi, p. 353.

⁹⁶ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 152.

⁹⁷ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 346.

⁹⁸ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 152.

⁹⁹ Spesso gli scritti su Banti, anche di altra natura, conducono a considerazioni sul femminismo e sul femminile. Sono un esempio di ciò le prime pagine dell'*Introduzione* del già citato Leonelli (G. Leonelli, *Introduzione*, in *Anna*

Banti. *Artemisia*, cit., pp. V e sgg.) o il paragrafo di Castellana dedicato a *Artemisia e Lucrezio* (R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 151-155). Per un discorso più ampio sulla sola Banti si rimanda a Lucilla Sergiacomi, *Femminilità e femminismo nelle scrittrici italiane del Novecento*, in «Narrativa», 37, 2015, pp. 119-151. La stessa Banti riflette sulla questione femminile nel suo saggio *Responsabilità della donna intellettuale*, in *Le donne e la cultura*, a cura di A. Gobetti-P. Calamandrei-M. Bassino-T. Fiore-C. Scarfoglio-D. Jovine-M.A. Macciocchi, con Prefazione di S. Aleramo, Edizioni “Noi donne”, Roma 1953, pp. 89 e ss. Della stessa si consiglia anche *Storia e ragioni del romanzo rosa*, in «Paragone», 38, 1953.

¹⁰⁰ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 439.