

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiricò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Anna Banti, immagini e parole ovvero «I musicanti» di Rombouts*

Davide Torrecchia

[...] Già dal crepuscolo l'omino della pertica ha acceso i lampioni a uno a uno, e le fiammelle passano, dietro le imperfezioni del vetro, dalla forma di stella a quella di croce. [...] Il tonfo di un battente, un grido lontano, lo scroscio di una carrozza che va alla stazione: anche i suoni, toccando il vetro intepidito, divengono immagini e prendono un alone di racconto.

ANNA BANTI¹

Il presente contributo si inserisce nel filone di ricerca sulle opere e la vita di Anna Banti (pseudonimo di Lucia Lopresti, Firenze, 1895 – Ronchi, Massa, 1985),² importante scrittrice del Novecento italiano verso la quale forse non è stata rivolta in passato la dovuta attenzione. Recentemente, sembra se ne stia riscoprendo il valore,³ grazie anche al film *Noi credevamo* (2010) del regista Mario Martone, ispirato al romanzo omonimo del 1967.⁴

Si intende qui mettere in evidenza il rapporto che, nella propria narrativa, la Banti ha con la tradizione figurativa, ambito in cui si era specializzata attraverso gli studi di storia dell'arte, accanto al famoso critico Roberto Longhi (1890-1970),⁵ marito e “Maestro”, le cui parole «erano pittura».⁶

* Questo lavoro riprende e approfondisce quanto accennato in DAVIDE TORRECCHIA, *Voce di mute passioni. Lo “sguardo narrante” di Anna Banti. Artemisia pittrice, Lavinia musicista. Equivalenza figurativa dell'opera letteraria*, in «Caffè Michelangiolo», a. XV, n. 3, settembre-dicembre 2010, pp. 48-53. Entrambi i lavori non esauriscono le possibilità di ulteriori sviluppi, dal momento che – per ovvie ragioni di spazio – ci si è soffermati solo su una parte della ricca produzione bantiana.

¹ ANNA BANTI, *Itinerario di Paolina*, Roma, Augustea, 1937, p. 185.

² Cfr. GIUSEPPE IZZI, *Lopresti, Lucia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, pp. 733-738.

³ La gent.ma scrittrice Prof.ssa Fausta Garavini ci comunica la prossima pubblicazione del “Meridiano” su Anna Banti, da lei curato: «L'uscita del Meridiano è prevista per il primo semestre del 2013», precisa (e-mail a Davide Torrecchia del 4 agosto 2012 – Archivio Torrecchia).

⁴ ANNA BANTI, *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967 (nuova edizione negli “Oscar Mondadori” 2010, con postfazione di Enzo Siciliano). Cfr. MARIO MARTONE, *Una guerra che non è finita. «Noi credevamo» di Anna Banti dal libro al film*, in «Paragone. Letteratura», a. LX, n. 81-82-83 (708-710-712), febbraio-giugno 2009, pp. 44-51.

⁵ Cfr. SIMONE FACCHINETTI, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 668-676.

⁶ ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, prefazione di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1981, p. 158.

Se si prova, ad esempio, a “guardare” in controluce i testi della Banti, cercando eventuali (ipotetiche) *correspondances* con le arti figurative (in particolare, appunto, la pittura), emergono baluginii, riflessi, evanescenze, miraggi...

Perché quindi non tentare o, meglio, azzardare un accostamento della scrittura bantiana a celebri dipinti?⁷

Nel suo ultimo libro, l'autrice dirà di sé (in terza persona):

Non più a giornate intere ma per intere mattinate ritrovava il suo scanno alla Biblioteca Nazionale o affondava nel centro storico trattenendosi per ore in chiese e musei. Le capitava però di accorgersi che il suo modo di leggere l'opera figurativa era notevolmente mutato, più di stimolo al contributo dell'immaginazione che all'arricchimento della sua esperienza di studiosa. [...] si sorprende a favoleggiare sul fatto rappresentato, sull'estasi del martire, sulla maestà dell'Arcangelo. [...] Adesso l'immaginazione richiedeva lo sfogo della pagina scritta [...]

[...] all'improvviso un'altra strada le si era aperta, familiare e persino facile. Riguardava non la ricerca strettamente storica e documentata, ma quel tanto di vita vissuta, interpretata, che la ricerca conteneva.

[...] Mentre le famose “attribuzioni” le riuscivano adesso più agevoli, succedeva a volte che la loro importanza critica scomparisse, e le figure, i paesaggi, gli oggetti dipinti si animassero stranamente per dar luogo a una specie di spettacolo. Soggetto sacro o soggetto profano, tutto diventava favola [...] e tutti raccontavano la loro storia diversa affatto da quella immaginata dal pittore: il quale, anche lui, prendeva la parola contestando la sua leggenda. [...] la studiosa ritornata narratrice andava inconsapevolmente creando.⁸

Nel primo lavoro, un saggio di critica d'arte del 1919, tratto molto probabilmente dalla tesi di laurea e lodato da Croce,⁹ aveva scritto:

Sarebbe divertente parlare di Marco Boschini coll'accento di un narratore [...] E per esempio verrebbe fatto di raccontare con dolce compiacimento le passeggiate in gondola per i canali e la laguna veneta [...]¹⁰

In un'intervista del '71, confessa:

⁷ Cfr. DAVIDE TORRECCHIA, *op. cit.*, *ibid.* Raul Calzoni afferma che «il procedere di un'immagine, in riferimento alla memoria, è sempre metonimico»; difatti «“riconoscere per immagini”», continua lo studioso citando Maurice Halbwachs, significa «ricollegare l'immagine (percepita o evocata) di un oggetto ad altre immagini che con esse formano un insieme, come un quadro, è ritrovare i legami di questo oggetto con altri oggetti che possono essere anche dei pensieri o dei sentimenti» (MAURICE HALBWACHS, [1950], *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2001, p. 106). Cfr. RAUL CALZONI, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a c. di Elena Agazzi e Vita Fortunati, Roma, Meltemi Editore, 2007, p. 331.

⁸ ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, cit., pp. 37-38, 109 e 141-142.

⁹ Cfr. BENEDETTO CROCE, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920, p. 280.

¹⁰ LUCIA LOPRESTI, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, in «L'Arte», a. XII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1919, p. 13.

Mi misi a scrivere perché m'è sempre piaciuto raccontare. Fin da bambina raccontavo favole ai bimbi più piccoli e segretamente scribacchiavo. Ero figlia unica, ero timida, avevo poche amiche: questo forse ha contribuito. I miei genitori avevano una villa, in fondo a via Nomentana, ed io ricordo che scrivevo in giardino, in un boschetto.¹¹

La dimensione figurativa rimane comunque centrale nel suo percorso creativo:¹²

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.¹³

Ricordando il professore:

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. [...]

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 [...]

Il giovane professore era sempre piuttosto rigido, ma molto generoso e tanto «liricamente» persuasivo da contaminarci quasi tutti. [...]¹⁴

Uno sguardo alle opere.¹⁵

La piccola Paola di *Itinerario di Paolina* (1937),¹⁶ vicina alla mamma che «piglia la seggiola, si accomoda, tira a sé, sollevando il lavoro a maglia, il filo del grosso gomito» (pp. 106 e 109),

¹¹ GRAZIA LIVI (intervista di), *Tutto si è guastato*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1971, p. 12. Cfr. BRUNELLO VANDANO, *La bimba triste incontrò un cane azzurro. Anna Banti popolava di personaggi immaginari la sua infanzia solitaria*, in «Epoca», a. XIII, n. 609, 27 maggio 1962, pp. 44-47.

¹² Cfr.: ENZA BIAGINI, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978, pp. 5 e 42-43; EAD., *Anna Banti et Artemisia. «Roman» et récit de vie*, in «Fictions biographiques et arts visuels, XIX-XXI siècles», Actes du colloque «Fictions biographiques, XIX-XXI siècles» (Université Stendhal-Grenoble 3, 11-14 maggio 2004), a. c. di Brigitte Ferrato-Combe e Agathe Salha, in «Recherches & Travaux», n. 68, 2006, pp. 41-55 (per la traduzione dal francese si ringrazia la Prof.ssa Rosa Alba Sucato Cangelosi); GRAZIA LIVI, *Anna Banti. L'ultima regina*, in EAD., *Narrare è un destino*, Milano, La Tartaruga, 2002, pp. 93-102; EMANUELA GENESIO, *Peindre le récit et lire la peinture. Rencontre entre Anna Banti, historienne de l'art et écrivain et Artemisia Gentileschi, femme peintre du XVII siècle*, Lille (France), ANRT (Atelier National de Reproduction des Thèses), 2004 (per la traduzione dal francese si ringrazia la Prof.ssa Rosa Alba Sucato Cangelosi); GIUSEPPE LEONELLI, *Cronologia*, in ANNA BANTI, *Artemisia* [1947], Milano, Bompiani, 2006, p. XVIII; MARINA ZANCAN, «Artemisia» di Anna Banti, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi – La Repubblica – L'Espresso, 2007, p. 197.

¹³ GRAZIA LIVI (intervista di), *Tutto si è guastato*, cit., *ibid.*

¹⁴ ANNA BANTI, *Premessa*, in ROBERTO LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 5 e 6. La stessa Banti aggiunge: «Egli stese per prepararci all'esame un manipolo di bellissime pagine manoscritte che compongono questo volumetto [...] Non si tratta di uno dei soliti manuali ma di una guida alla comprensione di un linguaggio muto, senza suono e perciò altamente eloquente» (ivi, p. 6). Era il 1914, «tra il 15 giugno e il 4 luglio» (CESARE GARBOLI, *Breve storia del giovane Longhi* [Introduzione], in ROBERTO LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, BUR, 1999, p. V); Longhi ha ventiquattro anni, Lucia Lopresti (non ancora Anna Banti) ne compie diciannove il 27 giugno.

