

DANIELA BROGI

Laura, Anna Banti e Artemisia

Laura, Anna Banti and Artemisia

ABSTRACT

Pubblicato nel 1941, dopo la prima raccolta di racconti (*Il coraggio delle donne*) e prima di *Artemisia* (1947), *Piaceri di Laura* di Anna Banti è una prosa breve e ironica dedicata alla donna amata da Petrarca. Al tempo stesso, si tratta di un testo apparentemente secondario ma che chiarisce il laboratorio creativo di Banti romanziera, e in particolare l'interesse per la storia e la memoria delle donne.

Published in 1941, following her first collection of short stories (*Il coraggio delle donne*) and preceding *Artemisia*, *Piaceri di Laura*, by Anna Banti, is an ironic short story dedicated to the woman loved by Petrarca, yet, at the same time, it is a minor work that offers us a clearer insight into Banti's creative process, so to speak, meaning her particular interest, as a novelist, in the history and memory of women.

DANIELA BROGI

Laura, Anna Banti e Artemisia

Piaceri di Laura, la prosa di Anna Banti dedicata alla donna celebrata dai *Rerum vulgarium fragmenta*, fu pubblicata nel 1941¹, vale a dire nel medesimo periodo in cui, dopo l'uscita della sua prima raccolta di racconti *Il coraggio delle donne* (1940), l'autrice stava preparando anche il più famoso romanzo *Artemisia*, ispirato alla biografia e alle opere della pittrice Artemisia Gentileschi (1593 – 1655 circa).

Il testo di ispirazione petrarchesca di cui parleremo appartiene dunque a un tavolo pieno di pagine diverse e spesso lasciate per decenni in cassetti mai più riaperti; eppure, c'è un motivo chiave che garantisce continuità a un repertorio di scritture così vario. Nella lunga durata di mezzo secolo di lavoro creativo, l'opera di Banti non cessa mai di sperimentare modi da cui riconsiderare la storia delle donne e la memoria del mondo. Qui risiede il nucleo più intenso e laborioso della sua scrittura. È pure la ragione per cui il suo nome, che è stato collocato tra Laura e Artemisia nel titolo di questo lavoro, non scandisce solo la progressione di un elenco, ma piuttosto agisce come un magnete, capace di attrarre su di sé e farci riconoscere un campo di significati e di orientamenti formali unitari. Attraverso Anna Banti, Laura di Petrarca e Artemisia Gentileschi, fatte rinascere dalla scrittura letteraria, diventano in un certo senso “amiche remote”.

C'è una trama unica che ricorre nelle molte donne raccontate da Banti nell'arco del suo lavoro. Narrare significa ricreare stili e spazi testuali nuovi (possiamo definirli, ispirandoci a Woolf, “Rooms of One's Own”), stanze tutte proprie dove far abitare le protagoniste. Il termine “Portrait” può rendere bene la speciale qualità stilistica che opera in questo trattamento della figura femminile, perché “portrait”, di consolidato uso in inglese e in francese per intitolare i ritratti pittorici e letterari, tiene insieme, proprio come nel caso di Anna Banti, elementi visuali e verbali, in una reciprocità felicemente creativa che per un verso è la cifra del lavoro di Banti; e per l'altro verso, e simultaneamente, esprime anche il

1 Il testo di *Piaceri di Laura* che sarà qui citato è tratto da Anna Banti, *Racconti ritrovati*, a cura di F. Garavini, Roma, La Nave di Teseo, 2017. Per le altre opere di Banti e per la *Cronologia* della sua vita e dei suoi libri si rimanda a Ead., *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini, con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, 2013; *Artemisia*, a cura di D. Brogi, Milano, Mondadori, 2023; *Il coraggio delle donne*, a cura di D. Brogi, Milano, Mondadori, 2025.

legame forte che, nel corso dell'ultimo secolo, le autrici (non solo letterarie) hanno ristabilito con le arti visuali, proprio allo scopo di farci riguardare meglio e diversamente, oltrepassando pregiudizi e assetti estetici di tipo patriarcale, quella che si pone anche come una storia culturale di appartenenza di genere. È proprio ciò che accade, per esempio, anche nel film di Céline Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)², dove la storia dell'esecuzione di un ritratto, nella Bretagna del diciottesimo secolo, diventa anche il tema simbolico profondo della vicenda. Laura, Artemisia e la stessa Anna Banti sono tre *portraits* e agiscono come identità fittizie; in un certo senso sfidano chi legge, perché chiedono di vedere non solo la persona che stiamo guardando, ma il modo stesso e il sistema di codici attraverso i quali la stiamo riguardando.

