

SARA DA RONCH

La scrittura e l'arte nel pensiero di Anna Banti: meccanismi di difesa o strumenti di riproduzione del potere patriarcale?

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SARA DA RONCH

La scrittura e l'arte nel pensiero di Anna Banti: meccanismi di difesa o strumenti di riproduzione del potere patriarcale?

L'intervento si propone di sondare uno dei saggi più programmatici di Anna Banti, Storia e ragioni del romanzo rosa (1953), e di illuminare, in dialogo con la produzione narrativa – in particolare con il coevo Artemisia (1947) e il più tardo, ma testamentario Un grido lacerante (1981) – come l'autrice rifletta, sia attraverso la sua attività di saggista, sia attraverso la produzione romanzesca (sia, si potrebbe asserire, con la sua stessa esperienza di vita), sul ruolo che le forme di espressione artistica assumono nei confronti delle convenzioni sociali entro cui le donne sono da sempre state incardinate. Banti considera tali forme espressive quali sistemi di costruzione di un'identità e, dunque, di difesa nei confronti dei meccanismi del potere patriarcale, ma, al tempo stesso, vi scorge il rischio di riproduzione e di conservazione di quegli stessi pregiudizi che informano la società.

L'appello di Banti alle responsabilità della donna intellettuale, la sua reiterata sensibilizzazione nei confronti del pubblico delle lettrici, così come la (ri)costruzione delle vocazioni artistiche delle lacerate protagoniste dei suoi romanzi, dimostrano che la scrittrice crede nelle potenzialità di salvezza del lavoro artistico; ne riconosce però al contempo la complessità, le ombre: da un lato rileva come tale opportunità di affermazione sia stata spesso depauperata in un genere di «compromesso», dall'altro coglie – ciò è evidente soprattutto nei personaggi che abitano le sue opere – come la realizzazione della vocazione artistica, per una donna, faticosi a liberarsi da un irremovibile e inspiegabile senso di colpa.

Le convenzioni sociali costituiscono delle pareti invisibili che, da sempre, influiscono sulla vita degli uomini e, soprattutto, delle donne. Dialogano con l'*intus*, la dimensione più intima e profonda dell'io, tracciano confini e pongono dei limiti entro i quali l'individuo si trova a ricercare un difficile equilibrio. L'azione di scrivere è, in particolare per un'autrice, un tangibile esempio di tale dialettica, in quanto l'arte può essere una forma di riproduzione dei rapporti di potere che informano la società, ma, al tempo stesso, può costituire lo strumento attraverso cui trascendere tali limiti. La stessa scelta di indagare il rapporto tra la 'linea d'autrice'¹ e le convenzioni sociali può svilupparsi lungo una duplice parabola interpretativa: extra-testuale, può cioè avere come oggetto il valore che l'opera di una scrittrice assume rispetto alle strutture di potere che tradizionalmente informano la società, o meta-testuale, nel caso in cui il dialogo tra l'operato della donna-artista e le forme di controllo sociale di tipo patriarcale divenga, a propria volta, oggetto della narrazione o della riflessione saggista di un'autrice.

La questione attorno a cui si sviluppa questo intervento è, infatti, proprio quale ruolo assuma, nella produzione narrativa e saggistica di Anna Banti (1895-1985), una fra le intellettuali più note dello scorso secolo, l'arte, intesa come forma di espressione di pittrici, musiciste e scrittrici, rispetto alle convenzioni sociali. Si tratta di un tema articolato e controverso, che questa breve trattazione non pretende di risolvere, bensì di definire nelle sue linee portanti.

Il rapporto tra produzione narrativa e convenzioni sociali è quanto quest'autrice si trova naturalmente ad esperire attraverso la propria esperienza biografica di scrittrice, opinionista, critico d'arte, letterario e cinematografico. Si tratta, d'altra parte, anche di un tema che diviene oggetto della sua produzione narrativa, e pure della sua molto meno nota, ma consistente, attività di saggista e articolista. Anna Banti sceglie cioè di mettere in figura, nel caso di romanzi e racconti, o di trattare, nel caso dei saggi, esperienze artistiche o letterarie vissute da donne. Questa scelta consente di riflettere su quale sia, secondo il punto di vista dell'autrice, il ruolo che le forme di espressione artistica

¹ Sul concetto di 'linea d'autrice' si confrontino i lavori di P. ZAMBON, in particolare: *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011 e *Un Ottocento d'autrice: la letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*, Padova, Padova University Press, 2019. Sulla questione si vedano, inoltre, M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998 e, per la parte relativa all'età moderna e contemporanea, V. Cox-C. Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, Bologna, il Mulino, 2012, 193-285.

assumono nei confronti delle convenzioni sociali entro cui le donne sono da sempre state incardinate. Banti considera tali forme espressive quali sistemi di costruzione di un'identità e, dunque, di difesa nei confronti dei meccanismi del potere patriarcale, ma, al tempo stesso, vi scorge il rischio di riproduzione e di conservazione di quegli stessi pregiudizi che informano la società.