¹⁵ Cfr. DAVIDE TORRECCHIA, *op. cit.*, *ibid.*

potrebbe richiamare *L'educazione al lavoro* (1863) di Silvestro Lega. La cuoca Artemia invece, con «le braccia color di salsiccia» accanto al focolare e alla «schidionata d'uccelli» (p. 92), farebbe pensare alla *Cuciniera* (1630 circa) di Bernardo Strozzi.

Nel racconto *Inganni del tempo* in *Il coraggio delle donne* (1940),¹⁷ «i pennacchi dei treni [che] sfiatano dalle tettoie, e minacciano l'azzurro» (pp. 131-132), potrebbero far materializzare davanti agli occhi del lettore *La Gare Saint-Lazare* (1877) di Claude Monet.

Le «coppie di buoi che qualche ragazzetto sapeva già comandare», legate ai loro “carri sordi” e sullo sfondo il «mare, abbandonato fra la sabbia come uno specchio rotto» e «ridivenuto geografico, mitico e pauroso» (pp. 175 e 177), nel romanzo *Sette lune* (1941)¹⁸ rimanderebbero ai *Buoi al carro* (1867) di Giovanni Fattori. D'altra parte, la «festa di bambini su un prato crepuscolare» (p. 161) somiglia al *Girotondo* (1906-1908) di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Nel racconto *Catacombe* in *Le monache cantano* (1942),¹⁹ il martirio della protocristiana Porziella, «una stesura di sofferenza smisurata», con «i carnefici [che] riponevano gli strumenti, lavavano il sangue, raccoglievano colla scopa ciuffetti di capelli», e quei «pochi rimasti in gruppo [i quali] dicevano che fissasse il cielo, che sorrisse» (pp. 118-119), non pare quasi la descrizione del *Seppellimento di santa Lucia* (1608-1609) di Caravaggio?

Il famoso romanzo *Artemisia* (1947),²⁰ sulla travagliata esistenza della pittrice Artemisia Gentileschi (1593-1654 circa),²¹ così denso di vere e proprie “citazioni” pittoriche, queste sì, ampiamente riscontrabili (dalle sante Cecilia del padre Orazio alle varie Giuditta della figlia provetta, coi loro giochi di luce e ombra), risplende anche grazie a “cammeo” più o meno probabili

¹⁶ Cfr. ANNA BANTI, *Itinerario di Paolina*, cit. Fino a poco tempo fa, «il primo, in ordine di tempo, degli incunaboli narrativi di Anna Banti» era considerato il racconto *Cortile* (cfr. EAD., *Cortile*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», a. III, vol. IX, ottobre-dicembre 1934, pp. 82-87, poi in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24/490, dicembre 1990, p. 5-12; cfr. GIUSEPPE LEONELLI, *op. cit.*, *ibid.*). Oggi, sappiamo che la scrittrice esordisce in realtà nel 1930 con il racconto *Barbara e la morte*, apparso su «La Tribuna illustrata» del 13 luglio, dopo essere stato segnalato a un concorso (membri della giuria: Antonio Baldini, Massimo Bontempelli, Emilio Cecchi) indetto il 1° maggio dalla stessa rivista (cfr.: EAD., *Barbara e la morte*, in «Paragone. Letteratura», a. LXII, n. 93-94-95/732-734-736, febbraio-giugno 2011, pp. 6-10; LAURA DESIDERI-FAUSTA GARAVINI, *Il primo racconto di Anna Banti*, ivi, pp. 3-5). Con aggiunte e varianti (p.e., *Barbara e la morte*>*La morte*, Barbara>Paola), il testo diventerà uno dei “capitoli” del *Bildungsroman* intitolato *Itinerario di Paolina* (cit., pp. 118-128).

¹⁷ Cfr. ANNA BANTI, *Inganni del tempo*, in EAD., *Il coraggio delle donne*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 129-193.

¹⁸ Cfr. EAD., *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941.

¹⁹ Cfr. EAD., *Catacombe*, in *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 109-119.

²⁰ Cfr. EAD., *Artemisia*, cit. Nello scritto *Al lettore* che introduce il romanzo, l'autrice afferma: «[il] racconto [...], intitolato *Artemisia*, era alle ultime pagine nella primavera del 1944. In quell'estate, per eventi bellici che non hanno, purtroppo, nulla di eccezionale, il manoscritto veniva distrutto». Con «ostinazione accorata», prosegue, «la memoria non si stancò, negli anni successivi, di tener fede a un personaggio forse troppo diletto» (ivi, p. 7). Date in calce: «Estate 1944 – estate 1947». Nel 2011, per l'anniversario dell'Unità d'Italia, *Artemisia* è stato inserito nell'elenco de “I 150 Grandi Libri” «che – anno dopo anno – dal 1861 al 2011 hanno scandito la storia d'Italia e contribuito a plasmare il nostro costume, il gusto, il nostro pensiero» (www.salonelibro.it).

²¹ Cfr. gli importanti aggiornamenti biobibliografici contenuti in *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, a c. di Roberto Contini e Francesco Solinas, Pero (Milano), 24 ORE Cultura, 2011 (catalogo della mostra tenutasi, dal 22-09-2011 al 29-01-2012, al Palazzo Reale di Milano).

e dissimulati. Dalle “bambocciate” di un Cerquozzi o un Lingelbach, negli episodi di Artemisia bambina e il marito che «da piccolo, già trafficava» (p. 52), al “classico” *Ritratto di Lucrezia Panciaticchi* (1540-1541) di Bronzino, in cui potrebbe ravvisarsi l’amica di Artemisia, Cecilia Nari, nobile e ricca di nascita ma – a causa di una paralisi – condannata sul suo eterno “seggiolone”: ormai adolescente, portava «un cerchietto d’oro all’anulare», mentre «la mano abbandonata in grembo, aveva una leggerezza preziosa» (p. 15).

In quello che secondo Cecchi «sta fra quanto di meglio nella letteratura narrativa è stato prodotto, e non soltanto in Italia»,²² ovvero il bellissimo racconto *Lavinia fuggita* in *Le donne muoiono* (1951),²³ il brano in cui le fanciulle “merendarono nel giardino” («pulito come uno smeraldo, e ogni passo era una sorpresa. Erbetta verde fine fine, un gran prato; alberi di ciliegie [...] C’era il melagrano fiorito e l’albicocco, un boschetto [...] rose per ogni cespuglio, gelsomini di Spagna», p. 92), sembrerebbe ispirarsi al celebre *Donne in giardino* (1866-1867) di Monet.²⁴

Ma ciò che desta davvero stupore e meraviglia è la «povera Lavinia»,²⁵ geniale musicista «assegnata ai servizi bassi di lavanderia e cucina e vestita di rosso, come fosse già novizia» (p. 106), sol perché si era permessa di dar libero sfogo alla propria frustrata vocazione, sfidando (involontariamente) il “prete rosso”, don Antonio Vivaldi. Confinata dunque «in secchiaio, con un coltellaccio tra le dita, il coltellaccio da pelar legumi», che «rigirava senza adoperarlo, sebbene accanto a lei il mucchio delle verdure da pulire fosse enorme», aveva le mani «rosse e screpolate peggio che d’inverno» (p. 107). Un’“apparizione”: la contemporanea *Ragazza di cucina* (1740 circa) di Chardin, con quella sua espressione pensosa, tra corrucciata e rassegnata (un tantino ironica, si direbbe), circondata di ortaggi, vestita dello stesso colore sanguigno e “armata” del medesimo arnese...

Miracoli del “seme di rimemorazione” di cui parla Halbwachs!²⁶

Testimonianza assolutamente inequivocabile di vera e propria descrizione di un’opera d’arte, affine all’«*ékphrasis* classica»²⁷ e utile alla nostra tesi, è un prezioso testo del 1950 (anno in cui Longhi

²² EMILIO CECCHI, *Un piccolo capolavoro*, in *Letteratura italiana del Novecento*, a c. di Pietro Citati, vol. II, Milano, Mondadori, 1972, p. 911.

²³ Cfr. ANNA BANTI, *Lavinia fuggita*, in EAD., *Le donne muoiono* [1951], prefazione di Enza Biagini, nota biobibliografica di Margherita Ghilardi, Firenze, Giunti, 1998, pp. 81-112.

²⁴ A Monet la scrittrice dedica un volume, sulla cui copertina appare questo dipinto (cfr. EAD., *Claude Monet (1840-1926)*, Milano, Garzanti, 1956).

²⁵ EAD., *Un grido lacerante*, cit., p. 113.

²⁶ Secondo Halbwachs, l’immagine del “seme di rimemorazione” svolgerebbe un compito preciso nella dialettica del ricordo: «Come bisogna introdurre un germe in un ambiente saturo perché questo cristallizzi, allo stesso modo in [un] insieme di testimonianze a noi esteriori bisogna poter aggiungere come un seme di rimemorazione, perché esso si rapprenda in una massa consistente di ricordi» (MAURICE HALBWACHS, *op. cit.*, p. 83). Cfr. RAUL CALZONI, *op. cit.*, p. 325.