Laura è la più famosa donna di carta, riprendendo la definizione da Tonelli³, e ne ripareremo tra poco. Anche Artemisia è sia una figura storica sia una finzione, perché, oltre a essere la pittrice caravaggesca riscoperta da Roberto Longhi in *Gentileschi padre e figlia* (1916), è poi diventata anche la protagonista del primo romanzo a lei dedicato, scritto proprio da Banti. Artemisia, nel libro del 1947, è doppiamente una finzione, perché agisce nel romanzo non solo come figura storica effettivamente esistita ma anche come personaggio, vale a dire come la protagonista fittizia del manoscritto finito tra le macerie del bombardamento di Firenze all'epoca della Liberazione (nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944), e poi rifatto, dando vita al romanzo *Artemisia*.

Ma con Laura e Artemisia, la terza finzione che in questo lavoro ci interpella è la stessa identità in figura di Anna Banti, pseudonimo di Lucia Lopresti (1895-1985), ossia colei che, dopo essersi laureata su uno scrittore d'arte del Seicento, continuerà a scrivere testi da storica dell'arte, inventando anche «un nome tutto per sé» per fare letteratura, da quando, nel 1924, ha sposato uno dei più leggendari critici d'arte del Novecento, Roberto Longhi (1890-1970). La scelta di un nome d'arte nasce dalla necessità di un'identità propria, che le consenta di essere riconosciuta come un'autrice, invece di esistere solo come la moglie di un uomo geniale. Collaborando con il marito, che preparava un intervento su Caravaggio (tenuto da Longhi in Inghilterra, a luglio, in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, che sarà per Banti l'occasione del viaggio a Londra), nella Primavera del 1939 Banti aveva trascritto gli «Atti del Processo per Stupro» a cui era stata sottoposta Artemisia Gentileschi nel 1612, dopo essere stata abusata, a Roma, da Agostino Tassi, pittore e in quel momento suo maestro di prospettiva. Da questa indagine nasce il progetto di *Artemisia*, firmato da Anna Banti, nata

2 Cfr. D. Brogi, *Si la Muse crie «Retourne-toi!». À propos de «Portrait de la jeune fille en feu»* (Céline Sciamma, 2019), «Écritures» (=La «mus(e)ificazione» entre écriture de soi et littérature contemporaine, sous la direction de M. Battisti), 12 (2021), pp. 149-62.

3 Cfr. *Donne di carta. Personaggi femminili della letteratura italiana da Dante a Tasso*, a cura di N. Tonelli, Milano, Edizioni San Paolo, 2023.

Lucia Lopresti, come già si è detto, e coniugata Longhi. Casalinga, secondo quanto dichiarato sui documenti anagrafici; scrittrice, critica d'arte, di cinema, che tutti i pomeriggi scrive dalle tre alle otto, anche per aiutare economicamente i genitori; fondatrice, assieme a Longhi, nel 1950, di una rivista, «Paragone», che ha fatto la storia della cultura del Novecento. Quante persone, quante maschere e quante vite, anche diverse, in una medesima donna diventata scrittrice. Ma, ciò, malgrado, per molto tempo Anna Banti è stata ricordata unicamente o principalmente in relazione a Longhi – come è accaduto alle molte donne passate per lo più alla storia come appendici o muse al servizio di un marito, di un figlio, di un padre – o di un poeta che le cantava.

