

Scrivere (e dipingere)
l'*Altrove*. Anna Banti,
Artemisia e Lily
Briscoe: per un'arte
«di memoria, non di
maniera»*

Edoardo Bassetti

Artemisia is forever and supremely someone else.
(Susan Sontag)

«Cominciò, in quei giorni, una figura senza modello, di memoria: ma di quale memoria?». ¹ Anna Banti ritrae un'Artemisia alle prese con quello che diverrà il più iconico dei suoi dipinti, mentre sembra ricercare il principio dell'atto artistico nel tendere l'orecchio della sua mente altrove, in uno spazio altro che diviene al contempo un viaggio all'indietro nel tempo, un itinerario a spirale verso l'essenza reticente della propria interiorità.

Quando si ha a che fare con autori che difficilmente tendono a parlare di sé, l'unica possibilità di ovviare alla loro ritrosia è quella di scorgere alcuni brani, nelle loro opere, che tradiscono questo sorvegliato e deliberato atteggiamento. Non si tratta solo di rinvenire riferimenti più o meno autobiografici, ma anche di comprendere *dove e perché*, all'interno del flusso narrativo, emergono vere e proprie dichiarazioni di poetica esplicita, affidate a momenti e personaggi di particolare rilevanza: non richiesto, infatti, il senso della scrittura emerge con una puntualità non veicolabile nel processo diretto di domanda e risposta: «da qui l'enorme fiducia della Banti nella memoria [...] e da qui anche la necessità di ricordare per interposta persona, per personaggio, perché non la spiegazione del proprio passato è importante [...] bensì la supposizione che tutto si sia “svolto così”». ²

* Il presente articolo è tratto da un capitolo della mia tesi magistrale *Artemisia e Artemisie. Anna Banti e la riscrittura di un "romanzo fenice"*, discussa il 16/07/2020 presso l'Università di Bologna, relatori prof. Marco Antonio Bazzocchi e prof. Filippo Milani, con la preziosa collaborazione della dot.ssa Fausta Garavini, che colgo qui l'occasione per ringraziare ancora una volta.

1 A. Banti, *Artemisia*, in *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini, L. Desideri, Mondadori, Milano 2013, p. 421, d'ora in poi *Art*. Dallo stesso volume, inoltre, sono tratte anche tutte le lettere di Anna Banti, riportate per data secondo la *Cronologia* (pp. LVII-CLXI) di Fausta Garavini.

2 E. Biagini, *Anna Banti*, Mursia, Milano 1978, p. 39.

«Di memoria, non di maniera: la ciocca che dalla tempia si sfioccava giù per la gota e velava l'orecchio la segnò e stemperò con una maestria di cui s'accorse e si compiacque, in un attimo di gioia pura» (*Art*, p. 421): Anna Banti proietta così nella sua protagonista una sensibilità che non può certo essere quella di una pittrice nata nel XVI secolo, poiché nell'esplicitare la genesi del suo dipingere fa riferimento alla lezione della grande narrativa del primo Novecento, dalle *intermittences du cœur* proustiane alla poetica del *moment of being* di Virginia Woolf. Come ha notato Nadia Fusini commentando *Mrs Dalloway*, infatti,

attraverso la memoria il Tempo è così trasformato in spazio; perché la memoria non è altro che un interno, uno spazio interiore. Le immagini, le parole, non vengono forse da dentro? Da quelle caverne, o miniere che nascondiamo dentro di noi? E l'interno non è anche qualcosa di anteriore? Memoria, cioè?³

Tuttavia, come vedremo, la sola chiave del modernismo risulterebbe comunque parziale nell'analizzare *Artemisia*, poiché al radicale mutamento della percezione dello spazio e del tempo esplicitata da Kern⁴ vanno ad aggiungersi per Anna Banti anche il trauma (e collettivo e personale) della seconda guerra mondiale e la peculiarità del contesto italiano.

Scrivere
(e dipingere)
l'*Altrove*.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

1. Lily e Mrs Ramsay

Riguardo ad *Artemisia* la critica ha sin da subito fatto riferimento all'opera di Virginia Woolf, a partire da un interessantissimo scambio epistolare in cui Emilio Cecchi, ricevuta da pochi giorni una copia del romanzo con dedica autografa «ai cari amici Cecchi», scrive a Gianfranco Contini il 24 dicembre del '47: «Ho ricevuto, e delibato per ora solo in piccolissima parte l'*Artemisia* della Banti, e mi pare (sulle tracce di *Orlando* della Woolf) il suo massimo impegno; una lingua interessantissima; un'autobiografia appena mascherata».⁵ Sebbene alcune tracce woolfiane nell'opera di Banti siano già riscontrabili prima degli anni Quaranta,⁶ non è infatti un caso che pro-

3 N. Fusini, *Introduzione*, in V. Woolf, *La signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano 2013, p. xviii.

4 Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, il Mulino, Bologna 2007.

5 E. Cecchi, G. Contini, *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di P. Leoncini, Adelphi, Milano 2000, pp. 81-82.

6 Cfr. A. Banti, *Il testamento di Virginia Woolf*, in «Paragone», 168, 1963, pp. 100-104; p. 100: «Quando, nell'estate del '39, visitai per la prima volta Londra ed ebbi l'opportunità di pranzare in casa di una dama intellettuale, madre di figli intellettuali, amica di intellettuali famosi, ricordo che azzardai, nel mio cattivo inglese, la domanda che avevo sulla punta della lingua dal momento che mi erano apparse "le bianche scogliere di Dover": "cosa fa Virginia Woolf?". Che Banti conoscesse l'autrice inglese già prima degli anni Quaranta appare dunque come un fatto assodato, ma è inoltre possibile trovare alcune tracce woolfiane anche all'interno della sua stessa opera narrativa: co-

prio durante la fase di riscrittura del romanzo («Estate 1944 - estate 1947», è riportato in calce) l'autrice si interessa con grande attenzione alla scrittrice britannica: stando a quanto si legge in *Artemisia*, uno dei brani più importanti dell'opera – ovvero quello già citato e relativo all'ideazione dell'*Autoritratto come Allegoria della pittura* – è stato scritto da Banti «al lume di una candela di guerra: e l'aria, dietro la mia spalla, l'aria dell'inverno millenovecentoquarantacinque non ha un fremito di consenso» (*Art*, p. 424); proprio in quelle stesse settimane invernali, infatti, oltre a riscrivere il romanzo perduto, Banti redige uno scritto su *Orlando*, che invia a Gianna Manzini per la rivista «Prosa». ⁷ Tuttavia, l'articolo non verrà mai pubblicato, e sarà poi riutilizzato dall'autrice per il saggio *Umanità della Woolf*, ⁸ edito dalla rivista «Paragone», fondata dalla stessa Banti insieme al marito Roberto Longhi.