Per tentare di illuminare l'articolato punto di vista che si evince dagli scritti di Anna Banti, si è deciso di mettere in dialogo uno dei saggi più programmatici dell'autrice, *Storia e ragioni del romanzo rosa* del 1953,² con la sua produzione narrativa, in particolare con i due romanzi più noti, quelli che incorniciano (anche cronologicamente) la produzione letteraria della scrittrice: *Artemisia* (1947) e *Un grido lacerante* (1981).³

Storia e ragioni del romanzo rosa

Il saggio *Storia e ragioni del romanzo rosa* appare nel 1953 su «Paragone Letteratura», la rivista fondata e diretta da Banti insieme al marito Roberto Longhi, parallelamente ad altri significativi scritti che indagano, secondo differenti accezioni, il controverso tema 'donne e scrittura'.⁴ Tra questi, *Umanità della Woolf*, pubblicato nel 1952, *Ermengarda e Geltrude* del 1953, e l'intervento *Responsabilità della donna intellettuale*, pubblicato nello stesso anno e tratto dal discorso pronunciato da Banti in occasione del primo congresso per la stampa femminile, promosso dal settimanale «Noi Donne». ⁵

In *Storia e ragioni del romanzo rosa* Banti si chiede, aiutandosi con una breve ma puntuale ricognizione storica del genere, quale sia l'effettivo peso con cui considerare quella letteratura che è comunemente nota come «rosa» – ma che lei si domanda se definire «grigia, il colore della velocità, della folla, ma anche della disattenzione»⁶ –, addentrandosi in un controverso interrogativo: può essere considerata letteratura?

La risposta che Banti fornisce a questa domanda è particolarmente significativa, in quanto mette in luce la duplicità nominata poc'anzi, l'ambivalenza con cui la scrittura si relaziona con il ruolo che le convenzioni sociali hanno sempre dimostrato di avere nelle vite di donna. Ripropongo, a tal proposito, questo stesso interrogativo nei termini in cui lo formula Beatrice Manetti nel saggio *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti*. Scrive Manetti:

² A. BANTI, *Storia e ragioni del romanzo rosa*, «Paragone», IV, 38, febbraio 1953, 28-34, e successivamente raccolto in EAD., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

³ A. BANTI, *Artemisia*, Sansoni, Firenze, 1947 e *Un grido lacerante*, Rizzoli, Milano, 1981. Ora entrambi in EAD., *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini, Milano, Mondadori, 2013.

⁴ Esaminare le letture critiche di Banti secondo il binomio donne-letteratura implica la possibilità di considerare almeno due linee interpretative: le donne e la letteratura (le riflessioni che Banti elabora in relazione alle donne che, come lei, scrivono e in relazione alle lettrici) e le donne nella letteratura (gli interventi in cui il riferimento è a personaggi femminili frutto dell'invenzione di scrittrici o scrittori da lei esaminati).

⁵ A. BANTI, *Umanità della Woolf*, «Paragone Letteratura», III, 28, aprile 1952, 45-53, successivamente in EAD., *Opinioni...*, 66-74; ed EAD., *Ermengarda e Geltrude*, «Il nuovo Corriere», 5 agosto 1953, successivamente «Paragone Letteratura», V, 52, aprile 1954, 23-30, poi ricompreso in EAD., *Opinioni...*, 44-52. EAD., *Responsabilità della donna intellettuale*, in A. Gobetti-P. Calamandrei-M. Bassino-T. Fiore-C. Scarfoglio-D. Bertoni Jovine-M. A. Maccocchi (a cura di), *Le donne e la cultura*, Roma, Edizioni Noi Donne, 1953, 89-93.

⁶ A. BANTI, *Opinioni...*, 75.