Questo gioco di molteplici identità ci aiuta a entrare nella stanza di lavoro di Anna Banti e preparare l'orecchio, per così dire, nei confronti del testo in cui si reinventa la Laura petrarchesca. Proviamo a fare ciò che Banti realizza continuamente nei suoi *portraits*, mettendosi in ascolto di una donna, per raccontare il mondo “dalla parte di lei” – riprendendo il titolo del famoso romanzo di Alba de Céspedes (1949). Questa scelta di prospettiva definisce nel medesimo tempo un ambiente narrativo – uno “spazio delle donne” – un *modus operandi* e una postura autoriale. Leggendo alcuni passi del racconto ispirato a Petrarca, capiremo meglio perché.

Piaceri di Laura è stato scritto a Firenze – dove Banti abita dalla fine del 1939. In quel periodo l'autrice, mentre Longhi “latitava”, aveva seguito anche i lavori di risistemazione della Villa “Il Tasso”, in via Fortini; ma probabilmente, nei mesi che ci riguardano, Banti si trovava invece in Borgo San Jacopo 22, in un «buchino» dove – secondo una lettera a Gianna Manzini del 3 dicembre 1941 – i Longhi passano l'inverno – soprattutto in tempo di guerra era troppo costoso scaldare una villa.

Leggiamo la parte iniziale del racconto, che si trascrive qui dall'edizione dei *Racconti ritrovati* curata da Garavini, confrontando il testo anche con la versione uscita sulla rivista *Oggi*, il 27 dicembre 1941 (a. III, n. 52, p. 14) e con quella apparsa su “Paragone”, nel numero di agosto-dicembre 2004 (pp. 63-66):

Lo sapevano tutti al mercato di Avignone che purgatorio fosse esser fante o donzella in casa di Madonna Laura de Sade. Dicevano, tra ciliegie e fragole di bosco, che messere era il gran buon uomo, ma la sua donna era una pica: e altrettanto, a discrezione dei giorni, stemperavano al vento e al sole di Provenza il pollaiuolo o il salumaio. Una donna che potrebbe far le grasse mattinate e macchinar cuffie e turbanti coll'ancella e passarsi il vetro sulla fronte a bell'agio: e invece il cuoco se la sentiva “capitar dietro le spalle, con quel passo leggero, a mattutino. Lei in dispensa, lei in guardaroba, lei in cantina, lei attentissima, nei giorni del grande bucato, tra i fuochi dei caldari e il fumo del ranno bollente. Non le sfuggiva un prosciutto, non una bigoncia di miele, non uno strappo. Pareva che si divertisse a passeggiare con quel nasetto all'aria e la mano sempre pronta a sollevar la veste quel tanto che bastava a non insudiciarsi conservando la dignità: tal quale una dama, lei borghese e mercantessa. Quando contava i barattoli delle marmellate, le bocce d'uva in guazzo, le filze dei fichi secchi, pareva di sentirla cantare. (...)

Si comincia in campo lungo, con un attacco corale che vuol farci vedere un'immagine di Laura davvero inedita: indaffarata nel governo della casa, tra fragole, prosciutti, ranno. Pare di essere in qualche interno fiammingo, o davanti a qualche tela di Giovanna Garzoni (1600-1670), come per esempio la natura morta con ciliegie, baccello e calabrone. Ma prima di passare oltre, indugiamo su queste frasi, proprio come ci chiede di fare il testo, con i suoi affondi analitici o con termini arcaici e ricercati che rallentano la lettura. Come mostrano anche i cinque racconti pubblicati nel *Coraggio delle donne* (1940), pochi mesi prima di *Piaceri di Laura*, gli ambienti dove le donne hanno passato le loro esistenze sono ricostruiti da Banti con una precisione che va compresa bene, perché non funzionano mai semplicemente da sfondo o cornice, ma sono *habitat*, vale a dire spazio vitale, campo di resistenza, o anche di piccola e creativa rivincita. Le stanze in cui si muovono le sue protagoniste sono affollate di oggetti e dettagli della vita materiale non per bozzettismo descrittivo, ma perché servono a recuperare, narrandole proprio attraverso le cose, le condizioni e i livelli di vita delle donne.