A ragione, dunque, la critica si è focalizzata su *Orlando* e su *A Room of One's Own*, ma resta piuttosto inspiegabile come non abbia quasi mai fatto riferimento a *To the Lighthouse*, che pure Banti considerava come «la serata di gala» della narrativa woolfiana rispetto alla «prova generale» ⁹ di *Mrs Dalloway*. Ancora più inspiegabile è soprattutto il fatto che nell'analizzare il personaggio bantiano di *Artemisia* non sia mai emerso il nome della coprotagonista di *Al faro*, Lily Briscoe: una pittrice (proprio come la

me ha notato Enza Biagini (*Con sguardo di donna: i "racconti di costume" di Anna Banti*, in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenza di una storia di genere*, a cura di S. Franchini, S. Soldani, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 276-291: p. 278), un esempio di tale influenza potrebbe essere fornito da una pubblicazione giovanile come *Cortile*, racconto del 1934, dove sembrerebbe evidente il riferimento di Banti a *Room of One's Own*: «È con questi mezzi lungamente studiati che la Gigetta, povera figliola, è riuscita quest'anno ad ottenere una cameruccia tutta per sé» (A. Banti, *Cortile*, in «Occidente», IX, ottobre-dicembre 1934, p. 84, corsivo mio).

- 7 A margine del contributo mai pubblicato per «Prosa», Anna Banti scrive a Gianna Manzini il 16 marzo del '46: «il mio esame dei lavori della Woolf mi ha portato alla conoscenza di un suo saggio, che certo tu avrai letto, "a room of one's own", su cui m'è parso impiantata tutta la morale di Orlando. Allora, tu capisci: ho parlato più di questo saggio che dell'Orlando stesso». In realtà, come accennato sopra, è molto probabile che Banti avesse già letto *A Room of One's Own* negli anni Trenta, e l'articolo sia stato semmai un'occasione per ri-leggere il saggio del 1929, che adesso (siamo a ridosso del 10 marzo 1946, data in cui molte donne italiane furono chiamate per la prima volta alle urne per le elezioni amministrative) le sembra però assumere un significato ulteriore, e tenti perciò di presentare come una casualità quella sua programmatica divagazione – che infatti non verrà apprezzata da Manzini. Oltre a scrivere di *Orlando* e di *A Room of One's Own*, Banti si dedica sempre nel 1946 anche alla traduzione di *Jacob's room*, affidata da Cecchi, che dopo la morte della traduttrice Alessandra Scalero stava curando per Mondadori l'edizione italiana dell'opera omnia di Woolf (a tal proposito, cfr. E. Bolchi, *L'indimenticabile artista. Lettere e appunti sulla storia editoriale di Virginia Woolf in Mondadori*, Vita e Pensiero, Milano 2015; N. Pireddu, *Modernism Misunderstood: Anna Banti Translates Virginia Woolf*, in «Comparative Literature», 1, 2004, pp. 54-76). Il 1946, anno cruciale per la riscrittura di *Artemisia*, è dunque per Anna Banti un periodo che potremmo definire a tutti gli effetti spiccatamente "woolfiano".
- 8 A. Banti, *Umanità della Woolf*, in «Paragone», 28, 1952, pp. 45-53, ora in Ead, *Opinioni*, il Saggiatore, Milano 1961, pp. 66-74. Riguardo al rapporto tra l'articolo mai pubblicato per «Prosa» e il successivo *Umanità della Woolf*, cfr. Garavini, *Cronologia*, cit., p. xcii. Ove non diversamente specificato, con «Paragone» si intende «Paragone-Letteratura», altrimenti si specifica «Paragone-Arte».
- 9 Banti, *Umanità della Woolf*, cit., p. 68.

Gentileschi) che rappresenta l'*alter ego* dell'autrice all'interno dell'opera, contrapposta – ma allo stesso tempo complementare – alla protagonista Mrs Ramsay, che è invece la trasposizione letteraria di Julia, ovvero la madre della scrittrice britannica.¹⁰ A maggior ragione perché a curarne l'edizione italiana del 1934 fu proprio Cecchi,¹¹ amico intimo dei Longhi, che ne scrisse anche l'introduzione che verrà ampiamente citata da Banti in *Umanità della Woolf*, articolo nel quale *Gita al faro*¹² è considerato come uno

spettacolo davvero eccezionale [...] in cui i propositi e gli intendimenti dello scrittore vengono esauditi nella quieta esaltazione di *un volo fermo* e come da un'altezza serena in tutto simile al luogo dove, secondo il suo pensiero, l'artista dovrebbe porsi per conquistare il senso di *una scena di continuo oscillante*. Era questa, per Virginia Woolf, la realtà: *un inseguirsi e inserirsi di motivi interiori, legati alla storia di un minuto o di una vita*, che prendono le mosse dalle più fugaci e terrestri occasioni: [...] una vicenda che pare scritta *senza l'intervento dell'autore*, fluida come la vita usuale: non comica, non tragica, senza intreccio amoroso, senza catastrofe. [...] La gita al faro è *pronta per la memoria*, il ciclo è compiuto.¹³

Scrivere
(e dipingere)
l'Altrove.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

- 10 Scrive Vanessa a sua sorella Virginia dopo aver letto *To the Lighthouse*, l'11 maggio del 1927: «Le somiglia più di quanto avrei creduto possibile. È quasi doloroso vedersela risuscitare davanti», V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, trad. it. di G. De Carlo, Minimum Fax, Roma 2009. Da notare, inoltre, è il fatto che Vanessa fosse una pittrice, proprio come Lily, e la stessa Banti scrisse riguardo al rapporto tra la sua opera pittorica e lo stile narrativo della sorella: A. Banti, *Vanessa Bell. Vanessa i colori Virginia le parole*, in Ead., *Quando anche le donne si misero a dipingere* [1982], Abscondita, Milano 2011, pp. 81-86.
- 11 V. Woolf, *Gita al faro*, trad. it. di G. Celenza, prefazione di E. Cecchi, Treves, Milano 1934. L'anno di pubblicazione di *Umanità della Woolf* (1952) non deve trarre in inganno: è del tutto plausibile, infatti, che nel '46 Banti avesse già letto anche *Gita al faro*, sebbene non venga citato nel carteggio con Gianna Manzini (che come abbiamo visto deve però essere contestualizzato all'interno del rapporto autore-direttore editoriale); è probabile, inoltre, che proprio l'articolo per «Prosa» sia stato un'occasione per tornare di nuovo sul romanzo, dato che da quel lavoro di ricerca prende spunto il successivo contributo *Umanità della Woolf*, dove *To the Lighthouse* riveste un ruolo centrale.
- 12 La scelta di citare la traduzione *Gita al faro* in luogo della più corretta *Al faro* è dovuta al fatto che si fa appunto riferimento all'edizione italiana del '34 curata da Cecchi – quella cui la stessa Banti si riferisce. Riguardo alla traduzione del titolo *To the Lighthouse* nell'editoria italiana, cfr. E. Bolchi, *The «Grand Lady of Literature»: Virginia Woolf in Italy under Fascism*, in *Virginia Woolf and the Literary Marketplace*, eds J. Dubino, Palgrave Macmillan, London 2010, p. 205: «*Gita al faro* was doomed to remain the dominant Italian title of the novel until nearly the end of the twentieth century. Finally, in 1992, it was re-translated into Italian by Nadia Fusini for Feltrinelli with the more accurate title *Al faro* (literally, "To the Lighthouse"), which finally contains that *al*, corresponding to the English *to*, indicating both an apostrophe and a preposition of movement. So, for almost sixty years and sometimes even today, Italians have known one of Woolf's most famous novels with a misleading title».
- 13 Banti, *Umanità della Woolf*, cit., p. 68, corsivo mio. Lo spessore critico di questo brano è dovuto a mio avviso anche al fatto che Banti riconosca (o proietti?) in *To the Lighthouse* molti degli aspetti che sono alla base della poetica di *Artemisia*: a tal proposito, si faccia riferimento con particolare attenzione alle espressioni evidenziate in corsivo, che potrebbero essere utilizzate con inalterata efficacia (auto)critica anche riguardo al romanzo bantiano del '47. Pioniere, in tal senso, è il contributo di Erich Auerbach riguardo a *To the Lighthouse* nel capitolo appositamente dedicato a Woolf intitolato *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli, H. Hinterhauser, Einaudi, Torino 2016, e in particolare nelle pp. 317-318.