Cosa poteva indurre la Banti, negli stessi anni in cui elaborava le sue riflessioni più acute sul romanzo storico, diagnosticava la crisi del romanzo neorealista e si impegnava in riscoperte colte come appunto quella della Woolf saggista, a sporcarsi le mani con la paraletteratura?⁷

Una possibile, parziale risposta a questo quesito è da ricercarsi nella volontà dell'autrice di denunciare, quale ennesima forma di controllo sociale, il tentativo di padri, fratelli e mariti di modulare il gusto delle lettrici – «lettori adulti e laici, in condizioni di provata e legittima inferiorità mentale».⁸ L'accento al *deficit* intellettuale, che rende evidente l'ironia polemica di Banti, dimostra come il punto di vista autoriale rilevi forme di controllo sociale e di oppressione femminile esercitate attraverso la codifica di uno specifico genere letterario. Sempre Manetti puntualizza che, se «in *Una stanza tutta per sé* Virginia Woolf aveva indagato i motivi storici e sociali della secolare esclusione delle donne dalla pratica della letteratura», in *Storia e ragioni del romanzo rosa*, Banti «compie un percorso analogo, ma dall'altra parte dello specchio, analizzando cioè le forme del controllo sociale e dell'oppressione femminile esercitate attraverso la fruizione di uno specifico genere letterario».⁹ Nella ricostruzione storiografica dell'origine del genere, posta «tra il sette e l'ottocento», questa letteratura viene definita, con ironia, «letteratura speciale», volta alla «cura dei cervelli deboli e delle anime pusille», quasi a voler suggerire che le donne che leggevano, dame e damigelle che avevano tempo da dedicare alla lettura, erano, secondo il punto di vista dominante, una categoria con «bisogni educativi speciali». La letteratura rosa doveva essere allora apparsa come la giusta soluzione di compromesso, una produzione che permettesse alle donne di leggere, ma che ribadisse, anche attraverso la formazione, il ruolo subalterno e subordinato che spettava loro. E questo serviva, secondo Banti, anche a tranquillizzare padri e mariti dall'insidia di quelle donne scrittrici che invece «splendevano» dai roghi dello scandalo, il «pericolo numero uno».¹⁰ Scrive, infatti, Banti:

Se c'erano le Madame de Ségur, scrittrici pedagogiche per i fanciulli di ottima famiglia e per le loro madri e sorelle, splendevano dai roghi dello scandalo le Madame de Staël, le George Sand; senza parlare delle loro imitatrici. Il romanzo, gloria del secolo decimonono, minacciava le basi della società borghese, tanto più che la donna analfabeta stava ormai diventando (si parla di quella classe) una eccezione. Padri benpensanti e direttori spirituali non riparavano a condannare, a proibire, e fu con vero sollievo che si videro comparire certi libretti dalla copertina rosa o celeste, abbondantemente ornati di fregi o incisioni.¹¹

Questo genere viene quindi presentato, sin dalle sue origini, come un rimedio educativo, per tutelare, o meglio controllare, la formazione femminile, contrapponendo «allo scandalo di George Sand [...] il contravveleno dei saldi principi, appena arieggiati da qualche meritorio respiro».¹² Agli occhi di Banti, la situazione non sembra aver maturato significativi cambiamenti nemmeno con il passare del tempo. La scrittrice ritiene che questo genere si sia adeguato all'evoluzione delle tendenze letterarie – menziona il sentimentalismo dannunziano di Mura e Liala,¹³ il romanzo di stampo piccolo-

⁷ B. MANETTI, *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti*, in EAD., *Anna Banti. Una regina dimenticata*, numero speciale di «Paragone Letteratura», LVI, 57-58-59, febbraio-giugno 2005, 165-181: 171-172.

⁸ A. BANTI, *Opinioni...*, 75.

⁹ B. MANETTI, *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti...*, 172.

¹⁰ A. BANTI, *Opinioni...*, 76.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, 77.

¹³ Il riferimento è a due autrici di romanzi d'appendice: Amalia Liana Negretti Odescalchi (1897-1995), detta Liala proprio dal Vate, e Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri (1892-1940), detta Mura.

borghese segnato dall'influenza dei modelli americani di Luciana Peverelli, e il propagandismo di regime promosso da Vanda Bontà¹⁴ –, senza per questo rialzare il proprio livello.