Piaceri di Laura prosegue, anche ironicamente, mostrandoci gli ambienti casalinghi – anche se, poco oltre, il passaggio «o una formula storicamente equivalente» (usato per commentare il francese di Laura) buca l'illusionismo del racconto in presa diretta, svelando la presenza di un punto di vista autoriale che sta commentando e inventando il racconto da un piano temporale diverso. La narrazione poi va avanti continuando a costruire una specie di controcanto prosaico del ritratto petrarchesco di Laura, vale a dire mostrandoci vari quadri dedicati alle giornate domestiche di Laura, che trascorre il tempo controllando i conti, partorendo e allevando figli, curando le gravidanze cattive. Tuttavia, ecco che Laura si ritaglia, dentro il tempo domestico concentrato nella vita da massaia e nella cura degli altri, uno spazio tutto proprio e separato, dedicato invece alla scrittura di un «secretum», un «diario regolarissimo» e promiscuo, dove i passaggi di Francesco sono fatti vivere intorno alle vicende dell'ordinaria amministrazione di una casa, e annotati con l'inchiostro rosso, o contornati con disegni puerili: «una stella a cinque punte, un fiorellino a quattro petali». Eccolo “il mondo di Laura”, il suo microcosmo creativo, che Banti mette sotto i nostri occhi senza clamore, riempiendolo di rosso e di «disegnini» che forse più che di una frivolezza, se smettiamo di guardare con paternalismo, ci parlano invece di una leggerezza vitale, di un modo di “sorridere da sola”, inventando un campione prezioso di scrittura delle donne nel medioevo:

Le piaceva la compagnia, ma sorrideva meglio da sola: “benedetto l'infante, consigliata la balia, accudita la propria persona, diceva di voler riposare e invece “aggiornava” il “secretum”, il suo diario regolarissimo. Scriveva con applicazione di scolara e aveva una bellissima grafia: meglio di queste dame di castello che non han tempo che per le cacce. Sapeva di latino e in latino si esprimeva con una ingenua pedanteria grammaticale. Quando non rammentava o non trovava la parola giusta, se la inventava, ripromettendosi di correggerla il momento che ne avesse voglia: una voglia che non era mai esistita. Gli spazi bianchi non mancavano: precedevano di mezza pagina i segni di una penna meglio

temperata e caratteri più brillanti per la frase sacramentale: “reditus domini Francisci”. La dicitura ricorreva sempre uguale, non commentata, come una notizia di calendario. “Seguivano appunti sulle solite faccende, ma quel nome non riappariva che con quel sostantivo, mentre quel sostantivo pareva non potesse applicarsi che a quel nome: come se nessuno nel mondo di Laura, avesse facoltà di ritornare in Avignone se non messer Francesco. Le date di quel “reditus” erano spesso scritte coll’inchiostro rosso e alcune ornate di disegnetti puerili: una stella a cinque punte, un fiorellino a quattro petali. Ogni tanto, a perpendicolo su per i margini, le tre sillabe di un diminutivo che a voce nessuno le usava: “Lau-re-ta”. (...)

“Lau-re-ta”: è un diminutivo che tradisce sé stesso, perché, creando un effetto di eco, questa sospensione affettuosa del nome in tre sillabe, che tornerà anche in clausola del racconto, accresce semmai: sospende e dilata all’infinito il senso della presenza di Laura – e un po’ ci impressiona anche per la somiglianza, evidentemente del tutto casuale ma non meno sorprendente, con l’attacco del famoso romanzo di Nabokov *Lolita* (1955).

Uscito nel 1941, durante la guerra, e riapparso solo nel 2004, quasi vent’anni dopo la morte di Anna Banti (1985), *Piaceri di Laura* è un “racconto ritrovato”, come indica il titolo della Raccolta curata da Fausta Garavini nel 2017 – dopo che la scrittrice e francesista aveva già curato il Meridiano Banti. Ma, rispetto alla questione degli spazi e delle scritture d’autrice, *Piaceri di Laura*, come si anticipava, è un testo significativo perché il concetto stesso di testo disperso e ritrovato, quando si tratta di leggere la scrittura delle donne, va trattato con particolare cura – tanto che si parli di epistolografia, o di archivistica, che di filologia o di storia della cultura e delle forme. Come le molte protagoniste dei racconti e dei romanzi, la figura che prende vita nelle scene del *portrait* di Laura è restituita a una memoria “frammentata” delle donne, e questo stile commemorativo che procede ritrovando frammenti di situazioni del tutto inaspettate e di solito taciute, o ignorate, o nascoste è molto originale.