L'intera struttura ellittica di quello che (anche) Virginia Woolf considerava il migliore dei suoi romanzi¹⁴ ruota attorno a due fuochi e alla tensione con la quale i vari personaggi si avvicinano o si allontanano da essi: da una parte, come recita il titolo, la gita al faro; dall'altra invece la realizzazione, proprio da parte di Lily, del ritratto della signora Ramsay – che nel primo capitolo, «La finestra», secondo Fusini, svolge essa stessa il ruolo del faro.¹⁵ Quel *to* ('al'), dunque, non introduce semplicemente un complemento di moto a luogo più o meno figurato, ma è anche un dativo: la scrittura di Woolf non è soltanto una tensione *verso* il faro, ma anche un dono, un omaggio *per* il faro, chiunque o qualsiasi cosa esso sia – ecco perché la traduzione *Gita al faro*, che ancora oggi si legge in numerose edizioni italiane, tradisce questo duplice e polisemico significato. Se a impedire di raggiungere il faro ci sono il “no” paterno e il “sì” materno, che sembra acconsentire al viaggio ma che in realtà finisce per trattenere,¹⁶ a ostacolare l'esecuzione del dipinto è invece la stessa presenza della signora Ramsay, che vincolerebbe così la pittrice a tendere verso una rappresentazione “realistica” – che non è però ciò cui Lily aspira.

Ciò che accade, appunto, è che sarà la memoria a portare la visione. Il quadro non si fa in presenza della signora Ramsay – la sua presenza, al contrario, depone la vista, la destituisce di ogni presa e possesso. Si farà in sua assenza. L'invisibile si rende a memoria; o si arrende alla memoria. [...] Non vengono forse da dentro le immagini e i suoni? Non sono ricordo? Non sono (come racconta la Woolf in *Momenti di essere*) il patrimonio dell'infanzia? Non è in questo la memoria riserva naturale, la matrice naturalmente artificiale, da cui nasce il gesto dell'arte?¹⁷

Ma l'assenza della signora Ramsay, da sola, non sarebbe bastata per portare a termine il dipinto. Lily è chiamata a compiere in prima persona un passo ulteriore, a inoltrarsi in una dimensione che possa sublimarne il ricordo, senza tuttavia vanificarne la lezione: superato il mero intento memorialistico, realizza come la sua pittura debba tendere a una sorta di «processo semantico di tipo additivo»,¹⁸ che è tipico proprio del ricordo:

14 Il 23 novembre 1926, Virginia Woolf scrive: «Sto rifacendo sei pagine al giorno di *To the Lighthouse*. [...] La mia opinione attuale è che sia di gran lunga il migliore dei miei libri»; e ancora, il 23 gennaio 1927: «Be', Leonard ha letto *To the Lighthouse* e dice che è di gran lunga il mio miglior libro e che è un “capolavoro”». Opinione condivisa anche da Banti in *Umanità della Woolf*, cit., p. 69: «Il fatto è che i miracoli non sono di tutti i giorni, e quello della *Gita al faro* non poteva ripetersi, sicché ci sembra che dal '28 in giù, la Woolf più nobile ed efficiente debba piuttosto ravvisarsi nei saggi, quasi sommessi “ricercati” di problemi artistici e, soprattutto, umani».

15 Cfr. N. Fusini, *Postfazione*, in V. Woolf, *Al faro*, trad. it. di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 2017, p. 197.

16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, p. 206.

18 L'espressione è tratta da A. Battistini, *Dal cerchio all'ellisse: dal Rinascimento al Barocco*, in *Society and Culture in the Baroque Period*. Atti del convegno di Roma, 27-29 marzo 2014, «ENBaCH», <http://www.enbach.eu/it/content/dal-cerchio-allellisse-dal-rinascimento-al-barocco> (ultimo accesso:

la donna che verrà raffigurata nel dipinto non prenderà pacificamente il posto della signora Ramsay, ma entrerà con essa in tensione dialettica. «La Signora Ramsay dava. A forza di dare, dare, dare, era morta».¹⁹ La sua tragedia consiste nel non essere riuscita a scorgere un compromesso tra quei due poli che – attraverso Teresa De Lauretis – potremmo definire come l'essere *Donna*²⁰ e l'essere *donna*:²¹ ovvero fra l'appartenere al genere femminile, con tutte le conseguenze storiche, sociali e culturali che ciò comporta, e il rivendicare d'altra parte l'unicità della propria esistenza di donna, concreta e irriducibile. Il senso ultimo del dipinto è dunque quello di scongiurare una nuova morte, di rievocare cioè la signora Ramsay non come *Donna*, ma finalmente come *donna* – ciò che non è mai stata in vita. «The problem for Lily, and by extension for Virginia Woolf and the reader, is of finding the correct balance between the halves of that shape».²² Per secoli il genere femminile ha vissuto questo equilibrio come un conflitto insanabile, che non contemplava una terza via d'uscita. L'intuizione di Lily-Virginia, invece, sta nel superare questa dicotomia scorgendo una soggettività interposta fra i due poli, abitando uno spazio che la stessa De Lauretis chiamerebbe *Elsewhere*,²³ *altrove*. Il ritratto, una volta concluso, starà lì a indicare proprio questa nuova dimensione: una pittura intesa come deissi, volta a formalizzare una nuova femminilità che non sia necessariamente o l'essere *Donna* o il senso di colpa. Come il suo amico Roger Fry,²⁴ Woolf concepisce la “visione creativa” come il momento in cui l'artista riesce a vedere le cose non più in quanto tali, ma solo per le loro interrelazioni formali. La pittura cui Lily aspira consiste dunque nella creazione di *nuove* forme che nascono dalle relazioni fra le *vecchie* forme. Come scrive Theresa Crater, Lily «explores the gap between her own daily experience and the ideology pressed upon her; she dives into the underwater world of consciousness, and is the first of Woolf's characters to survive the passage, to return and create from this gap, establishing new cultural alter-

Scrivere
(e dipingere)
l'*Altrove*.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

24/10/2020). Colgo l'occasione per esprimere tutto il mio cordoglio per la recente scomparsa del Professore dell'Alma Mater: vivo sarà in me il ricordo delle sue lezioni bolognesi, che tante porte hanno schiuso.