²⁷ BEATRICE BUSCAROLI FABBRI, *La porta chiusa. Cercando Anna Banti*, in «Paragone. Letteratura», a. XLIV, n. 37-38 (516-518), febbraio-aprile 1993, p. 68. «Il termine *ékphrasis* rimanda all’ambito di una tradizione culminante nel

fonda «Paragone», con la sua doppia veste “Arte” e “Letteratura”) su *I musicanti* di Theodoor Rombouts (1597-1637), primo e originale documento di critica d’arte *sui generis* (tra filologia e narrativa) a firma “a. b.” ad essere scopertamente legato alle arti figurative (nonostante i riferimenti ai quadri della Gentileschi, *Artemisia* è pur sempre un romanzo), dopo gli studi pubblicati *in illo tempore* col suo vero nome.²⁸

Si tratta di un soggetto “picaresco”, due artisti itineranti:

Il palco l’aveva scovato nel sottoscala che nessuno se ne ricordava: il tendone lo tirò fuori dalla carretta, ferma a stanghe in su sotto l’arco dello stallazzo accanto al cavalluccio tutto brividi; e lo montò da sé, rialzandolo a sinistra con un pannello galante. Era un giorno del milleseicentoventi: va bene, un giorno qualunque, ma proprio quello, fra miliardi di giorni. Notte, come si vede, perché la lanterna è accesa e sbatte grandi ombre sul muro. Nell’osteria lo lasciavano fare, anche se non lo conoscevano, per una sera l’oste dava sempre il permesso. Lui non perdeva un gesto né un bicchiere, ma anche quella lentezza a passi lunghi e dinoccolati doveva affaticarlo perché s’asciugava di continuo il sudore. Infine, quand’ebbe inchiodato il drappo a festone, si volta al muro, e, come appartato, s’infilava il farsetto a maniche sgargianti mentre stringe fra i ginocchi certi quaderni. Quando si rivoltava è un altro, quel gran berretto con le piume, dove l’avrà rubato? Si muove: è un Sacripante, è un

pensiero del sofista Luciano (II sec. d.C.), che già affiancava alla dimensione percettiva riferita all’oggetto artistico materiale una simmetrica dimensione verbale» (ELENA AGAZZI-GIORGIO CUSATELLI, “*Ékphrasis*” e memoria, in *Memoria e saperi*, cit., p. 275). «Il commento verbale si sforza pertanto di colmare il dislivello non solo funzionale, ma anche intersemiotico, tra oggetto visivo e spettatore, oltre che di assicurare la continuità effettiva del manufatto d’arte. [...] L’*ékphrasis*, insomma, non solo segnala il frutto del lavoro artistico alla comunità, ma cerca anche di opporsi alla sua assegnazione all’indistinto oblio prodotto dal tempo [...]; le parole del sofista Callistrato, che nel quarto secolo intitolava *Ékphrasis* la sua descrizione di quattordici statue, hanno sconfitto i secoli, i quali hanno tuttavia disintegrato quanto le ha ispirate» (ANDREA MIRABILE, «*Discreti messaggeri del fuori*». *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, in *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, a c. di Edoardo Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 81). «A Warburg, e a Walter Benjamin», secondo Agazzi e Cusatelli, «[...] si deve la crisi dell’impostazione positivista della descrizione d’arte e l’affermarsi graduale di una prassi per eccellenza trasgressiva che travalica addirittura ogni pratica classificatoria interdisciplinare e assegna l’*ékphrasis*, una volta accertata l’impossibilità di una descrizione esaustiva, a una funzione finalmente libera e liberatrice dell’indeterminato potere immaginativo. Con ciò anche il dilemma sul primato tra parola scritta o immagine sembra, almeno provvisoriamente, risolto [...] Uno dei compiti più presenti all’*ékphrasis* oggi è quello di trasformare chi ascolta in un soggetto che vede l’immagine. La scrittura produce una comunicazione a distanza e l’immaginazione rende presente ciò che è assente. Nell’antichità non importava nel contesto della retorica quale tipo di oggetto fosse descritto, mentre oggi l’*ékphrasis* dipende in larga misura dall’oggetto descritto, anche se non esclusivamente. [...] Indubbiamente, nell’esperienza efrastica, si condensa l’emozionalità dell’incontro tra vissuto del soggetto che ricorda e la costellazione di sapere, pregna di memoria e di tradizione, che si ricomponde nella parola attraverso l’immagine della mente». Nello studio dedicato alle *Parole che dipingono* (2004), Michele Cometa – continuano Agazzi e Cusatelli – sposta l’attenzione «dalla dinamica funzionale dell’*ékphrasis* al riconoscimento del “sedimento memoriale”, specifico dello scrittore o del critico e della comunità culturale, che rende possibile l’esperienza efrastica oltre i confini delle singole congiunture epocali». Così, «[...] il sapere multiplo [...] scardina il rapporto tradizionale tra parola scritta e immagine. Esso svela nella pluridimensionalità dei “percorsi di senso” [...] la potenza di una memoria efrastica finalmente in grado di liberare un’incommensurabile forza immaginativa» (ELENA AGAZZI-GIORGIO CUSATELLI, *op. cit.*, pp. 276, 279, 283-284). “Testo plurale” «non significa soltanto che ha molti sensi, ma che dà adempimento al plurale stesso del senso: un plurale irriducibile (e non solo accettabile). Il testo non è una coesistenza di sensi, bensì passaggio, attraversamento; non può perciò dipendere da un’interpretazione, sia pur liberale, ma da un’esplosione, da una disseminazione» (ROLAND BARTHES [1984], *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 60; cfr. RAUL CALZONI, *Luoghi della memoria*, in *Memoria e saperi*, cit., p. 535).

²⁸ Dal 1919 al 1922, “Lucia Lopresti”; dal 1927 al 1929, “Lucia Longhi Lopresti” (il matrimonio era avvenuto il 31 gennaio del ’24), usato solo una volta e poi abbreviato in “Lucia L. Lopresti” (cfr. *Bibliografia degli scritti di Anna Banti*, a c. di Laura Desideri, in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24/490, dicembre 1990, pp. 78-79).

Coviello. Ma quando comparve la ragazza cogli strumenti, chitarra, e un liuto enorme che appena ce la faceva a reggerli, uno diceva già che era spagnola, così pallida. Rognosa, disse un secondo, vedi che ha nascosto i capelli, certo l'hanno tosata. E capirono tutti che erano poveri musicanti.

Una ragazza alta, di viso lungo, vestita all'antica, colla gorgerina pulita e senza seno: non sarà un ragazzo, per caso? È una donna, è un uomo, una voce sghignazzò: dopo ci penso io a far la prova e ve lo so dire. Sotto la luce viva e gialla teneva gli occhi sbarrati, alzava la mano manierosa quando le toccava il ritornello: alla voce acerbetta fu chiaro che era una bambina cresciuta dallo stento. Cantava colla serietà meticolosa di una donna, appoggiata sul fianco sinistro, e poi sul destro, come danzasse: attenta a non sbagliare il tempo anche se il padre pizzicando le corde, vociando, roteando gli occhi, non si curava di lei. Ora si vedeva bene che era suo padre, tanto si somigliavano, e sul filo di questa somiglianza finalmente lo riconobbero, era Altamiro, soggetto del Reame, che ogni tanto capitava a portare una figlia a Mantova, da tentar la sorte.

Teodoro masticava piano e guardava: toccava in tasca il carboncino e poneva mente alla gran pancia del liuto, in terra, e alle luci bizzarre sui libri di musica. Un quadro che neppure il Caravaggio l'ha pensato, due pezzenti tal quale, grandezza di natura, la prima cosa che pitterò in Fiandra. Ma di tornare in Fiandra non si capacita, qui a questo tavolo d'osteria dove aspetta la corriera di Milano, incantato come quando arrivò in Italia, cinque anni fa, e non si raccapazzava di questo paese così gramo e maestoso. 'Vengano i macaroni' strilla un soldato spagnolo. E Teodoro s'accorge che la ragazza ha gli occhi di statua e potrebbe figurare da Santa Cecilia in persona.²⁹

Con le sue ricorrenze lessicali, spie semantiche afferenti alla dimensione "visiva" («si vede», «vedi», «occhi» [tre volte], «si vedeva», «guardava»), il testo si compone di tre macrosequenze, suddivise graficamente in altrettanti capoversi.

La prima ("Il palco ovvero Poveri musicanti")³⁰ inizia con una specie di premessa (la sistemazione improvvisata del palco, la messinscena), che ricostruisce l'antefatto, così da introdurre e spiegare il momento "fissato" nel dipinto. Riguardo al cronotopo, sappiamo di essere nel XVII secolo («milleseicentoventi»), in un'osteria lombarda (più avanti, leggiamo che il pittore attende «la corriera di Milano»), di notte, e che deve far freddo («cavalluccio tutto brividi»). A metà circa del capoverso appare «Lui», il personaggio finora sottinteso, il quale continua a darsi da fare (malgrado

²⁹ ANNA BANTI, *Theodor [sic] Rombouts: 'I musicanti'*, in «Paragone. Arte», a. I, n. 3, marzo 1950, pp. 56-57. Alla fine, una nota collegata al nome del pittore, riporta le seguenti indicazioni: «Theodor [sic] Rombouts ha firmato il quadro bellissimo, ora a New York presso Mr. H.G. Sperling che ci concede di pubblicarlo. Appartiene certamente al tempo italiano di questo caravaggista fiammingo, venuto a Roma nel 1616; poi chiamato a Firenze dal Granduca e nel 1622 presente a Pisa; tornato in Fiandra circa il '25» (ivi, p. 57). Oggi, il quadro si trova allo "Spencer Museum of Art", University of Kansas (Lawrence, Kansas), che ci ha autorizzato la riproduzione. Testo e nota compongono «un brevissimo e mai ripubblicato scritto, che apparve su 'Paragone-Arte' nel 1950, il primo anno della rivista, in cui il gusto di intingere la penna nell'essenza più profonda dell'opera d'arte, dimenticando ogni pretesto filologico, ogni occasione che non sia puramente letteraria, dà vita a un pezzo di bravura fulminante, un unicum nella carriera della Banti. Il dipinto descritto, come in una *ékphrasis* classica, si anima e apre un palcoscenico: chi legge non sente neppure il bisogno di controllare la verità, di misurarne la verosimiglianza» (BEATRICE BUSCAROLI FABBRI, *ibid.*). «La Banti», secondo Mirabile, «supera i confini della letteratura contaminandola con la critica, o meglio fonde critica d'arte e romanzo, trasformando quest'ultimo in una sorta di ibrido metaromanzesco» (ANDREA MIRABILE, *Un vero maestro*, in ID., *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009, p. 69). Cfr. ID., *Equivalenze pittorico-verbali in Roberto Longhi e Anna Banti*, in «Romance notes», vol. 43, 2003, pp. 271-278.