Assieme a altri tre racconti scritti in quel medesimo giro di mesi, cioè con *La madre di tre re* (dedicato a Caterina de’ Medici e uscito in due puntate su “Oggi” il 10 e 17 maggio 1941); *Verità di Beatrice* (uscito su “Oggi”, 25 ottobre 1941, e poi su “La Nazione”, 9 aprile 1978); *Giulietta (e Romeo)* uscito su “Settegiorni”, il 6 marzo 1943 (e poi in “La Patria”, il 12 giugno 1947), *Piaceri di Laura* compone un primo gruppo di prose che si cimentano nella riscrittura di una figura del passato.

In una lettera a Leonetta Pieraccini, scrittrice e pittrice che aveva sposato Emilio Cecchi, Banti definirà il racconto su Laura come su Beatrice come «qualche boiatella storica»⁴, secondo un gioco al ribasso di sé abbastanza ricorrente nelle autrici; eppure, lavorando nella scrittura di Banti, questi piccoli testi sono qualcosa di più: sono sperimentazioni di sguardi, anche di nascosto a sé stessa:

4 Cf. Banti, *Romanzi e racconti* cit., p. LXXXII.

sono modi per ricostruire una stanza “tutta per sé” (che non vuol dire una camera chiusa ma uno spazio finalmente proprio) in cui far abitare le donne dimenticate dalla storia.

Al 1939 risale anche il breve racconto saggio *Le virtù di Matilde*, dedicato a Matilde Serao, riguardata da bambina, e nel mondo delle sue abitudini domestiche. (Resistete ancora a questa tempesta di date, perché quando si parla delle opere delle donne le linee temporali e gli eventi vanno disseppelliti e incrociati, per restituire alle autrici la storia da cui sono state estirpate). Il 1939 – inizio della guerra – è l'anno del trasferimento di Banti e Longhi a Firenze; e del Congresso Internazionale degli storici dell'arte a Londra, alla fine di luglio, quando Anna Banti (che, in quanto Lucia Lopresti sarà poi ringraziata da Roberto Longhi in una sperduta nota del testo nato in quell'occasione), trovandosi a Londra, era andata a cercare le tele di Artemisia Gentileschi, di cui aveva trascritto gli atti del processo per stupro. Sempre nel 1939 poi, due anni prima di *Piaceri di Laura*, e non è una semplice coincidenza, era uscito *Lucrezia Borgia*, di Maria Bellonci. E già nel 1928 *Orlando* di Virginia Woolf.

Rimesse accanto, queste circostanze e queste opere ci parlano, evidentemente, di una trama di scrittrici appartenenti anche a spazi e riferimenti culturali diversi, ma che si stanno tutte interrogando sul passato come materia di romanzo⁵, concentrandosi su alcuni aspetti che ritornano, e che ancora non siamo abbastanza abituate e abituati a *riconoscere* come questioni critiche di fondo – nel senso che persiste l'abitudine di considerare come extraletterarie circostanze di vita di lavoro e di sguardo che hanno definito anche modi di pensare il mondo, di guardarlo e di scriverlo. Sono temi che interessano la storia, la coscienza e la scrittura delle donne e che, tra l'altro, arrivano da molto più lontano di quanto non si sia voluto credere. Proviamo a fissare, sinteticamente, alcuni primi elementi ricorrenti. Anzitutto c'è la questione di genere, intesa come relazione stretta tra identità e destino sociale. È il tema a cui Woolf aveva dedicato le due conferenze confluite nel testo *A Room of One's Own* (1929), a cui Banti comincia a interessarsi direttamente fin dal 1945, quando inizia a progettare un saggio su *Orlando* (proposto inizialmente a Gianna Manzini), che confluirà nel saggio *Umanità della Woolf* (pubblicato su «Paragone» nel 1952). Un altro motivo costante, poi, è quello della presa di consapevolezza della rimozione delle donne dalla storia e dalla memoria pubblica, e dunque, di conseguenza, la questione di come riportare in luce biografie oscurate. Come si scrive la vita di una donna? È quello che sembrano chiedersi buona parte delle opere d'autrice uscite in Europa negli anni in cui Banti sta inventando le figure di Laura e Artemisia. Intrecciata a questi aspetti, naturalmente, lavora anche la riflessione e la pratica di uno stile, ovvero