19 Woolf, *Alfaro*, cit., p. 223.

20 T. De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 5: «A fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures [...] which works as both their vanishing point and their specific condition of existence».

21 *Ibidem*: «The real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain».

22 P. Goring, *The shape of «To the lighthouse»: Lily Briscoe's painting and the reader's vision*, in «Word & Image», 3, 1994, pp. 222-229: p. 227.

23 Cfr. T. De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

24 Cfr. R. Fry, *Vision and Design*, Oxford University Press, London 1981, p. 36: «In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision».

natives».²⁵ Nuovi paradigmi implicano però un nuovo mondo in cui essi dovranno essere applicati, e le rivoluzioni non sono mai indolori: tutto ciò che andrà a sostituire il vecchio mondo non potrà che essere distruttivo, destabilizzante, almeno in principio – e non è quindi un caso che Woolf abbia scelto proprio una pittrice come portavoce di questa nuova *visione*: «per Lily, che insisteva a dipingere, fu come se si fosse aperta una porta; entrata, si guardò intorno in silenzio e si trovò in uno spazio buio, solenne, che rassomigliava a una cattedrale. Voci giungevano da un mondo molto lontano».²⁶ Un'esperienza molto simile a quella esplicitata da Deleuze, analizzando la pittura di Francis Bacon.

È come l'apparizione improvvisa di un altro mondo. [...] Questi segni manuali, quasi ciechi, stanno dunque a testimoniare l'intrusione di un altro mondo nel mondo visivo della figurazione. Sottraggono in parte il dipinto all'organizzazione ottica che già vi regnava, rendendolo in anticipo figurativo. La mano del pittore è intervenuta per liberarsi dalla dipendenza e infrangere la sovrana organizzazione ottica: come in una catastrofe, in un caos, non si vede più nulla.²⁷

2. Anna Banti e il faro di Virginia Woolf

Ma Anna Banti non è Virginia Woolf, sebbene la parentesi bellica abbia cambiato radicalmente il suo modo di stare al mondo: per la prima volta si è inoltrata anch'essa nel buio della catastrofe, ed è giunta al crinale di questa (non) visione. Banti è consapevole di come, dopo la guerra, scrivere abbia assunto un significato ulteriore, ma di fronte a questo vuoto da colmare si sente smarrita, come scrive a Maria Bellonci il 27 dicembre del 1943, a conflitto ancora in corso.

Io? No, non lavoro più. Credo di non sapere, di aver esaurito quel che potevo dire e che del resto così pochi hanno ascoltato. [...] Ora bisognerebbe guardare le cose in un'altra maniera, con altre giustificazioni. Aver "capito" insomma certe ragioni umane che ci sfuggono. Dico ci perché non vedo nessuno degno di capirle né sulla strada di esserlo. E allora, ecco che passo il mio tempo leggicchiando, senza rimorsi. Te lo ricordi come ero attiva e regolare nel mio lavoro? Non ha servito a nulla, non ne valeva la pena. Leggo gli Sposi promessi, Montaigne, e tanti altri vecchiumi. Di rado, m'illudo di esser nata qualche secolo fa.

25 T. Crater, *Lily Briscoe's Vision: The Articulation of Silence*, in «Rocky Mountain Review of Language and Literature», 50, 2, 1996, pp. 121-136: p. 125.

26 Woolf, *Al faro*, cit., p. 154.

27 G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 64.

Alla sfiducia nei propri mezzi letterari è connessa l'esigenza storica di scorgere nuovi paradigmi capaci di indagare un mondo che non potrà più essere lo stesso. Strumenti che non sono stati ancora elaborati, e che Anna Banti non sembra però intenzionata a ricercare nel prossimo passato, bensì in una dimensione temporale altra, remota, che possa parlare al presente senza appartenere al presente.²⁸ L'autrice sente allora il bisogno di individuare quelle «ragioni umane» che le possano permettere di «guardare le cose in un'altra maniera»: nuovi riferimenti per muoversi in quell'*altrove* ancora inintelligibile. Ed è qui che subentra l'opera di Virginia Woolf, vero e proprio «lampadoforo» di questo mondo ancora tutto da nominare. Seguendo la luce del faro woolfiano,²⁹ Banti decide con coraggio di rimettere mano a quel manoscritto perso tra le macerie dei bombardamenti, ma stravolgendone la struttura: tendendo, cioè, verso «una dimensione che si lascia alle spalle sia la realtà che la storia, per transitare verso un nuovo spazio mentale»:³⁰ un *altrove*, appunto. Non è più, ormai, la scrittrice che aveva generato la prima versione di *Artemisia*, come del resto non lo è più neppure quel suo personaggio «forse troppo diletto» (*Art*, p. 245): «Non so se Artemisia rinascerà: ma non sarà più quella».³¹ La riscrittura del romanzo diviene allora per Banti un modo per «liberarsi dell'ansia del piccolo tempo, un evadere dall'angoscia individuale e dalla propria età per immergersi in una vita a largo respiro, lungo i secoli».³² Un nuovo romanzo implica però un nuovo stile, un nuovo ritmo, una nuova sensibilità che dalla catastrofe prende vita, e che l'autrice decide di inaugurare attraverso una protagonista pittrice, proprio come Woolf con Lily: la pittura, infatti, presenta una caratteristica distintiva rispetto a tutte le altre arti, come spiega Deleuze attraverso il suo concetto di *diagramma*.

Scrivere
(e dipingere)
l'*Altrove*.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

- 28 A tal proposito, cfr. E. Gianini Belotti, *Anna Banti e il femminismo*, in *L'opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi di Firenze, 8-9 maggio 1992, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze 1997, pp. 111-117: p. 112: «Appassionata di documenti d'archivio, forse non a caso decide di collocare le sue eroine non nel tempo presente, ma nella distanza del passato, là dove più chiara, spietata e inequivocabile si è manifestata la repressione contro le donne. In questo modo le loro vicende si trasformano in una esplicita denuncia della gravità dell'ingiustizia storica, la quale è tutt'ora presente, sì, ma in forme più attenuate, più sfumate, più mimetiche. [...] Artemisia vive nel seicento romano, *La camicia bruciata* è ambientata nel rinascimento fiorentino, *Lavinia fuggita* nel settecento veneziano, *Il coraggio delle donne e Vocazioni indistinte* nell'ottocento».
- 29 È interessante notare come ci sia un faro anche all'interno di *Artemisia*, proprio mentre la protagonista sta per approdare in terra inglese: «Il faro era scomparso, nero il mare, ma dalla notte trapelava un chiarore che suggeriva lontananze rassegnate in eterno, irrevocabili ricordi» (*Art*, p. 413).
- 30 M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, in «Paragone», 141/142/143, febbraio-giugno 2019, pp. 62-84: p. 67.
- 31 Lettera a Maria Bellonci del 21 ottobre 1944.
- 32 Banti, *Umanità della Woolf*, cit., p. 69. Su come queste parole, che Banti scrive riguardo a Woolf e alla gestazione di *Orlando*, possano essere interpretate anche in chiave autobiografica, cfr. F. Garavini, *Cronologia*, cit., xcii: «per lei [Anna Banti] il modo di evadere dall'angoscia personale ed epocale è la riscrittura di *Artemisia* che ha coraggiosamente affrontato e che manda avanti fra gli altri impegni».

Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. È un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma è anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura. [...] Non c'è pittore che non faccia esperienza di questo caos-germe, dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive. Non è un'esperienza psicologica, ma un'esperienza propriamente pittorica, benché possa avere una grande influenza sulla vita psichica del pittore. [...] Tra tutte le arti, la pittura è probabilmente la sola che incorpori necessariamente, "istericamente", la propria catastrofe e, a partire da ciò, si costituisca come fuga in avanti. Alle altre arti la catastrofe è tutt'al più associata. Ma lui, il pittore, passa attraverso la catastrofe, afferra il caos, e prova a uscirne.³³

Edoardo
Bassetti

3. Artemisia e Annella De Rosa

Ma chi è che stava cercando di ritrarre, quando l'abbiamo lasciata, la nostra Artemisia? La tradizione critica, già solo nell'attribuire *Autoritratto come Allegoria della Pittura* come titolo del dipinto, avanza l'ipotesi che la pittrice abbia ritratto sé stessa. Sul fatto che si tratti di un'allegoria della Pittura, stando alla definizione che ne dà Cesare Ripa nell'*Iconologia* del 1611,³⁴ non sembrano esserci troppi dubbi. Più problematico resta stabilire se quella "bella donna" abbia le sembianze di Artemisia stessa, o se la pittrice si fosse ispirata a un altro modello femminile.³⁵ Sfruttando la non unanimità della critica circa quale personaggio dei dipinti della Gentileschi ricondurre al suo vero aspetto esteriore,³⁶ Banti sceglie di proporre in chiave narrativa un'altra interpretazione: come per Lily, sarà l'assenza e il ricordo a generare il ritratto, e non la presenza della sua modella: senza essere consapevole, infatti, Artemisia finisce per raffigurare sulla tela non il suo volto, bensì quello della pittrice napoletana Annella De Rosa;³⁷ ma so-

33 Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp. 169-170. A proposito del caos come germe di ordine e ritmo nella pittura di Lily Briscoe, cfr. Woolf, *Al faro*, cit., p. 146: «Nel mezzo del caos c'era la forma; l'eterno passare e fluire [...] erano riportati alla stabilità. È questa qui la vita, diceva la Signora Ramsay. "Signora Ramsay! Signora Ramsay!" ripeté Lily. A lei doveva quella rivelazione».

34 «Donna, bella, co' capelli negri, e grossi, sparsi, e ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi; si copra la bocca con una fascia legata dietro a gli orecchi, con una Catena d'oro al collo, dalla quale penda una Maschera, e habbia scritto nella fronte Imitatio».

35 A tal proposito, si faccia riferimento al recentissimo catalogo della mostra *Artemisia* curata da Letizia Treves, che si sarebbe dovuta tenere a partire dal 4 aprile 2020 alla National Gallery di Londra ma che è stata poi posticipata a causa dell'emergenza CoViD-19 al periodo 4 ottobre 2020 – 24 gennaio 2021: L. Treves, *Artemisia portraying her self*, in *Artemisia*, eds L. Treves, Yale University Press, London 2020, pp. 64-77.

36 Nel romanzo *The Passion of Artemisia* (Viking, New York, 2002), ad esempio, Susan Vreeland dedica invece un'attenzione particolare al ciclo pittorico del Casino delle Muse di Palazzo Pallavicini, nel quale Orazio Gentileschi si sarebbe ispirato alle sembianze della figlia per dipingere il volto di due figure femminili.

37 A tal proposito è interessante rilevare come Annella De Rosa, molti anni dopo l'uscita di *Artemisia*, sia stata oggetto di studio di Roberto Longhi nell'articolo *G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*, in «Paragone-Arte», 227, 1969, pp. 49-52.

lo quando il dipinto è già delineato riesce a ripercorrere a ritroso – in una vera e propria agnizione – la genesi primeva del suo atto artistico.

Fu per quell'incrinarsi scontroso sulla spalla sinistra che il riconoscimento si avverò, e il nome soccorse: Annella De Rosa. [...] Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra e lasciata esangue, livida come una Lucrezia, una Cleopatra. Volge le sue spalle alla luce di Londra, questa luce tesa e stremata al punto che, nello sforzo di resisterele, gli occhi di Artemisia credono di veder la ciocca nera lievitare dolcemente sulla tela. (*Art*, p. 422)

Anche in *Artemisia*, come in *To the Lighthouse*, troviamo dunque al centro della narrazione la produzione di un dipinto che assume un ruolo spiccatamente metaletterario. Sebbene non sia da escludere una diretta influenza, va però sottolineato come Banti declini in termini differenti il valore di questa opera nell'opera. In Virginia Woolf vi è un rapporto di natura programmatica, sia a livello formale che contenutistico: oltre a essere mosso dalla stessa poetica del romanzo, il ritratto della signora Ramsay è portato avanti da Lily parallelamente alla narrazione, e viene ultimato proprio quando il racconto si conclude.³⁸ Anna Banti, da parte sua, decide invece di comprimere il valore metaletterario del dipinto a una sorta di parentesi narrativa, senza diluirlo lungo tutto il romanzo. Un gioco di specchi che non entra quindi a far parte della trama vera e propria, ma viene distillato in una densa e preziosa scena tematica, in cui la genesi dell'*Allegoria* rappresenta per l'autrice un'occasione per esplicitare al lettore la poetica del proprio romanzo.

Ma al di là del correlativo metaletterario, cosa rappresentava Annella De Rosa, esattamente, per la protagonista bantiana? Una pittrice rivale, senza dubbio, forse la più talentuosa e promettente di tutte. Ma non solo: Annella è anche una figura destabilizzante per Artemisia, che mai aveva dovuto competere con una donna, in pittura. Tuttavia, il suo ruolo non si limita neppure a questa mera funzione oppositiva: Artemisia, infatti, nonostante non fosse più nel fiore dei suoi anni, non aveva avuto paura di confrontarsi con questa giovane «avvenentissima», «astro novello» della scena artistica napoletana, e anzi era riuscita a superare l'invidia iniziale, decidendo di «accoglierla», «accarezzarla», e soprattutto «salvarla» da quelle ingerenze che lei stessa aveva già subito (*Art*, p. 343). Proprio come Artemisia, infatti, anche Annella dovette superare gli ostacoli di una cultura maschilista che non le permise di gareggiare ad armi pari con i propri colleghi,³⁹ e che inoltre legittimava la

Scrivere
(e dipingere)
l'Altrove.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

38 «Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision», è non a caso la frase conclusiva di *To the Lighthouse*.