Nonostante quello di Banti sia innegabilmente un giudizio di valore: asserisce, infatti, che le scrittrici che hanno saputo «splendere dai roghi dello scandalo», hanno affermato la propria identità attraverso una strada che diverge da quella intrapresa dalle autrici che si sono contaminate con la «paraletteratura», è lei stessa a problematizzare il proprio discorso. Giudica che «libri cosiffatti hanno più nociuto al nostro costume che una pubblicazione sfacciatamente immorale»,¹⁵ e afferma che queste scrittrici sono, sin dall'Ottocento, «conscie, la più parte, della barriera che le divide dalla letteratura propriamente detta» e dell'essere «soltanto impresarie di un'industria redditizia», ma non condanna aprioristicamente il genere. Poco dopo, infatti, sostiene che «esse finiscono tuttavia per tradire tutto, fuorché le loro segrete ascendenze, appunto, letterarie». ¹⁶ E specifica chiaramente ciò che intende:

La penna è la penna: dietro un'ostentata assenza di ambizioni c'è un lavoro in cui, per la pratica stessa dell'uso della parola, della frase, dell'osservazione sia pur generica non si possono operare tagli netti fra letteratura e non letteratura. Questa constatazione è tanto vera che non sarebbe affatto difficile dividere per «correnti» la quasi infinita serie dei romani di consumazione.¹⁷

Il fatto che si asserisca l'impossibilità di operare «tagli netti fra letteratura e non letteratura», così come la sottolineatura che questo genere, benché «scrupolosamente pieghevole al gusto del pubblico», muove talvolta «qualche strizzatina d'occhio alle lettrici», sono considerazioni che mostrano come Banti ritenga possibile individuare, nascosti sotto le spoglie di «romanzo rosa» – l'unico che la società reputasse adatto alla lettrice –, anche risultati di valore. L'autrice sembra cioè riconoscere che questa forma di comunicazione è stata, per alcune scrittrici, uno stratagemma, una modalità per esprimersi entro i limiti consentiti. Anche il riferimento alla possibilità di identificare delle «correnti» può fungere da conferma di quanto appena detto; significa, infatti, ammettere che questi scritti, sebbene qualitativamente inferiori, possiedano delle proprie caratteristiche stilistiche e narratologiche che permettono di classificarli non solo come letteratura per donne. La scrittrice senz'altro – e ciò va ribadito – ne riconosce la distanza dalla letteratura di prim'ordine, ma non vi è una condanna senza appello, semmai la volontà di «rialzarne il livello». ¹⁸ Tra coloro che la inducono a considerare possibile la riabilitazione del genere, vi è, ad esempio, Giana Anguissola, di cui Banti nomina *Romanzo di molta gente*.¹⁹

Per Banti – e ciò è più volte richiamato negli articoli di respiro sociale²⁰ –, il lavoro, ancor più se connesso con l'attività della scrittura e con la pratica intellettuale, è una forma di espressione che

¹⁴ Luciana Peverelli (1902-1986) è stata una giornalista, scrittrice e sceneggiatrice, autrice di romanzi e racconti di genere sentimentale e poliziesco. Wanda Bontà (1902-1986) è stata una scrittrice, principalmente di romanzi rosa, e giornalista; ha collaborato con numerose riviste femminili.

¹⁵ A. BANTI, *Opinioni...*, 81.

¹⁶ Ivi, 78.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, 77-78.

¹⁹ G. ANGISSOLA, *Il romanzo di molta gente*, Milano, Mondadori, 1931.

²⁰ Oltre al già menzionato A. BANTI, *Responsabilità della donna intellettuale ...*, 89-93, sull'argomento si confrontino EAD., *Dedicato alle ragazze*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945; EAD., *La mamma lavora*, «Rinascita», XX, 12, 23 marzo 1963 ed EAD. *L'emancipazione non c'entra*, «Rinascita», XX, 26, 29 giugno 1963. Tutti successivamente raccolti in E. BIAGINI, *Anna Banti. "Documenti"* in *Anna Banti. Una regina dimenticata*, «Paragone», LVI, 57-58-59, febbraio-giugno 2005, 24-70. Si vedano, inoltre, A. BANTI, *La ragione contro l'istinto*, «Noi Donne», XVI, 1, 1° gennaio 1961, 12 e A. BANTI, *Preferiscono votare per gli uomini*, «L'Astrolabio», I, 1, 5 marzo 1963, 29-30.

consente ad una donna di realizzarsi e di legittimarsi, così come la lettura è una forma di crescita personale.