5 Nel 1942 esce finalmente, a cura di Banti e per Rizzoli, anche *Europa milleseicentese: diario di viaggio*, il diario di Bernardo Bizzoni, un testo che testimonia ulteriormente l'interesse per le opere di ricostruzione storica.

la domanda su quale lingua creare e usare, rispetto a un linguaggio – essenzialmente maschile – che tradizionalmente ha prodotto dominio e sessismo. Le riflessioni sistematiche che la cultura femminista italiana e internazionale dedica a questi aspetti arriveranno dopo gli anni Settanta del Novecento, ma questo non toglie che le autrici dei decenni precedenti, pur in assenza di definizioni specifiche, non abbiano sentito e elaborato, anche sotto forma di scrittura letteraria, la disparità di genere e, usando parole di Banti, il “coraggio” delle donne sopravvissute al naufragio della storia. Sembrano argomenti molto contemporanei, ma sono questioni su cui le donne si interrogano da secoli, come stiamo scoprendo sempre meglio, anche mettendo in dialogo discipline e epoche diverse. In più, sono campi su cui in particolare le donne del Novecento hanno combattuto (e studiato e scritto) moltissimo. Possiamo chiamare questo tipo di conoscenza, anche in senso culturale e letterario, coscienza femminista: senza paura di nominare la parola, anche portandola in territori e spazi lontani dai movimenti storici (fondamentali) dei femminismi, esattamente nel medesimo modo in cui nessuno avrebbe paura di definire Galileo il fondatore della scienza moderna, malgrado sia stato condannato all’abiura come filosofo e non come scienziato. Per “leggere” lo spazio delle donne, occorrono nuove abitudini linguistiche non scoraggiate in partenza da preconcetti.

L’opera letteraria di Banti si occupa di figure situazioni e punti di vista “apparentemente” spariti dalla storia, come, nel racconto a lei dedicato, il diario pieno di “disegnini” di Laura – di cui però si ricorda anche la profonda cultura. Tutta la scrittura di Banti, grazie anche alla consapevolezza e alle competenze visuali maturate in quanto storica dell’arte, è un’opera che restituisce visibilità a destini, quasi sempre di donne – ma non soltanto, come testimonia il romanzo *Noi credevamo* (1967) – cancellati dalle memorie ufficiali. Così, già riscrivendo il *portrait* di Laura, nel 1941, l’autrice racconta la vicenda inventata dal canzoniere d’amore più importante del mondo rendendo visibile ciò che la leggenda ha taciuto: lo spazio di Laura, la vita domestica e quotidiana, l’esistenza *feriale* (per usare un aggettivo caro in casa Longhi). Ma questa dimensione prosaica e materiale, anziché essere svalutata o guardata con paternalismo, è rielaborata come microcosmo vitale e generativo, facendo lavorare l’immaginazione letteraria attraverso dettagli realistici, raccontanti con il talento narrativo di chi è abituato a guardare, a studiare le tele cinque-seicentesche andando in profondità, sprigionando narrativa dai particolari – come mostreranno le pagine grandiose di *Artemisia*.

Al tempo stesso, *Piaceri di Laura* decostruisce ironicamente l’immagine idealizzata di Laura:

Come, come? “Chiare fresche e dolci acque...”: ed è gennaio nevoso e son anni che non vado in campagna. Nessun guanto manca all’appello: e certo lodar chiome sparse che Laura, assettatissima, trecce compatte, non ravviserà mai. (...)

Il medesimo rovesciamento opera per il dinamismo domestico contrapposto al corpo fermo immortalato dai versi poetici; o per l'immagine del poeta ingrassato, o per Laura ritratta mentre invecchia. Soprattutto, però, il cambio di prospettiva agisce nella scelta di mettere al centro del testo la creatività di Laura, dandole un diario e rimettendo insieme, attraverso la sua persona, fantasia e lavoro domestico. Ognuno di questi elementi, anche se stiamo parlando di un racconto destinato a un rotocalco, testimonia un laboratorio di idee e soluzioni formali che rimanda al medesimo livello di esperienze in cui progressivamente Banti mette a fuoco la scrittura di *Artemisia*.

Una prima versione del romanzo, consistente in un manoscritto di circa cento pagine, andò distrutta durante il bombardamento di Firenze, ai tempi della seconda guerra mondiale. Dopo la riscrittura, nata da un ripensamento radicale, il libro uscì nel 1947. *Artemisia* combina le risorse della parola con quelle dell'immaginazione e della cultura visuale, per comporre una narrazione modernista, vale a dire capace di farci vivere una nuova vertiginosa esperienza del tempo, rompendo la linearità classica e andando avanti o all'indietro, un po' come accade nelle opere di Virginia Woolf, per esempio in *Orlando* (1928).

Il filo della storia intreccia discorsi provenienti da epoche distanti riavvicinate dalla scrittura: in questo caso c'è una voce di donna che appare come una specie di fantasma secentesco, e un'altra voce, quella novecentesca della narratrice, che, a partire dagli inizi dell'agosto 1944, poco prima della Liberazione di Firenze, dialoga con la protagonista del romanzo dedicato a Artemisia Gentileschi, pittrice caravaggesca, come il padre Orazio. Leggiamo l'*incipit*:

«Non piangere». Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere»: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino [A, p. 5].

Siamo all'interno di una narrazione che prende vita tra le macerie, e in molti sensi. Ci sono, infatti, le macerie letterali del bombardamento di Firenze, durante la seconda guerra mondiale; ma pure le macerie del manoscritto originario di *Artemisia*, che è andato perduto; e, in terzo luogo, le macerie di una storia pubblica che ha quasi sempre omesso di ricordare il lavoro delle donne. Artemisia Gentileschi è una delle poche artiste sopravvissute all'oblio, e la sua figura, che si rianima attraverso il romanzo, entra in scena consolando l'io narrante: «Non piangere». Abbiamo dunque una scrittrice che ha perduto le sue carte e che è, immediatamente, assieme alla protagonista del suo libro, presenza che agisce dentro la narrazione. Due identità fittizie di donna, che si consolano, si parlano, si ascoltano, soprattutto si raggiungono, ricostruendo, tra le pietre di Firenze fatte saltare dagli eventi bellici, un ponte lungo più di trecento anni. Insieme, le due voci danno forma al racconto, usando la narrazione, anche simbolicamente, come

occasione di rielaborazione di una condizione che riguarda non solo Artemisia (come donna, pittrice, personaggio), ma anche quello delle tante altre donne intorno a lei e alla narratrice. È un destino di genere, infatti, che il romanzo ricuce, tirando fuori dal nero della storia una vicenda di violenze patriarcali. È così che Artemisia è diventata ed è anche un mito che continua a camminare in tutto il mondo, proprio attraverso la narrativa che ha costruito su di lei Anna Banti, la prima a aver scritto un'opera letteraria sulla pittrice. Eppure Banti, malgrado sia partita da un lavoro storicamente rigoroso di documentazione, non si è limitata a una biografia romanzata. Una delle invenzioni più originali riguarda infatti la creazione di una struttura narrativa capace di dare voce e ascolto, letteralmente, a Artemisia. A lei la narratrice chiede di raccontare la "sua" verità, anzitutto a partire dall'evento più scabroso: lo stupro⁶.

Se questa artista ha conosciuto, nel corso del secondo Novecento, una fama sempre più internazionale, legata, oltre che alle sue opere, alla sua leggenda, il merito è stato prima di tutto di Anna Banti e della sua scelta di ricostruire la vita d'artista di Artemisia usando come punto focale lo stupro e il processo che ne seguì, fin dalla prima pagina del romanzo, in cui la scrittura si rivolge direttamente "*Al lettore*".

Non è un libro facile, *Artemisia*, anzitutto per ragioni interne all'opera, che riguardano il suo sperimentalismo, la struttura episodica, lo stile spesso straniante perché pieno di espressioni secentesche. Ma non è un libro facile anche per ragioni esterne, che ci parlano della persistente difficoltà non solo di leggere, di studiare, ma proprio di capire, ora per pregiudizio ora per inesperienza, le storie scritte dalle autrici. Il romanzo ha una trama visuale e visionaria, perché procede per *flash* e frammenti, riportando in vita memorie e vicende della pittrice che funzionano come immagini che si rispecchiano nella memoria della narratrice:

La terza passeggiata di Artemisia mi ha rimesso in un cammino che non ha né scopo né fine, mentre cambiano i giorni, ma non le cose e gli avvenimenti intorno a me. E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento. Quella che mi consolò, che rimpianse e fu con me viva e viva esaltata, mi occupa come un personaggio che nessuno possa ignorare, di fama illustre, di esempio pregnante: un personaggio dalla biografia ovvia, anno per anno, che val la pena risuscitare ora per ora, proprio nei giorni in cui la sua storia tace. Non una pagina risale dalle macerie, ma la memoria di una specie di testo, di manuale illustrato [A, pp. 25-26].

6 La pittrice, infatti, nel 1611 fu violentata dal suo maestro Agostino Tassi, pittore e amico del padre. Fu proprio Orazio, quando si rese conto che Tassi non avrebbe mai sposato la figlia (anche perché era già sposato) a denunciare l'uomo, e così Artemisia fu sottoposta a un pubblico processo, a interrogatori, a ispezioni fisiche, a accuse infamanti, perfino alla tortura, che rischiò di rovinarle per sempre le mani, i suoi strumenti di lavoro. Ciò nonostante, la ragazza ebbe il "coraggio" di affrontare tutto, e di dire la verità.

La mescolanza di codici verbali e visuali, nella scrittura di *Artemisia*, non vale, come talvolta si fraintende parlando di cultura visuale, nel senso di una figuratività usata come decoro o messa al servizio della forza persuasiva del racconto. La trama visuale del romanzo, che avevamo già visto a una prima prova in *Piaceri di Laura*, corrisponde a un sistema di immagini e di inquadrature che si rispecchiano l'una nell'altra, ricorrendo spesso anche alla memoria delle tele eseguite da Artemisia Gentileschi. Grazie a questa memoria visuale della storia delle donne, di cui abbiamo trovato un riscontro anche nella lettura dei brani tratti da *Piaceri di Laura*, *Artemisia* crea attenzione e sguardo anche sui modi di considerare le opere delle donne. Con *Artemisia*, Anna Banti scrive la storia di un nuovo modo di riguardare far vedere e mettere in discussione lo sguardo sul corpo, sulle emozioni e sulle condizioni di vita delle donne. Per questo *Artemisia*, in quanto persona fittizia, appartiene alla medesima famiglia letteraria e simbolica di Laura, anche se appartengono a tempi lontanissimi.

Nel medesimo volume di *Racconti ritrovati* dove si può reperire più facilmente *Piaceri di Laura* si può leggere anche *Amiche remote*, uno degli ultimi testi pubblicati da Anna Banti – nel 1983, su «Paragone». Proprio nelle righe iniziali di questa prosa – dove si traccia una vera genealogia di donne (da Saffo a Christine de Pisan, Elisabetta d'Inghilterra, Madame de la Fayette fino a Colette, Emily Dickinson e Virginia Woolf) – sembra delinearsi il manifesto poetico e culturale di un'opera e di una vita complessive:

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. (...)

Tendere a compagne «giacenti ma non sepolte»: ecco un'altra possibile insegna perfetta per indicare le architetture narrative di Banti. *Piaceri di Laura* riporta in vita una creatura “non dimenticabile”, trasformandola in una “amica remota” a cui tendere, come dilatando all'infinito il richiamo di un nome nascosto tra le pagine di una scrittura segreta, e scandito in tre sillabe che dicono: «Lau-re-ta».