39 Anche Lily si troverà a combattere contro questa concezione maschilista dell'arte, che in *Alfaro* è incarnata dal personaggio di Charles Tansley e dalla sua emblematica affermazione «le donne non sanno dipingere, non sanno scrivere», alla quale la pittrice – dopo un primo momento di crisi – risponderà con il suo dipinto.

violenza di genere di un «marito bestiale». Nella pittrice napoletana, dunque, Artemisia aveva scorto non tanto l'occasione per rimediare al proprio passato, bensì la possibilità di poter sublimare quel dolore che ella stessa era stata costretta a sopportare: Annella incarna la speranza di trarne un insegnamento positivo, un motivo di ulteriore comunione femminile, smentendo qualsiasi diceria che le voleva «finte e sleali fra loro», in aspra competizione come i «valentuomini» (*Art*, p. 337) – un pettegolezzo che una volta tanto le metteva sullo stesso piano del sesso maschile, ma con il solo scopo di denigrarle ulteriormente. Così come non si era arresa di fronte alla stigmatizzazione dello stupro, allo stesso modo Artemisia non si piega di fronte alle malelingue napoletane e decide invece di rilanciare la posta in palio, proponendo una sorta di associazionismo *ante litteram*: un'intuizione cui Banti era già ricorso nell'episodio relativo alla *Giuditta* fiorentina, quando immagina lo studio della pittrice divenire una sorta di «tiaso femminile»,⁴⁰ valorizzando a livello narrativo il fatto che nel dipinto della Gentileschi sia anche l'ancella a entrare in azione⁴¹ – a differenza di quanto riportato nell'episodio biblico, in cui rimane fuori dalla tenda (Gdt 13, 3-9).⁴² L'originalità di questa scelta iconografica viene così proiettata durante la gestazione del dipinto stesso: l'Artemisia bantiana, infatti, prima che entri a far parte della collezione medicea, vuole che la sua tela venga osservata anche da altre donne, così che possano trarne un insegnamento, una *visione*. Le nobildonne fiorentine rimangono però turbate dalla rappresentazione, e ancor più dalla presenza del modello Anastasio, seminudo,⁴³ al quale Artemisia si ispira per raffigurare Oloferne. A ogni seduta le astanti mutano gradualmente atteggiamento in un *climax* di concitazione, passando dalle battute a sfondo erotico a un vero e proprio invasamento che le conduce a replicare la scena della decapitazione sul corpo di Anastasio. Più di trent'anni prima rispetto a Roland Barthes, che probabilmente non conosceva *Artemisia* dato che affermò che il dipinto ha «tutti i tratti figurativi del romanzo», Banti intuì dunque attraverso

40 Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, cit., p. 67.

41 Nel dipinto *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio (1597 circa) conservato a Palazzo Barberini, ad esempio, l'ancella (molto più anziana di Giuditta, a differenza che in Artemisia) resta a guardare la decapitazione, porgendo a Giuditta il panno nel quale di lì a poco andrà ad avvolgere la testa di Oloferne.

42 «Allora Giuditta ordinò all'ancella di stare fuori dalla tenda e di aspettare che uscisse. [...] Quindi uscì e consegnò la testa di Oloferne alla sua ancella».

43 A tal proposito, sebbene per molti altri aspetti *Artemisia* (1997) sia un film molto discutibile, va dato merito alla regista Agnès Merlet di aver colto con grande puntualità come il divieto per le donne di poter osservare liberamente il corpo maschile abbia a lungo rappresentato (e ancor più nella Roma pontificia tardo manierista e primo barocca) un notevole discrimine sessista per un'aspirante pittrice. Per un'analisi puntuale del film, si vedano M.D. Garrard, G. Steinem, *Now That You've Seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi* (1998), in «H-net», 4 may 1998, <https://networks.h-net.org/node/24029/pages/31480/historical-inaccuracies-artemisia> (ultimo accesso: 24/10/2020); M.D. Garrard, *Film: Artemisia's Trial by Cinema*, in «Art in America», 86, 10, 1998, pp. 65-73; G. Pollock, *Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem*, in *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, ed. M. Bal, UCP, Chicago 2005, pp. 169-206.

so il suo talento narrativo come *Giuditta che decapita Oloferne* (1620 circa) esprima una forma di «rivendicazione femminile»,⁴⁴ incarnata da due donne entrambe parte attiva dell'azione sebbene appartenenti a due classi sociali differenti. Due donne «associate nello stesso lavoro, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna».⁴⁵

Ma Annella ormai non c'è più, è stata uccisa⁴⁶ da quel «marito bestiale» dal quale Artemisia avrebbe voluto difenderla. Attraverso il ricordo della pittrice, Artemisia si appresta allora a fare ancora una volta i conti con il proprio passato, ad affrontare di nuovo l'onta di quella violenza indelebile. Annella era stata «bizzarra» (*Art*, p. 336) con lei, e non si era lasciata aiutare: il suo nobile tentativo aveva fallito. «Le sembra, adesso, di esser spogliata di tutto, talento, prestanza, bellezza, fama» (*Art*, p. 340). Non le resta che la pittura: «ma io dipingo» scopre Artemisia, risvegliandosi: ed è salvata». Il ritratto di Annella diviene allora – analogamente a quello della signora Ramsay – l'unico modo di scongiurare una nuova morte, sublimando quel sacrificio a salvifica lezione:⁴⁷ formalizzando, cioè, quell'*altrove* do-

Scrivere
(e dipingere)
l'*Altrove*.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

44 È sulla lettura di questo dipinto, ad esempio, che Anna Banti e il marito Roberto Longhi entrano effettivamente in conflitto all'interno del romanzo – nella nota 55 proverò ad argomentare come, invece, il presunto conflitto nasca a mio avviso da un *misunderstanding* della critica. Nel suo pionieristico *Gentileschi padre e figlia* del 1916, infatti, Longhi celebra per la prima volta nel Novecento il talento pittorico della Gentileschi, ma riguardo a *Giuditta che decapita Oloferne* non riesce proprio a spiegarsi come una donna (Giuditta, ma anche Artemisia) possa essere arrivata a tanto, e cambia radicalmente tono. Di fronte a una tale violenza femminile, lo studioso reagisce con un atteggiamento che potremmo definire a tutti gli effetti maschilista, come ha giustamente notato Laura Benedetti (*Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist*, in «Comparative Literature», 51, 1999, pp. 42-61: pp. 42-44): prima dando adito alle allusioni riguardo alla promiscuità sessuale della «signorina Artemisia» che emergono dalle carte del processo, «la quale – rincara Longhi – dovette essere precoce in ogni cosa»; e poi ribadendo come, appunto, «signora Schiattesi» fosse il suo nome coniugale, sebbene l'autrice non l'avesse mai usato per firmare neppure uno dei suoi dipinti o delle sue lettere – la scelta di sostituire, proprio in questo passaggio, «Artemisia» con «signora Schiattesi» appare infatti emblematica della volontà, da parte di Longhi, di ricondurre la «stranezza» del dipinto all'interno di un contesto più rassicurante (per lui): ovvero un contesto patriarcale.

45 R. Barthes, *Nota su «Giuditta e Oloferne»* [1979], in A. Gentileschi, *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*, a cura di E. Menzio, Abscondita, Milano 2004, p. 150.