Si può dunque affermare che questo genere è ritenuto dall'autrice uno strumento "di compromesso", capace di avvicinare alla letteratura tanto la donna-scrittrice, quanto la donna-lettrice. Banti è infatti consapevole che la letteratura di consumo popolare è ancora l'unico mezzo per raggiungere larga parte del pubblico delle lettrici, per incuriosirle e stimolarle poi a letture più impegnative. Un'ulteriore conferma di tale punto di vista si può desumere dal già menzionato *La ragione contro l'istinto*, apparso su «Noi Donne» nel 1961. Nell'articolo, Banti ribadisce che avvicinare alla letteratura chi non ne è avvezzo è possibile «soltanto attraverso l'espedito che si usa coi bambini», unendo l'utile al dilettevole:

Quanto ai mezzi per conseguirla [l'elevazione culturale]: come suggerirli in un Paese dove l'analfabetismo è ancora una malattia endemica per ambo i sessi? Dove, nell'estrema povertà, anche la lettura di un quotidiano è ritenuta superflua e la maggioranza delle donne ignora quel che succede giornalmente nel mondo e si stringe nelle spalle alla più semplice richiesta di opinione sui fatti che pure la riguardano da vicino? In tali condizioni conviene essere del tutto sinceri, sicché io credo che, almeno per ora, soltanto attraverso l'espedito che si usa coi bambini, unire l'utile al dilettevole, si possano avviare le donne ad un accostamento alla cultura. Alla radio dunque, e, in ispecie, alla televisione, così ambita anche nei piccoli centri, incombono grandi doveri e massicce responsabilità. E anche al cinema, naturalmente [...]. Il libro è, per questo pubblico, una conquista difficile, un punto di arrivo a cui si giunge per tante strade: persino coi "fumetti" se concepiti con intelligenza.²¹

Come è evidente anche da quest'ultimo confronto, Banti si muove su un sottile crinale. Riconosce che il romanzo rosa è spesso «letteratura grigia», un modello deterioro; d'altra parte, considera che si tratta pur sempre di una possibilità espressiva e dunque, nei suoi risultati migliori, di una legittimazione della donna-artista, nonché dell'unico modo per raggiungere quelle donne che, prive di mezzi e di formazione, possono avvicinarsi alla lettura solo attraverso un romanzo di consumo. Banti sembra, dunque, ritenere accettabile una scelta compromissoria, il suo obiettivo resta però, ambiziosamente, quello di giungere successivamente a stimolare scrittrici e lettrici ad affrontare prove più complesse e di maggiore qualità.

I romanzi

Nei romanzi, invece, la messa in figura della posizione che il lavoro artistico assume rispetto alle convenzioni sociali è ugualmente ambivalente, ma in termini differenti.

Come è noto, *Artemisia* (1947) ripercorre la storia della pittrice Artemisia Gentileschi e *Un grido lacerante* (1981) la vita di Agnese Lanzi, che riecheggia molto da vicino il percorso biografico di Anna Banti. Entrambe, in modo più velato *Artemisia*, in modo più riconoscibile *Agnese*, possono essere considerate un *alter ego* dell'autrice. In questi romanzi, sebbene in modalità differenti rispetto al saggio che si è indagato poc'anzi, l'autrice mette in figura la natura ancipite dell'arte e della letteratura rispetto alle convenzioni sociali ed ai sistemi di potere patriarcali.

Nel programmatico *Storia e ragioni del romanzo rosa* lo statuto ambiguo dell'arte si è indicato nei termini di una forma di scrittura che implica l'affermazione di sé, al pari di qualsiasi forma di lavoro culturale, ma che, essendo una tipologia narrativa "di compromesso", ripropone al contempo quella

²¹ A. BANTI, *La ragione contro l'istinto...*, 12.

stessa subordinazione di genere che si verifica nella società. Nei romanzi, seppure in termini differenti, riappare il medesimo dualismo: senz'altro l'arte e la letteratura sono mezzi attraverso cui le due protagoniste si affermano e si definiscono, dunque strumenti di legittimazione personale e professionale, ma, allo stesso tempo, l'ottenimento di un riconoscimento come artista non è pensabile se non attraverso quegli stessi schemi sociali di tipo patriarcale che informano la società. In *Storia e ragioni del romanzo rosa* tali meccanismi di potere sono stati posti in evidenza nella riproduzione, dall'interno di un genere, nello specifico quello rosa, delle convenzioni sociali; nelle prove narrative, invece, ciò emerge nel momento in cui il compimento della vocazione artistica, per una donna, fatica a liberarsi da un irremovibile e inspiegabile senso di colpa rispetto alla figura maschile di riferimento. Le protagoniste di questi romanzi, mediante l'arte, si realizzano, ma tale valorizzazione del proprio operato non si disgiunge dal bisogno di riconoscimento da parte di una figura maschile.²² Artemisia cerca l'approvazione del padre, Orazio Gentileschi, mentre Agnese Lanzi quella del marito Delga, il Maestro.

Per entrambe la vita artistica diviene una forma di emancipazione, in quanto Artemisia ritrova se stessa nella sua arte (e non certo nel suo ruolo di madre), così come Agnese accoglie la vocazione di scrittrice. D'altra parte, la costruzione dell'identità personale si confronta necessariamente con l'alterità maschile: Artemisia vuole iscrivere il proprio successo nel cammino tracciato dal padre, per essere riconosciuta come figlia e come allieva, e Agnese auspica di ricevere il beneplacito del Maestro. Mentre, però, per Artemisia ciò significa seguire le orme del padre, per Agnese vuol dire scegliere un'altra strada, individuare un percorso diverso rispetto a quello intrapreso dal marito; quest'ultima pertanto abbandona la prima vocazione, quella di storica dell'arte, per divenire una donna di lettere. Anche senza entrare nell'interrogativo a lungo dibattuto dalla critica – se sia stata questa una scelta di elezione o determinata dalle contingenze –, è innegabile che, analogamente a quanto accade in *Artemisia*, la figura maschile, la presenza del Maestro, abbia contribuito alle scelte della protagonista. Nei romanzi considerati, dunque, il difficile equilibrio tra la realizzazione personale e la necessaria subordinazione alle convenzioni sociali, tra il desiderio di indipendenza e il bisogno di riconoscimento, che interessa il cammino della donna artista, emerge chiaramente.

L'opera del 1947 racconta la storia della pittrice Artemisia, narrando come l'arte sia stata per lei uno strumento di realizzazione personale e di progressiva affermazione di sé. Artemisia, tuttavia, non smette mai di cercare nella figura del padre un apprezzamento, nonostante egli non dimostri, nei suoi confronti, un moto d'affetto, né tanto meno di comprensione – la sua «impassibilità intellettuale» di fronte al proscioglimento di Agostino Tassi, lo stupratore dalla figlia, ne è un esempio.²³ Il padre è chiaramente l'emblema delle convenzioni sociali: quando propone alla figlia il trasferimento a Firenze in seguito allo stupro, la obbliga prima a prendere marito; davanti al capolavoro *Giuditta che decapita Oloferne*, quando Artemisia cerca disperatamente l'approvazione paterna, egli, annunciandole la propria partenza per l'Inghilterra, le riconosce di essere un pittore, ma le ricorda al contempo che a Roma ha un marito ad attenderla. Afferma, infatti:

«Tu sei un pittore [...] ma a Roma c'hai marito. Torna a Roma, bambina, anche con gli Stiatessi potrai campare».²⁴

²² Sull'argomento si confronti S. CHEMOTTI, *Anna Banti. All'ombra del maestro*, in EAD., *A piè di pagina*, Padova, Il Poligrafo, 2012, 461-502.

²³ A. BANTI, *Artemisia*, in EAD., *Romanzi e racconti ...*, 268.

²⁴ Ivi, 294.

Nell'immaginario bantiano, la donna-artista è una figura che, attraverso il lavoro culturale, si afferma, raggiunge consapevolezza di sé e acquisisce una certa indipendenza. Mentre il dipinto di Giuditta e Oloferne prende vita, Artemisia confessa a se stessa che «un'immensa fierezza le gonfia il petto, un'orribile fierezza di donna vendicata in cui trova luogo, malgrado la vergogna, la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio di suo padre, dei puri, degli eletti».²⁵ Come si legge, il codice dell'arte è «il linguaggio di suo padre», la realizzazione professionale della donna artista appare, quindi, inevitabilmente (e forse anche inconsciamente) subordinata alla legittimazione da parte della figura maschile di riferimento, condizionata a procedere entro dei confini già tracciati.

Quando, molti anni dopo, Artemisia raggiunge il padre in Inghilterra, la situazione non è cambiata: lei ancora si mostra scissa tra il senso di inferiorità che le impongono il ruolo di figlia e di allieva, dice infatti di sentirsi «grezza scolara e minima»,²⁶ e il desiderio di essere riconosciuta come pittrice. E, da parte del padre, il riconoscimento tanto desiderato arriva solo negli ultimi mesi di vita, dopo che Artemisia è stata convocata alla corte inglese, eletta tra gli artisti del suo tempo, senza che lei possa mai completamente liberarsi da una subalternità che è alimentata tanto della devozione filiale, quanto da una silenziosa, ma incessante ricerca di approvazione.

Nel continuo dialogo tra «vita perenta» e «vita attuale», la voce narrante, il punto di vista dell'autrice, racconta «l'ostinazione di Artemisia a farsi ricordare» e con parole molto incisive ne sintetizza il cammino:

L'ho indotta a sottoscrivere i ricordi di una madre sola e imperfetta, di una pittrice dal valore dubitoso, di una donna altera, ma debole, di una che vorrebbe esser uomo per sfuggire a se stessa. E da donna a donna l'ho trattata, senza discrezione, senza virile rispetto. Trecento anni di maggiore esperienza non mi hanno insegnato a riscattare una compagna dai suoi errori umani e a ricostruirle una libertà ideale, quella che la affrancava e la esaltava nelle ore di lavoro, che furono tante.²⁷

Banti reclama, dunque, la volontà di Artemisia ad essere ricordata come artista, ma tale vocazione d'artista, il *refrain* «vedranno chi è Artemisia» – un'affermazione che assume per forza, per quello che è stata la stessa vita di questa pittrice, uno sguardo sessualmente connotato (si pensi al dipinto di Giuditta e Oloferne) –, convive con la sua stessa richiesta di iscriversi nella tradizione aperta e tracciata dal padre, nonostante le sue assenze, la sua freddezza e le sue mancanze. Nella vita di Artemisia, questi due sentimenti convivono e si completano, dando vita ad un equilibrio fragile e ambivalente.

In *Un grido lacerante*, il testamentario romanzo pubblicato nel 1981 – undici anni dopo la morte di Roberto Longhi –, la protagonista, Agnese Lanzi, racconta la storia del proprio avvicinamento all'arte della scrittura, quella stessa arte che Anna Banti aveva eletto, per scelta, ma anche per ossequio al valore di un marito che realmente stimava. La protagonista del romanzo capisce, non senza difficoltà, che è l'universo della penna quello in cui può essere davvero se stessa, in cui può gridare la difficoltà nel trovare una risposta all'interrogativo esistenziale per eccellenza, il primigenio: «Chi sono io?».

Il suo destino è segnato da quel grido indistinto, che ha accompagnato la sua nascita e che la perseguita in un sogno ricorrente, contraddistinto dall'esistenziale, ripetitivo quesito: «Chi sono io?».

²⁵ Ivi, 284.

²⁶ Ivi, 401.

²⁷ Ivi, 345.

In una delle prime pagine del romanzo, a questa domanda Agnese risponde: «Sono una bambina, una bambina», comunicando un dato biologico che già ne illumina il difficile destino.²⁸

Agnese è scissa tra la necessità di realizzarsi e quella di rispettare e valorizzare un uomo realmente amato, verso il quale nutre un sentimento compartecipe di venerazione e soggezione. Scegliendo di diventare una scrittrice, decide di non seguire la medesima strada del marito Maestro nel mondo della critica d'arte; non entra nel suo campo d'azione, bensì si rivolge ad una dimensione altra, non rompendo così alcuna convenzione sociale. Al tempo stesso, però, la scrittura non può essere ridotta ad una scelta di ripiego: è infatti anche lo strumento attraverso cui questo personaggio si realizza, quello mediante il quale – coraggiosamente – confessa le proprie scelte e attraverso cui, con difficoltà, elegge la propria vocazione.

Nel romanzo, il momento in cui la protagonista comprende di voler prendere le distanze dalla critica d'arte e quello in cui scopre la propria vocazione di scrittrice si incontrano a metà strada, tra consapevolezza e inconsapevolezza, tra elezione e arrendevolezza. Queste sono le parole con cui, nel romanzo, Agnese racconta la necessità di prendere una strada del tutto personale, divergente ed autonoma rispetto a quella del marito:

Eppure Agnese non era tranquilla. Si sentiva lucida, arricchita di una cultura preziosa ma troppo lontana dalla mente dell'uomo che (per pietà?) l'aveva salvata e raccolta. Lei si sapeva modesta: non umile. In fondo, quel che le mancava era il sentirsi responsabile di un lavoro compiuto da sola e senza aiuti.²⁹

In questi termini, invece, poco dopo, riferisce la nascita, quasi casuale, della propria vocazione letteraria:

Agnese vide sulla scrivania della sua camera, una gran pila di fogli bianchi e, accanto, la penna blu dal pennino morbido, l'ultimo regalo del Maestro. Provò una specie di sbigottimento: quei fogli, chi li aveva comprati e messi lì, proprio dove la luce favoriva lo scrivente. «Io no, di sicuro». Eppure, dipanando la sua lenta memoria, ritrovò il giorno, l'ora e persino il gusto della cancelleria, un suo antico vizio.³⁰

Come si può cogliere dai due passi, la scrittrice si muove sempre lungo un sottile discrimine: l'arte della scrittura è una forma di indipendenza, ma è al tempo stesso la conseguenza di una scelta che rispecchia una sorta di compromesso.

L'ambivalenza della genesi di tale vocazione letteraria emerge anche a posteriori, quando la protagonista riflette sui passi compiuti. Agnese conferma la propria volontà: «Rifletteva che questa meravigliosa completezza proveniva dalla decisione presa di rinunciare agli studi per cui evidentemente non era nata».³¹ Tuttavia, non manca di alludere anche alle ragioni esterne che avevano influenzato tale scelta: la volontà di adottare un nome che fosse solo suo era stata una scelta personale, perché fosse evidente che «se lo era conquistato da sé, con amarezza e con audacia», ma dipendeva anche dal fatto che, «se falliva, il suo insuccesso non avrebbe coinvolto nessuno».³²

²⁸ A. BANTI, *Un grido lacerante*, in EAD., *Romanzi e racconti...*, 1528.

²⁹ Ivi, 1544.

³⁰ Ivi, 1547. Una scena simile è descritta nel racconto *La signorina*, in A. BANTI, *Da un paese vicino*, Milano, Mondadori, 1975. Ora in A. BANTI, *Romanzi e racconti...*, 1507-1522.

³¹ A. BANTI, *Un grido lacerante*, in EAD., *Romanzi e racconti...*, 1560.

³² Ivi, 1561.

E un'ulteriore considerazione a posteriori giunge una volta venuto a mancare il Maestro. Dopo la morte del marito, in Agnese sembra riaccendersi la «tentazione intermittente», quella di critico d'arte; si schiude in modo quasi iniziatico, parallelamente all'emergere delle divergenze con il segretario prima, e ancor più in seguito, quando lei diviene Presidente del Consiglio Direttivo dell'Istituto. In quell'occasione, però, Agnese ribadisce che la sua vera vocazione è quella di essere «una donna di lettere» e afferma che ammetterlo «fu una specie di liberazione, un atto di coraggio e una sfida». ³³ D'altro canto, come lei stessa comprende mentre studia le carte del marito, questa scissione ne cela una seconda, più intima e più personale: «Agnese si sentì dimezzata in un modo nuovo: non critica d'arte e letterata, che era la sua eterna contraddizione, ma studiosa e innamorata». ³⁴

Il romanzo pone, dunque, in essere quanto Cesare Garboli, nella *Prefazione*, definisce «il terribile equivoco di una vocazione di romanziera, di “scrittrice”, amata come un refrigerio e odiata come un ripiego e un rammendo», ³⁵ perché sorta sulle ceneri dell'altra grande vocazione, quella della critica d'arte, e perché sospesa lungo la linea impercettibile che univa (o forse divideva?) la realizzazione di sé dal rispetto verso il marito amato e stimato. Da un lato, quindi, la protagonista fronteggia «il rimorso di aver tradito se stessa» e dall'altro quello «di non avere amato abbastanza». ³⁶

In un altro luogo del testo, si legge che Agnese «non aveva reclamato che la parità della mente e la libertà del lavoro» e che le poche donne che aveva stimato erano «riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo». ³⁷ Verrebbe quindi da chiedersi, cos'era per Agnese Lanzi il conformismo? Era ciò che lei stessa, per prima, aveva accettato con la sua scelta di rinunciare alla propria originaria vocazione? O era ciò che lei stessa aveva rifiutato per abbracciare la sua vera vocazione?

La sintesi di questo discorso e dell'intero intervento potrebbe forse risiedere nel monumentale *explicit* del romanzo: la chiave interpretativa sta cioè, forse, in quello che Banti chiama «spirito di creatività». «Lo spirito di creatività non si riposa mai, unico e per sempre sconfitto e vincitore». ³⁸ Tale è la vocazione di Agnese Lanzi, così come quella di Artemisia Gentileschi, così come pure – forse – quella di Anna Banti.

L'arte è dunque, allo stesso tempo, strumento di realizzazione, ma anche specchio della società, di cui ha il compito di restituire la complessità. In questo ruolo ambivalente, però, senz'altro tradisce, anche in un discorso metanarrativo com'è quello che qui si è portato avanti, quella che è la sua missione: una comunicazione continua, incessante, che non smette mai di interrogarsi e interrogare.

³³ Ivi, 1654.

³⁴ Ivi, 1627.

³⁵ C. GARBOLI, *Prefazione*, in A. BANTI, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, I-III: I.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ A. BANTI, *Un grido lacerante*, in EAD., *Romanzi e racconti...*, 1612.

³⁸ Ivi, 1663.