³⁰ Abbiamo provato ad assegnare un titolo alle tre macrosequenze.

non stia forse molto bene: «quella lentezza [...] doveva affaticarlo perché s’asciugava di continuo il sudore»), per metter su quello che ha tutta l’aria d’essere uno spettacolo. Dopo due citazioni, «Sacripante» e «Coviello», nomi appartenenti a diversi ambiti semantici (il poema cavalleresco e la commedia dell’arte), compare assieme agli strumenti musicali una ragazza, di cui la *vox populi* del locale (vagante da un imprecisato «uno» a un altrettanto ignoto «secondo») ipotizza la provenienza («spagnola, così pallida») e l’assenza dei capelli, dietro una specie di turbante («Rognosa, [...] certo l’hanno tosata»). Verso la fine, vi è una prima agnizione (provvisoria o incompleta): «erano poveri musicanti».

Il secondo capoverso (“Una ragazza alta o un ragazzo? ovvero Padre e figlia”), più breve, è strategicamente introdotto (a incastro col primo capoverso) dal *refrain* del sostantivo «ragazza», quasi un’eco giuntaci appunto dall’ultima parte della sequenza precedente; e si sofferma su questa figura. Messa in discussione – sempre dalla solita *vox*, che rimbalza indistintamente da una domanda all’altra (le stesse dell’autrice) – messa in discussione, si diceva, l’identità sessuale del personaggio, per quel non so che di androgino che lo caratterizza («alta, [...] senza seno»), una volta ascoltata la «voce acerbetta fu chiaro che era una bambina cresciuta dallo stento», la quale cantava «colla serietà meticolosa di una donna [...] attenta a non sbagliare il tempo». Ma i suoi occhi rimangono «sbarrati», a causa di un triviale sghignazzo. L’uomo che le sta accanto, probabilmente suo padre («tanto si somigliavano»), però «non si curava di lei»: forse perché sicuro della sua bravura o perché concentrato nella parte di primo attore?... Non sappiamo quale significato dia la Banti a questa frase; certo è che la fanciulla del dipinto si trova *non* accanto ma in secondo piano, rispetto alla figura maschile che, a sua volta, la copre-nasconde con un braccio... Ci risiamo: senso di protezione?, boria da saltimbanco? (in effetti, la differenza dei costumi è stridente...)... Oppure, semplice manifestazione del “diritto di proprietà”?... Seconda agnizione (realistica): «era Altamiro, soggetto del Reame, che ogni tanto capitava a portare una figlia a Mantova, da tentar la sorte». Equazione epocale: prole (soprattutto femminile) = merce di scambio. La terza e ultima sequenza (“Teodoro vs Caravaggio ovvero Santa Cecilia”) si apre col nome proprio di Rombouts: era consuetudine italianizzare i nomi stranieri, quando la Banti scrive il pezzo. Ma si avverte un che di amichevole, affettuoso, tanto da farne combaciare il profilo appena accennato con quello della voce narrante (identificazione pittore-autrice-che-guarda): in tal modo, scopriamo che, sì, in fondo è stato “lui” finora a parlare, in una sorta di monologo interiore. «Teodoro», rimasto finora silenzioso in un manzoniano “cantuccio” da cui tutto osserva, continua a guardare con vorace attenzione, rapito dalla scena che prende vita sotto (e grazie a) i suoi occhi. Intanto, «poneva mente [...] alle luci bizzarre», mentre «toccava in tasca il carboncino»; proprio come fa l’Artemisia dell’omonimo romanzo con un “pugnaletto”, ma per ben altri motivi:

Entrò alla fine anche Fabrizio [fratello di Antonio Stiattesi, marito di Artemisia, N.d.R.], fattosi soldato, con gran pompa di ricami alla giubba e tempestò che voleva mangiare. I ragazzi si rintanarono [...] Il soldato camminava su e giù, inciampava nelle casse [la dote di Artemisia, N.d.R.], ci sbatteva la spada, prese a calci il canino. Vociava: «Si viene o non si viene?», e regolarmente, dopo ogni tonfo e urlo, guardava la cognata senza salutarla. Lei non si muoveva, ma prese una positura più comoda, gettandosi all'indietro, con uno sguardo insolente; e fra sé rideva. Rideva a un pensiero che era stato a volte un rimorso, tutto quel sangue di Oloferne che stagnava sulla tela di Pitti. «Io l'ho dipinto, è come se avessi ucciso un prepotente.» Portava un pugnoletto in tasca, coll'unghia del pollice ne accarezzava la forma, mentre Fabrizio si tirava su i calzoni come Cosimo furiere. Cosimo furiere, quest'altro Oloferne! La spinta del vecchio odio fu così schietta che Artemisia si levò in piedi e le parve di essere un gigante.

Ma un gigante non era: era una donnina, bionda per giunta, e il corpaccione di Fabrizio era così solido, fra panca e tavolo, che non le restò che guardarlo e sperare che gli occhi frustassero.³¹

Nell'estasi dell'ispirazione, l'animo del fiammingo pittore è colmo del desiderio di metter subito mano all'opera (sempre come Artemisia, mentre pensa alla scena di *Giuditta che decapita Oloferne*: «E già nella mente [...] tutto era pronto»),³² trabocca d'orgoglio (“Vedranno chi è Teodoro”),³³ che è coscienza della propria maestria, e forse qualcosa in più, tale da spingerlo a osare (ma in sordina, tra sé e sé) una sfida nientemeno che a Caravaggio; e non è che l'ammirazione della studiosa d'arte, entusiasta come un fanciullo di fronte a una scoperta: questi incantevoli «pezzezzenti tal quale, grandezza di natura»!

A parte Teodoro e non si sa quali altri avventori, un pubblico rozzo e volgare sembra non apprezzare lo spettacolo. «‘Vengano i maccheroni’ strilla un soldato spagnolo» (e par di sentire Fabrizio, il cognato di Artemisia!). Allora, il trattenuto disagio della ragazza (un conto è salmodiare in chiesa o da sola a casa, un altro è star qui, esibirsi davanti a questa gente, e che gente!) si fa spavento, gelida umiliazione, distacco: «E Teodoro s'accorge che [...] ha gli occhi di statua».

Agnizione conclusiva (rivelatrice): il paragone («potrebbe figurare da Santa Cecilia in persona») è specchio di una identità femminile divisa tra pudore e fierezza, forza e fragilità,³⁴ e diviene simbolo

³¹ ANNA BANTI, *Artemisia*, cit., p. 60.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ In realtà, l'esatta citazione – tratta da *Artemisia* – è la seguente: «“Vedranno chi è Artemisia”» (ivi, p. 28).

³⁴ In un altro contesto, la Banti scrive: «E appunto una biondina dal visetto linfatico di ragazzina perbene, sotto i capelli saggiamente divisi dalla scriminatura, compare puntualmente nei quadri che Orazio Gentileschi dipinse [...]. Non è assurdo supporre che la figlia adolescente gli servisse di modello. Chi volesse leggere in questa fisionomia prestata a sante e a madonne vi potrebbe scorgere i segni della timidezza, ma anche quelli di una nascosta ostinazione: la timidezza di una natura orgogliosa, l'ostinazione di una che non ammette di rinunciare alle proprie idee, ai propri sogni, all'esercizio della propria volontà» (ANNA BANTI, *La vera Artemisia Gentileschi*, in «Settimo Giorno», a. XI, n. 33, 14 agosto 1958, p. 47). Sulla sopraccoperta della prima edizione di *Artemisia* (Firenze, Sansoni, 1947) compare in un tondo il particolare di una delle due versioni del dipinto di Orazio Gentileschi, *Santa Cecilia con un angelo* (1618-1621 circa) (cfr. *Orazio e Artemisia Gentileschi*, a c. di Keith Christiansen e Judith Walker Mann, Milano, Skira, 2001, pp. 154-157). Cfr. MARGHERITA GHILARDI, *Notizia*, in ANNA BANTI, *Artemisia*, prefazione di Margherita Ghilardi [Il

della storica condizione in cui, secondo la Banti, hanno sempre vissuto le donne, «oscare ed effimere come farfalle notturne»,³⁵ «eterne proletarie»,³⁶ martiri, nonostante il valore e l'impegno. Insomma, «donne indignate e superbe».³⁷

Nella sua ultima intervista, comunque, la scrittrice afferma con decisione di non tollerare la parola "femminista":

Sì, la odio.

Eppure lei ha sempre difeso la causa delle donne, nei libri come nella vita. Perché si urta tanto se le danno della femminista?

Perché il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne.³⁸

In *Un grido lacerante* (1981), aveva scritto:

[...] l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. [...] No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro [...]³⁹

pennello e la spada, pp. IX-XXXV], Torino, UTET – Fondazione Maria e Goffredo Bellonci onlus, 2007, pp. XXXIX-XL. Cfr. anche DAVIDE TORRECCHIA, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ ANNA BANTI, *Le donne muoiono*, in EAD., *Le donne muoiono*, cit. [1998], p. 64.

³⁶ EAD., *Sofia o la donna indipendente* in EAD., *Il coraggio delle donne*, cit., p. 121.

³⁷ EAD., *Un grido lacerante*, cit., p. 42. Gianfranco Contini precisa che, nell'opera della Banti, «il tema fondamentale è quello, per così dire, della condizione femminile, indagata con un pathos che, contenendosi, si converte di continuo in durezza anche sbrigativa. Per questa necessità di allontanare da sé l'oggetto, i suoi riconosciuti capolavori sono quelli in cui le figure hanno il remoto della storia [...]» (GIANFRANCO CONTINI, *Anna Banti*, in ID., *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968 [poi, Milano, RCS Libri, 1997], p. 865). Lo studioso, dopo aver citato *Lettera all'editore* (1945) di Gianna Manzini, afferma che occorrerebbe «seriamente riflettere sull'opportunità d'una categoria (categoria culturale, beninteso: cultura dei sentimenti) di stile "femminile": opportunità riconoscibile solo quando ne fossero chiaramente definite le istituzioni, le quali sarebbero probabilmente da riassumere in un impressionismo introspettivo, interpretazione perenne del gesto, o addirittura della sensazione come stato d'animo perennemente rappreso in gesto; posizione aliena e dalla visività ferma e disinteressata dell'immagine e dall'incisiva analisi razionale dei moti; posizione che consuma così rapidamente i suoi oggetti da sciogliere i nessi e preferire la coordinazione [...] Ma per seducente che sia una tal ricerca di stilemi, e convenientissima mediante successive approssimazioni a definire le responsabili personalità, vediamo, senza insistere oltre sull'inquadramento generico del problematismo della Banti, di puntare verso il suo contenuto proprio. Artemisia [...] è il personaggio che si muove nell'intervallo fra le definizioni di "donna forte" [...] e di "donna altera ma debole" [...]. Appena accentuata la situazione di vittima pregiudizialmente dannata (e a questo punto la desinenza in *a* non dovrebbe celare oltre l'umanità generale del tipo, non limitato a una fisiologica metà della razza), in codesto impasto di fragilità umiliata e repressa che per orgoglio simula la forza, ravvisiamo la dominante, non diremo l'ossessione, che individuava le figure della Banti [...] Che l'oggettivazione (detto così per intenderci rapidamente) termini addirittura in un personaggio storico, è una prova del massimo stacco dalla materia; e tuttavia è proprio questa la variante che, sollecitando di continuo la discussione critica (specialmente nella redazione secondaria che è pubblicata: personaggio da fare acuito dal personaggio da rifare), accusa anche al massimo i prolungamenti nell'oggetto della soggettività dell'autrice» (GIANFRANCO CONTINI, *Parere ritardato su «Artemisia»*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 174-175).

³⁸ SANDRA PETRIGNANI, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 106.

Tuttavia, ricorda Fausta Garavini, era stata anche definita “zarina”:

L’avevano impietrata nella sua leggenda [...]

[...] fredda, altera, scontrosa, impietosa. Insomma la maschera per il volto. Si osò scrivere perfino che non aveva dubbi (come se dubitassero solo quelli che lo danno a vedere). [...]

[...] negando perfino la levigatezza dignitosa e impeccabile con cui Anna Banti incoraggiava la propria sincerità, misurata sempre, niente affatto morbosa, anzi composta in contenuta tristezza. [...]

[...] difese erette dalla scrittrice, fosse pure soltanto la trasparente barriera di cristallo della sua scrittura. Amavo il suo riserbo, la sua discrezione restia; la sua alterigia, certo, perché la sapevo frutto di un rigore peritoso, di un timore sofferto.

[...] vulnerabilità, protetta di contegno e di fierezza. L’avevo vista da vicino, in più occasioni, e soprattutto nel nostro viaggio in Portogallo, poco dopo la morte di Longhi. Lei lo aveva raccontato di sorvolo, con la sua abituale ritenutezza, nel *Grido* [...] ⁴⁰

Nel discorso commemorativo letto il 13 dicembre 1985 presso la sede della Fondazione Longhi, Giovanni Testori disse:

Credo che quanti abbiano avuto legami d’affetto e d’amicizia con Anna Banti non potranno cancellare dalla loro memoria l’espressione di sdegno atterrito, quasi per una bestemmia, o un urlo trattenuti a fatica nella gola, che le si disegnava sul viso, bellissimo anche negli anni che usan dirsi della vecchiezza [...]

[...] in quegli attimi brevi e lampeggianti, la Banti pareva davvero una bestia ferita, quasi che il vile evento annunciato, il vile giudizio o la vile malignità riportate, avessero messo a nudo la sua fragilissima vulnerabilità e, con la vulnerabilità, il grumo di tenerezza che ella difese sempre, non solo come un bene, ma come un’ineliminabile, necessaria vergogna, costruendo intorno ad essa la fortificazione d’un orgoglio che pareva inaccettabile, ma che tutto era, rapido, furioso, preditorio, tranne che inattaccabile.

Solo gli sciocchi, o coloro che amano le anime obliquamente politicizzate o mediocrementemente talentose, potevano pensare che quell’orgoglio e la costruita fortificazione fossero l’apparire, anzi l’esteriorizzarsi, d’una incrollabile certezza. In realtà, non erano che il rovescio di quella medaglia che era formato, appunto, dalla fragilità e dalla tenerezza. Altera, sdegnosa, impenetrabile: così la descrivevano; così, anzi e meglio, la volevano i nemici di cui si lasciò circondare; dando prova d’una coraggiosissima forza e d’una pienissima, dolorosa libertà a quegli amici che, avendo da lei preso o rubato tanto, se non tutto, nulla o quasi vollero, o seppero, restituirle.

Del resto la Banti non era un’anima cui si poteva restituire. L’unica restituzione che attendeva, era forse quella che le avrebbe permesso, o addirittura motivato, una più forte, sanguinante ed autolesiva lacerazione.⁴¹

³⁹ ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 112. È ciò che aveva detto di Artemisia: «Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi» (EAD., *Artemisia*, cit., p. 7).

⁴⁰ FAUSTA GARAVINI, *Di che lacrime*, in «Paragone. Letteratura», a. LVI, n. 57-58-59 (660-662-664), febbraio-giugno 2005, pp. 71-75.

⁴¹ GIOVANNI TESTORI, *Ritratto di Anna Banti*, in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24 (490), dicembre 1990, pp. 13-14.

Si torni ai *Musicanti* di Rombouts. La prosa scorre fluida, con un andamento che riecheggia la bonaria parlata colloquiale, dove ogni particolare, virgola o intonazione, rende il colore e il sapore di un'epoca: da «panneggio galante» e «pittare», a «maccaroni».⁴² Pertanto lo stile, oltre che su un lessico scelto, si basa su forme sintattiche altrettanto particolari: l'anacoluto («Il palco l'aveva scovato nel sottoscala che nessuno se ne ricordava»), l'ellissi del verbo («Notte, come si vede») o il passaggio repentino da un tempo verbale a un altro («quand'ebbe inchiodato il drappo a festone, si volta al muro»), quasi a voler visualizzare o, meglio, “zumare” il personaggio, sbalzandolo fuori dalla pagina o catapultando il lettore all'interno di essa.⁴³

⁴² «Sulla spinta della prosa d'arte e dell'ermetismo critico,» scrive Pietro Citati, «il materiale linguistico tende a spostarsi verso modi che sarebbero piaciuti a Pietro Giordani o ai tacitiani del cinquecento [sic]. Persino le macchie dialettali di *Artemisia* [...], invece di rientrare nei due filoni della coloritura folcloristica o dell'espressionismo macaronico, appartengono a una specie di super-lingua, doppiamente illustre: sono una sorta di purismo, che non si limita al prezioso ma fissa precisamente il tono storico [...]. [...] il fine di quest'arcaismo è abitualmente [...] la densità e la carica dell'espressione» (PIETRO CITATI, *Profilo di Anna Banti*, in «Lo spettatore italiano», a. VII, n. 4, aprile 1955, p. 142). Contini aggiunge: «la ritrattistica impietosa e, come usa dire, “demistificatrice” è aiutata dai continui tocchi di colore locale e temporale e dall'uso d'un materiale linguistico elettissimo senza mai farsi premeditato estetismo perché l'eleganza vi è inventata momento per momento [...] con inesauribile brio [...]» (GIANFRANCO CONTINI, *Anna Banti*, cit., *ibid.*). Sulla presenza del termine “maccaroni” nell'area lombarda del XVII sec., si veda il poema burlesco *Della discendenza e nobiltà de' maccaroni* (1654) del lodigiano Francesco de Lemène (cfr. ANTONIO GRIMALDI, *Lemene, Francesco de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, www.treccani.it).

⁴³ Citati afferma: «Con che coerenza la Banti abbia condotto il suo disegno, non occorre sottolineare. Dalla sua scelta figurativa è lontano ogni esempio di dissoluzione formale e coloristica: centrata su Caravaggio e le parallele ricerche settecentesche, la punta più moderna è il neo-classico, una ritrattistica Impero idealmente ricalcata in barocco». Inoltre, «in *Artemisia* e negli ultimi romanzi, dove il suo talento si spiega nella complessità delle sue forze, la memoria che Artemisia ha di sé – e la Banti di Artemisia – sottolinea soprattutto la presenza immediata dello scrittore al racconto, e al tempo stesso la violenza degli oggetti che si protendono, si accampano fisicamente in avanti. Due stilemi abituali, come il passaggio del verbo dal passato al presente e la soppressione del verbo, esprimono a un tempo questo scatto continuo degli oggetti sulla pagina “dirimpetto” allo scrittore [...]» (PIETRO CITATI, *op. cit.*, pp. 141 e 140). Contini aggiunge: «Filologicamente la Banti era attrezzatissima; la sua acribia di frequentatrice d'archivi (e scopritrice d'importanti documenti caravaggeschi) è un bell'esempio che viene ad accompagnarsi a quello d'un'altra intrepida, Maria Bellonci [...] È indubbio qualche calco di stilemi, quale [...] la frequente paratassi impressionistica [...] Ma quello della Banti non è un *pastiche*. Già, quelle mosse da coetanea di Caravaggio cadono in una prosa dove in rapida periodicità sopravvengono la persona terza e la prima, il discorso diretto e l'indiretto e il monologo interiore, il perfetto e il presente, la macchia dialettale e la mimesi linguistica e l'interpretazione dei sentimenti [...]: una versatile sintassi che pur trova il suo progenitore in quello “*style indirect libre*”, invenzione del realismo francese, nel quale i più illuminati grammatici, da Bally a Thibaudet, esaltarono la massima rivoluzione rappresentativa della lingua moderna. Quello della Banti non è un *pastiche* ma una visualizzazione (nel senso del Berenson): non fondata su verisimiglianze verbali e neppure su trascrizioni illustrative, bensì su un'equivalenza tutta interna. [...] Dietro codesti paraggi sentiamo premere (e anche questo com'è longhiano) un'esperienza più che vociana [...] un registro rondistico [...]. Quest'equivalenza d'una geografia temporale ottenuta per tonalità interna pone *Artemisia* su un livello omogeneo a *Orlando*, [...] sulle cui orme Virginia Woolf visualizzò i secoli della storia inglese. E con ciò Anna Banti ha conseguito vittoriosamente il suo assurdo paradossale: far centro con mira indiretta. L'intervallo verso il personaggio, lo schermo figurativo, il colore temporale, la maniera sono stati le armi convenienti a “vedere”, a mettere la mano sull'oggetto, per un temperamento minacciato da un'eccessiva intrusione del soggetto, dal frangimento interpretativo dei dati prossimi. Necessità ovvia al sopraggiunto recensore; ma per l'autrice, sul punto di fare, che straordinaria intelligenza critica in atto!» (GIANFRANCO CONTINI, *Parere ritardato su «Artemisia»*, cit., pp. 177-178). Enza Biagini scrive: «[...] la posizione bantiana non è una roccaforte, bensì una trincea: il luogo di realizzazione dell'impressione sintetica e dell'espressione analitica, un esempio paradossale di “forma” impressionistica e “contenuto” espressionistico: l'una cura tutti i passaggi di colore, tutti i toni di luce ed ombra; l'altra sottrae ora la luce ora le ombre, le scinde, le analizza» (ENZA BIAGINI, *Anna Banti*, cit., p. 43).

Tra le figure retoriche risalta la bella annominazione «mano manierosa».

Tranne che in un caso, «‘Vengano i maccheroni’», il discorso diretto è “libero” dai segni d’interpunzione che di solito lo introducono (virgolette o apici): in un certo senso, riproduce la silente “registrazione” mentale di Teodoro. Quell’unica esclamazione-richiesta, allora, avrebbe la precisa funzione di una “schioppettata”,⁴⁴ così estemporanea da far saltare in aria pure il nordico artista.

La lingua si armonizza quindi alla scena, e all’argomento. La sommessa, pacata e al tempo stesso vivace musicalità, i virtuosismi mai eccessivi, anzi, contenuti e quasi smorzati, seppur vibranti in sottofondo per un’appassionata voglia di dire o, più precisamente, “raccontare”, questa lingua, così raffinata senza darlo a vedere, è intessuta di fili madreperla: endecasillabi perfetti.

Ecco alcuni esempi:⁴⁵

uno diceva già | che era spagnola
gorgerina pulita | e senza seno
È una donna, è un uomo, | una voce
dopo ci penso io | a far la prova
alla voce acerbetta | fu chiaro
era Altamiro, | soggetto del Reame
capitava a portare | una figlia
masticava piano | e guardava
neppure il Caravaggio | l’ha pensato
la prima cosa | che pitterò in Fiandra
paese così gramo | e maestoso.

Spicca il doppio settenario «che era una bambina | cresciuta dallo stento».

Pittura, musica, poesia.⁴⁶

Una però è la frase-chiave, utile a chiarire la poetica bantiana: «Era un giorno del milleseicentoventi: va bene, un giorno qualunque, ma proprio quello, fra miliardi di giorni».

Tale citazione non può che essere spiegata con le stesse parole della Banti:

⁴⁴ ANNA BANTI, *Il bastardo*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 230.

⁴⁵ Si è scelto di centrare nella pagina i “versi” individuati e di segnare la cesura degli emistichi.

⁴⁶ Giorgio Bassani definisce Anna Banti «Poeta, e storico rigoroso» (GIORGIO BASSANI, «Artemisia», in ID., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, p. 151). Quando, nel 1972, la Banti vince il prestigioso premio Bagutta per la raccolta di racconti *Je vous écris d’un pays lointain* (Milano, Mondadori, 1971), Riccardo Bacchelli afferma: «Nella Banti abbiamo premiato, oltre alle sue qualità di scrittrice certa, chiara e robusta, la sua singolare capacità di tramutare la storia in leggenda mentre il filone narrativo più tradizionale si ingegna a imprimere alla leggenda suggelli storici» (RICCARDO BACCHELLI, *Discorso del Premio Bagutta 1972 per la prima volta conferito a una donna*, in «Corriere della Sera», sabato 24 giugno 2000, p. 39). Enza Biagini conferma: «L’urgenza del vissuto e della rievocazione è forte, eppure con la Banti non si è mai immersi dentro la cronaca», grazie a una «cadenza tra rammemorativa e mitica» (ENZA BIAGINI, *Anna Banti: ‘documenti’*, «Paragone. Letteratura», n. 57-58-59/660-662-664, febbraio-giugno 2005, p. 31).

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; [...] mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrore del mio tempo. Piove sulle rovine che ho pianto [...] Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri [...]⁴⁷

A quella che a prima vista sembrerebbe un'ammissione di impotenza, sconfitta, vanità, sfiducia insomma nel valore salvifico della scrittura, subentra uno scatto, per quanto minimo, un barlume che (r)esiste: «la perseveranza conviene ai poveri».⁴⁸

Più avanti, dice:

Ma la mano di Artemisia è forte [...] una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio [...] «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 scatto.⁴⁹

In che senso la Banti parla di “perseveranza”?... Se la verità storica non può mai essere del tutto afferrata, compresa («Presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole»),⁵⁰ allora, sulla scorta di ciò che ha detto Manzoni, occorre puntare al “verosimile”:

Rileggiamo il Discorso (*Del romanzo Storico, e, in genere, de' Componimenti misti di storia e d'invenzione*). [...]

[...] La sua difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto, rattrista chi ricorda quel suo eccezionale rilievo: «Il verosimile è un vero... veduto dalla mente per sempre, o per parlar con più precisione, irrevocabilmente.» Procedendo con meno riserva per questa strada, il Nostro sarebbe giunto alla dimostrazione che la storia, mentalmente ricreata, coincide con la più alta, con la più acuta

⁴⁷ ANNA BANTI, *Artemisia*, cit., pp. 104-105. Contini ricorda che «la 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 [...]» (GIANFRANCO CONTINI, *Parere ritardato su «Artemisia»*, cit., p. 176).

⁴⁸ ANNA BANTI, *Artemisia*, cit., p. 105.

⁴⁹ Ivi, p. 182.

⁵⁰ ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 161.

espressione narrativa, e che il romanzo vero altro non è che moralità, scelta morale in un tempo determinato: la suprema ambizione della storia, scienza, appunto, morale.⁵¹

La Banti accenna quindi al proprio «intervento con la saltuaria ma tenace apparizione di ciò che designava non come “romanzo” storico, ma come interpretazione ipotetica della storia»:⁵²

Passi perduti, segni labili che il tempo non ha raccolto additavano lacune da colmare, rammendi da tessere coi fili delle giornate apparentemente senza eventi. Ne nasceva un drappo istoriato di gesti fuggevoli, di sentimenti taciuti, di propositi lasciati cadere; segreti rimasti nell'ombra o non mai formulati [...]⁵³

Una cosa è certa: «La storia è avvezza a inventare e talvolta inventando scopre la verità».⁵⁴

Così, un “documento di prima”⁵⁵ quale un dipinto, può fornire lo spunto iniziale, essere un valido aiuto all'immaginazione.⁵⁶ In fondo, «si può riflettere sui volti umani e sulle loro storie segrete»;⁵⁷ e forse, la dannata voglia di scrivere, «questo virus è la parola [...] che scorre nel sangue e fin dagli anni della puerizia traduce in vocaboli quel che l'occhio vede [...]».⁵⁸

⁵¹ EAD., *Romanzo e romanzo storico* [1951], in EAD., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 40-41. Ecco il passo cui l'autrice fa riferimento: «L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile non, certamente, la sua incorruttibile entità» (ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], in *La storia e l'invenzione*, a c. di Andrea Tagliapietra, Milano, Gallone, 1997, p. 14).

⁵² ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 120.

⁵³ EAD., *Perché?*, in EAD., *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

⁵⁴ EAD., *La camicia bruciata*, cit., p. 15.

⁵⁵ Longhi chiamava così le opere d'arte (cfr. MINA GREGORI, *Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti*, in *L'opera di Anna Banti*, atti del convegno di studi, Firenze, 8-9 maggio 1992, a c. di Enza Biagini, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 25).

⁵⁶ Secondo Walter Benjamin, «immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è dialettica nell'immobilità» (WALTER BENJAMIN [1935], *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 516.).

⁵⁷ ANNA BANTI, *Un grido lacerante*, cit., p. 47.

⁵⁸ EAD., *A conti fatti* [1970], in EAD., *Da un paese vicino*, Milano, 1975, p. 185. Testori precisa: «Quello che di veramente figurativo esiste nella Banti [...] è la consistenza materica del suo mondo. [...] propriamente e carnalmente, [...] può e deve parlarsi d'una necessità e, persino, d'una voluttà pittorico-materica dell'opera narrativa della Banti» (GIOVANNI TESTORI, *op. cit.*, pp. 20-21). Mina Gregori parla di «*tableaux vivants*» (MINA GREGORI, *op. cit.*, pp. 21-25). Cfr. CESARE GARBOLI, *Una signora a scuola da Caravaggio. «Due storie» di Anna Banti*, in «L'Espresso», a. XV, n. 15, 12 aprile 1970, p. 18. Pasolini, riferendosi al penultimo romanzo della Banti (*La camicia bruciata*, cit.), scrive: «Uno degli elementi fondamentali della scrittura manieristica della Banti era il “rifacimento” della pittura: il che avveniva sotto il segno del suo grande maestro Roberto Longhi. Essa aveva appreso da lui la parsimonia, la misura piccola, la strettezza, il taglio illuminante; la preziosità come rinuncia allo sperpero, la precisione delle tinte al posto del loro lussureggiare, la comprensione delle figure al posto della loro estensione. La “fulgurazione” storico-critica rapida, non ripetuta, quasi solo accennata. Tutto questo si proiettava in forme di scrittura che assicuravano al testo una preziosa fermezza, una immobilità e una doratura che bloccavano lo scorrere del tempo. Nella nuova Banti, il riferimento continuo alla pittura sussiste; sarebbe assurdo che non fosse così. Anzi, tale riferimento si fa frenetico (*La camicia bruciata* comincia nel 1661 e finisce nei primi anni del secolo successivo). La pittura (una serie di ritratti perduti di

Quello di Anna Banti è uno “sguardo narrante” o “pensiero degli occhi”⁵⁹ a lungo esercitatosi alla scuola, anzi, “officina” longhiana, ma ricco di una personale “ansia paziente”:⁶⁰ «un gusto privatissimo»⁶¹ che gareggiando con quello del maestro è riuscito a distaccarsene, a distinguersi, e s’è fatto arte inconfondibile.

E se per caso, quando crea le sue storie, la scrittrice facesse implicitamente riferimento a una ben precisa entità iconografica, come esplicitamente ha fatto per i già citati dipinti dei Gentileschi o *I musicanti* di Rombouts?... Sarebbe piaciuto chiederglielo.

Non ci resta che leggere... e “immaginare”.

Marguerite) è oggetto diretto, e molto romanzesco, del racconto... Solo che, d’improvviso, tutto ciò non ha come esito l’immobilità, la fissazione del tempo; al contrario, la pittura, invece che “fissare” la realtà, pare comunicarle una sua misteriosa ansia di scorrere, di fluire. Forse la pittura si è fatta cinema. Fatto sta che prima di adoperare i suoi grandi quadri di minori per modellarvi la realtà, la Banti sembra ora averli spalancati, avervi fatto scorrere l’aria, avervi sostituito la prospettiva col movimento» (PIER PAOLO PASOLINI, *Anna Banti*, «La camicia bruciata», in ID., *Descrizioni di descrizioni*, a c. di Graziella Chiarocossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 86-87). Sul fertile rapporto della Banti con la “decima musa” o “settima arte”, cfr. ANNA BANTI, *Cinema. 1950 – 1977*, a c. di Maria Carla Papini, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell’Arte Roberto Longhi, 2008.

⁵⁹ Cfr. EUGENIA PAULICELLI, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, Cadmo, 1996, p. 24.

⁶⁰ Cfr. MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Anna Banti tra narrativa e scritti d’arte*, in «Paragone. Letteratura», n. 57-58-59 (660-662-664), febbraio-giugno, 2005, p. 149. Cfr. pure ANNA MARIA PICCININI, *Dipintora di artisti. A vent’anni dalla morte (1985) Anna Banti narratrice di pittori e di atmosfere*, in «Caffè Michelangiolo», a. IX, n. 3, settembre-dicembre 2004, pp. 55-57. La scrittura della Banti risentirebbe dunque della sua formazione di studiosa d’arte, non solo per la preferenza stilistica accordata a un certo “preziosismo figurativo” ma anche dal punto di vista strutturale: una diegesi tesa verso un centro prestabilito. È il cosiddetto “andamento saggistico” della sua narrativa, «un procedere concentrico che giunge per successivo acquisto doloroso di nozioni alla verità più atroce» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Banti, Anna*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, fondato da Pietro Fedele, vol. II, Torino, UTET, 1985, p. 856). Cfr.: ID., *Appunti intorno alla narrativa di Anna Banti*, in «Letteratura», a. XXII, n. 37-38, gennaio-febbraio 1959, p. 115; ID., *Anna Banti e Alba De Céspedes*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Barberi Squarotti, vol. V, t. II, *Il secondo Ottocento e il Novecento. La narrativa degli anni Venti e Trenta*, Torino, UTET, 1996, p. 1216). È una «perfetta costruzione concentrica, a molteplici prospettive convergenti» (ID., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1975³, p. 56). Barberi Squarotti aggiunge: «non sarà allora senza significato il fatto che, sui più ampi spazi del romanzo, l’opera più valida, per un consenso divenuto quasi luogo comune della critica, sia quella che riassume in sé i caratteri del saggio storico, della ricostruzione biografica (*Artemisia*); e neppure che anche gli altri romanzi abbiano lo stesso movimento strutturale di ricerca e indagine critica, intorno alle ragioni di una biografia (*Itinerario di Paolina, Il bastardo*), o di una decisiva esperienza (*Allarme sul lago*)» (ID., *Appunti intorno alla narrativa di Anna Banti*, cit., p. 114).

⁶¹ ANNA BANTI, *Artemisia*, cit., p. 145.



**THEODOOR ROMBOUTS, *I musicanti*, 1616-1625 circa
(per gentile concessione dello Spencer Museum of Art,
University of Kansas, Lawrence, Kansas, © 2012).**

Padre e figlia, maestro e allieva: come Orazio Gentileschi e Artemisia;
il professor Delga e la dottoressa Agnese Lanzi, in *Un grido lacerante* (1981);

Roberto Longhi e Lucia Lopresti...

Vengono in mente le parole dell'*Otello*:

«Egli era nato per la sua gloria, io per amar...».

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO**

TESTI DI ANNA BANTI

BANTI ANNA, *Cortile*, in «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», a. III, vol. IX, ottobre-dicembre 1934, pp. 82-87 (poi in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24/490, dicembre 1990, p. 5-12).

— *Itinerario di Paolina*, Roma, Augustea, 1937.

— *Sofia o la donna indipendente* in EAD., *Il coraggio delle donne*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 97-127.

— *Inganni del tempo*, ivi, pp. 129-193.

— *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941.

— *Catacombe*, in *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942, pp. 109-119.

— *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947 (poi: Milano, Bompiani, 2006; con prefazione di Margherita Ghilardi [*Il pennello e la spada*, pp. IX-XXXV], Torino, UTET-Fondazione Maria e Goffredo Bellonci onlus, 2007).

— *Theodor [sic] Rombouts: 'I musicanti'*, in «Paragone. Arte», a. I, n. 3, marzo 1950, pp. 56-57.

— *Il bastardo*, Firenze, Sansoni, 1953.

— *Claude Monet (1840-1926)*, Milano, Garzanti, 1956.

— *La vera Artemisia Gentileschi*, in «Settimo Giorno», a. XI, n. 33, 14 agosto 1958, pp. 46-48.

— *Romanzo e romanzo storico* [1951], in EAD., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 38-42.

— *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967 (nuova edizione negli "Oscar Mondadori" 2010, con postfazione di Enzo Siciliano).

— *Je vous écris d'un pays lointain*, Milano, Mondadori, 1971.

— *Perché?*, in EAD., *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 7-9.

— *A conti fatti* [1970], in EAD., *Da un paese vicino*, Milano, 1975, pp. 171-192.

— *Premessa*, in ROBERTO LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 5-6.

— *Un grido lacerante*, prefazione di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1981.

— *Le donne muoiono*, in EAD., *Le donne muoiono* [1951], prefazione di Enza Biagini, nota biobibliografica di Margherita Ghilardi, Firenze, Giunti, 1998, pp. 57-80.

— *Lavinia fuggita*, ivi, pp. 81-112.

** Tale bibliografia non è da ritenersi esaustiva, ma da supporto al presente lavoro.

- *Lettere ad Alberto Arbasino*, a c. di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2006.
- *Cinema. 1950 – 1977*, a c. di Maria Carla Papini, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2008.
- *Barbara e la morte* [1930], in «Paragone. Letteratura», a. LXII, n. 93-94-95/732-734-736, febbraio-giugno 2011, pp. 6-10.

TESTI SU ANNA BANTI

- BACCHELLI RICCARDO, *Discorso del Premio Bagutta 1972 per la prima volta conferito a una donna*, in «Corriere della Sera», sabato 24 giugno 2000, p. 39.
- BÀRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Appunti intorno alla narrativa di Anna Banti*, in «Letteratura», a. XXII, n. 37-38, gennaio-febbraio 1959, pp. 114-122.
- *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1975³, pp. 54-56.
- *Banti, Anna*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, fondato da Pietro Fedele, vol. II, Torino, UTET, 1985, pp. 855-856.
- *Anna Banti e Alba De Céspedes*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. V, t. II, *Il secondo Ottocento e il Novecento. La narrativa degli anni Venti e Trenta*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, pp. 1215-1219.
- BASSANI GIORGIO, «*Artemisia*», in ID., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 149-151.
- BIAGINI ENZA, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978.
- *Prefazione*, in *L'opera di Anna Banti*, atti del convegno di studi (Firenze, 8-9 maggio 1992), a c. di Enza Biagini, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. VII-X.
- «*Le donne muoiono*», *il mito dell'eccezione*, in ANNA BANTI, *Le donne muoiono*, cit. [1998], pp. 5-12.
- *Anna Banti: 'documenti'*, «Paragone. Letteratura», n. 57-58-59 (660-662-664), febbraio-giugno 2005, pp. 24-70.
- *Anna Banti et Artemisia. «Roman» et récit de vie*, in «Fictions biographiques et arts visuels, XIX-XXI siècles», Actes du colloque «Fictions biographiques, XIX-XXI siècles» (Université Stendhal-Grenoble 3, 11-14 maggio 2004), a c. di Brigitte Ferrato-Combe e Agathe Salha, in «Recherches & Travaux», n. 68, 2006, pp. 41-55 (per la traduzione dal francese si ringrazia la Prof.ssa Rosa Alba Sucato Cangelosi).

- Bibliografia degli scritti di Anna Banti*, a c. di Laura Desideri, in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24 (490), dicembre 1990, pp. 73-123.
- BUSCAROLI FABBRI BEATRICE, *La porta chiusa. Cercando Anna Banti*, in «Paragone. Letteratura», a. XLIV, n. 37-38 (516-518), febbraio-aprile 1993, pp. 64-72.
- CECCHI EMILIO, *Il primo libro di Anna Banti; «Artemisia» di Anna Banti; Un piccolo capolavoro [su Lavinia fuggita]*, tutti e tre i saggi in *Letteratura italiana del Novecento*, vol. II, a c. di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, pp. 905-911.
- CITATI PIETRO, *Profilo di Anna Banti*, in «Lo spettatore italiano», a. VII, n. 4, aprile 1955, pp. 139-143.
- CONTINI GIANFRANCO, *Anna Banti*, in ID., *Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968 [poi, Milano, RCS Libri, 1997], pp. 865-871.
- *Parere ritardato su «Artemisia»*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 173-178.
- DESIDERI LAURA – GARAVINI FAUSTA, *Il primo racconto di Anna Banti*, in «Paragone. Letteratura», a. LXII, n. 93-94-95 (732-734-736), febbraio-giugno 2011, pp. 3-5.
- GARAVINI FAUSTA, *Di che lacrime*, in «Paragone. Letteratura», a. LVI, n. 57-58-59 (660-662-664), febbraio-giugno 2005, p. 71-114.
- GARBOLI CESARE, *Una signora a scuola da Caravaggio. «Due storie» di Anna Banti*, in «L'Espresso», a. XV, n. 15, 12 aprile 1970, p. 18.
- GENESIO EMANUELA, *Peindre le récit et lire la peinture. Rencontre entre Anna Banti, historienne de l'art et écrivain et Artemisia Gentileschi, femme peintre du XVII siècle*, Lille (France), ANRT (Atelier National de Reproduction des Thèses), 2004 (per la traduzione dal francese si ringrazia la Prof.ssa Rosa Alba Sucato Cangelosi).
- GHILARDI MARGHERITA, *Notizia biobibliografica*, in ANNA BANTI, *Le donne muoiono*, cit. [1998], pp. 113-118.
- *Il pennello e la spada* (prefazione), in ANNA BANTI, *Artemisia*, cit. [2007], pp. IX-XXXV.
- *Notizia*, ivi, pp. XXXVII-XLVII.
- GREGORI MINA, *Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti*, in *L'opera di Anna Banti*, cit., pp. 21-25.
- IZZI GIUSEPPE, *Lopresti, Lucia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, pp. 733-738.
- LEONELLI GIUSEPPE, *Cronologia*, in ANNA BANTI, *Artemisia*, cit. [2006], pp. XVII-XXI.
- LIVI GRAZIA (intervista di), *Tutto si è guastato*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1971, p. 12.
- *Anna Banti. L'ultima regina*, in EAD., *Narrare è un destino*, Milano, La Tartaruga, 2002, pp. 93-102.

- MARTONE MARIO, *Una guerra che non è finita. «Noi credevamo» di Anna Banti dal libro al film*, in «Paragone. Letteratura», a. LX, n. 81-82-83 (708-710-712), febbraio-giugno 2009, pp. 44-51.
- MIRABILE ANDREA, *Equivalenze pittorico-verbali in Roberto Longhi e Anna Banti*, in «Romance notes», vol. 43, 2003, pp. 271-278.
- *Un vero maestro*, in ID., *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009, pp. 51-69.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Anna Banti, «La camicia bruciata»*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, a c. di Graziella Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 85-89.
- PETRIGNANI SANDRA, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 99-109.
- PICCININI ANNA MARIA, *Dipintora di artisti. A vent'anni dalla morte (1985) Anna Banti narratrice di pittori e di atmosfere*, in «Caffè Michelangiolo», a. IX, n. 3, settembre-dicembre 2004, pp. 55-57.
- PIERACCI HARWELL MARGHERITA, *Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte*, in «Paragone. Letteratura», n. 57-58-59 (660-662-664), febbraio-giugno 2005, pp. 130-156.
- TESTORI GIOVANNI, *Ritratto di Anna Banti*, in «Paragone. Letteratura», a. XLI, n. 24 (490), dicembre 1990, pp. 13-21.
- TORRECCHIA DAVIDE, *Uno 'sguardo narrante' al di là del Postmoderno. Anna Banti e Paolo Volponi, tra immagini e racconto*, in «Studi novecenteschi», a. XXXIII, n. 71, gennaio-giugno 2006, pp. 135-153.
- *Voci nella bottiglia* [recensione ad ANNA BANTI, *Lettere ad Alberto Arbasino*, cit.], in «Caffè Michelangiolo», a. III, n. 1, gennaio-aprile 2008, pp. 58-59.
- *Anna Banti: uno sguardo al di là di «Artemisia»*, in *Moderno e Modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso Nazionale dell'ADI (Roma 17-20 settembre 2008), Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, 2009, testo on-line (www.italianisti.it).
- *Palma panormitana felix. Nella nuova sede della Galleria d'Arte Moderna a Palermo la trentacinquesima edizione del Premio Mondello presieduto da Giovanni Puglisi*, in «Caffè Michelangiolo», a. XIV, n. 1, gennaio-aprile 2009, pp. 44-45 [affinità tra il romanzo di TIZIANO SCARPA, *Stabat mater*, Torino, Einaudi, 2008, e il racconto *Lavinia fuggita* di Anna Banti].
- *Anna Banti: «Artemisia»*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* (Convegno MOD), a c. di Simona Costa e Monica Venturini, t. I, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 759-764.
- *Voce di mute passioni. Lo "sguardo narrante" di Anna Banti. Artemisia pittrice, Lavinia musicista. Equivalenza figurativa dell'opera letteraria*, in «Caffè Michelangiolo», a. XV, n. 3,

settembre-dicembre 2010, pp. 48-53 (come nel presente lavoro, si mettono a confronto alcuni testi bantiani con dei manufatti dell'arte figurativa, facendo riferimento però ad altri dipinti).

— «*Artemisia*» di Anna Banti e il mercato delle lettere, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria* (Convegno MOD), a c. di Ilaria Crotti *et al.*, t. I, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 649-658.

— *Anna Banti. Centro di potere come direttore di «Paragone. Letteratura», alla periferia del consenso come scrittrice*, in *La letteratura degli Italiani (I). Centri e periferie*, XIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) (Pugno Chiuso [Vieste, Foggia] 16-19 settembre 2009), Università degli studi di Foggia [Atti in corso di stampa].

— *Archivi del tempo: Anna Banti e «Artemisia». Storia, memoria, invenzione*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, XIII Convegno Internazionale di Studi della MOD (Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria) (Napoli 7-10 giugno 2011), Università di Napoli «L'Orientale» – Seconda Università di Napoli [Atti in corso di stampa].

VANDANO BRUNELLO, *La bimba triste incontrò un cane azzurro. Anna Banti popolava di personaggi immaginari la sua infanzia solitaria*, in «*Epoca*», a. XIII, n. 609, 27 maggio 1962, pp. 44-47.

ZANCAN MARINA, «*Artemisia*» di Anna Banti, in *Letteratura italiana*, vol. XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi – La Repubblica – L'Espresso, 2007, pp. 189-228.

ALTRI TESTI

AGAZZI ELENA-CUSATELLI GIORGIO, «*Ékphrasis*» e memoria, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a c. di Elena Agazzi e Vita Fortunati, Roma, Meltemi Editore, 2007, pp. 275-286.

Artemisia Gentileschi. Storia di una passione, a c. di Roberto Contini e Francesco Solinas, Pero (Milano), 24 ORE Cultura, 2011 (catalogo della mostra tenutasi, dal 22-09-2011 al 29-01-2012, al Palazzo Reale di Milano).

BARTHES ROLAND [1984], *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

BENJAMIN WALTER [1935], *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.

CALZONI RAUL, *Fotografia e memoria*, in *Memoria e saperi*, cit., pp. 323-340.

— *Luoghi della memoria*, ivi, p. 531-546.

COMETA MICHELE, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra settecento e novecento*, Roma, Meltemi, 2004.

CROCE BENEDETTO, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1920, p. 280.

- FACCHINETTI SIMONE, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 668-676.
- GARBOLI CESARE, *Breve storia del giovane Longhi* [Introduzione], in ROBERTO LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, BUR, 1999, pp. V-XLVI.
- GRIMALDI ANTONIO, *Lemene, Francesco de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2005, www.treccani.it.
- HALBWACHS MAURICE, [1950], *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2001.
- LONGHI ROBERTO, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, cit.
- LOPRESTI LUCIA, *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, in «L'Arte», a. XII, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1919, pp. 13-33.
- MANZONI ALESSANDRO, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], in *La storia e l'invenzione*, a c. di Andrea Tagliapietra, Milano, Gallone, 1997, pp. 1-80.
- MIRABILE ANDREA, «*Discreti messaggeri del fuori*». *Appunti su Italo Calvino e le arti figurative*, in *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, a c. di Edoardo Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 79-96.
- Orazio e Artemisia Gentileschi*, a c. di Keith Christiansen e Judith Walker Mann, Milano, Skira, 2001.
- PAULICELLI EUGENIA, *Parola e immagine. Sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Cadmo, Fiesole, 1996.
- TIZIANO SCARPA, *Stabat mater*, Torino, Einaudi, 2008.

SITI INTERNET

www.fondazione-longhi.it

www.salonelibro.it

www.spencerart.ku.edu

www.treccani.it