46 In realtà, pochi anni dopo la pubblicazione di *Artemisia* (dicembre 1947), quest'ipotesi storiografica venne del tutto esclusa grazie alle ricerche di Ulisse Prota Giurleo (*Un complesso familiare di artisti napoletani del sec. XVII*, in «Napoli-Rivista municipale», 7-8, 1951, pp. 19-30). Precedentemente, infatti, a partire da Bernardo De Dominici (*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, per Francesco e Cristoforo Ricciardi stampatori, Napoli 1743, vol. 3, pp. 96-100) si era creato intorno ad Annella De Rosa un intreccio romanzesco, che la vedeva allieva prediletta di Massimo Stanzione, e pertanto uccisa per gelosia dal marito. Il rinvenimento del certificato di morte della pittrice, però, fuga qualsiasi dubbio: ivi si dichiara infatti che Annella morì di malattia il 7 dicembre 1643.

47 Cfr. *Art*, p. 293: «Poveri uomini, anche loro: travagliati di arroganza e di autorità, costretti da millenni a comandare e a cogliere funghi velenosi, queste donne che fingono di dormire al loro fianco e stringono fra le ciglia seriche al sommo della guancia vellutata recriminazioni, voglie nascoste, segreti progetti. Un senso d'indulgenza diffusa, allegra come un volo, la faceva, nel sonno, sorridere. Nel sonno il sorriso è quasi difficile come il pianto e bisogna liberarsene. «Ma io dipingo» scopre Artemisia, risvegliandosi: ed è salvata».

ve qualsiasi *donna* non si senta necessariamente costretta a scegliere fra l'essere *Donna* o morire, fra l'identificarsi nello stereotipo femminile del proprio tempo o il sentirsi *fuori luogo*.

Questa è donna che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo sesso e del suo tempo, decente, nobile; e non lo trova. Una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare: tanto occorre ad Artemisia sui trentatré anni, un'età in cui il costume e i gusti del mondo cominciano a persuaderla, a incantarla. Ma non è principessa, non è pedina, non è forese né mercantessa, non è eroina né santa. E neppure cortigiana [...]. (*Art*, p. 368)

Edoardo
Bassetti

Attraverso il ricordo di Annella, dunque, Artemisia realizza fino in fondo l'unicità della propria esistenza e l'irriducibilità del suo essere *donna*. A distanza di anni comprende come la pittrice napoletana, oltre a essere stata per lei fonte di empatia e competizione, fosse anche «un antagonista temuto ma necessario»: in un'agnizione da eterogenesi dei fini, Artemisia «scopre che aveva bisogno di lei, per essere migliore» – un'epifania molto simile a quella che visse Virginia Woolf alla notizia della scomparsa di Katherine Mansfield.⁴⁸ Due donne che si definiscono a vicenda, per complementare opposizione: è questo il dispositivo narrativo che caratterizza da una parte il rapporto tra i due personaggi femminili (Lily e Mrs Ramsay, Artemisia e Annella) e dall'altra quello tra l'autrice e la propria protagonista (Woolf e Lily, Banti e Artemisia): *A Double Destiny*, l'ha brillantemente definito Susan Sontag nell'introduzione all'edizione inglese di *Artemisia*.⁴⁹ Un gioco di specchi di personaggi femminili opposti e speculari, cui Banti era già ricorsa in *Vocazioni indistinte* (Ofelia e Giulia), e che eleggerà poi a vera e propria cifra narrativa in *Arabella e affini* (Arabella e Claudia) e soprattutto nella *Camicia bruciata* (Marguerite Louise e Violante).

E qual è, allora, il significato ultimo del suo dipingere? In cosa consiste quell'attimo londinese di «gioia pura»? Qual è il contenuto profondo di questa rivelazione improvvisa? È lo stesso di Anna Banti nei confronti di Artemisia Gentileschi, ovvero quello di entrare in dialogo con chi non c'è

48 Fusini, *Introduzione*, cit., p. ix: «Katherine Mansfield è (è stata) una rivale temuta; Virginia Woolf è stata gelosa di lei, forse lo è ancora. Ora scopre che aveva bisogno di lei, per essere migliore. Una malinconia la invade (28 gennaio 1923), ora che Katherine non è più, come se fosse scomparso un antagonista temuto ma necessario». Anche Anna Banti, nel 1949 (e dunque poco dopo la pubblicazione di *Artemisia*), aveva scritto riguardo alla contrapposizione tra Woolf e Mansfield: A. Banti, *L'occhio della Mansfield*, in Ead., *Opinioni*, cit., pp. 118-122.

49 S. Sontag, *A Double Destiny: On Anna Banti's «Artemisia»*, in «Paragone», 3, 57-58-59, 2005, pp. 9-23. A tal proposito, vale la pena di riportare almeno un breve passaggio di quello che è senza dubbio uno dei più significativi commenti che siano stati scritti negli ultimi anni riguardo ad *Artemisia*: «An author who may be described as a lover of sorts is, inevitably, one who insists on being there – brooding, interrupting, prowling, about in her book. Relentlessly dialogical (it is in the nature of the language of love to be dialogical), the novel offers an impassioned mix of first- and third-person voices. The 'I' usually belongs to Banti but can be, on poignant narrative occasions, that of Artemisia herself» (p. 12).

più, resuscitando le sue «amiche remote»⁵⁰ attraverso il ricordo: elaborando, cioè, uno spazio narrativo in cui una pittrice del Seicento possa essere sia *Donna* (soggetta cioè agli stereotipi di genere del proprio tempo) che *donna* (libera di vivere l'unicità della propria vita), e capace dunque di abitare un *altrove* ancora da formalizzare. Scrivere, come dipingere, significa allora istaurare un insperato rapporto che non può più avere (e non ha avuto) luogo nello spazio e nel tempo del mondo, e che necessita quindi di una dimensione artistica, ulteriore. Grazie a un'efficace espressione di Enza Biagini, potremmo dire che quella di Banti-Artemisia sia un'operazione concepita «per non far morire» che è al contempo un modo «per non morire».⁵¹ Esattamente ciò che Virginia Woolf era riuscita a ottenere – come scrive ella stessa il 28 novembre 1928 – attraverso *To the Lighthouse*.

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che abbiamo conosciuto; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia. Che sarebbe avvenuto? Niente scrivere, niente libri: inconcepibile. Una volta pensavo ogni giorno a lui e alla mamma; ma scrivere *To the Lighthouse* li ha placati nel mio spirito. *Ed ora egli torna, a volte, ma in un modo diverso.* (Credo che sia vero; che io fossi morbosamente ossessionata da entrambi, e che scrivere di loro fosse un atto necessario). *Ora ritorna piuttosto come un contemporaneo.*⁵²

Scrivere
(e dipingere)
l'*Altrove*.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

4. «Finisci»

Due sono i *turning point* del romanzo bantiano, entrambi coincidenti con la gestazione di un dipinto: *Giuditta che decapita Oloferne*, a Firenze, grazie al quale Artemisia riesce a risolvere il suo tormentato rapporto con gli uomini della propria vita⁵³ e con quella cultura maschilista che aveva ostacolato la sua aspirazione di diventare una pittrice; e appunto l'*Allegoria* londinese, attraverso cui Artemisia riesce a realizzare a pieno il suo essere *donna*, ad abitare fino in fondo l'*altrove*, ovvero l'irriducibile unicità della propria storia.⁵⁴

50 A. Banti, *Amiche remote*, in «Paragone», 396, 1983, pp. 92-97: p. 92: «In mancanza di amiche viventi mi ingegnavo a cercarne nei profondi pozzi di lontanissimi tempi; ero sicura che lì, frugando bene, avrei trovato le compagne verso cui le mie aspirazioni tendevano, cioè le creature non dimenticabili giacenti ma non sepolte sotto il peso di innumerevoli secoli» (corsivo mio).

51 Biagini, *Anna Banti*, cit., p. 47.

52 Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., corsivo mio.

53 «La vendetta era consumata, scontata la lunga vergogna di Roma. Gli uomini ritornavano uomini, seppur distanti incomprensibili fantasmi; padre, marito, amante: poco meno che nomi, ma il primo amato e desiderato invano, l'ultimo dissolto come un corpo nella terra» (*Art*, p. 303).

54 «Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti»: così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto» (*Art*, p. 425).

Soltanto a questo punto Artemisia è realmente pronta a rispondere a quell'invito che il padre Orazio le aveva rivolto tanti anni prima, a Roma, in un meraviglioso brano in cui Anna Banti mette in scena un vero e proprio battesimo artistico: può "finire" una volta per tutte, cioè, il dipinto della propria vita.

Dapprima non ci furono parole, ma, nello sguardo d'Orazio, quella luce gioviale di quando discorreva di pittura o gliene mostravano, specchio di una attività desiderosa e felice. Erano anni che la figliola non la ritrovava e fu un raggio di sole che le distese la mano chiusa sul lapis, illuminò il foglio, disciolse le sue membra umiliate. Come si chinava su di lei, essa gli vide, all'angolo dell'occhio, quella contrazione di rughettine benevole che preludeva un sorriso, un segno di soddisfazione: col polpastrello del pollice egli fuse delicatamente l'ombra un po' tagliente del carboncino nella veste dell'angelo. Si rialzò, e anche lei si levava intimidita ma non più goffa. Orazio disse: "finisci" ed entrò in camera. (*Art*, p. 291)

Dopo aver risalito la corrente di una cultura maschilista, Artemisia ha portato a termine il suo percorso di maturazione, come donna e come pittrice. L'Orazio padre e l'Orazio maestro⁵⁵ possono morire entrambi in pa-

55 A tal proposito, cfr. F. Garavini, *Di che lacrime*, in Banti, *Romanzi e racconti*, cit., p. xxi: «il Maestro e il marito: le due figure in cui si sdoppia l'unica presenza maschile di cui sogna Artemisia. Abbiamo sott'occhio, intenda chi vuole, una decalcomania che, cambiati i panni, artefatti i colori, riproduce camuffato, ma intero, il mistero doloroso di Anna Banti». Che dietro Orazio ci sia dunque Roberto Longhi, stando a chi ha conosciuto da vicino l'autrice, non sembrano esserci troppi dubbi. Tuttavia, negli ultimi decenni, quest'intuizione critica è stata a mio avviso inquinata da un equivoco di fondo, ovvero dalla convinzione per cui l'Orazio bantiano sarebbe una figura che si oppone all'affermazione professionale di Artemisia, ingaggiando anzi con lei un'invidiosa competizione – come ad esempio nel romanzo *Artemisia* (1998) di Alexandra Lapierre, che non a caso riporta come sottotitolo *Un duel pour l'immortalité*. È qui che nasce la stortura: l'Orazio bantiano (personaggio letterario degli anni Quaranta) è stato infatti interpretato alla luce della successiva riscoperta dell'opera pittorica della Gentileschi, avvenuta soprattutto a partire dagli anni Settanta grazie alle teorie femministe della *Second Wave*. Un'interferenza che negli ultimi decenni ha suggerito una chiave di lettura fuorviante del ruolo di Roberto (persona in carne e ossa) nei confronti della moglie Lucia (persona in carne e ossa): un *misunderstanding* che distorce sia il rapporto tra la vicenda storica di Artemisia e la sua riscrittura letteraria, che il romanzo stesso e l'esperienza privata dell'autrice; e di conseguenza altera il senso ultimo di tutta la produzione bantiana, specie se riletta interamente a posteriori alla luce di *Un grido lacerante* (1981). Come nota ancora Garavini, «la leggenda (un'altra) della sua amara rinuncia alla critica d'arte per orientarsi alla narrativa, misero ripiego, è lei che l'ha creata e sempre raccontata a chi voleva sentirla. Così Anna Banti aveva letto la propria esistenza [...]. Se così davvero l'abbia vissuta è indicibile e dopotutto secondario. [...] Diciamo che questa è la forma in cui Anna Banti ha razionalizzato (e romanzato) la propria scelta, dettata da un'insopprimibile disposizione fantasmatica e insieme dallo spasimo di dar voce alla parola interiore, dall'urgenza di scriversi per compensare i propri turbamenti» (p. xviii). Ciò non vuol dire, d'altra parte, che padre e figlia (e dunque anche Longhi e Banti) non entrino in conflitto all'interno di *Artemisia*, bensì che il loro "duello" avvenga in realtà su un altro livello rispetto a quello che viene spesso suggerito dalla critica (cfr. nota 44): basti ricordare come Orazio non sia affatto, per l'Artemisia bantiana, il guardiano della soglia del mondo della pittura, cioè una figura maschilista che impedisce alla figlia di affermarsi in quello che era considerato "un mestiere da uomini"; è infatti l'esatto contrario, cioè il primo a riconoscerne il talento e a spingerla a perseguirlo, come esemplificato dal brano appena citato.

ce: c'è una grande artista a tenere alta la gloria dei Gentileschi, e che sia una donna o un uomo non fa più differenza. A più di tre secoli dalla sua nascita – ripercorrendo l'operazione esperita da Artemisia con Annella, da Lily con Mrs Ramsay, e da Woolf con i suoi genitori – Artemisia Gentileschi è rievocata da Banti come una sua contemporanea: un atto «necessario» di una scrittrice del Novecento di fronte a «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» (*Art*, p. 245). Così come per il titolo «*To the Lighthouse*», allo stesso modo Anna Banti con *Artemisia* va oltre a una mera biografia romanzata di una pittrice barocca (che era invece la veste del manoscritto perduto),⁵⁶ elaborando una (ri)scrittura concepita come dono e come deissi.

Un omaggio *ad* Artemisia Gentileschi, un tendere *verso* Artemisia Gentileschi.

Scrivere
(e dipingere)
l'Altrove.
Anna Banti,
Artemisia
e Lily Briscoe:
per un'arte
«di memoria,
non di maniera»

56 «Ha terminato la nuova stesura dell'«Artemisia»: ma ha fatto una cosa più breve e non biografica come aveva stabilito nel manoscritto perduto nel bombardamento di via S. Jacopo» scrive Leonetta Pieraccini il 28 giugno 1947 (Quaderni di Leonetta Cecchi Pieraccini, Fondo Cecchi, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze).