

©2010
Lucy Delogu

ALL RIGHTS RESERVED

“CHI SONO IO?” NARRAZIONE STORICA E SOGGETTIVITÀ

NELLA *CAMICIA BRUCIATA* DI ANNA BANTI.

By

LUCY DELOGU

A Dissertation submitted

to the Graduate School–New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

written under the direction of

Professor Andrea Baldi

and approved by

New Brunswick, New Jersey

October 2010

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

“Chi sono io?” Narrazione storica e soggettività nella *Camicia bruciata* di Anna

Banti

by LUCY DELOGU

Dissertation Director:

Professor Andrea Baldi

Widely published and read in her day, the novelistic production of twentieth-century writer Anna Banti, a pseudonym for Lucia Lopresti (1895-1985), has today been largely forgotten by the public as well as by the literary establishment. In my thesis I address this lacuna in the Italian literary canon by showing how Anna Banti contributed to the creation of a female literary tradition as well as to the renewal of Italian literature from stylistic and thematic points of view. My study examines Banti's contribution from a dual perspective: as a promoter of female individuality and independence in contrast to the existent paternal order, and as an innovator of the Italian novel, in particular, the historical Italian novel. I have chosen to concentrate my analysis on the historical novel *La camicia bruciata*, published in 1973. In the Introduction I provide a historical and cultural overview of Italian society from the end of the nineteenth-century through most of the twentieth century. I pay particular

attention to women's status in society, and to attitudes of the establishment towards women and women writers. In Chapter One I discuss Banti's personal experience as a woman writer, examining the style and approach that characterized her narrative production. In Chapter Two I examine how Banti stresses the subject of sexual differences in her novels and prose, and how she creates strong female characters who are able to pursue their artistic careers. I also analyze her personal view of maternity, which she sees as an obstacle to women's artistic expectations. I show how Banti can be considered a modern feminist, even if she has always refused such a label. In Chapter Three I examine the structure of the historical novel *La camicia bruciata*: I discuss the main characters and the themes of marriage and motherhood. In Chapter Four I examine the difference between the fictional story created by Anna Banti and the historical facts narrated in *The House of Medici* by Sir Christopher Hibbert and *The Last Medici* by Harold Acton. The purpose of this analysis is to show how Banti's personal experience leads her to rearrange historical data so as to give shape and form to her narrative and characters.

ACKNOWLEDGMENTS

I am indebted first and foremost to my adviser Prof. Andrea Baldi, whose guidance, astute feedback and editorial advice have brought a greater quality to my work. I appreciate the support of my dissertation committee members: Prof. David Marsh, Prof. Laura Sanguineti White and Prof. Gregory Pell . I am grateful to all my friends and colleagues for their help, encouragement and support throughout my studies. I am grateful to my parents and family, especially my mother Luciana, without whose support and encouragement throughout the years I would never have come to this far.

DEDICATION

To my daughter Emma

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT.....	ii
ACKNOWLEDGMENTS.....	iv
DEDICATION.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPTER	
I. La poetica di Anna Banti.....	22
II. La costruzione del femminile nella narrativa bantiana.....	55
III. <i>La camicia bruciata</i>	78
IV. Realtà e interpretazione ipotetica della storia nella <i>Camicia bruciata</i>	128
CONCLUSION.....	165
BIBLIOGRAPHY.....	172
CURRICULUM VITAE.....	189

INTRODUZIONE

Aspetti della *questione femminile* in Italia tra XIX e XX secolo

Nel Novecento ci sono state, nonostante tutto, rivoluzioni positive [...] penso all'emergere del quarto stato, penso alla donna che dopo secoli di repressione è riuscita a venire alla ribalta.¹

La storia europea è segnata dalle differenze sociali fra uomini e donne, i cui ruoli, sia nella sfera privata che in quella pubblica, sono stati definiti e interpretati diversamente dalla società:

In Europa il potere politico era legittimato solo dall'autorità paterna e patriarcale, espressa dall'abbinamento teologico, politico e anche linguistico, soprattutto in tedesco, dei termini *Hausvater* (padre di famiglia), *Landesvater* (padre della patria) e *Gottvater* (Dio padre). Il governo della casa e della famiglia divenne il modello di tutte le forme di dominio legittimo; l'autorità, sia quella laica che quella ecclesiastica, era considerata patriarcale.²

La *querelle des sexes*³ è durata per secoli “in forma di lamento o di accusa, su cosa e come siano, debbano e possano essere le donne e gli uomini,”⁴ seguendo un percorso non rettilineo, con epoche che danno alla presenza delle donne nella società, come afferma Michela De Giorgio, più risonanza rispetto ad altre che sembrano interrogarsi meno sulle questioni teoriche e pratiche suscitate dalla divisione di genere. Secondo la De Giorgio “epoche in cui la contraddizione fra i sessi si esprime con toni più espliciti si alternano ad altre più pacate, in cui le donne sembrano vivere la loro condizione individuale e collettiva senza far riferimento a una *questione femminile*, politica o culturale, che proponga la loro esistenza sociale come problematica.”⁵ Quando il termine *femminismo* compare per la prima volta, nel 1895, il movimento per la rivendicazione dei diritti delle donne ha già qualche decennio di vita. Verso la metà dell'Ottocento, infatti, le donne dei

¹ Paola Agostini e Giovanna Borgese, *Mi pare un secolo: Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*, Torino: Einaudi, 1992, 76.

² Giselle Bock, *Le donne nella storia europea*. Roma: Laterza, 2000. Trad. di *Frauen in der europaischen Geschichte Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Munchen: Verlag, 2000, 50-51.

³ *La querelle des sexes* è una definizione ripresa da Giselle Bock nel libro *Le donne nella storia europea*, 7.

⁴ Giselle Bock, *Le donne nella storia europea*, 52.

⁵ Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma: Laterza, 1992, 4.

paesi occidentali più avanzati (Gran Bretagna, Francia) cominciano ad organizzarsi e a lottare. Nel nascente movimento delle donne, possiamo distinguere due correnti fondamentali: la corrente liberale e quella socialista. La corrente liberale comprende donne della classe media che, pur trovandosi in una condizione privilegiata rispetto alle donne della classe lavoratrice, in quanto non sono obbligate a vendere nel nuovo mercato industriale la loro forza-lavoro, ma sono "mantenute" da padri e mariti, vivono tuttavia in una frustrante mancanza di autonomia: non possono accedere ai livelli elevati dell'istruzione, non possono praticare le libere professioni, non possono gestire il patrimonio se rimangono vedove, non possono votare. Le donne lavoratrici, che si trovano in una situazione di concorrenza e conflitto nel mondo del lavoro con gli uomini, e tra loro stesse, non possono mobilitarsi in modo autonomo, ma devono organizzarsi all'interno delle più generali strutture del movimento socialista.

Anche in Italia, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la *questione femminile* ha scandito la storia delle italiane, che in gruppi e associazioni lottarono per ridefinire la società; il movimento femminile italiano,⁶ nell'intenso ventennio 1870-90, "fa cultura e politica con passione: riviste, libelli, conferenze sostengono le battaglie per il voto e l'istruzione femminile."⁷ Come nelle altre nazioni europee, il movimento di emancipazione italiano ha una significativa presenza soprattutto nell'area socialista, ma anche in quella liberale. Le due figure più importanti della corrente socialista in Italia sono Anna Maria Mozzoni e Anna Kuliscioff, mentre nell'area liberale, nel 1899 Ersilia Majno Bronzini fonda a Milano, con altre donne, l'Unione femminile nazionale, espressione della borghesia filantropica e illuminata. L'Unione conduce una prima inchiesta sul suffragio femminile tra personalità illustri. Quasi tutti gli uomini interpellati si dichiarano contrari, ma contrarie sono anche molte donne italiane. L'emancipazione

⁶ Si veda, al riguardo, Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892*, Milano: Einaudi, 1963.

⁷ Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, 8.

femminile italiana non deve solo affrontare le battaglie per il voto e l'istruzione, ma si scontra principalmente con l'idea, alla base di tali restrizioni, per la quale la donna fa parte di una "sottoclasse umana,"⁸ il cui ruolo è quello di "angelo del focolare", dedita alla cura del marito, della prole e della casa. Una delle problematiche principali che il movimento liberale italiano affronta è il fatto che la donna italiana è ancora imprigionata nel culto della maternità e della famiglia, di cui la maggior parte delle donne è orgogliosa, e non sente la necessità di un cambiamento: "[Le italiane] non brillano per emancipazione. Sono le vestali di una religione della famiglia che sembra ancora vivissima, specie nel mondo contadino, immobile e morale, incurante della fatica, frugale nei pasti. I pochi segnali di mutamento vengono dalle donne dell'aristocrazia, avanguardia dei comportamenti sociali femminili."⁹

A questa immagine della donna italiana contribuisce il discorso scientifico di *fin de siècle*, che si basa sulle teorie dei pensatori positivisti, quali Auguste Comte, Cesare Lombroso, Paul Julius August Moebius ed Otto Weininger, che collocano le donne sul gradino più basso della scala evolutiva umana; i pensatori positivisti sostengono l'inferiorità intellettuale della donna adducendo a sostegno le caratteristiche biologiche. Questi teorici presumono di esibire prove su come l'istinto materno abbia il sopravvento nella natura femminile, precludendole qualsiasi capacità intellettuale ed artistica¹⁰; piegano fattori naturali e biologici a giustificare le convenzioni sociali che condizionano la vita della donna: "l'intelligenza in tutto il regno animale varia in ragione inversa della fecondità."¹¹ Questa pseudo riflessione scientifica in Italia e in Europa vuole la donna come un essere inferiore, le cui sole aspirazioni sono la maternità e la vita domestica.

⁸ Ivi, 9.

⁹ Ivi, 18.

¹⁰ Lombroso, Gurrieri e Fornasari erano convinti dell'inferiorità fisica e psichica della donna; si veda: Raffaele Gurrieri ed Ettore Fornasari, *I sensi e le anomalie nella donna normale e nella prostituta*, Torino: Bocca, 1893; Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Torino: Bocca, 1915. Le loro teorie, divulgate dai più importanti giornali e riviste letterarie del periodo quali *Nuova Antologia*, *Vita Internazionale* e *L'idea liberale*, presumono di fornire alla società borghese di fine secolo le prove scientifiche dell'inferiorità della donna.

¹¹ Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 132.

Idee che si rinforzano con le teorie degli scienziati positivisti di *fin de siècle*, che pretendono di offrire alla società patriarcale le prove concrete di questa inferiorità: il peso del cervello e la lunghezza dei denti di una donna, per citarne alcune. Il filosofo francese Auguste Comte, considerato il padre della filosofia positivista, afferma l'inferiorità naturale della donna nel *Cours de philosophie positive* (*Corso di filosofia positivista*, 1830) e in *Système de politique positive* (*Il sistema politico positivista*, 1852). In Italia, Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero (*La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1893), Raffaele Gurrieri ed Ernesto Fornasari (*I sensi e le anomalie nella donna normale e nella prostituta*, 1893), analizzano le capacità intellettive e morali della donna in base alle caratteristiche fisiche. Nel 1900, il fisico tedesco Paul Julius August Moebius pubblica *Über die Verschiedenheit männlicher und weiblicher Schadel* (*L'inferiorità mentale della donna*). Nel 1903, il filosofo austriaco Otto Weininger nel libro *Geschlecht und Charakter* (*Sesso e Personalità*) asserisce la superiorità delle caratteristiche fisiche maschili su quelle femminili. La collaborazione di Lombroso con *L'idea liberale*, un giornale milanese su cui comparivano contributi di scrittori quali Neera, Emilio De Marchi e Vittoria Aganoor, ci permette di capire meglio come queste teorie si diffusero facilmente nei vari ambienti culturali italiani.

Critici letterari della *fin de siècle* affrontarono la produzione letteraria femminile affermando che le funzioni biologiche e naturali, come la maternità, limitano l'abilità intellettuale e creativa della scrittrice; secondo i critici italiani, inoltre, il successo occasionale di qualche scrittrice dipendeva dagli attributi maschili che possedeva e dalla sua abilità di imitare i modelli letterari maschili. Giuseppe Antonio Borgese, all'inizio del ventesimo secolo, definisce così le scrittrici a lui contemporanee: "Ripensate a Neera, a Grazia Deledda, a Matilde Serao, a un'altra qualunque fra le illustri romanziere italiane:

sono viragini, e valgono in quanto riescono a imitare i modelli dell'arte maschile.”¹² Per Borgese, come per Lombroso, la donna era incapace per natura di dare forma a opere artistiche e, a maggior ragione, di creare capolavori letterari, ma nelle sue parole si potrebbe anche intravedere un senso di ansia nei confronti delle scrittrici e, in generale, delle donne: “La nostra società tende sempre più decisamente verso il lato delle madri, abbandona via via i consigli dell'intelletto per ubriacarsi di sentimento.”¹³ Gli uomini offrono alla società “i consigli dell'intelletto,” mentre l'effetto della donna è paragonato ad una sostanza che altera lo stato normale delle capacità intellettuali e morali; Borgese e i filosofi positivisti associano, dunque, la ragione all'uomo e tutto ciò che è irrazionale ed emotivo alla donna, allineandosi alla tradizionale dicotomia tra *intelletto/uomo* e *corpo/donna* che continuerà a imprigionare la donna nel ruolo di moglie e madre fino al ventesimo secolo.¹⁴

I critici italiani evitano di usare l'aggettivo “femminile” per apprezzare le opere scritte da una donna: “Quello che più mi piace nel vostro libro è la nota maschile che vi si sente. Brava davvero!”;¹⁵ il loro è un atteggiamento ostile e denigratorio nei confronti delle scrittrici che, per esempio, vengono attaccate per il sentimentalismo, le forme grammaticali, lo stile debole, e, soprattutto, perché imitano le tematiche dei grandi scrittori: “Quando un contenuto letterario s'è impoverito e consunto, le donne, che percepiscono sempre con ritardo i movimenti storici, se ne impadroniscono estraendolo vivo e fresco dal passato: lo riscoprono, quando i loro confratelli l'hanno già seppellito, e ne compongono in un epilogo sonoro gli elementi che stanno per disperdersi.”¹⁶

Contemporaneamente, però, Benedetto Croce dedica nella *Letteratura della nuova Italia*

¹² Giuseppe Antonio Borgese, *La Vita e il libro. Terza Serie*, Bologna: Zanichelli, 1928, 192.

La Vita e il libro è stato pubblicato in tre serie, negli anni 1910-1913.

¹³ Borgese, *La Vita e il libro. Seconda Serie*, Torino: Bocca, 1911, 360.

¹⁴ Catherine Ramsey-Portolano, *The Woman Writer's Experience in Late Nineteenth Century Italy: from the Literary Dimension to the Epistolary Reality in the Work of Neera*, Ph.D Dissertation, University of Chicago, 2002, 24-25.

¹⁵ Luigi Capuana, *Letteratura femminile*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Catania: CUECM, 1988, 185.

¹⁶ Borgese, *La Vita e il libro. Seconda Serie*, 169.

dei capitoli alla Contessa Lara, Annie Vivanti, Ada Negri, Alinda Bonacci, Vittoria Aganoor, Enrichetta Capecelatro, Matilde Serao e Neera. Questa apertura verso le scrittrici dimostra che Croce, da un lato, ne riconosce l'importanza e qualità come la tenerezza, la compassione e l'entusiasmo, dall'altro, il critico evidenzia gli errori ed imprecisioni della scrittura di donna. La produzione letteraria femminile, per la prima volta, è analizzata da un punto di vista più oggettivo, sebbene Croce sia riluttante ad abbandonare i preconcetti negativi sulla natura femminile e continui a considerare la donna inadatta a qualsiasi ruolo che non sia quello materno:

Sembra che le donne, valenti a svolgere in sé per nove mesi un germe di vita, a partorirlo travagliosamente, ad allevarlo con un'intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano di solito incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri: anzi, alla concezione segue la *déliverance*, e il neonato è poi gettato sulla strada, privo di tutti quegli aiuti di cui avrebbe bisogno.¹⁷

Con queste convinzioni, la donna non poteva che essere rappresentata, nelle diverse forme artistiche, come "l'angelo del focolare:" la donna virtuosa, sottomessa e dedita all'eterno sacrificio per il bene della famiglia, di cui Lucia dei *Promessi Sposi* è il modello *par excellence*. In *The Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar affermano che il modello di donna della società occidentale del diciannovesimo secolo scaturisce dal profilo ideale che l'uomo ha di lei, che si esplica nella finzione letteraria:

Male authors have also, of course, generated male characters over whom they would seem to have had similar rights of ownership. But further implicit in the metaphor of literary paternity is the idea that each man [...] has the ability, even perhaps the obligation, to talk back to other men by generating alternative fictions of his own. Lacking the pen/penis which would enable them similarly to refute one fiction by another, a woman in patriarchal societies have historically been reduced to *mere* properties, to characters and images imprisoned in male texts because generated solely [...] by male expectations and designs.¹⁸

In questa atmosfera di completa sfiducia e di negazione dei diritti sociali e morali,

¹⁷ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari: Laterza, 1948, 299.

¹⁸ Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 2000, 12.

alcune scrittrici ed attiviste italiane, quali Anna Maria Mozzoni, Anna Kuliscioff, Emilia Mariani, Giulia Cavallari, Gualberta A. Beccari lottano per affermare l'uguaglianza sociale, morale, intellettuale e politica della donna. Sono donne colte di estrazione borghese che reclamano il diritto all'istruzione, al voto, ad una vita libera ed indipendente e, soprattutto, desiderano che la donna italiana prenda coscienza della sua condizione:

le donne erano paghe della irresponsabilità, perfettamente convinte della necessità della tutela e della dignità dell'ozio [...] le donne latine si [dovrebbero] mischiare un po' più nelle cose pubbliche di quel che ora fanno, e si considerassero per quel che realmente sono, non soltanto membri della famiglia ma cittadine, individui nella nazione, produttrici nel corpo sociale e madri delle umane generazioni.¹⁹

L'uguaglianza femminile mancava, innanzitutto, all'interno della famiglia, perché con il matrimonio la donna perdeva la sua individualità: “la donna, in qualunque regime coniugale, è schiava o minore. Per avere un diritto materno, ella non dovrebbe essere madre che di prole illegale, e per avere il reale possesso di sé stessa e delle cose sue mai non dovrebbe piegare il collo al giogo del matrimonio.”²⁰ In Italia, una donna sposata aveva bisogno del consenso del marito per poter lavorare, iscriversi all'università, aprire un conto corrente in banca, richiedere un passaporto o farsi ricoverare in ospedale. Al riguardo Victoria de Grazia scrive:

La negligenza dell'Italia liberale toccava l'apice nei confronti delle donne, alle quali erano negati anche i diritti economici e civili che la legge riconosceva agli uomini. Esemplare era il diritto di famiglia, regolato dal 1865 in base al codice Pisanelli, ispirato al Codice napoleonico. Lo Stato affermava il proprio interesse al buon ordine della famiglia delegando tutta l'autorità al capofamiglia maschio. Le spose erano obbligate a prendere il cognome del marito e a risiedere con lui. Senza l'autorizzazione del marito, alle donne erano interdetti quasi tutti gli atti legali e commerciali, compresa l'accensione di prestiti e la firma di assegni. La legge le escludeva inoltre dalla tutela dei figli e persino dal “consiglio di famiglia” che fino al 1942 aveva potere decisionale sul patrimonio familiare, l'eredità e le doti in caso di morte o interdizione del capofamiglia.²¹

¹⁹ Lettera riportata in G. Rossi Savio, *Memorie*, vol. II, 146; citata da Paola Bletloch in “Studio tematico delle scrittrici italiane contemporanee,” Ph.D Dissertation, Rutgers University, 1982.

²⁰ La citazione di Anna Maria Mozzoni si trova in Maria Corti, “C'è un fantasma sotto lo scialle,” *La Repubblica*, 19 marzo (1992): 25.

²¹ Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Venezia: Marsilio, 1993. Trad. di *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, Berkeley: University of California Press, 1992, 40.

In Italia l'industrializzazione era in ritardo di una generazione rispetto alle altre nazioni europee e per reggere la concorrenza si sviluppò un massiccio sfruttamento, a basso costo, della manodopera femminile e infantile. Le donne rappresentavano, alla svolta del secolo, metà della forza lavoro industriale, ma non esistevano norme per la regolamentazione del lavoro e del salario. Queste limitazioni sociali e giuridiche rinforzavano la convinzione che la donna, da un punto di vista fisico e psichico, fosse inferiore all'uomo e, di conseguenza, la sua esistenza dovesse svolgersi entro le mura domestiche. Non appena la donna italiana capì di essere "segregata nella sua dimora, esclusa dalla storia, sostenuta dalla sua "relativa immutabilità", cercò di svincolarsi da tutte le restrizioni che regolavano la sua esistenza, ma questi tentativi erano visti, dalla società patriarcale del periodo, come il tentativo di ribaltare l'ordine sociale prestabilito e, di conseguenza, fortemente ostacolati:

Quando le donne si opposero, con maggior determinazione, agli uomini che, in nome del progresso e dell'evoluzione, volevano imporre loro un comportamento secondo il ruolo previsto nell'ambito della civiltà, la frustrazione causata dalla loro "perversa volontà," dal rifiuto ad adeguarsi al modello proposto, degenerò in un atteggiamento ostile verso la donna, in una guerra alla donna, perché dire "donne" significava contraddire una delle premesse fondamentali del pensiero antifemminista del tempo.²²

Il movimento di emancipazione italiano per l'uguaglianza tra i sessi, tuttavia, non si arrestò e trovò nell'attivista milanese Anna Maria Mozzoni il suo punto di forza²³. La Mozzoni, basandosi sul fatto che la differenza di sesso non doveva influenzare il rapporto tra cittadino e stato, lottava per far ottenere alle donne gli stessi diritti che l'uomo aveva nella società, quali il diritto all'istruzione, al voto e l'accesso alle libere professioni per tutte le donne. Per la Mozzoni non poteva esistere uno stato libero e democratico senza l'uguaglianza tra tutti i cittadini: teoria che l'attivista espose nel testo *La donna e i suoi*

²² Bram, Dijkstra, *Idoli di perversità*, Milano: Garzanti, 1988, 1.

²³ Per un dettagliato studio sul ruolo di Anna Maria Mozzoni nel movimento italiano di emancipazione si consulti Piero Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia* e Maria Linda Odoriso e Monica Turi, *Donna o cosa? I movimenti femminili in Italia dal Risorgimento a oggi*, Torino: Milvia Carrà, 1991, 17-66.

rapporti sociali del 1864, con l'obiettivo di dare impulso alla soluzione della *questione femminile* nel nuovo stato italiano. Tuttavia, la revisione del Codice Civile italiano del 1865 non conteneva alcun riferimento a bisogni e diritti delle donne, quali possedere beni propri o il diritto di ricevere un salario uguale a quello maschile. Mozzoni capì che doveva unirsi alla classe lavoratrice femminile e lottare per il diritto al voto e per migliori condizioni lavorative: "Le prime a parlare di emancipazione furono le donne della classe operaia e del ceto medio inferiore, per lo più lavoratrici di fabbrica, impiegate, insegnanti delle città industriali del Nord. Molte erano influenzate dalle concezioni radicalmente egualitarie di Anna Maria Mozzoni."²⁴ Nel 1881 Mozzoni, insieme a Paolina Schiff, fondò la *Lega Promotrice degli interessi femminili* che si unì al *Partito Operaio Italiano* nel 1888. Nel 1903, grazie al lavoro di Mozzoni e della femminista e attivista socialista Anna Kuliscioff,²⁵ il Parlamento Italiano approvò la *Legge Carcano*,²⁶ la prima legge che regolasse il lavoro femminile ed infantile. Per il diritto al voto, tuttavia, la donna italiana dovette aspettare molto più tempo. Innanzitutto, per coordinare la lotta per il suffragio, nel 1904 viene fondato il Consiglio nazionale delle donne italiane (di area liberale e cattolica), aderente all'International Council of Women. Le suffragiste italiane vengono ispirate soprattutto dal movimento delle suffragette inglesi guidate da Emmeline Pankhurst. Nel 1906 viene pubblicato *Una donna* di Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rina Faccio), considerato il primo romanzo femminista italiano. Nello stesso anno la famosa pedagogista Maria Montessori redige un proclama rivolto alle donne, esortandole all'impegno e alla lotta, che viene affisso per le strade di Roma. Il Parlamento tuttavia continua a respingere le proposte di legge sul suffragio femminile.

²⁴ Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, 42.

²⁵ Anna Kuliscioff era un'emigrata russa che divenne una figura di primo piano nel Partito socialista italiano. La Kuliscioff cercò di mettere il voto per le donne al centro della politica del partito; nonostante le resistenze del suo compagno Filippo Turati, che temeva che una tale richiesta avrebbe danneggiato la possibilità di ottenere il suffragio per i lavoratori maschi.

²⁶ La legge Carcano stabiliva la giornata lavorativa massima in dodici ore per le donne e i minori, e impediva il ritorno al lavoro per un mese dopo il parto.

Negativo è anche il parere formulato nel 1907 dalla commissione di soli uomini ("i Soloni") incaricata da Giolitti di valutare la questione del suffragio femminile. In quell'anno, le donne finlandesi sono le prime al mondo ad ottenere il diritto di voto. Nel 1908 tocca alla Danimarca, e a partire dal 1910 a vari stati degli Stati Uniti (in tutti gli Usa dal 1920), quindi ad altri paesi del Nord Europa. Nel 1912 viene promulgata in Italia la legge sul cosiddetto "suffragio universale". In realtà, le donne sono totalmente escluse dal voto, che è riservato ai cittadini maschi che abbiano compiuto 30 anni e abbiano svolto il servizio militare. Con l'avvento del fascismo il femminismo italiano tramonta e le donne italiane aspettarono fino al 1946 per ottenere il diritto al voto.

Le attiviste femministe italiane riuscirono a svegliare la coscienza femminile anche attraverso la pubblicazione di riviste e giornali rivolti a un pubblico di donne.²⁷ In Italia, dal 1860 al 1900, si assiste alla nascita di moltissime riviste femminili, quali *La donna*, *Cornelia*, *Cordelia*, *L'Aurora*, *Il giornale delle donne*, *La missione della donna*, *La Rassegna degli interessi femminili*, *Vita femminile*, *Italia femminile* e *L'Unione*.²⁸ La studiosa Annarita Buttafuoco ha rilevato l'importanza sociale, piuttosto che quella politica e culturale, dello sviluppo della stampa femminile; una così grande e varia offerta di informazioni permetteva, infatti, alla donna italiana, di prendere atto della situazione reale e di reagire ad uno stato di passività.²⁹ Fra le giornaliste, Gualberta Adelaide Beccari, fondatrice de *La donna* nel 1868, era coinvolta anche nella vita politica del paese e, di conseguenza, nella *questione femminile*: "La donna svolgeva funzioni di organizzazione e di coordinamento in un periodo in cui mancavano completamente associazioni femminili di portata nazionale, ponendosi come punto di riferimento

²⁷ Verso la fine dell'Ottocento in Italia si registra lo sviluppo dell'editoria giornalistica, che aveva il suo centro a Milano. Tra le nuove pubblicazioni trovò ampio spazio anche un'editoria al femminile, rivolta alla discussione dei problemi della donna nella nuova società italiana.

²⁸ Per maggiori informazioni sull'editoria femminile di *fin de siècle*, si veda Annarita Buttafuoco, *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista dall'Unità al Fascismo*, Siena: Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici Università degli Studi di Siena, 1988.

²⁹ Ivi, 21-22.

obbligato per quante si interessavano alla questione femminile.”³⁰ Il fatto che Beccari accetti articoli scritti solamente da donne riflette il suo desiderio di voler presentare alla società un nuovo punto di vista sulla realtà, che non sia quello maschile.

Donne come Mozzoni, Kuliscioff, Schiff e Beccari sono importanti perché propongono un nuovo modello di donna, che si allontana da quello tradizionale di moglie obbediente, figlia e madre; lottano per l’uguaglianza femminile affinché la donna possa aspirare anche a professioni tradizionalmente maschili³¹. Questa visione della società e il diritto all’uguaglianza fu respinto dalla società patriarcale, ma anche da alcune scrittrici, quali Neera e Serao.³² Neera è, forse, l’unica scrittrice italiana che si riappropri positivamente della “maternità,” considerandola non un elemento a sfavore, ma un mezzo di indipendenza per la donna italiana di *fin de siècle*.

Si comprendono quindi le condizioni particolari della donna e della letterata italiana, vittima di condizioni storiche e sociali che le sono state per secoli sfavorevoli. Se nei paesi occidentali avanzati, soprattutto Francia, Inghilterra e Stati Uniti, divisi nelle due correnti liberali e socialiste, il femminismo nacque nel solco di una tradizione riformatrice, che aveva la sua matrice ideologica nella Riforma protestante e rappresentava un movimento anticonformista e una rottura con la tradizione, in Italia la consapevolezza di una *questione femminile* tardò a svilupparsi e, in seguito, venne associata sempre alla *questione sociale*. In Italia, i primi cambiamenti si avvertirono nel periodo dell’unificazione italiana, quando l’atmosfera di ribellione coinvolse anche le donne, che iniziarono a partecipare attivamente alla vita politica e sociale del paese. Il periodo che seguì il Risorgimento fu il fulcro dell’attività letteraria femminile e un

³⁰ Ivi, 20.

³¹ Quando si parla di uguaglianza femminile bisogna ricordare che si lottava, principalmente, per i diritti della donna borghese. Era rivolto a questa classe sociale l’obiettivo di liberalizzare le professioni.

³² Antonia Arslan afferma che per le scrittrici di successo di *fin de siècle* era la norma, e non l’eccezione, opporsi pubblicamente alla causa femminista. A riguardo si veda Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra ‘800 e ‘900*, Ed. Marina Pasqui. Milano: Guerini, 1998, 49-50.

periodo di grande attivismo.³³ Tuttavia le rivendicazioni femminili si scontrarono e si infransero contro i pregiudizi, l'arretratezza economica, il provincialismo culturale e il tradizionalismo bigotto. La lotta per l'unità d'Italia aiutò le donne italiane a prendere coscienza del ruolo sottomesso che avevano nella società, come nota Franca Pieroni Bortolotti: "il 1848 segna ovunque in Europa la ripresa dell'idea di indipendenza, anche fra le donne, porta avanti energie femminili, operanti più tardi in diverse direzioni."³⁴

L'Italia liberale, che si formò con l'unificazione italiana, non affrontò la questione femminile in termini sociali e giuridici: "Le donne erano madri e lavoratrici, potevano essere vedove di soldati, insegnavano nelle scuole elementari e medie, erano attive nel volontariato e nelle associazioni caritative, spesso erano anche contribuenti. Ma lo Stato non accordava loro alcun particolare riconoscimento per questi servizi."³⁵ Con la Prima Guerra Mondiale le donne assunsero un ruolo assolutamente centrale, perché lo Stato si rese conto di aver bisogno di loro: furono impiegate nelle fabbriche di munizioni, negli uffici commerciali e in quelli pubblici, e adoperate nel lavoro dei campi. Alcune donne delle classi superiori si arruolarono nella Croce Rossa e si iscrissero al Consiglio nazionale delle donne italiane, di ispirazione patriottica ed emancipazionista. Questa attiva partecipazione alla vita produttiva e sociale del paese fece sì che le donne italiane acquisissero una maggiore competenza professionale, dimestichezza con le istituzioni e lo Stato e, soprattutto, una maggiore sicurezza in sé e nelle loro capacità. Si respirava un senso di fiducia e di speranza fra le donne, convinte di poter avanzare sulla strada dell'emancipazione: "Tutto lasciava credere che al termine della guerra, a ricompensa per i sacrifici e i servizi prestati, avrebbero acquisito diritti di cittadinanza analoghi a quelli

³³ Il Rinascimento è l'altro grande periodo della storia italiana che testimonia un interessante attività letteraria femminile con poetesse quali Vittoria Colonna, Gasparra Stampa e Veronica Franco.

³⁴ Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892*, Milano: Einaudi, 1963, 78.

³⁵ Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, 39.

degli uomini, dal voto alla parità sul mercato del lavoro, al pubblico riconoscimento dei grandi e svariati contributi offerti alla società italiana nel suo insieme.”³⁶

Negli anni trenta la donna italiana era giunta a maturità, ma i suoi progressi furono bloccati dall’atteggiamento dello Stato e del regime fascista, che rigettarono la donna nel suo tradizionale ruolo di moglie e madre: “Il fascismo intendeva riportare le donne al focolare domestico, confinarle al loro destino di madri e restaurare l’autorità patriarcale.”³⁷ Durante il fascismo il femminismo, visto come una minaccia, fu combattuto con l’imposizione di vincoli, che riportarono la donna italiana al secolo precedente. Il ruolo di madre e di moglie divenne il fondamento della struttura patriarcale dell’Italia fascista, che idealizzò e premiò la madre “eroica,” procreatrice di figli per la patria³⁸. Il regime tentò così di circoscrivere la creatività femminile al dominio della casa, e il suo profilo fu riportato su binari tradizionali, anche dal punto di vista giuridico. Il codice Rocco (28 ottobre 1930) sanciva la disuguaglianza fra i coniugi, permetteva il “delitto d’onore e puniva l’adulterio e l’aborto come gravi crimini; le donne “per l’esaltazione della grandezza, nell’apologia della Patria, accettarono del Fascismo anche quella politica intesa ad allontanarle dal lavoro, rinchiuderle nuovamente nelle pareti domestiche e togliere loro ogni indipendenza economica.”³⁹ Questo atteggiamento non fu elaborato da Mussolini appena divenne Primo ministro nel 1922; solo tre anni più tardi, nel 1925, il governo fascista mise in atto la prima riforma sulla *questione femminile*, con la creazione dell’ONMI (Opera nazionale per la maternità ed infanzia), per la cosiddetta tutela della madre e del bambino; e nel 1935 furono varate leggi tese ad espellere le donne dal mercato del lavoro.

³⁶ Ivi, 25.

³⁷ Ivi, 17.

³⁸ Verso la metà degli anni '20, il regime diede inizio alla politica pro-natalista, identificando le donne come una vitale risorsa nazionale. Nel famoso discorso dell’Ascensione del 26 maggio 1927, Mussolini pose la nazione “di fronte al suo destino” e mise al centro della politica interna del paese la “difesa della razza.”

³⁹ Antonietta Macciocchi, *La donna nera*, Milano: Feltrinelli, 1976, 36.

Il fascismo, tuttavia, lanciava verso le donne messaggi contrastanti; le dirigenti delle organizzazioni giovanili insistevano sulle virtù domestiche e sul ruolo della madre, ma coinvolgevano le ragazze in attività al di fuori della casa, nell'interesse del partito, del duce, della nazione, minando, in questo modo, l'autorità della famiglia tradizionale e invogliando le giovani a una vita più attiva e soddisfacente. Victoria De Grazia afferma che questo bifrontismo traeva origine dalla concezione dualistica del ruolo femminile propria del fascismo. Come riproduttrici della razza, le donne dovevano incarnare i ruoli tradizionali, essere stoiche, silenziose e sempre disponibili; come cittadine e patriote, dovevano essere moderne, cioè combattive, presenti sulla scena pubblica e pronte alla chiamata.⁴⁰ Sebbene il regime fascista riconoscesse l'importanza delle donne⁴¹, non bisogna dimenticare che il loro dovere verso la nazione consisteva innanzitutto nel far figli. A dispetto della retorica sulle donne, angeli del focolare e pilastri dell'economia domestica, il potere decisionale sulla famiglia era appannaggio dell'uomo e dello Stato.

Il quadro sociale ed economico italiano è stato caratterizzato, fin dall'unificazione, da grandi differenze tra Nord e Sud; queste disuguaglianze sociali hanno impedito che si cercasse una strategia unitaria per risolvere i problemi sociali e femminili. Parlare delle donne italiane come di un unico soggetto, anche durante il fascismo, era impossibile perché le donne stesse affrontarono la *questione femminile* in modo diverso, a seconda della regione e classe sociale a cui appartenevano: "le differenze di classe tra le donne non furono mai così nette come sotto il fascismo, che sfruttò le differenze di costumi e di comportamento sessuale per isolare le donne delle classi alte da quelle delle classi inferiori."⁴² In un periodo in cui le politiche antifemminili del regime

⁴⁰ Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, 204.

⁴¹ Le donne partecipavano a riunioni pubbliche e alle sfilate del sabato fascista. Ci furono, inoltre, significativi incrementi nella scolarità femminile oltre il livello elementare e, nella *Carta dedicata alle donne* fu stabilito che non ci fosse nessun sbarramento per quelle donne che fossero seriamente intenzionate a proseguire negli studi fino ai livelli più alti. Da Victoria De Grazia, *Le donne nel regime fascista*, 206.

⁴² Ivi, 32.

toccavano tutte le donne, le associazioni femministe di origine borghese, sebbene prive di una forte organizzazione o di un vasto consenso, riuscirono a sopravvivere per circa un decennio all'avvento di Mussolini al potere. Furono, tuttavia, costrette a rinunciare alla battaglia per il suffragio femminile e a volgere il loro interesse al volontariato sociale o all'impegno culturale. Peraltro, anche l'atteggiamento delle donne non organizzate mostra come le italiane non fossero vittime passive o prive di speranza, perché riuscirono, in ambito personale e familiare, a compiere scelte difficili.

Tra le donne italiane che, seppur limitate dalle convenzioni fasciste, riuscirono a cambiare la propria vita, c'è Lucia Lopresti (1895-1985), in arte Anna Banti, che inizia la sua carriera di scrittrice nel periodo "nero" del fascismo, con il romanzo *L'itinerario di Paolina* (1937), e si scontra subito con la visione della donna sottomessa, creando personaggi femminili ricchi di talento e pronti alla ribellione. Ancor prima di diventare scrittrice, Anna Banti sfida le convenzioni sociali, iscrivendosi all'università e portando avanti la professione di critico d'arte. Nel prendere questa decisione, Banti è appoggiata dal padre, che ha sempre incoraggiato la figlia verso gli studi umanistici e la ricerca dell'indipendenza.

Nella storia della letteratura italiana, la presenza di Anna Banti è legata ad una vasta produzione, che va dal romanzo d'esordio a *Un grido lacerante*, del 1981. Le protagoniste delle sue opere narrative sono donne che si ribellano contro il ruolo prestabilito di madri, mogli e figlie, in nome della loro indipendenza intellettuale e sociale. Sebbene la Banti non si definisca una scrittrice femminista⁴³, le sue opere sostengono certamente la causa femminista, e le femministe hanno riconosciuto l'importanza del suo ruolo come scrittrice e la natura femminista dei suoi testi. Banti è una delle scrittrici italiane più prolifiche della seconda metà del ventesimo secolo, ma le sue opere sono quasi sconosciute al pubblico, che la ignora, o dimenticate dalla critica,

⁴³ Per quanto riguarda Anna Banti e la definizione di scrittrice femminista si veda il Secondo capitolo.

anche se negli ultimi anni una parte della critica l'ha riscoperta; trovare un suo libro ancora in stampa è praticamente impossibile, con l'unica eccezione del romanzo *Artemisia*.

In Italia “literary studies have always been articulated within a discriminatory system”:⁴⁴ Rebecca West nota che “contributions by women to Italian literature and culture have not in the past gone entirely unnoticed, but they have for the most part been evaluated according to traditions and criteria that made of them “secondary” or “minor” in the dominant context of canonical, male-authored works.”⁴⁵ Questa lacuna, a discapito totale delle autrici, è stata riconosciuta da numerose voci critiche di donne, quali Elisabetta Rasy, Anna Nozzoli e Lucienne Kroha, i cui studi hanno inteso investigare e stimolare l'interesse per l'opera delle scrittrici.⁴⁶ Queste indagini, che datano principalmente agli anni '70 e '80 e coincidono con l'epoca della piena attività del movimento femminista italiano, individuano gli aspetti caratterizzanti della scrittura di donna, con l'obiettivo di costruire una tradizione letteraria femminile. In *The Woman Writer in Late 19th Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*, Lucienne Kroha, per esempio, basa la sua analisi sulla ricerca delle caratteristiche esclusivamente femminili, ovvero ciò che identifica l'“esser donna.” Gli studi di Antonia Arslan e Sharon Wood, invece, si basano sull'analisi della produzione femminile in un contesto culturale e sociale più ampio, alla ricerca del contributo delle donne alla letteratura italiana. Le analisi di Antonia Arslan e Sharon Wood rivelano la

⁴⁴ Rinaldina, Russell, ed. *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*, Westport: Greenwood, 1997, 42.

⁴⁵ Rebecca, West, “Women in Italian Literature,” in *Italian Studies in North America*, Eds. Massimo Ciavolella and Amilcare A. Iannucci, Ottawa: Dovehouse, 1994, 199.

⁴⁶ Si vedano Lucienne Kroha, *The Woman Writer in Late Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*, Lewiston: Mellen Press, 1992, 1-6; Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze: La Nuova Italia, 1978, 1-40; Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, Roma: Riuniti, 2000, 7-36. Altri studi includono Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile*, Bari: De Donato, 1980, Natalia Costa-Zalessow, ed., *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo*, Ravenna: Longo, 1982, Maria Rosa Cutrufelli, *Scritture, scrittrici*, Roma: Longanesi, 1988 e Sandra Petriagnani, *Le signore della scrittura*, Milano: La Tartaruga, 1983. Nello stesso periodo, studi nella letteratura anglo-americana si concentrano nel riconoscimento di una tradizione letteraria femminile. Si veda Showalter *A Literature of their Own*, 3-36.

preoccupazione che gli studi che collocano la letteratura femminile in una categoria a sé tendano all'“autoggettizzazione” delle scrittrici; a loro avviso, probabilmente questo tipo di studio limita la discussione sulle opere delle scrittrici e ne preclude l'inserimento nella più vasta tradizione letteraria del diciannovesimo e ventesimo secolo.

La mia ricerca si propone di rivalutare la figura di Anna Banti nel panorama della scrittura femminile italiana e, nello stesso tempo, di esaminare il suo stile individuale e il suo contributo alla rinascita del romanzo italiano; nella mia analisi individuo le caratteristiche stilistiche e tematiche di Anna Banti per contribuire a una migliore comprensione della sua complessa opera. Banti è, innanzitutto, un'innovatrice del romanzo italiano moderno, perché si distacca dalla prosa d'arte e dal romanzo neorealista, riformulando soggettivamente le strutture narrative preesistenti. È una promotrice dell'identità e indipendenza femminile, in contrasto con l'ordine di una cultura e società maschiliste.

Questa Introduzione vuole fornire un panorama storico, culturale e sociale della *questione femminile* italiana, con particolare attenzione al ruolo della donna nella società fascista. Una volta analizzato questo sfondo e il difficile ruolo della donna nella società italiana di *fin de siècle* e del '900, nel primo capitolo intendo discutere l'esperienza personale di Anna Banti come scrittrice. Ricostruisco la biografia intellettuale e personale della scrittrice, usando come materiale le sue opere e le testimonianze dei contemporanei; questa ricognizione rivela i motivi che spinsero Anna Banti a scrivere e, soprattutto, le difficoltà che incontrò nel conciliare vita e carriera letteraria. Analizzo, inoltre, le caratteristiche dei romanzi e dei racconti di Anna Banti che testimoniano il diverso orizzonte tematico della scrittrice, rispetto al movimento neorealista. Banti, per esempio, racconta la storia di donne sposate, come Amina, Ofelia, Artemisia e ne riflette l'esperienza dal loro punto di vista, il che serve anche a criticare l'istituzione del matrimonio. Nel definire questa realtà, Banti assume la dimensione femminile come

osservatorio privilegiato e la descrive attraverso una nuova percezione, radicalmente “altra” da quella dell’uomo.

Nella mia analisi, inoltre, evidenzio come la scrittrice crei nuove strutture narrative soggettive, riscoprendo il romanzo storico e le forme dell’autobiografismo. Per parlare del legame tra Banti e il romanzo storico, preferisco usare le parole dell’autrice:

In tutte le mie letture c’è storia documentata dai contemporanei, dai testimoni. La mia opera passata, in genere, rientra nella 'interpretazione storica' e non nel 'romanzo storico', dal momento che è documentata sulla storia vera. Ma la storia ha dei buchi neri. Tanto più che preferisco la storia dei bassi tempi, dell’alto Medioevo. Ho cercato spesso di ritessere delle ipotesi su lacune, sui silenzi dei secoli bui. 'La camicia bruciata' (1973) è scritta su documenti autentici reperiti su Marguerite d’Orléans, cugina di Luigi XIV. Tra le mie letture, la patrologia latina e greca del Migne (dal 3° secolo a Innocenzo II, 1216), la Tomistica, il Pastor, gli oratori sacri. E, ancora, le storie di Paolo Diacono, le cronache di Goti, Franchi, Burgundi, Unni. In 'Je vous écris d’un pays lointain' (1971), parlo di una villa romana occupata dai barbari".⁴⁷

La storia a cui allude la Banti deve subire la manipolazione immaginativa della scrittrice, che colma verosimilmente i “buchi neri” dei personaggi storici: “Lasciatevi inventare con verosimiglianza,”⁴⁸ protesta la Banti con Marguerite Louise, che vuol sottolineare il limite di silenzio che la storia copre. A tale proposito Jo Ann Cannon commenta: “Banti’s exercise in historical – literary symbiosis is part of a larger enterprise- the reconceptualization of Western history from the perspective of marginalized subjects,”⁴⁹ e la Biagini afferma che la vocazione storica della Banti non è la referenza culturale (il Seicento) né il “contenuto” del romanzo, ma appare come il mezzo per raccogliere il reale disperso, nella stessa volontà totalizzante, sempre delusa, del romanzo moderno.⁵⁰ Anna Banti non vuole ricordare il passato, ma interpretarlo alla luce del presente, per fornire un quadro plausibile e completo della vita di personaggi storici che possono ancora “parlare” a lei e ai contemporanei, soprattutto alle donne vittime o ribelli: “[Anna

⁴⁷ Intervista rilasciata da Anna Banti a Sergio Falcone nel 1982, in www.annabanti.splinder.com

⁴⁸ Anna Banti, *La camicia bruciata*, Milano: Mondadori, 1973, 38.

⁴⁹ Jo Ann Cannon, “Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman,” *Forum Italicum* 28.2 (1994), 326.

⁵⁰ Enza Biagini, *Anna Banti*, Milano: Mursia, 1978.

Banti] can either consider the “wiping out of women due to oppression” or “perceive in the female historical experience pockets of resistance and of refusal of imposed roles.”⁵¹

Dopo aver discusso del romanzo storico della Banti, affronto la scrittura autobiografica femminile, per capire la tradizione che spinge Anna Banti a celare il proprio “io” nei suoi personaggi femminili. L’io della scrittrice non entra mai apertamente nel racconto, ma echeggia sempre nelle voci di Paolina, Maria Alessi, Artemisia, Lavinia, Margherite Louise e Violante. In questa sezione, attingo anche ad esempi tratti dal romanzo autobiografico *Un grido lacerante*.

Nel secondo capitolo discuto il modo in cui Anna Banti si ribella alla discriminazione contro la donna e, in particolare, contro la donna artista. Banti crea esempi narrativi di donne intellettualmente attive, che riuscirono a valorizzarsi in una società che riduceva la donna al ruolo di madre e moglie. Analizzo qui il modo in cui i personaggi bantiani affrontano il matrimonio e la maternità, a cui, molto spesso, devono rinunciare per la loro realizzazione professionale. Analizzo inoltre l’opera della Banti in riferimento al movimento femminista, per capire se la si possa definire una scrittrice femminista o se la sua ottica si allontani da questo movimento. Per trovare una risposta a questo quesito, analizzo i saggi critici di Anna Banti, che furono pubblicati nella rivista letteraria *Paragone*, soffermandomi su *Ermengarda e Geltrude*, *Storia e ragioni del romanzo rosa*, *Responsabilità della donna intellettuale*, *Dedicato alle ragazze*, *La mamma lavora* e *L’emancipazione non c’entra*. Nel secondo capitolo inizio, anche, a delineare i possibili motivi personali che spinsero Anna Banti a sviluppare i temi dell’istituzione del matrimonio e della maternità, e il modo con cui i suoi personaggi li affrontano. Si tratta di una possibile chiave di lettura dell’opera bantiana che intendo adottare nel quarto capitolo della tesi.

⁵¹ Maria Ornella Marotti, ed. and introd. *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992, 105.

Nel terzo e quarto capitolo esamino il romanzo storico *La camicia bruciata*, pubblicato nel 1973, un testo ancora poco conosciuto e studiato. Il mio studio vuole dimostrare che il romanzo storico serve, alla scrittrice, per dare voce alla complessa e difficile realtà femminile che, nonostante il trascorrere dei secoli è ancora sottomessa a restrizioni sociali e culturali. Il terzo capitolo include l'analisi strutturale del romanzo, e quella dei personaggi principali, per concludersi con lo studio delle tematiche principali dell'opera: il matrimonio e la maternità.

Nel quarto capitolo dimostro l'impossibilità, per Banti, di narrare in modo oggettivo la storia, perché il "fatto crudo"⁵² viene usato dalla scrittrice per creare quello che per lei non era "il romanzo storico ma l'interpretazione ipotetica della storia."⁵³ I personaggi storici si sdoppiano tra protagonisti del romanzo e personaggi reali: si tratta di due entità che co-dipendono ma, contemporaneamente, rimangono distinte e danno forma all'opera della Banti. Per poter sviluppare questo discorso, per capire quanto Banti si avvicini o si allontani dal dato storico, utilizzo alcune tra le sue fonti, *The House of Medici* di Christopher Hibbert e *The Last Medici* di Harold Acton. Esamino il legame tra reinterpretazione e storia nelle parti del romanzo che si possono raffrontare con i dati "storicamente attestati", per riflettere sulla trasposizione letteraria che ne fa l'autrice.

Per avallare le mie ipotesi interpretative, inserisco il romanzo *La camicia bruciata* nel contesto della rinascita del romanzo storico in Italia ad opera, soprattutto, delle scrittrici, la cui produzione si concentra sul ruolo presente e passato delle donne, per molto tempo abbandonate al silenzio. Spiego come le scrittrici riprendano il genere del romanzo storico, ma si allontanino dalla tradizione per una interpretazione innovativa del concetto di verità storica, in cui l'interesse è spostato dagli eventi generali alle esperienze individuali.

⁵² Anna Banti, *Opinioni*, Milano: Il Saggiatore, 1961, 42.

⁵³ Anna Banti, *Un grido lacerante*, Milano: Rizzoli, 1981, 120.

Infine, intendo dimostrare che la Banti usa la narrazione per rispecchiare la sua visione della donna, dell'istituzione del matrimonio e della scelta della maternità. Il mio obiettivo è dimostrare come la scrittrice fornisca un'interpretazione personale delle ragioni che hanno spinto Marguerite-Louise e i suoi altri personaggi a compiere le loro azioni. In queste dinamiche si riflettono, credo, aspetti della psicologia e delle convinzioni dell'autrice .

CAPITOLO PRIMO

La poetica di Anna Banti

La Banti è stata una personalità primaria, tormentatissima, nella storia della cultura italiana di questo secolo. Ha scritto due capolavori, *Artemisia* (1947) e *La camicia bruciata* (1973), e il racconto forse più bello di tutto il Novecento, *Lavinia fuggita* (1950). È stata un romanziere difficile e poco letto, così come era una donna scostante, inavvicinabile, autoritaria; modi, atteggiamenti e alterigia da regina; e grande vulnerabilità nel segreto di se stessa, nei momenti di solitudine.⁵⁴

È con queste parole che Cesare Garboli ricorda Anna Banti, riconoscendo l'importanza e la complessa e contraddittoria ricchezza di una tra le più importanti autrici del Novecento. Dopo la sua morte, avvenuta il 2 settembre 1985, la figura e la produzione artistica di Anna Banti hanno suscitato grande interesse tra gli studiosi, ma questo successo non è mai stato, o raramente, accompagnato da un successo di pubblico⁵⁵.

Nata a Firenze il ventisette giugno del 1895, Anna Banti, all'anagrafe Lucia Lopresti, si iscrisse alla Facoltà di Lettere a Roma e nel 1919 esordì nella critica d'arte collaborando all' "Arte" di Adolfo Venturi. Il suo primo articolo, *Marco Boschini, scrittore d'arte*, tratto dalla sua tesi di laurea, fu lodato dal Croce in un fascicolo della "Critica."⁵⁶ Questa produzione scientifica durò fino al 1934, quando l'autrice pubblicò il racconto *Cortile*, il primo dei suoi scritti narrativi in cui usò lo pseudonimo di Anna Banti. Nel 1937 dette alle stampe l'*Itinerario di Paolina*, ma la sua affermazione come scrittrice avvenne nel 1940 con il *Coraggio delle donne* e nel 1947 con *Artemisia*, il romanzo che la rese famosa. Accanto alla produzione narrativa, la Banti si dedicò anche ad una intensa attività critica, che andò dalla letteratura, all'arte, al cinema: attività, questa, che la Banti esercitò soprattutto su "Paragone", la rivista fondata nel 1950 dal marito Roberto Longhi, articolata in due serie, una letteraria di cui la Banti era

⁵⁴ Cesare Garboli, *Paragone*, n. 426.

⁵⁵ L'unico romanzo che abbia avuto successo è *Artemisia*.

⁵⁶ La Critica di Benedetto Croce, nata nel 1903, fu una delle riviste culturali del primo Novecento: a differenza delle altre fiorite numerose in questo periodo, ma terminate nel giro di poche annate, rimase in vita per quarantadue anni, fino al 1944.

condirettrice, e l'altra artistica. Dopo la morte del marito, fu la Banti a dirigere entrambe le sezioni e a presiedere la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte "Roberto Longhi", da lei tenacemente sostenuta e promossa, ospitata nella villa fiorentina "Il Tasso". Nel 1961 uscì la sua raccolta di saggi *Opinioni*, dove si trova parte dei suoi interventi di critico letterario e cinematografico.

Queste sono le fondamentali notizie biografiche che restano su Anna Banti, in quanto la scrittrice preferì condurre una vita molto ritirata. Chi non aveva potuto o saputo accostarsi a lei la descrive come una persona fredda, scontrosa e orgogliosa, ma dalle testimonianze dei suoi collaboratori più fidati e dei più intimi amici risulta che questo suo atteggiamento era solo una strategia difensiva. Una maschera fatta di contegno e fierezza, che indossava per nascondere quel "grumo di sofferenza" che la logorava:

Anna Banti non si svelava mai. [...] Tentai a più riprese di avvicinarla a me [...] in un terreno di verità interiori, attraversate da ferite umane, di verità vissute. No, lei offriva scritti, offriva eventualmente capolavori, ma non voleva né poteva contaminarsi con dei coinvolgimenti piccini. I quali avrebbero messo a rischio la dimensione nella quale viveva: distanza e raccoglimento.⁵⁷

Di carattere molto generoso, Anna Banti, come ricorda Alberto Arbasino,⁵⁸ era altera nei modi e portamenti perché apparteneva a una classe di scrittrici (quali Gianna Manzini, Maria Bellonci, Paola Masino e Alba de Céspedes) molto comprese del proprio lavoro letterario a un livello "alto." La Banti mantenne questo contegno per tutta la vita e, restia a parlare di sé, non chiarì mai la decisione di abbandonare gli studi artistici per dedicarsi alla narrativa. A quanti le chiedevano il perché di un tale cambiamento, soleva dire: "Avevo molte frecce al mio arco. Mi piaceva la politica, il cinema, la pittura enormemente. Sono diventata scrittore."⁵⁹ Si potrebbe accettare questa spiegazione se,

⁵⁷ Grazia Livi, *Narrare è un destino*, Milano: La Tartaruga, 2002, 98-99.

⁵⁸ Alberto Arbasino, "Ricordo di Anna Banti," *Paragone*, giugno 2005: 116.

⁵⁹ Sandra Petrigiani, *Le signore della scrittura*, Milano: La Tartaruga, 1984, 102.

nel suo ultimo romanzo,⁶⁰ *Un grido lacerante*, la Banti non rivelasse un'altra verità. Agnese Lanzi, il doppio dell'autrice, è incapace di dimenticare "le sue nostalgiche ambizioncelle di storica dell'arte mancata"⁶¹, alle quali tuttavia non può ritornare: "sacrificando la letteratura alle sue illusioni di studiosa di arte dispiaceva al marito che alla letteratura della moglie teneva molto"⁶². Si prospetta l'ipotesi che per l'amore e l'immensa ammirazione che aveva per il marito Roberto Longhi, il celebre critico d'arte, la Banti abbia lasciato cadere le proprie aspirazioni di storica dell'arte. Si sentiva la compagna di un uomo eccezionale e non avrebbe fatto nulla per offuscare la figura del Maestro, al punto che anche il suo passaggio alla narrativa è compiuto con molta riservatezza:

Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui l'aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene. Il mio vero nome, Lucia Lopresti, non mi piaceva. Non è abbastanza musicale. Anna Banti era una parente della famiglia di mia madre. Una nobildonna molto elegante, molto misteriosa. Da bambina mi aveva incuriosita parecchio. Così divenni Anna Banti. Del resto il nome ce lo facciamo noi. Non è detto che siamo tutta la vita il nome della nostra nascita.⁶³

Per la scrittrice Fausta Garavini⁶⁴, ex allieva della Banti, *Un grido lacerante* è soprattutto un romanzo, il romanzo della vedovanza, per cui non bisogna credere all'amara rinuncia della scrittrice: questa non sarebbe che un'altra leggenda che si racconta sulla figura della Banti, una storia che la stessa Banti aveva creato e raccontato a chi voleva sentirla. Secondo la Garavini, nella storica d'arte Anna Banti c'erano già elementi di risalto della scrittrice: attenta, sì, ai valori pittorici, ma soprattutto ansiosa di capire la sensibilità degli artisti; questa caratteristica non era sfuggita a Croce, che aveva saputo riconoscere nella

⁶⁰ La critica bantiana è unanime nel riconoscere a questo romanzo un'indole altamente autobiografica. Maria Luisa Di Blasi afferma che sebbene si tratti di un testo alquanto ambiguo sul piano dell'interpretazione, che non presenta riferimenti autobiografici dichiarati, le vicissitudini della protagonista, Agnese Lanzi, si possono facilmente ricondurre alle vicende personali di Anna Banti: cfr. *L'altro silenzio. Per leggere "Un grido lacerante" di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*, Firenze: Le Lettere, 2001, 23-24.

⁶¹ Anna Banti, *Un grido lacerante*, Milano: Rizzoli, 1981, 66.

⁶² Ibidem.

⁶³ Sandra Petri, *Le signore della scrittura*, 101.

⁶⁴ Fausta Garavini, "Di che lacrime," *Paragone*, giugno 2005:71-114.

govane Banti la novità dell'indagine artistica: “[...] verrebbe fatto di raccontare le passeggiate in gondola per i canali e la laguna veneta che un vecchietto sottilmente barbato di bianco e ricoperto di zimarroni damascati faceva in compagnia di un bizzarro uomo lungamente chiomato”.⁶⁵ Inoltre, basta scorrere la bibliografia bantiana⁶⁶ per accorgersi che, nel corso della sua lunghissima carriera, la Banti si divise tra letteratura e storia dell'arte, e quando fu possibile ne operò la sintesi. È per questo motivo che la Garavini riconduce la sofferenza della Banti non tanto alla vocazione contraddetta, quanto alla sufficienza con cui è sempre stato considerato dagli specialisti il lavoro del romanziere donna. All'interno dell'*establishment* culturale italiano, infatti, Anna Banti non si sentì mai apprezzata e rispettata al pari di altri scrittori; non si trovò mai a suo agio in quel mondo letterario patriarcale che era costretto a farle posto ma che la trattava con condiscendenza, quale moglie di Roberto Longhi:

Nelle recensioni avevano usato l'appellativo “signora”, invece del nome di battesimo. Come Eugenio Montale, parlando di *Allarme sul lago*, nel 1955 sul “Corriere della Sera”: “A chiedere pietà per le tre povere donne procede già abbastanza l'arte della signora Banti...”. Quale critico avrebbe osato scrivere: il signor Gadda, il signor Landolfi? Quel “signora”, che sembra un atto di omaggio, come togliersi il cappello, era ben diverso dal rispettoso Mrs. inglese. Era, in verità, il segno di una trattenuta ironia verso chi, appartenendo al cosiddetto sesso debole, s'era guadagnato, con una specie di forzatura, il diritto a un trattamento alla pari.⁶⁷

Da qui nascono la diffidenza della Banti verso il potere culturale e gli atteggiamenti che servono a proteggerla dai suoi nemici letterati. La svolta, nella vita della scrittrice, è resa possibile dalla morte di Longhi⁶⁸, o per meglio dire, dalla presa di coscienza di quella morte: Maestro prima che sposo, era lui che “la rianimava, e operava il miracolo di ridarle fiducia e sicurezza,”⁶⁹ era lui il termine con cui misurarsi, confrontarsi, “la cui lezione fu l'esser se stessi, cioè differenziarsi fino ad allontanarsi lacerati dal distacco,

⁶⁵ Anna Banti, “Marco Boschini,” *L'Arte*, anno XXII, fasc.1-2, gennaio-aprile 1919.

⁶⁶ Si veda, a riguardo, la bibliografia a cura di Laura Desideri in *Paragone*, dicembre 1990: 73-120.

⁶⁷ Grazia Livi, *Narrare è un destino*, 96.

⁶⁸ Come osserva Testori, “Ritratto di Anna Banti,” *Paragone*, dicembre 1990: 13-21.

⁶⁹ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 79-80.

fino alla scelta, che costa lacrime e sangue, di un'altra strada.”⁷⁰ Ora che è rimasta senza il Maestro, si sente veramente vulnerabile e sofferente; ora che deve difendersi da un nemico molto più insidioso, la vecchiaia e la solitudine, che senso ha più tacere? Rimasta sola, la Banti deve redigere un bilancio della propria esistenza e riaffiorano in lei tutti i dubbi, i rimpianti e i sensi di colpa rimossi e ricacciati nell'inconscio. Una sola cosa non le appare insensata, ed è il grido di dolore che ne proclama l'assenza:

Odiava la vita, voleva disfarsene ma come fare? Odiava le parole di continuo pronunciate: la salma, il feretro, i funerali, li scacciava come mosche. S'informavano delle sue intenzioni. Quali intenzioni? Non rispondeva, ma cominciava a capire...Ora toccava a lei decidere, e c'erano voci nella sua testa. Forse questo era il momento di chiedersi come faceva da bambina: Chi sono io?⁷¹

Rispondere alla domanda *Chi sono io?* è l'intento che regge, se non tutte le opere di Anna Banti, il maggior numero di queste, dal romanzo d'esordio *L'Itinerario di Paolina*, per concludere con il romanzo della piena maturità, *Un grido lacerante*. Per trovare una risposta a questo interrogativo, l'autrice deve mascherare la realtà a lei contemporanea e la sua vita. Per farlo, entra “nel remoto della storia senza usare l'io, anzi lo scaglia lontano da sé, reincarnandolo in un'artista, in una badessa, in un'ingegnera, in una principessa.”⁷² I suoi romanzi e racconti sono simili a crittogrammi, perché, raccontando la storia di altre donne, la Banti racconta la propria vita, quelle restrizioni e sofferenze che hanno segnato la realtà femminile nel tempo, e anche la sua. Questa scrittura “camaleontica”⁷³ sarà un tratto distintivo di tutta la produzione bantiana: sarà sempre problematico catalogarla in un determinato movimento o genere letterario, perché nelle sue opere confluiscono molteplici influenze letterarie, dalla prosa d'arte, al neorealismo, all'opera dei classici (soprattutto Balzac, Manzoni, Defoe e Verga), a scrittrici quali

⁷⁰ Margherita Pieracci Harwell, “Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte,” *Paragone*, giugno 2005: 131.

⁷¹ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 79-80.

⁷² Grazia Livi, *Narrare è un destino*, 98.

⁷³ La studiosa Ernestina Pellegrini parla di letteratura femminile camaleontica, in “Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione di biografie imperfette,” *Passaggi: Letterature comparate al femminile*, Ed. Laura Borghi. Urbino: QuattroVenti, 2001, 113.

Virginia Woolf, e suggestioni dei pittori prediletti, Lorenzo Lotto, Fra Angelico, Diego Velasquez, Claude Monet e Giovanni da San Giovanni:

Sarà utile perseguire l'itinerario proprio della Banti [...] ma non privo di difficoltà, se questo si verifica nei tentativi di affrettata etichettazione "prosa d'arte", "narrare come memoria", "femminismo", "neorealismo", ma anche in sede di un fondato tentativo di collocazione immediata nella storia del romanzo moderno.⁷⁴

Nella sua "solitudine" letteraria, tuttavia, la Banti predilige il genere autobiografico e storico, dove la sua poetica dallo stile colto, sottilmente allusivo e di raffinata eleganza si fonde con l'amore per la storia dell'arte e l'interesse per la realtà femminile.

La prospettiva autobiografica è una caratteristica ricorrente nella sua opera, anche se gli indizi appaiono assolutamente mimetizzati, celandosi nelle biografie di personaggi storici o immaginari che la scrittrice porta "in vita":

Autobiography becomes a central issue in Banti's production as a novelist. In large part, Banti's works shun the first-person narration, but still employ the genre of autobiographical writing. The two novels that most explicitly belong to this category are the first and the last, like the two ends of a circle enclosing Banti's whole career: *Itinerario di Paolina*, which, in accordance with the author's will, was never republished after 1937, and *Un grido lacerante*, which appeared when she was in her eighties.⁷⁵

Itinerario di Paolina è il punto di partenza narrativo di Anna Banti, ma anche il punto di partenza interno alla sua storia personale: è infatti facile riconoscere la Banti bambina o adolescente nella solitaria e schiva Paolina. Al polo opposto delle rimembranze sentimentali che hanno invaso la letteratura da Rousseau a Proust, la scrittrice sceglie di raccontarsi attraverso l'impersonalità, perché questo le permette di allontanarsi da sé: è un racconto in terza persona e al presente, che significa appunto la messa a distanza e l'eliminazione del ricordo d'infanzia, delle formule di evocazione che lo suscitano: "Proprio all'assunzione della terza persona deriva questa illimitata possibilità di allontanamento del "fatto": chi scrive dal fuori si sé può vedere e descrivere

⁷⁴ Enza Biagini, *Anna Banti*, Milano: Mursia, 1978, 6.

⁷⁵ Daria Valentini, "Introduction," *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica: Chapel Hill, 2004, 5.

anche un evento assolutamente interiore, senza intaccare la credibilità del racconto.”⁷⁶

Tutto diventa funzionale per la storia che Paolina si viene raccontando: i frammenti di ricordi delle prime immagini, dei primi giochi, dei tentativi mancati di comunicare con gli altri; la scoperta del proprio esistere, le prove con il mondo: la scuola, i viaggi di vacanza, le pratiche banali e comuni di ragazza medio-borghese. Secondo la Biagini molti punti dell'*Itinerario* si prestano alle regole dell'interpretazione psicanalitica; è come se il racconto di Paolina servisse a spiegare il presente di Paola e a raccontare ad Anna se stessa:

Banti retains narrative distance through the use of a second person narrator, who distances herself from the child she is inventing while creating an alliance with the reader by inviting us to participate in this invention and indeed to reinvent ourselves in the same way. By directly addressing the reader, the narrator invites the reader to observe rather than remember Paolina. The reader witnesses Paolina's strategies of self invention first hand, strategies based on an outright refusal to accept someone else's version of the past.⁷⁷

Con questa strategia il passato non viene ricordato, ma interpretato: “Ma Paola non s'accorge che il suo passato le si fa presente senza ch'essa lo cerchi [...]. Riaffiora, questo passato, con i periscopii di certi aspetti e suoni, di certe contingenze sensitive restate nella mente come punti fissi di esperienza e accettate come originali, native”.⁷⁸

Itinerario di Paolina è un viaggio: un'esplorazione del mondo e di se stessi e alla domanda “Chi sono io” è facile rispondere: “una bambina che si affaccia alla vita e cerca di capire se stessa nelle varie sfaccettature che la vita presenta”. Per Bernadette Luciano *Itinerario* “is a typically female autobiography, a fragmentary narrative focusing on personal and domestic details and on connections to other people. It lacks the closure,

⁷⁶ Enza Biagini, *Anna Banti*, 13.

⁷⁷ Bernadette Luciano, “Chi sono io?,” *Banti's Autobiographical Negotiation*, in *Beyond Artemisia*, 136-137.

⁷⁸ Anna Banti, *Itinerario di Paolina*, 10-11.

linearity and self-aggrandizement of the typical male autobiography. In fact, *Itinerario* is concerned with the invention of the self.”⁷⁹

Sette lune è la seconda prova d’ispirazione autobiografica in cui si riconosce la giovane Anna Banti con “la sua ombrosa difficoltà di comunicare, la sua insofferenza delle mondanità e insieme delle incombenze che non si sa perché debbano essere obbligatoriamente femminili.”⁸⁰ In questo romanzo Banti è Maria Alessi che viene messa a confronto con una compagna più bella che lascia l’università per cercare un marito. Fernanda Lazzeri rappresenta ciò che anche lei potrebbe diventare se seguisse le convenzioni sociali del tempo, ma sceglie di terminare l’università e la sua passione diventa la scrittura che “la abita e viene a coincidere con la rivelazione di sé.”⁸¹ La completa realizzazione del desiderio di libertà delle giovani Paolina e Maria Alessi avviene attraverso Artemisia Gentileschi, che riesce ad ottenere la celebrità come pittrice in una società patriarcale.

In *Artemisia* Anna Banti, pur ammettendo “l’arbitrio spaventoso” di dividere con una morta di tre secoli prima i terrori del tempo presente, ha richiamato in vita questa sua “compagna” per potersi ancora raccontare. Tra il personaggio di Artemisia e la narratrice, proiezione della Banti, si stringe un’intima comunione. Le loro storie, durante la narrazione, si alternano abilmente, eliminando i confini temporali:

“Quattordici anni! Mi difesi e non valse” seguita a cantare flebile, con la luce del giorno, un’Artemisia diversa, giovane sventurata e contegnosa. Non le importa che io mi distraiga dallo struggimento di averla perduta, si fa vanto di esistere fuori di me e quasi s’impegna a precedermi di un passo senza suono, quando il sentiero assolato che percorro svolta nell’ombra. Sentieri di bosco e di lecci tosati, larghi quel che basta perché una coppia di rigide gonne ci passi a bell’agio.⁸²

⁷⁹ Bernadette Luciano, “Chi sono io?,” 134.

⁸⁰ Fausta Garavini, “Di che lacrime,” 80.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Anna Banti, *Artemisia*, Bompiani: Milano, 2000, 19-20.

L'una accompagna l'altra per incoraggiarla nella difficile impresa della vita e ne compiangi il destino: "Non piangere"⁸³, implora Artemisia e, in seguito, sarà la Banti che dovrà consolarla:

Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono a un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire come un cane schiacciato [...] Artemisa non è contenta. Aspettava di più e soprattutto la logica di un raccontare tranquillo, una interpretazione meditata dei suoi gesti, proprio quello che io non posso più darle, avendola strettamente vicina [...] Gli amici d'infanzia restan sempre bambini, Artemisia sbigottisce che Cecilia sia morta. "Non me l'avevi detto." Poi, accanto alle torce, ritrova la tomba della sua vergogna, una tomba ardente, e di nuovo riprendo a consolarla.⁸⁴

Artemisia è il personaggio storico a cui la Banti si accostò maggiormente, perché, seppur vissuta molti secoli addietro, rappresentava il conflitto e le angosce che la Banti viveva dentro di sé: erano due artiste il cui talento si infrangeva contro i rigidi pregiudizi di una cultura patriarcale, due donne tese di continuo a ricercare l'approvazione di figure maschili. Come non riconoscere, nel rapporto intessuto di affetto e di orgoglio tra il padre Orazio Gentileschi e la figlia Artemisia, l'altro rapporto tra maestro e allieva, tra Roberto Longhi e la Banti? È per questo motivo che, sin dalle prime pagine, si assiste a una duplicità di piani temporali: il tempo di Artemisia e quello dell'autrice vengono collegati con frequenti "intrusioni" da parte della voce narrante, e più il racconto si sviluppa, più si crea un vero e proprio dialogo fra la narratrice e il suo personaggio. Il dialogo fra le due figure si fa intermittente e, a un certo punto, tace, continuando in una forma più coperta e indiretta, fino a indurre il lettore a chiedersi: "Chi parla?"; "Chi descrive l'altra?". Claire Marrone afferma:

Banti creates a textured narrative which incorporates a multitude of voices. At times, the narrator speaks in the first person, as does Artemisia. Frequently we have a third-person narrator. At still other moments, the narrator addresses her protagonist in the second person. At other times, the

⁸³ Ivi, 9.

⁸⁴ Ivi, 10, 23, 17.

voices are indistinguishable, so intense is the bond between narrator and heroine.⁸⁵

Questo profondo legame di solidarietà tra la narratrice e il suo personaggio si evolve al punto che Anna Banti dichiara esplicitamente: “Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio”.⁸⁶ L’identificazione dell’autrice con Artemisia Gentileschi è radicata nella comune esperienza di due donne artiste strette dalla morsa di avversità storiche, come suggerisce Beverly Ballaro:

Banti’s identification with Artemisia Gentileschi is strongly rooted in the common ground of being women artists caught up in historical adversity: Banti as a writer struggling to survive the war [and] her own quest for literary affirmation, Artemisia as an artist trying to create a voice in a world which admits of no women painters.⁸⁷

Entrambe riescono a sopravvivere alle esperienze comuni: Artemisia potrà superare lo stupro ed affermarsi come pittrice, mentre Anna Banti potrà approfondire la sua esperienza umana attraverso la relazione con Artemisia:

Artemisia’s rape echoes centuries of female victimization [...] Banti participates in a dual interrogation common to so many women writers: what is a woman? And who am I as a woman? The discoveries that Banti experiences through writing her own life, and through painting new portraits of Artemisia, indeed contribute to a fuller understanding of women’s many possible histories.⁸⁸

Se *Artemisia* è un’autobiografia traslata di Anna Banti, come lo sono un po’ tutte le sue storie, il suo ultimo romanzo, scritto all’età di 86 anni, *Un grido lacerante* è da considerarsi la sua vera autobiografia. Qui la Banti si racconta in Agnese Lanzi e, pur non assumendo mai la prima persona, questa volta sfiora pericolosamente una piena identificazione:

Banti was uncertain whether to publish a work where the fictional and the autobiographical were so overlapping, like Agnese Lanzi she herself had been a student of her husband, had experienced mourning and widowhood,

⁸⁵ Claire Marrone, “Women Writing Auto/biography: Anna Banti’s *Artemisia* and Eunice Lipton’s *Alias Olympia*,” in *Life Writing/Writing Lives*, Malabar: Krieger Publishing Company, 2001, 121.

⁸⁶ Anna Banti, *Artemisia*, 101.

⁸⁷ Beverly Ballaro, “Anna Banti,” in *Italian Women Writers: A Bibliographical Sourcebook*, ed. by Rinaldina Russell, Westport: Greenwood Press, 1994, 40.

⁸⁸ Claire Marrone, “Women Writing Auto-biography,” 43.

and in the memory of the Professor, had resumed art history and committed herself to prolonging his work.⁸⁹

Agnese presenta i tratti già affiorati in Paolina bambina e in Maria Alessi, diciottenne solitaria che, studentessa della Facoltà di Lettere, conosce un giovane docente di storia dell'arte, qui chiamato Delga, di cui si innamora: “Perché non proviamo colle lezioni di Delga, qui accanto all'aula 7. Dicono che è straordinario, una vera cannonata. E giovane, almeno.”⁹⁰ Successivamente la Banti racconta dell'esperienza di giovane maestra in una cittadina abruzzese, del matrimonio con il famoso Maestro⁹¹ e della vita accanto a questa figura così imponente. Ma le pagine di *Un grido* sono importanti per la verità che si intravede tra le righe, per la sofferenza che finalmente la Banti lascia trapelare:

Women's solitude and estrangement are dominant feelings in Banti's prose, especially in *Un grido lacerante*. Here the protagonist Agnese stresses her inadequacy in relation to her peers, and the thought of being so different becomes almost obsessive.⁹²

Agnese Lanzi è una donna insicura, incerta della sua identità: si sente costantemente inadeguata e affida la propria autostima all'assenso di un uomo: “Solo le parole, gli sguardi limpidi del suo Compagno la rianimavano, e operavano il miracolo di ridarle fiducia e la sicurezza di aver compiuto un buon lavoro.”⁹³ Ma soprattutto è quest'uomo, il marito-Maestro, a segnalarla profondamente, anche dopo la morte, “through his absence and through her continued struggle to come to terms with her *identità* still dominated by his ghost and by the material objects amongst which she continues to live.”⁹⁴ Al complesso rapporto con il marito si unisce quello che Agnese/Anna ha con la scrittura, “la cosa importante” alla quale il marito teneva particolarmente ma che lei vive come “un giocattolo datole per passare il tempo”. È proprio la scrittura, tuttavia, che le

⁸⁹ Daria Valentini, “Introduction,” *Beyond Artemisia*, 5.

⁹⁰ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 20.

⁹¹ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 29.

⁹² Daria Valentini, “Introduction,” *Beyond Artemisia*, 6.

⁹³ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 163.

⁹⁴ Bernadette Luciano, “Chi sono io?,” 139.

permette di addentrarsi nella propria coscienza e combattere a “colpi di penna” il suo intimo malessere: “il nero su bianco è un rischio ma anche un esorcismo”⁹⁵ e alla fine, come osserva Daria Valentini⁹⁶, Agnese può trovare una risposta all’interrogativo “Chi sono io?”: “Non dimenticate che sono una donna di lettere [...] Aveva confessato la sua professione per la prima volta.”⁹⁷

Autobiografie in terza persona sono anche le undici prose di *Le monache cantano*, dove la protagonista è una giovanissima studiosa di storia dell’arte che gira per chiese e monasteri, considerati, più che come luoghi religiosi, come sacrari artistici. Altrettanto può dirsi dei racconti *I porci*, *Le donne muoiono* e *Lavinia fuggita*, dove si rintracciano esperienze di vita che hanno segnato l’esistenza della scrittrice, quali la guerra e il destino delle donne d’eccezione, ad un tempo privilegiate ed escluse dal loro stesso talento. Quello che veramente conta è comunque il modo in cui Anna Banti ha affrontato la scrittura autobiografica: una tecnica secondo cui l’io della scrittrice non entra mai apertamente nel racconto, ma si riflette nell’io di Paolina, Maria Alessi, Artemisia, Lavinia e in tante altre voci femminili.

È proprio per scoprire le modalità della scrittura femminile, che, dagli anni ’80 in poi, molte studiose, tra le quali Estelle Jelinek, Mary Mason, Donna Stanton e Sidonie Smith, hanno dedicato studi all’autobiografia femminile, concludendo che

The relational aspect between the writer and her significant others, the attempt to reconcile professional and personal lives, the multidimensional and fragmented nature of female identity and the need for authentication were the major themes in women’s autobiography writing. The content of these texts is reflected in a writing style which is often non-linear, fragmented, and textually self-conscious. Textual self-consciousness has come to the forefront of autobiographical criticism as the emphasis in the term’s three essential components has shifted: from “bio”, a concern with the verifiable truth about a person’s life; to “auto”, the attempt to define the concept of self; to, most recently, “graphy” the complex ways in which

⁹⁵ Anna Banti, “Quel 17 aprile,” *Da un paese vicino*, Milano: Mondadori, 1975, 86.

⁹⁶ Daria Valentini, “Introduction,” *Beyond Artemisia*, 8.

⁹⁷ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 164.

subjects choose to represent themselves and their relationship to language.⁹⁸

Sin dagli inizi della produzione letteraria femminile, “instead of the traditional first person autobiography, self-portraits may shift from first-to-third or even second person renditions,”⁹⁹ perché per le scrittrici è stato a lungo difficile riuscire ad articolare pubblicamente il loro “Io”. Ernestina Pellegrini nota quanto sia problematico, in una società patriarcale, per una donna usare la parola scritta per giustificare la sua vita e affermare il proprio diritto a conquistare autorità e presentarsi sulla scena pubblica, in quanto ciò significa violare il territorio maschile¹⁰⁰. Una tesi condivisa anche da Elisabetta Rasy, che vede nell’immagine stessa di una donna che scrive un’infrazione al regime patriarcale, qualcosa di anomalo, di sfuggente, di ambiguo. Un elemento discordante, questo, che non ha a che vedere con lo scrivere, con la letteratura, con la qualità della scrittura in sé, ma che rappresenta l’ombra di un pregiudizio antico, duro a morire: la necessità del consenso altrui.¹⁰¹ Anche dopo aver raggiunto il successo, molte scrittrici hanno timore di addentrarsi in questo territorio e preferiscono nascondere e proiettare la propria figura dietro quella di una o più donne. Una strategia che, secondo Paola Blelloch, può essere considerata un atto di difesa, il bisogno di appoggiarsi a un’altra donna, come se l’autrice ancora non fosse in grado di reggersi da sola:

Noi donne spesso leggiamo libri di altre donne per trovare una conferma a una nostra identità, ancora incerta perché di recente formazione, e comprendere meglio il nostro destino. O ancora per un senso di solidarietà dopo secoli di silenzio e solitudine, o infine per spiegare sentimenti ancora oscuri e confusi, perché risvegliati improvvisamente in una coscienza femminile che aveva giaciuto addormentata per tanti anni.¹⁰²

Il genere autobiografico è quello che maggiormente si presta a questo scambio di ruoli, perché non è definito da regole precise, bensì consente “a constant redefinition of its

⁹⁸ Bernadette Luciano, “Chi sono io,” 133.

⁹⁹ Claire Marrone, “Women Writing Autobiography: Anna Banti’s *Artemisia*,” 125.

¹⁰⁰ Ernestina Pellegrini, “Donne allo specchio,” 42-43.

¹⁰¹ Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, Roma: Riuniti, 2000, 17.

¹⁰² Paola Blelloch, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe*, Verona: Essedue, 1987, 7.

boundaries and limitations. Autobiography is a hybrid and malleable genre that partakes of other genres and becomes a literary space where a woman can experiment with the construction of a female “I”¹⁰³. Il genere autobiografico deriva infatti dalla confluenza di tanti diversi generi quali confessioni, *res gestae*, vite, apologie e ricordanze usati dall’uomo, fin dall’antichità, per raccontarsi. Nel corso dei secoli, per arrivare all’autobiografia moderna, questo genere ha subito profonde trasformazioni, a partire dalle *Confessiones* di Agostino, opera considerata da molti studiosi il capostipite del genere¹⁰⁴. L’innovazione delle *Confessiones* sta nel fatto che Agostino trasforma il significato del testo autobiografico, innestandolo sul ceppo della cultura cristiana, imprimendo in tal modo una svolta al discorso su di sé. Le *Confessiones* sono indubbiamente la prima opera che amalgama gli elementi sparsi della tradizione cristiana e pagana nella compiuta storia di una vita, dall’infanzia fino al presente, in forma decisamente narrativa. Tuttavia, sono anche la testimonianza di un rapporto continuo con un giudice sovranaturale ai cui principi il fedele si conforma, e non la introspezione e il pensiero di un’anima nel senso contemporaneo di questi termini. Agostino non è solo con se stesso, perché, secondo l’ottica medievale, la coscienza personale è parte di un sistema che ha il suo centro in Dio.¹⁰⁵ È tra il Quattro e il Cinquecento, con il profilarsi della nozione di coscienza individuale, che si cominciano a stabilire i presupposti di una più matura attitudine autobiografica, dove l’attenzione si sposta sul soggetto, libero da ogni costrizione religiosa. Un esempio eloquente di questo rivolgimento è la *Vita* di Cellini, da cui emerge una personalità indipendente e sovrana: nelle sue memorie,

¹⁰³ Graziella Parati, *Public History, Private Stories*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996, 2.

¹⁰⁴ Simona Costa, *Lo specchio di Narciso: Autoritratto di un “Homme de Lettres,”* Roma: Bulzoni, 1983, 16.

¹⁰⁵ Per uno studio più approfondito sullo sviluppo della tecnica autobiografica si veda Philippe Lejenne, *Il patto autobiografico*, Bologna: Il Mulino, 1986; Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*, Bologna: Il Mulino, 1990; Marziano Guglielminetti, *L’autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, 1977.

all'autore non preme raccontare la sua vita interiore¹⁰⁶; non troviamo osservazioni che rivelino la sua dimensione intima, ma ciò che conta sono le sue azioni, le sue parole e le sue opere. Questo interesse verso la vita terrena dell'uomo continua per tutto il Seicento e Settecento, ma verso la fine del Settecento avviene qualcosa di nuovo: la tradizione apologetica subisce una trasformazione complessa e inizia un percorso che porta alla graduale svalutazione dell'ambito pubblico, a vantaggio dei valori dell'intimità; la scomparsa dell'"uomo pubblico" promuove un ripiegamento verso l'interiorità, l'unico spazio in cui l'uomo può trovare se stesso. Il passaggio è molto significativo in Jean-Jacques Rousseau che, con le *Confessions*, pone le basi dell'autobiografia concepita in senso moderno: qui l'attenzione è posta sulla soggettività dell'io, sull'analizzare la propria personalità per rispondere al bisogno interiore di capire.¹⁰⁷

La narrazione autobiografica al femminile risulta associata alla sfera dell'intimità: "The differences between biography of men and biography of women is that men's lives are usually focused outward and the important "facts" of their existences are external and public. Because the traditional biography tells a success story."¹⁰⁸ Le scrittrici non potevano vantare i loro successi professionali, perché si occupavano solamente del duro *ménage* domestico: perciò raccontavano l'esperienza del privato, anche nella forma più ristretta dell'intimità. Per Domna Stanton il concetto di "personale" "was a function of changing conventions, which determined the said and, more important, the unsaid, such as the desire and the experiences of the female body."¹⁰⁹ Non era, infatti, facile mettere per iscritto quello che la protagonista/narratrice sentiva, perché lei stessa non era abituata a dar voce alla sua sofferenza: "She had not intentionally concealed her pain: she had written in the old genre of female autobiography, which tends to find beauty even in pain

¹⁰⁶ Simona, Costa, *Lo specchio di Narciso: Autoritratto di un "Homme de Lettres,"* 28.

¹⁰⁷ Ivi, 33.

¹⁰⁸ Linda Wagner, *Telling Women's Lives*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.

¹⁰⁹ Domna Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?," in *The Female Autograph*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984, 12.

and to transform rage into spiritual acceptance.”¹¹⁰ In particolare, risultava difficile, per le donne che praticavano questo genere, ammettere pubblicamente che sentivano il bisogno di essere le artefici del proprio destino: “And, above all other prohibitions, what has been forbidden to women is anger, together with the open admission of the desire for power and control over one’s life (which inevitably means accepting some degree of power and control over other lives).”¹¹¹ Molte autrici hanno perciò scelto di parlare di sé attraverso una sorta di autobiografia indiretta, riuscendo così, in prima o in terza persona, a sentirsi libere di narrare ad altri il proprio vissuto, proteggendosi dalle paure o dalle autocensure che un testo dichiaratamente autobiografico avrebbe comportato. Nella scrittura femminile il dato autobiografico ha assunto, di conseguenza, caratteristiche particolari, tanto che la studiosa Domna Stanton ha coniato il termine “autoginografia”¹¹² e Jeanne Perreault ha ribattezzato il genere “autography”, perché “makes writing itself an aspect of the selfhood that the writer experiences and brings into beings.”¹¹³

La produzione letteraria della Banti rivela questo soggetto mutante, questo nascondersi dietro identità fittizie, il non voler mai pronunciare “io” pubblicamente: sia, nel suo caso, per rispetto verso il marito, sia perché l’autrice non voleva che il suo lavoro venisse declassato nella categoria degli “scritti femminili”. La Banti, infatti, criticava quelle scrittrici che ripetutamente e con orgoglio parlano “tutte in prima persona! Non c’è che questo io, io, io.”¹¹⁴ Voleva ottenere un’ autorità letteraria che le fosse riconosciuta per il valore delle sue opere:

For herself and all women writers, Banti aspired to a position of narrative authority that, like the authority she witnessed in her husband, was decidedly male. Hence, while her writings privilege women and aspire to

¹¹⁰ Carolyn Heilbrun, *Writing a Woman’s Life: Women’s Biographies and Autobiographies*, London: The Women’s Press, 1989, 12.

¹¹¹ Ivi, 13.

¹¹² Domna Stanton, “Autogynography: Is the Subject Different?,” 95.

¹¹³ Jeanne Perreault, *Autography/Transformation/Asymmetry*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, in *Women, Autobiography, Theory*, Eds. Sidonie Smith and Julia Watson, Madison: University of Wisconsin Press, 1998, 190-196.

¹¹⁴ Grazia Livi, “Strenua, animosa, armata,” in *Ciao Bella*, Eds. Rosaria Guachi and Bruna Morelli, Milano: Pier Manni, 1996, 225.

correct the invisibility of women's life, Banti was nevertheless reluctant to operate outside the canon of Italian literature for fear that her works would be relegated to the sub-category of "women's writing."¹¹⁵

Per raccontarsi, Anna Banti diventa la biografa di personaggi che vivono, non a caso, nel passato e come nota Sharon Wood, segue il modello che Virginia Woolf proponeva in *The New Biography*:

The biographer is no longer the serious and sympathetic companion, toiling ever slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgment. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way [...]. He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist.¹¹⁶

Anna Banti racconta la vita di personaggi storici (Artemisia, Margherite Louise, Domenico Lopresti), non attraverso una ricerca strettamente storica o documentata, facilmente consultabile negli annali storici; elabora invece una storia dove il "fatto vero" si unisce al "fatto supposto," privilegiando quest'ultimo per poter interpretare, in una nuova prospettiva, la "storia ufficiale":

In her historical novels [...] the proliferation of points of view, and the dialogic conventions of her narrative suggest a modernist biographical aesthetic in which the writer as analyst, picking up hidden clues within the historical objectivity of "facts," recalls Woolf's feminist assertion that "when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what it is to him important."¹¹⁷

Questa visione della storia avvicina Anna Banti ad un'altra scrittrice del novecento, da lei molto ammirata, Margherite Yourcenar:

Ci sono due modi per far poesia nella storia: tagliare gli ormecci con il proprio tempo calandosi con i sensi e i sentimenti in un tempo remoto: così ha fatto Margherite Yourcenar. O richiamare al giudizio della nostra età la costante umana di esseri che non possono più parlare e spiegarne azioni e pensieri alla luce della moderna psicologia.¹¹⁸

¹¹⁵ Bernadette Luciano, 134.

¹¹⁶ Virginia Woolf, "The New Biography," in *Granite and Rainbow*, London: Hogarth Press, 1958, 152. citato in Sharon Wood, "Deconstructing Historical Narrative," in *Beyond Artemisia*, 90.

¹¹⁷ Sharon Wood, "Deconstructing Historical Narrative," in *Beyond Artemisia*, 91.

¹¹⁸ Anna Banti, "I pubblici segreti," *Paragone*, ottobre, 1965, 137-139.

Se l'influenza della Woolf e della Yourcenar è evidente nell'opera della Banti, altrettanto lo è la rottura con il padre del romanzo storico italiano, Alessandro Manzoni, al quale la Banti dedicò diversi saggi. Dopo aver composto il romanzo storico più celebre della letteratura italiana, *I promessi sposi* (1840), Manzoni rinnegò questo genere e cercò di smantellarne le regole nel saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850)¹¹⁹. Si tratta di uno scritto teorico alquanto contraddittorio, nel quale Manzoni rifiuta la finzione storica come logicamente impossibile e analizza i modi in cui la realtà storica e l'immaginazione creano forme di narrativa. L'autore asserisce che nel romanzo storico è impossibile conciliare il vero con il verosimile; la forma del romanzo storico è perciò un paradosso, per la sua natura ambivalente, intesa a rappresentare il naturale e l'artificiale, ovvero rispecchiare la realtà e accogliere l'invenzione: "è impossibile concepire un componimento, nel quale deve entrare la storia e la favola, senza che si possa né stabilire né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare, un componimento insomma che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio."¹²⁰

Nei tre saggi su Manzoni – *Romanzo e romanzo storico* (1951), *Ermengarda e Gertrude* (1954), *Manzoni e noi* (1956) - la Banti respinge la sua poetica e riconsidera il destino del romanzo storico:

La colpa è proprio del nostro Manzoni. E non per aver condannato il romanzo storico, ma per aver servito, almeno nelle intenzioni, troppo devotamente la storia e così poco - anzi niente affatto - il romanzo [...]. La sua difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto, rattrista chi ricorda quel suo eccezionale rilievo: "Il verosimile è un vero...veduto dalla mente per sempre, o per parlare con più precisione irrevocabilmente". Dimenticando che la storia mentalmente ricreata coincide con la più alta, con la più acuta espressione narrativa [...]. Il romanzo storico reinventa la storia, l'artista la fa rivivere per il lettore calandosi in epoche e personaggi

¹¹⁹ Manzoni pubblicò la prima edizione dei *Promessi Sposi* nel 1827 (in seguito rivista, soprattutto nel linguaggio, dallo stesso autore e ripubblicata nella versione definitiva fra il 1840 e il 1841), e già nel 1828 stese il saggio "Del romanzo storico" che, tuttavia, fu dato alle stampe solo nel 1850.

¹²⁰ Alessandro Manzoni, "Del romanzo storico," in *Opere Complete di Alessandro Manzoni*, a cura di Niccolò Tommaseo, Napoli: R.Romano, 1860, 517.

di tanto tempo fa [...]. Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più.¹²¹

Nel romanzo storico della Banti il fatto supposto prende il sopravvento: è l'elemento del verosimile l'anello di congiunzione tra il fatto storico e il fatto inventato. Secondo Enza Biagini¹²², tuttavia, per la Banti è importante tener fede alla storia: questa, sostanzialmente, la risposta della Banti che, nel suo argomentare, rimprovera a Manzoni, qualche caratteristica "antistorica e dunque non verosimile" dei suoi maggiori personaggi femminili: Lucia nei *Promessi sposi* ed Ermengarda nell'*Adelchi*. L'appunto di "inverosimiglianza" riferito al maestro riguarda il trattamento del "vero" secondo la storia:

Quel perdono delle offese così mollemente concesso dalla principessa barbara e dalla contadina secentesca, quella inalterabile soavità di modi, quella dirittura categorica, son doti che, anche attribuite comunemente a eroine meno insigni, inumidivano invariabilmente il ciglio di lettori e lettrici ottocenteschi: ma a noi arrivano vuote di sangue, lievemente dolciastre, scadute.¹²³

Per Anna Banti è fondamentale il divieto di "tradire" il tempo della storia e quello di operare forzature e, nel contesto storico prescelto, recuperare i "passi perduti", i "segni labili" che indicano "lacune da colmare, rammendi da tessere coi fili delle giornate apparentemente senza eventi."¹²⁴ Il suo compito di scrittrice la porta a recuperare un quadro plausibile dei fatti, in cui ognuno possa riconoscere la propria "immagine colta alla sprovvista, nei suoi luoghi, nelle ore e nei mesi che si lasciò andare alle azioni spicciole."¹²⁵ Banti vuole mettere in primo piano i "dati contraddittori della condizione umana nella quale gli animi salgano dallo sfondo a protagonisti e i protagonisti agiscono

¹²¹ Anna Banti, "Romanzo e romanzo storico," *Opinioni*, 39-40-41.

¹²² Enza Biagini, "Due straniere alla corte medicea. *La camicia bruciata* di Anna Banti: romanzo storico e finzione biografica," in Giulia Calvi e Riccardo Spinelli, *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti*, tomo II, Firenze: Polistampa, 2008.

¹²³ Anna Banti, "Romanzo e romanzo storico," 63.

¹²⁴ Anna Banti, *La camicia bruciata*, Milano: Mondadori, 1987, 9.

¹²⁵ Anna Banti, "Romanzo e romanzo storico," 39-41.

da anonimi.”¹²⁶ Si propone così la storia personale, con la “s” minuscola, di donne realmente esistite - figure storiche con forti personalità che hanno saputo imporsi sulla scena del mondo come Artemisia Gentileschi, Marguerite-Louise d’Orleans, Violante di Baviera – e di donne nate dalla sua fantasia¹²⁷, apparentemente insignificanti, che quotidianamente devono subire le ingiustizie imposte da rigide regole sociali:

[Banti represents] undocumented women in their documented historical setting, and, conversely, she portrays historical characters by exploring the untold aspects of their daily lives and their links to others [...]. They both aim at reappropriating from a female perspective the submerged areas of the past-everybody’s past.¹²⁸

Sia che si tratti di vite vere o fittizie, la Banti deve affidarsi, per forza, all’immaginazione per raccogliere “il reale disperso” dell’esistenza femminile: “Lasciatevi inventare con verosimiglianza,”¹²⁹ protesta la narratrice con Marguerite Louise, perché il suo intento è far circolare nei documenti storici un vissuto che nessun archivio o dato possono cogliere.¹³⁰ Per la Banti “se c’è alta forma di memoria, questa è quella storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni rbdomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricompone, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbracci le azioni e i sentimenti umani, in ogni tempo.”¹³¹ *Artemisia*, *Je vous écris*, *Noi credevamo* e *La camicia bruciata* sono opere imperniate su una “finzione storica”, in cui i personaggi si innalzano dall’anonimato o dall’oblio del passato per diventare portavoce di concetti universali: “Banti’s aesthetics confirms the

¹²⁶ Ivi, 42-43.

¹²⁷ Sono le storie di Marta in *Un cuore avvelenato* ('50), Erminia in *Affetti difficili* ('51), Giacinta in *La libertà di Giacinta* ('52), Pia in *Morte della carità* ('53) e Lisetta in *La casa* ('54).

¹²⁸ Paola Carù, “Uno sguardo acuto dalla storia: Anna Banti’s historical writings,” in *Gendering Italian Fiction*, ed. by Maria Ornella Mariotti and Gabriella Brooke, London : Associated University Press, 1999, 78.

¹²⁹ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 9.

¹³⁰ Enza Biagini, “Due straniere alla corte medicea,” 553.

¹³¹ Anna Banti, “Manzoni e noi,” *Opinioni*, 59.

tendency to evacuate both historical fiction and autobiographical writings according to their ability to universalize their narrative contents.”¹³²

In *Artemisia*, “the historical Artemisia is also a literary Artemisia, in which the little that is known has been completed by imagination in order to integrate the plausible with what we know.”¹³³ Lo stupro subito a opera di Agostino Tassi, il processo, la carriera di Artemisia come pittrice si fondono con l’affetto represso per il padre, l’amore inconfessato per il marito Antonio, la simpatia taciuta per il devoto fratello Francesco, il disamore per lei della figlia. È la stessa Banti a denunciare i rischi a cui questo può portare (“Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato da 300 anni, e figuriamoci un sentimento”¹³⁴), ma non perciò si arrende; in tutta la sua narrativa, continua l’aggancio con il passato, perché questo stabilisce

a community of a least two women sharing their experience and contributing to one another’s narration of women’s experience [...] their voices are constituent elements of a choral, collective voice that grows of a community of women and, in particular, women artists [...] and their struggle with the patriarchal system that surrounds them¹³⁵.

Su una base narrativa storica, la Banti introduce un’analisi psicologica precisa dei suoi personaggi, che affrontano rapporti e situazioni che scaturiscono sì dall’immaginario dell’autrice, ma per recuperare ciò che i libri di storia non potrebbero mai rivelare:

La storia è resa dunque “materia docile” e si lascia plasmare [dalla Banti] non in quanto misura dell’essere già stato, ma come esperienza, sensazioni, pensieri, emozioni, come quelle, ad esempio, suscitate in *Artemisia* in una scena con il padre [...] i motivi della riinvenzione storica investono la dimensione psicologica dei personaggi.¹³⁶

¹³² Cristina della Coletta, “Memory, Writing & Constructing Personal & National Identities,” *Beyond Artemisia*, 68.

¹³³ Olga Ragusa, “Figures of Women in Anna Banti’s Fiction,” in *Perspectives on Italy: Essay in Honor of Michael R. Campo*, Hartford: Cesare Barbieri for Italian Culture, 1992, 134.

¹³⁴ Anna Banti, *Artemisia*, 104.

¹³⁵ Elisabetta Pellegrini Sayiner, “Artemisia: The Collective Voice of Women’s Experience,” *La Fusta* 10 (1993-1994), 184.

¹³⁶ Enza Biagini, *L’opera di Anna Banti*, Firenze: Olschki, 1992, 159.

È l'immaginario storico che diventa parola, sensazione e voce di personaggi il cui vissuto corrisponde per lo più a cose viste e a scene di dialogo, riproponendo fatti e immagini senza tempo: "Il 22 ottobre ... Artemisia partì. La verità non sta nella data, ma nelle parole eternamente eguali che la fissarono. Ma una data occorre."¹³⁷ Inoltre, l'immaginario storico del vissuto offre, all'autrice, la possibilità di operare un risarcimento dei torti e delle offese subiti dalle donne ad opera del tempo, della storia e soprattutto degli uomini. La Banti, dunque, pone "l'obiettivo storico" a distanza per mettere meglio a fuoco, comprendere e rendere immortali i suoi personaggi.

Questo procedimento di "allontanamento dell'oggetto" permette, specialmente se si parla di sé stessi, un'analisi critica e una riflessione più lucida, perché la memoria ha il tempo di rielaborare i propri dati: "coscientemente, [...] Paolina aveva scelto il racconto della sua stessa vita in luogo del puro e semplice ricordo del proprio passato."¹³⁸ Per Anna Banti "pretendere di fotografare la realtà come oggi si usa è, a ben riflettere, una assai modesta e corta ambizione,"¹³⁹ perché, come osserva Duncan, "there is no question that art should imitate the real world. [...] what is at stake for Banti in art and in literature is not the faithful reproduction of an agreed reality, but an engagement with the power through which an idea of the real is expressed and made natural. She contests the imperialistic logic of realism."¹⁴⁰ Questo processo di allontanamento permette alla Banti di usare la distanza del passato anche per alludere al proprio tempo e aver maggiore libertà di riflessione e di denuncia sociale. Nei racconti di *Je vous écris d'un pays lointain* (1971), anche se la sua fantasia storica risale ai tempi più remoti e "l'oscura memoria pare mischiarsi con una baluginante prefigurazione utopica, dove il confine fra una realtà in parte documentabile e l'invenzione fantastica pare spostarsi con

¹³⁷ Anna Banti, *Artemisia*, 37.

¹³⁸ Ivi, 159.

¹³⁹ Anna Banti, "Manzoni e noi," 59.

¹⁴⁰ Derek Duncan, "Reading the Past – Rewriting the Present: Anna Banti and Artemisia Gentileschi," *Journal of Gender Studies* 1.2 (1991), 168.

determinazione verso questa seconda dimensione,”¹⁴¹ il passato lontano rimanda al ventesimo secolo. I critici sono concordi nel leggere la raccolta *Je vous écris d'un pays lointain* come una densa e continuata meditazione sul tempo e sulle distruzioni degli uomini nel tempo, da una Roma invasa dai Goti fino all'Italia dopo un'ipotetica esplosione nucleare. È la dimostrazione che popoli e imperi non si sono succeduti se non in modo cruento, e di come l'uomo non abbia imparato niente dai propri errori: “dimenticare sembra esser stato l'assurdo assioma degli uomini che pure pensano, creano, ed a cui, però, il passato non insegna che una continuità al di fuori di ogni saggezza.”¹⁴²

Anche la storia risorgimentale di *Noi credevamo* è un affresco dell'Italia del diciannovesimo secolo, vista attraverso gli occhi di Domenico Lopresti, un patriota disilluso, un ribelle che si trova ad essere un “emarginato,” in un'Italia in cui non ha fiducia: si sente straniero nella città in cui vive e persino nella sua stessa famiglia. La storia può essere letta anche come una riflessione sulla contemporaneità, su un'epoca disillusa per il mancato rinnovamento sociale che la Resistenza prometteva. Deluso della sua vita, Domenico comincia a scrivere i suoi ricordi, narra come visse quel periodo di “storia ufficiale” e nella scrittura trova una ragione per continuare a vivere. Paola Carù vede in *Noi credevamo* la *summa* dei principi bantiani; gli emarginati rivivono attraverso la memoria che diventa scrittura:

Noi credevamo can be read also as a statement of Banti's poetics: it elaborates the “birth to writing” as a means of exploring the interplay between the time of history and the time of individual. In the novel, the act of writing is considered by the narrator to be essential because it allows him to gain some degree of distance and to analyze the present from the perspective of his past and vice versa. [...] Furthermore, Domenico is a member of the Bantian cluster of “anonymous” voices that should be

¹⁴¹ Marco Forti, “Narrativa italiana: Gianna Manzini, Mario Soldati e Anna Banti,” *Bimestre* 4 (1972): 56-62.

¹⁴² Enza Biagini, *Anna Banti*, 150.

recorded: a political and social outcast, his voice would be forever lost without the action of writing.¹⁴³

È stato osservato che nell'opera della Banti l'effettiva storicità dei racconti non è assicurata da dati oggettivi (luoghi e tempi sono ridotti al minimo), ma dalla capacità della scrittrice di ripopolare di creature vive un'età remota e guardarla e sentirla dalla prospettiva di chi ebbe a viverla. Si tratta di una nuova concezione della tradizionale narrativa storica, che la Banti elabora accostando vita passata e vita attuale: "Si sapeva che lei amava la storia e a volte glielo rimproveravano: ma, pensava, la sua storia era in continuo movimento, non quella fissata dalla tradizione e inchiodata dai documenti. Presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole."¹⁴⁴

Per Anna Banti non esiste la distanza storica: tutto accade di nuovo qui ed ora, cosiché la narratrice può riappropriarsi, attraverso la scrittura, della storia al femminile alla ricerca di un senso di identità e di appartenenza: "Looking everywhere for what Barrett Browning had called "grandmothers"- that is, for representatives of a literary matrilineare - and, for the first time, finding them, women had now entered upon a new relationship with the past."¹⁴⁵ La riscoperta di queste "madri storiche" ha provocato sentimenti ambivalenti nelle scrittrici del Novecento, continuamente in bilico tra passato e presente, a mezza via fra un mondo materno e un completo dominio del padre¹⁴⁶. Molte autrici svilupparono un forte senso di ansietà verso questo passato collettivo femminile, perché si trovarono a dover scegliere tra il patrimonio culturale paterno e quello materno: da un lato erano felici di aver ritrovato le loro "antenate letterarie,"

¹⁴³ Paola Carù, "New Portrayals of "Old" Characters: Anna Banti's Beatrice and Laura," *Forum Italicum* 32.1, (1998): 141-151.

¹⁴⁴ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 161.

¹⁴⁵ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, "Forward into the Past: The Female Affiliation Complex," in *No Man's Land*, New Haven: Yale University Press, 1988, 166-167.

¹⁴⁶ Tesi sostenuta da Elisabetta Rasy in *Le donne e la letteratura*, 35.

dall'altro, erano intimidite da queste figure autonome che, con la loro vita ed opere, erano riuscite a far sentire la propria voce:

On the one hand, female artists, looking for literary mothers and grandmothers whose achievements certify the female imagination, have been delighted to recover the writings of their ancestresses. On the other hand, we are now convinced that female artists, looking at and revering such precursors, are also haunted and daunted by the autonomy of these figures. In fact, we suspect that the love women writers send forward into the past is, in patriarchal culture, inexorably contaminated by mingled feelings of rivalry and anxiety. [...] But the woman writer who engages with her autonomous precursor in a rivalrous struggle for primacy often learns that the fruit of victory is bitter: the approbation of the father is almost always accompanied by his revulsion, and the autonomy of the mother is frequently as terrifying as it is attractive, for – as Woolf's comments about Charlotte Bronte suggest- it has been won at great cost.¹⁴⁷

Allo stesso tempo, nel conflitto con l'uomo oppressore si delinea il contrasto con quella parte di sé che, per usare una espressione di Sigmund Freud, si è "identificata con l'oppressore per mettere in scacco l'oppressione stessa."¹⁴⁸ È la schiera delle donne che hanno assunto valori maschili, e che ora si trovano a fare i conti con quanto di sé hanno sacrificato e perso nel fare ciò:¹⁴⁹ è il destino dell'Orlando della Woolf, che cambia sesso nel corso dei secoli e di Artemisia che rifiuta il tradizionale ruolo di madre.

Anna Banti non ha paura di confrontarsi con le sue illustri antenate, anzi dedica loro un'attenta analisi critica che si rivela nei saggi raccolti in *Opinioni*, in cui gli interventi più appassionati sono quelli dedicati alle scrittrici da lei più amate, con le quali ritiene di condividere uno stesso percorso di scrittura e, soprattutto, uno stesso modo di sentire. I due saggi su Virginia Woolf, *Umanità della Woolf* (1952) e *Il testamento di Virginia Woolf* (1963), rivelano la devozione che la scrittrice fiorentina aveva verso la sua collega inglese, di cui ammirava la capacità di narrare la vita, la realtà e la verità, senza riserve né falsi pudori, donandosi così a tutte le donne, di tutti i tempi.¹⁵⁰ La Banti teneva in grande considerazione *Una stanza tutta per sé* (1929), ma è soprattutto *Orlando*

¹⁴⁷ Sandra Gilbert, Susan Gubar, *No Man's Land*, 195 – 196.

¹⁴⁸ Sigmund Freud, *Psicoanalisi della società moderna*, Newton Compton, 2009, 138.

¹⁴⁹ Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, 87.

¹⁵⁰ Anna Banti, "L'umanità della Woolf," *Opinioni*, 68.

(1928) a riecheggiare nella sua opera, del quale la scrittrice esaltava le stesse qualità che, oggi, ammiriamo nella sua narrativa:

l’immergersi in una vita a largo respiro, lungo i secoli [...] è un tempo perduto e [nel contempo] un tempo ritrovato, dove l’immortale personaggio [...] sperimenta la sostanza delle cose e la riduce a verità finalmente costanti [...]. Attraverso la favola di Orlando in continua metamorfosi parlano anche le ragazze di Gerrard Street¹⁵¹.

L’*Orlando* si configura come una biografia fantastica: narra appunto la vicenda del protagonista, che, tra mille peripezie, attraversa epoche diverse, dal tempo della regina Elisabetta fino al diciannovesimo secolo. Orlando non subisce soltanto le trasformazioni delle epoche che attraversa ma, dopo aver vissuto per circa trent’anni una vita da uomo, ad un tratto si risveglia donna. Il mutamento di sesso modifica il futuro del personaggio, ma non altera la sua identità; anche il suo amore per la scrittura rimane invariato:

La verità è che Orlando era malato ormai da molti anni. Mai ragazzo aveva mendicato mele o confetti, come Orlando aveva mendicato carta e inchiostro [...] si era nascosto dietro le tende, o negli oratori segreti, o nello spogliatoio dietro la camera da letto di sua madre [...] con un calamaio in mano, una penna nell’altra e un rotolo di carta sulle ginocchia [...] quelle meditazioni, dato che non poteva farne parola, le fecero desiderare, come mai prima, penna e calamaio. “Ah! Se solo potessi scrivere!,” esclamò.¹⁵²

Orlando ama scrivere e scrivendo trascorre la gioventù, supera le delusioni e i tradimenti, passa da un secolo all’altro. Tuttavia, a parte la trama avventurosa, nel realizzare questo romanzo la Woolf si propose due importanti obiettivi:¹⁵³ spezzare la rigida connessione tra identità sessuale e ruolo sociale e difendere l’androgina dell’essere umano. Era sua ferma convinzione che le donne fossero tenute ai margini della cultura e la vicenda di Orlando, il suo oscillare tra due identità contrapposte, le diede l’opportunità di affrontare la questione. A giudizio della Banti, nella storia interiore di Virginia, quest’opera ha rappresentato un momento di intensa riflessione, la fuga dalla propria epoca e

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Virginia Woolf, *Orlando*, Milano: Grandi Tascabili Economici Newton, 2000, 61.

¹⁵³ Si vedano gli studi di Michele Barrett, *Virginia Woolf: Women and Writing*, London: The Women’s Press, 1979, e Laura Marcus, *Virginia Woolf*, Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.

l'immersione in un più vasto contesto temporale, attraverso un personaggio che "ha sperimentato la sostanza delle cose e l'ha ridotta a verità finalmente costanti."¹⁵⁴

L'elemento che per la Banti caratterizza il romanzo storico, vale a dire l'intenzione morale, nell'*Orlando* è un punto fermo: pur muovendosi in svariati contesti storici, la figura del protagonista è quella di un personaggio eterno, cioè capace di dar voce a tutte le donne di ogni tempo e di qualsiasi estrazione sociale:

Sotto lo sguardo [della Woolf], il modulo del romanzo storico par dissociarsi in elementi puri di contorno, di colore: e, a tratti, rapprendersi in nodi di goduta scoperta. Ma quel che non muta e che non voleva essere mutato è l'intenzione esemplare, morale, primo ed essenziale motore di questo genere di romanzo. Sotto questo aspetto, *Orlando* è romanzo storico per eccellenza.¹⁵⁵

L'ammirazione della Banti non si ferma al giudizio stilato sulla scrittrice inglese, ma si attua in *Artemisia*. Infatti, è ben evidente¹⁵⁶ il nesso che lega Orlando ed Artemisia: due donne, due artiste, due madri, due mogli e, appunto, e soprattutto, due personaggi sempre in bilico tra referenza reale, storica - Vita Sackville-West, Artemisia Gentileschi - e finzione romanzesca, tra tempo reale, storico - il Novecento di Vita, il Seicento di Artemisia - e tempo immaginario - il lungo protrarsi della vita di Orlando dal XVI secolo fino alla mezzanotte di quel giovedì undici ottobre millenovecentoventotto in cui la scrittura della sua storia si interrompe¹⁵⁷; la vita di Artemisia nel testo, il suo risorgere da frammenti di memoria, di un manoscritto perduto, il suo riaffermarsi, prepotente e intera, nella storia e nel testo e, infine, nella storia del testo. Due donne, inoltre, che, in modo più o meno diretto, si trovano a vivere l'esperienza dell'altro sesso e che trovano nell'attività artistica (la scrittura per Orlando, la pittura per Artemisia) l'unico punto

¹⁵⁴ Anna Banti, "L'umanità della Woolf," 70.

¹⁵⁵ Ivi, 69-70.

¹⁵⁶ Si veda, in proposito, gli studi di Maria Carla Papini, "Artemisia e Orlando," in AA.VV. *L'Opera di Anna Banti*, 119-134.

¹⁵⁷ Maria Grazia Terranova, "Percorsi di scrittura," *Medmedia* 78_March 2006 <[http://www.medmedia.org/review/numero 78/it/articolo2.asp?id=37](http://www.medmedia.org/review/numero%2078/it/articolo2.asp?id=37)>.

fermo, il riferimento, il rifugio, il senso di una vita caratterizzata comunque dalla solitudine.¹⁵⁸

Autrice e personaggio ripercorrono nel testo la loro ricerca, il loro ricongiungimento al di là di ogni differenza, oltre lo spazio e il tempo, o proprio in quello che è lo spazio, il tempo pieno e assoluto della pagina, quello in cui l'autrice si rispecchia nel proprio personaggio¹⁵⁹:

Quando tutto vacilla attorno a noi, gli unici che restano relativamente stabili siamo solo noi stessi. Quando tutti i volti cambiano e si adombrano, l'unica faccia che distinguiamo con chiarezza è la nostra.¹⁶⁰

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.¹⁶¹

Questa reciprocità tra la Banti e Virginia Woolf dimostra, soprattutto, che si è instaurato quel legame, quel “sostegno femminile” auspicato da entrambe le scrittrici nelle loro opere.

Per quanto riguarda lo stile di Anna Banti, il suo percorso è legato a quella che fu chiamata “prosa d'arte” e che si ritrova nelle sue prime opere narrative, da *Itinerario di Paolina* e *Il coraggio delle donne* a *Sette lune* e le *Monache cantano*:

[In queste opere esiste] una materia già articolata e diversificata quanto ai contenuti - si va dalla storia autobiografica di *Itinerario* ai racconti toscani del *Coraggio delle donne*, al romanzo *Sette lune* definito “borghese” dal Contini, alle fantasie delle *Monache cantano* - ma nel complesso, quanto ai contenuti stilistici, non lontana dalla “prosa d'arte”.¹⁶²

La scelta della “prosa d'arte” fu una scelta inevitabile perché, per i nuovi scrittori, non era facile trovare modelli a cui ispirarsi, dato che, alle soglie degli anni venti, il romanzo

¹⁵⁸ Maria Grazia Papini, “Artemisia e Orlando,” in AA.VV. *L'Opera di Anna Banti*, 122-124.

¹⁵⁹ Ivi, 134.

¹⁶⁰ Virginia Woolf, *La torre pendente*, in *Ore in biblioteca e altri saggi*, a cura di Paola Splendore, Milano: La Tartaruga, 1991, 178.

¹⁶¹ Anna Banti, *Artemisia*, 213.

¹⁶² Giuseppe Leonelli, “Anna Banti tra romanzo e prosa d'arte,” in *L'Opera di Anna Banti*, 119.

italiano entrò in crisi perché, nei decenni precedenti, illustri letterati avevano preferito dedicarsi alla più nobile lirica.¹⁶³

In questo culto prendeva sempre più consistenza e contorno la fisionomia della prosa manzoniana, quella scrittura dalle ricche e misteriose cadenze, inimitabile e inevitabile. Alla nostra ancor segreta vocazione narrativa – per chi ne aveva – l'esemplare riusciva tanto più problematico e disperante quanto più ci appariva lontano dai modi letterari della nostra generazione. In altri termini: come avremmo scritto se a scrivere ci fossimo alla fine decisi? Nemici giurati degli ultimi echeggiatori della prosa dannunziana, tanto poco ci nutrivano gli esempi – se ne escludiamo Cecchi - della riforma rondista, e le quintessenze della prosa d'arte, quanto male ci persuadeva, poco dopo, certo andazzo sciatto e monotono che principiava a rendere stranamente uniformi le pagine dei nostri narratori più giovani.¹⁶⁴

Di fronte a queste incertezze, ancor prima di scegliere il modello manzoniano, la Banti si cimenta, nei suoi primi lavori, nella ricerca di una bella prosa, che si traduce, in termini stilistici, in una scrittura affidata a testi brevi e autonomi, “frammenti lirici,” formalmente ricercati, in cui ogni capitolo aspirava a essere un piccolo gioiello: “unico obiettivo dello scrittore è la scrittura: elegante frutto di una preziosa ricerca e di raffinate scelte stilistiche, modello da proporre per migliorare il senso estetico di tutti.”¹⁶⁵ Con *Itinerario di Paolina* Anna Banti cambia appunto lo stile narrativo e quello lirico, dove lo sviluppo dei sentimenti e delle azioni è bandito, o comunque, diminuito, per creare l'effetto di una minuziosa analisi stilistica senza flessioni. È una prosa prevalentemente descrittiva, analitica e lirica, in cui l'immagine è sempre anteposta all'azione: la Banti usa espressioni come “il giornalista che trascorre agitato come una bandiera” e “gli zoccoli del cavallo si danno importanza;” la scrittrice fa uso di metonimie metaforiche, come “il raggio di sole che rivela la peluria della polvere,”¹⁶⁶ oppure lo sguardo che “girando per le pareti e sul letto come un ovattato farfallone, apprezza e gusta ogni cosa: la schiumatura azzurra della

¹⁶³ Si veda, al riguardo, Alberto Cadioli, *Tra prosa d'arte e romanzo del Novecento*, Milano: Arcipelago, 1989.

¹⁶⁴ Anna Banti, “Manzoni e noi,” 57.

¹⁶⁵ Alberto Cadioli, *Tra prosa d'arte e romanzo del Novecento*, 18.

¹⁶⁶ Anna Banti, *Itinerario di Paolina*, 161.

penombra, le pieghe del lenzuolo di lino, la lucidezza dei legni.”¹⁶⁷ Nel corso dei tredici capitoli, a un tratto la storia di Paolina scompare o si fa opaca in confronto alla storia dei suoi oggetti, delle cose descritte con estrema attenzione:

The object of Paolina’s journey, like the goals of so many future Bantian heroines, is the establishment of an identity independent of the conventional expectations for women in 1930’s [...] Each of the 13 prose fragments is a self-contained unit that, together with the others adds up to a mosaic – like representation of the protagonist’s life. Critics have detected here the influence of Proust’s stream – of consciousness novel, but *Itinerario* also shows many characteristic of *prosa d’arte* [...].¹⁶⁸

L’adesione della Banti alla prosa d’arte fu, tuttavia, breve, mentre già si avvertivano le influenze della narrativa inglese e americana:

Tra il ’35 e il ’40, in piena prosa d’arte, in piena poesia e critica ermetica, si presentarono in Italia i primi esempi di una scrittura che per voler essere feriale, giornaliera, parve ostinarsi a compitare faticosamente un linguaggio rotto, scavezzato: un linguaggio a chiave, del resto, che con quello dei discorsi quotidiani e di ognuno non aveva niente a vedere, sicché veniva voglia di dargli un nome, che so, “l’impacciato,” “il sonnolento”: e l’Arcadia non c’entrava più nulla. Subito fu notato, e ci voleva poco, che questi modi eran frutto di un gusto “americano,” che le numerosissime traduzioni di allora e di poi fomentavano. Agivano insomma gli esempi degli attacchi e degli stacchi, del “friggi il pesce e guarda il gatto” di Hemingway, di Caldwell, di Cain.¹⁶⁹

I tratti indiscutibilmente nuovi che si ritrovano nella prosa di Anna Banti sono quelli che caratterizzano il romanzo moderno di Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf: testi che scandagliano la sensibilità, sovvertendo la concezione tradizionale del tempo. La prosa bantiana è perciò caratterizzata dalla discontinuità cronologica del racconto, segnato da interruzioni, anacronie e anticipazioni. Inoltre, in rapida successione si alternano la prima e terza persona, il discorso diretto e l’indiretto, il monologo interiore, il perfetto e il presente verbale. La sua prosa è caratterizzata da frequenti interferenze di categorie temporali, che si intrecciano rendendo sempre più difficile per il lettore capire in quale dimensione si stia svolgendo la storia: per esempio il piano del “passato” è reso

¹⁶⁷ Ivi, 158.

¹⁶⁸ Beverly Ballardò, “Anna Banti,” in *Italian Women Writers: A Bibliographical Sourcebook*, 40.

¹⁶⁹ Anna Banti, “L’ultimo libro di Cesare Pavese,” *Opinioni*, 132.

molto spesso con l'uso del presente, il tempo della "visività" e della visione, grazie al quale personaggi e avvenimenti si succedono sotto gli occhi del lettore.¹⁷⁰ La Banti è riuscita ad eguagliare presente, passato e futuro in una dimensione narrativa atemporale e indefinita, perché il tempo cronologico è congelato dalla storia psicologica che si svolge parallelamente. Il suo è un realismo dei sentimenti che si materializza in un tempo imprecisato, tra presente, futuro e passato, perché la verità dei sentimenti non ha confini di tempo o spazio. Nella sua narrativa le epoche si riflettono nella prosa agganciate a luoghi che vengono descritti con grande precisione, ma conservando l'anonimato: sono città e paesi volutamente imprecisati e irriconoscibili, perché il luogo e il tempo non sono importanti per l'autrice: "Più imprecisato ancora il tempo: fugacissimi accenni a una guerra disinvoltamente data per appena trascorsa, e altre spie incidentali disseminate qua e là, come le corse di Indianapolis, farebbero coprire al romanzo [*La monaca di Sciangai*] un trentennio di storia del Novecento, più o meno tra gli anni 30 e la metà dei 50."¹⁷¹ Garboli sostiene, inoltre, che il tempo non ha forma né vita nei romanzi bantiani, perché non c'è l'emozione, la percezione del suo trascorrere:

Il tempo che passa durante tutto il racconto e che fa nascere, viaggiare, invecchiare, morire è un tempo che non scorre, non cammina, non è neppure fermo, semplicemente non c'è. La Banti non lo degna di nessuna attenzione: il tempo è un elemento insignificante, non è una categoria che fondi l'esistenza, non è una funzione del racconto, non è generato dai fatti e non li genera, non è niente.¹⁷²

La concezione del tempo è un altro degli elementi che accostano il romanzo *Artemisia* all'*Orlando* della Woolf. Lungo l'arco di una vicenda che abbraccia quattro secoli, si ravvisano continui mutamenti all'interno dello stesso protagonista, per testimoniare come il tempo di Orlando si snodi liberamente, affidato ad una unità di misura che non è quella del presente, del passato o del futuro, ma che è scandita dal puro susseguirsi del flusso temporale, della durata in sé: è piuttosto lo spirito umano a elaborare la struttura del

¹⁷⁰ Giuseppe Nava, "I modi del racconto nella Banti," 158.

¹⁷¹ Cesare Garboli, "Anna Banti e il tempo," *Paragone* 28 (1991): 5-16.

¹⁷² Ivi, 10.

tempo. Nel riscrivere la storia, la realtà e il tempo non si presentano come dati certi, ma interagiscono l'uno con l'altro e il concetto di tempo individuale non è più quello naturale di nascita, crescita, matrimonio e morte. La Woolf e la Banti, nel raccontare, rispettivamente, la vita di Orlando e Artemisia, raccontano un tempo interiore, un tempo di trasformazione che porta la protagonista a prendere coscienza di sé e delle sue capacità. Orlando è il personaggio che ricorda e la memoria lo aiuta a sopravvivere attraverso i secoli per arrivare, in epoca moderna, alla piena consapevolezza di sé e alla conquista di una vita completa: "Orlando remained precisely as he had been...her memory...went back through all the events of her past life without encountering any obstacle, [because] her past was ever present to her."¹⁷³ E, come si è visto, anche la Banti esplora la dimensione del tempo e dell'identità per arrivare alla conclusione che non ci sono profondi cambiamenti nei sentimenti degli individui in epoche diverse: il tempo è solo una convenzione, nulla cambia dentro di noi. Con la scrittura, le due autrici continuano a trasmettere la memoria collettiva femminile ad altre donne e, allo stesso tempo, scoprono se stesse: "The compact of selfhood is locked up [...]. Orlando was certainly seeking this self [...]. And so, of course, is the author."¹⁷⁴ Anche per Anna Banti parlare di Artemisia è come scavare dentro di sé, e diventa la prova della possibilità di contaminare il tempo e i fatti ufficiali con le digressioni e i commenti.

Alla fine, mentre la vita di Artemisa si distende nel racconto, si è realizzata una nuova convivenza storico-letteraria. Dagli astratti furori della condizione femminile che si scruta e si interroga, si passa all'assunzione decisa di una prospettiva femminile che tende ad allargarsi alla realtà intera. È un passo deciso verso quella figura di "grande poeta donna" preannunciato ed auspicato dalla Woolf, totalmente diverso dal grande poeta uomo: "Io credo profondamente in questa sua speranza", scriveva la Banti in una

¹⁷³ Virginia Woolf, *Orlando*, London: Oxford University Press, 1998, 133.

¹⁷⁴ Nicky Hallet, "Anne Clifford as Orlando: Virginia Woolf's feminist historiology and women's biography," in *Women's History Review* 4 (1995), 520.

corrispondenza privata degli ultimi anni, e “nel mio piccolo, mi adopero perché, magari fra secoli, si realizzi.”¹⁷⁵

¹⁷⁵ Giuseppe Leonelli, “Rilettura d’*Artemisia*,” *Nuovi Argomenti* (1976): 129.

CAPITOLO SECONDO

La costruzione del femminile nella narrativa bantiana.

Tanto donna, questa Gabriella Colette di Saint-Sauveur, da essersi rivelata, senza il peso coniugale, uno dei più grandi narratori europei [...] la poesia di Colette è direttamente innestata sulla vita: con una immediatezza e precisione spiega l'umanità [...] solo in questo senso può accettarsi la qualifica specificamente "femminile": se è vero, come è vero, che la donna è munita di un interiore cannocchiale che la avvicina prodigiosamente al tessuto e la sostanza della vita [...]. Le imperterrite donne di Colette, aspre, tenere e sempre sagge, pur nella dissipazione e nel *dèvergondage*, [fanno parte di quell'intera umanità che lei descriveva] senza mostrare mai interesse a quello che, ai tempi della sua giovinezza nacque col nome ingrato di "femminismo".¹⁷⁶

In *Saluto a Colette*, saggio scritto in memoria della scrittrice francese, Anna Banti fa notare come la sua arte sia specificamente "femminile" solo perché, con attenta precisione e osservazioni folgoranti e umanissime, sa inquadrare e raccontare le vicende dell'intera umanità. Le eroine di Colette sono figure forti ed indipendenti che "have too much pride and too many resources within themselves to be shipwrecked by a disappointment in love."¹⁷⁷ La Banti, peraltro, elogia l'autrice per essersi saputa estraniare dal movimento femminista: un "femminismo" che la Banti definisce ingrato, perché è servito, ancora una volta, a ghezzizzare lo scrittore donna in una sfera subordinata.

Se nel saggio sostituissimo il nome di Gabriella Colette con quello di Anna Banti, ritroveremmo la stessa specificità nella poetica e nella vita della scrittrice fiorentina, così attenta alla realtà femminile da saperla cogliere negli aspetti più minuti e apparentemente insignificanti, ma restia ad accogliere posizioni ideologiche femministe. Il suo femminismo, infatti, non è un'ideologia in cerca di pezze d'appoggio oggettive, ma una moralità, una forma di umanesimo, come dimostra, al di là di qualsiasi dichiarazione

¹⁷⁶ Anna Banti, "Saluto a Colette," *Opinioni*, 154-155.

¹⁷⁷ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, London: Vintage, 1997, 677.

programmatica, l'aver intitolato *Umanità della Woolf* un saggio imperniato di fatto sul femminismo della Woolf.¹⁷⁸

Dai romanzi di Anna Banti emerge la “voce” di quella moltitudine di donne che la storiografia tradizionale ha cancellato perché considerate marginali rispetto ai fatti.¹⁷⁹ Tra di loro solo alcune hanno avuto la forza di ribellarsi a una società che ignorava i loro bisogni, hanno avuto la volontà di riscattare il proprio destino perché mosse da un desiderio che non potevano far tacere, la vocazione artistica. La Banti rivolge il suo ascolto soprattutto al “grido” di queste donne che vedono disconosciuto e avversato il proprio talento, che aspirano ad essere riconosciute a pieno titolo dall'*establishment* culturale in quanto artiste. È il grido di Paolina, che “il suo avvenire vuol costruirlo da sé”,¹⁸⁰ di Artemisia Gentileschi, che contro un destino di stupro, soggiogamento e disperazione riesce a sostenere il suo diritto al lavoro e dice a se stessa: “Ma io dipingo [...] Imparino [da me] queste femminette, questi pittorelli invaghiti di delicateure.”¹⁸¹ Il grido, ancora, di Cecilia che contro il padre dal volto “di idolo oscuro e potente,” riesce a strappargli il consenso a frequentare l'Università:

A passi misurati e a testa bassa camminava Cecilia perché aveva vinto, perché Don Guglielmo, scrollandosi risticamente dall'abbraccio filiale, aveva detto colla voce già fredda: “E va bene, ma bada ragazza...” Così era cominciata la controffensiva del vinto...talché l'offerta di amore e di obbedienza filiale diventava parola già data, sacrificio accettato e da non più discutere. Tu non parlerai ai compagni, non farai strada con loro, ti guarderai anche dall'amicizia di quelle pazze che frequentano l'università. Nessuno, Nessuno, Nessuno.¹⁸²

¹⁷⁸ Beatrice Manetti, “Quella stanza tutta loro,” *Paragone*, giugno 2005:174.

¹⁷⁹ Tradizionalmente si considerano gli anni del realismo femminile bantiano quelli tra il 1940 e il 1954, con i testi *Il coraggio delle donne* ('40), *Vocazioni indistinte* ('40), *Felicina* e *Gli inganni del tempo* ('40), *Artemisia* ('47), *Le donne muoiono* ('48), *Lavinia fuggita* ('50), *Un cuore avvelenato* ('50), *Affetti difficili* ('51), *La libertà di Giacinta* ('52), *Morte della carità* ('53) e *La casa* ('54). Sarebbe, tuttavia, riduttivo limitare tale tematica a questi romanzi o racconti, perché la donna, con la sua esistenza marginale, è il filo conduttore di tutte le opere bantiane da *Itinerario di Paolina* ('37) all'ultimo romanzo, *Un grido lacerante* ('81).

¹⁸⁰ Anna Banti, *Itinerario di Paolina*, Roma: Augustea, 1937, 17.

¹⁸¹ Anna Banti, *Artemisia*, 50, 95.

¹⁸² Anna Banti, *Il bastardo*, Firenze: Sansoni, 1953, 128-129.

È il grido di Lavinia, che contro gli uomini che compongono musica nell'ombra dello studio di Antonio Vivaldi, ne altera la partitura.

Le eroine della Banti sono delle “ribelli” che si oppongono alla volontà di padri, mariti, maestri che spadroneggiano sulle loro vite e cercano di annientarle, riducendole al ruolo di mogli, di figlie o di madri, non riconoscendo il loro talento. Sono donne che rinunciano alla propria femminilità, all'amore di un uomo e all'esser madre, pur di riuscire nel loro intento e per quest'aspirazione sono disposte a qualsiasi sacrificio. Per la pittura Artemisia trascura i suoi affetti più cari, come la figlia Porziella:

Porziella ora che ha preso a camminare, talvolta si attacca alla gonna della madre che ha sempre fretta... Nessuno le bada, lei circola fra gambali e mantelli, inseguendo due o tre gatti spauriti: oppure trova un angolo comodo e lì si ferma e guarda la madre che non la vede, la madre agitata e fruscante o immobile, in posizione severa, accanto a un cavalletto [...] Una donna che si è lasciata alle spalle tutti gli affetti e persino il vanto delle femminili virtù, per seguire la pittura solamente.¹⁸³

Artemisia riesce a imporsi nel mondo dell'autorità maschile a caro prezzo, rinunciando alla felicità di essere amata come donna e come madre; si chiede: “che donna sono io che soltanto nella pittura trovo la mia pace e anche la mia casa e la mia famiglia?”¹⁸⁴

Anche Cecilia, nel *Il bastardo*, deve sottostare all'ignobile decisione del padre, che la induce a rinunciare all'amore e quindi a rinnegare la propria femminilità: “Stia sicuro babbo, non guarderò nessuno, nessuno si accorgerà di me, sarà come se non fossi una donna e [...] schiacciò il seno in corpetti strettissimi di cotonina grezza, scelse stoffe opache, vesti dal taglio severo.”¹⁸⁵ Da ragazza bella, spensierata, viva diventa una fanciulla pensierosa, con l'atteggiamento di chi ha compiuto un gesto decisivo, ha varcato un limite: si è votata a un compito ingrato e sa di essere continuamente controllata da un occhio diffidente e inesorabile, quello del padre. Cecilia rimane fedele ai patti, agli impegni più assurdi e dolorosi, per poter dare buona prova di sé e dimostrare a tutti, e in

¹⁸³ Anna Banti, *Artemisia*, 88-90.

¹⁸⁴ Anna Banti, *Corte Savella*, Milano: Mondadori, 1960, 151.

¹⁸⁵ Anna Banti, *Il bastardo*, 128.

particolar modo al padre, le sue vere intenzioni, il proprio valore, ma tutto ciò inutilmente, perché riceve solo “il biasimo aperto del padre, il disprezzo donnesco della zia, l’indifferenza dei fratelli.”¹⁸⁶ Anna Banti “mutila”¹⁸⁷ le due protagoniste per dimostrare come la società non sia ancora pronta ad accettare la donna come un individuo completo, che possa gestire una famiglia e, allo stesso tempo, realizzarsi professionalmente. Una rinuncia alla quale furono costrette molte donne italiane, che, come afferma Elena Giannini Belotti, la società “indusse a scegliere tra la maternità e la propria vita sociale e culturale, imponendo la rinuncia e la solitudine a quelle che non se la sentivano di morire socialmente per allevare un figlio.”¹⁸⁸

Prima di compiere l’“estremo sacrificio,” le eroine bantiane cercano di trovare un compromesso tra la loro passione e quello che la società impone loro; così Artemisia Gentileschi capisce che “c’è poco da scegliere nel milleseicentoventidue o venticinque, a Roma. Alzò la testa, e fece il conto dei suoi averi: bel viso, bella mano, bella persona, talento, quattro casse, duecento ducati, un marito vivo o morto. [...] In un lampo, seppe che il maggiore di questi beni era il marito, condizione perché gli altri fruttassero.”¹⁸⁹ E se con il tempo impara ad amare il marito un po’ goffo che riesce a conquistarla con la sua timidezza e tenerezza (“che bella cosa appartenere a qualcuno, spogliarsi di sé, esser diversa, irriconoscibile”¹⁹⁰), gli occhi di Artemisia rimangono fissi sul suo lavoro, perché lei sa chi è e cosa vuole fare. Una forza che aumenta anche grazie alla maternità, che Artemisia vive con serenità: “nella quiete dell’animo saliva, vittoriosa e dolce, una sicurezza di potenza indicibile...così suo figlio era sicuro, nel suo grembo.”¹⁹¹ Una

¹⁸⁶ Ivi, 165.

¹⁸⁷ La donna è considerata un uomo a metà: “a disadvantaged man, a man construct with no status of her own,” come afferma Luce Irigaray che rileggendo il saggio “Femininity” di Freud e altri suoi scritti sulla stessa tematica, estrapola da essi l’ideologia maschilista implicita.

¹⁸⁸ Elena Giannini Belotti, *Non di sola madre*, Milano: Rizzoli, 1983, 24.

¹⁸⁹ Anna Banti, *Artemisia*, 56.

¹⁹⁰ Ivi, 71.

¹⁹¹ Ivi, 83.

maternità che riavvicina Artemisia alle altre donne, la fa sentire, forse per la prima volta, partecipe dello stesso destino:

[Lo stato di vedova] Artemisia né lo accettava né lo rifiutava, benigna e silenziosa, conquistata a una fraternità che procedeva per simboli: il decotto rinfrescante, il balsamo, il cibo che sostiene, conforti che la condizione femminile ha maturato nei secoli...sicché ragione e istinto la convincono che è venuto il momento di rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola categoria, soffocando il bruciore di quel “se non fossi una donna”. Meglio stringersi al popolo sacrificato e prigioniero, partecipare al suo destino sordo e miracoloso, dividerne le sensazioni, i calcoli, le verità: segreti preclusi ai favoriti, agli uomini.¹⁹²

Per la prima volta Artemisia accetta la sua condizione di donna, ovvero il fatto biologico che sarà madre, accetta la Natura che ha dato alla donna il dono di procreare e si lascia proteggere da quella schiera di donne con le quali non ha mai condiviso valori e aspettative di vita: “It is only through the experience of pregnancy and motherhood that Artemisia has ever felt any sense of female commonality. Through these experiences, the painter reconciled herself with ordinary women.”¹⁹³ Artemisia vive anche il momento del parto con naturalezza, gioia ed emozione: “Diceva “muoio” perché le pareva suo dovere dirlo, ma si sentiva, nel dolore, gagliarda e contenta; e le veniva in mente la gatta bianca e nera della casa di San Spirito che faceva le fusa mentre partoriva.”¹⁹⁴ Artemisia può tranquillamente trastullarsi in fantasie per nove mesi, perché deve portare a termine il suo compito riproduttivo, dopodiché tornerà ad essere pittrice: “Quando avrà partorito si vedrà: si vedrà cosa sa fare la Gentileschi.”¹⁹⁵ È adesso che Artemisia si ribella, rifiutandosi di accettare il ruolo imposto dalla società, di soffocare le proprie aspirazioni e di ignorare i propri bisogni per vivere in funzione della figlia: non si piega al destino sociale che vorrebbe annullarla come persona, facendole assumere il ruolo di madre. Artemisia diventa Maestra Artemisia e insegna ai giovani pittori; la piccola Porziella

¹⁹² Ivi, 84-85.

¹⁹³ Ursula Fanning, “Feminist” Fictions? Representations of Self and (M) Other in the Works of Anna Banti,” a cura di Penelope Morris, *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, New York: Palgrave MacMillan, 2006, 169.

¹⁹⁴ Anna Banti, *Artemisia*, 86.

¹⁹⁵ Ivi, 85.

crebbe in questo ambiente con una madre che, di giorno in giorno, acquista una spaventosa fiducia in sé. Artemisia è ben consapevole dell'esistenza della figlia e lei stessa si trova ad osservarla, ad ammirarla quasi di nascosto, perché nessuno la veda abbandonarsi alle tenerezze di madre:

[...] e solo a trovarsela dietro l'uscio, le fa battere il cuore e precipitare il sangue. Se nessuno è presente, neppure i servi, Artemisia si china ginocchioni, sfiora con la fronte quei capellucci neri. Poi la donna si raddrizza, muove agile il passo fuori d'ogni debolezza. E la piccola Porziella può seguire il chiaro viso impassibile che già viaggia lontano da lei.¹⁹⁶

Per Artemisia, tuttavia, è più forte il suo senso del dovere, perché deve lavorare più degli altri per farsi accettare e rispettare come pittrice:

In momenti come questi, Artemisia ascolta quasi con sospetto una vocazione materna sfrenata, una tenerezza per la piccina che le sale alla gola con un sapor di sangue. È permesso amare una figlia a questo modo vorace e goloso? ...Ma ad una donna con un cuore così gonfio di ambizioni, di affetti e di contraddizioni non è permesso lasciarsi andare a tali pensieri pazzi, per una donna che deve amare il decoro e ha da sostenere il punto d'aver aperto scuola di pittura e accademia di disegno.¹⁹⁷

Nel corso del tempo, si deteriora il legame tra madre e figlia, che diventano due estranee, due donne che non si comprendono perché hanno obiettivi di vita diversi. Un'incomprensione forse dovuta anche alla distanza fisica, dopo che Porziella viene mandata in convento per ricevere un'istruzione. Porziella coltiva prospettive di gloria mondana e di indipendenza:

cinque anni, già si trovava bene con le monache, e si tingeva d'un rossor cupo quando le dicevano: "Sei figlia della virtuosa." Non volle imparare il disegno...Detestava i pittori, i colori, le tele, ma ammirava i cavalieri, e di nascosto palpava il velluto dei mantelli in anticamera, e strofinava l'elsa delle spade per appurare se fossero d'oro o d'argento. A dodici anni camminava con gli occhi bassi, ma sapeva dirti come ognuno fosse vestito.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ivi, 90.

¹⁹⁷ Ivi, 88-89.

¹⁹⁸ Ivi, 103.

Porziella sa quel che vuole, un marito: “ha voluto Gennaro Fragame, chiatto di corpo e viso, assonnato sempre, carico di pavidè vanità; ha voluto una suocera decrepita e inerme. I napoletani non la vedranno di frequente in giro che non le piace sprecare le vesti buone per le strade. Ha portato dote, ha portato roba e gioielli, questi pezzenti di pittori se li vuole scordare.”¹⁹⁹ È una ragazza fredda e calcolatrice, il cui unico obiettivo di vita è vivere nel lusso. Si trova a proprio agio in quella società contro la quale la madre ha lottato per potersi affermare come pittrice: tutto ciò che desidera è un marito e una posizione sociale. Artemisia, con il suo stile di vita, diventa per lei un nemico incomprensibile, perché così negligente, così poco attenta alle convenzioni sociali, ai bei vestiti:

[...] chi ne segua lo sguardo scoprirà facilmente perché Porziella stia di mala voglia. Il fatto che la ricca gonna di sua madre (tanto broccato tolto al proprio corredo) vien spazzando le bucce di fico e di melone sparse in terra, sfiora pericolosamente una pozza di catrame, non si restringe a scansar il lercio facchino [...]. Un piccolo grido stizzoso le sfugge, quando una stilla d’olio cade sulla gonna della madre. Non fossero l’abito da sposa, il contegno da mantenere in luogo pubblico, la compagnia dei parenti nuovi, Porziella si butterebbe in terra e tenterebbe di detergere la macchia: tanto è netta e precisa la fredda figlia di Artemisia, allevata in monastero.²⁰⁰

Sebbene siano due donne caratterialmente opposte, Porziella e Artemisia hanno entrambe una forte personalità e non accettano imposizioni su come condurre la loro vita. Anna Banti, tuttavia, con Artemisia crea una figura nuova, anticipa il ruolo moderno di madre che non rinuncia alla propria realizzazione professionale per i figli, mentre Porziella rappresenta il vecchio modello che si adegua, felicemente, al ruolo che la società ha stabilito per lei. Porziella, dopotutto, si comporta come un figlio che difficilmente riesce a vedere la propria madre come un individuo indipendente con le proprie aspirazioni. Al riguardo, Alice Balint afferma:

the ideal mother has not interests of her own...and...most men and women retain towards their own mothers this naive egoistic attitude throughout

¹⁹⁹ Ivi, 124.

²⁰⁰ Ivi, 123-124.

their lives and it is the generally acknowledged measure of goodness or badness of the mother how far she really keeps this identity of interests.²⁰¹

La relazione madre-figlia, in quanto relazione con l'altra, con la propria simile, con la quale ci si deve costantemente confrontare è sempre stata caratterizzata dal rifiuto, dal rapporto di amore/odio per colei che ci ha dato la vita, ma dalla quale si sente il bisogno di separarsi, di distinguersi per sviluppare una propria identità. Nell'affrontare il nodo emancipazione/maternità, Artemisia si trova agevolata perché non ha un modello materno da seguire: nel romanzo la madre non c'è, probabilmente morta da tempo, e l'unico modello da emulare è quello paterno, che la porta a desiderare il successo e la libertà. Secondo la teoria freudiana, la libertà della figlia ha bisogno del vuoto materno, e Porziella, di fronte ad una madre così forte e presente, non poteva che sviluppare una personalità decisamente diversa e compiere delle scelte che rifiutano tutto ciò che Artemisia rappresenta. A distanza di anni, Artemisia, ripensando alla sua vita, a quelle persone che sono state sacrificate in nome dell'arte, si ritrova a piangere, perché le manca quella figlia troppe volte trascurata: "Mia figlia non mi vuol bene."²⁰² La sua sofferenza è ancora più dura, perché Porziella non comprende i sacrifici compiuti per ottenere la giustizia sociale per lei e per tutte le donne: "Figlia mia sei una donna e non capisci tua madre."²⁰³

Sua figlia Porziella non ha dubbi o rimpianti per la scelta fatta, perché rappresenta quel mondo femminile che rimane ancorato al passato, ad una società che ha insegnato alle bambine come essere mogli e madri, scoraggiandole nei loro studi e nei loro tentativi di uscire da questi schemi, preparandole psicologicamente alla subordinazione:

Women's mothering reproduces the family as it is constituted in male-dominated society...Women in their domestic role as houseworkers reconstitute themselves physically on a daily basis and reproduce themselves as mothers, emotionally and psychologically, in the next

²⁰¹ Alice Balint, "Love for the Mother and Mother-Love," in Michael Balint, ed., *Primary Love and Psycho-Analytic Technique*, New York: Liveright Press, 1965, 95.

²⁰² Anna Banti, *Artemisia*, 141.

²⁰³ Ivi, 101.

generation. They thus contribute to the perpetuation of their own social roles and positions in the hierarchy of gender...Because women are themselves mothered by women, they grow up with the relational capacities and needs, and psychological definition of self-in-relationship, which commits them to mothering...women mothers daughters who, when they become women, mothers.²⁰⁴

Per molto tempo la condizione di madre è stata vissuta come il più alto grado di onnipotenza e di impotenza: idealizzata ed esaltata come salvatrice del genere umano, purché offra amore senza limiti, la madre è vittima, in quanto donna, di uno status sociale di inferiorità che non le consente di determinare il modo in cui vivere la propria maternità.²⁰⁵ La maternità ha sempre avuto effetti profondi e devastanti nella vita della donna, perché è stata sfruttata come vincolo biologico per imprigionarla:

Arguments from nature, then, are unconvincing as explanations for women's mothering as a feature of a social structure. Beyond the possible hormonal components of a woman's early mothering of her own newborn, there is nothing in parturient women's physiology which makes them particularly suited to later child care, nor is there any instinctual reason why they should be able to perform it. Nor is there anything biological or hormonal to differentiate a male "substitute mother" from a female one. The biological arguments for women's mothering is based on facts that derive, not from our biological knowledge, but are the product of a social and cultural translation of their childbearing and lactation capacities.²⁰⁶

Il ruolo tradizionalmente esaltato dalla società è quello della Madre Perfetta, che consacra tutte le proprie energie e tutta la sua esistenza alla famiglia: la maternità rappresenterebbe così per la donna il raggiungimento del suo più alto traguardo sociale. La società definisce una "buona madre" colei che rinuncia alla propria vita per il bene della famiglia, ma, da un punto di vista psicanalitico, il termine assume un connotato negativo:

[...] because of the infant's absolute physiological and psychological dependence, and the total lack of development of its adaptive ego faculties, the mother must initially make "total environmental provision" for the infant. Maternal care is crucial for the infant's eventual ability to deal with anxiety and to master drives and environment [...]. The mother must know when and how to begin to allow the child to differentiate from her [...].

²⁰⁴ Nancy J. Chodorow, *The Reproducing of Mothering*, Los Angeles: University of California Press, 1999, 209.

²⁰⁵ Elena Giannini Belotti, *Non di sola madre*, 25.

²⁰⁶ Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, 30.

The ability to know when and how to relinquish control of her infant, then, is just as important as a mother's initial ability to provide total care [...]. But a mother may fulfil her initial responsibilities to her infant, and then not be able to give up this total control.²⁰⁷

Secondo Jung²⁰⁸ queste madri sono donne in cui domina incontrastato l'istinto materno, al quale ogni altra inclinazione naturale è assoggettata: la procreazione diventa l'unico, assillante scopo che vogliono raggiungere ad ogni costo e alla cui realizzazione votano tutta la loro esistenza, procreando figli ai quali resteranno per tutta la vita morbosamente attaccate, non avendo alcuna ragione di vita all'infuori di essi.

La letteratura è piena di madri colme di bontà, creature pronte al sacrificio per il bene del marito e dei figli; confinata nel ruolo materno, la donna, diventa una “madre perfetta,” a tempo pieno. Alcune scrittrici italiane presentano la maternità come “un'ancora di salvezza” nel mare tempestoso di una società maschile, facendola diventare una volontà assoluta e consapevole di vivere sino in fondo un presunto destino biologico²⁰⁹. Anna Banti, invece, vive la maternità come “uno spinoso privilegio, fonte di luce e di cecità, da millenni esaltata, vilipesa, ma sempre sfruttata,” come un ulteriore mezzo di imprigionamento della creatività femminile, un'arma usata per relegare la donna tra le mura domestiche, dove poteva procreare un'altra vita ma non creare un'opera d'arte. La scrittrice si ribella ad una maternità vissuta secondo questi canoni e propone il modello della madre trasgressiva, inadempiente al tradizionale ruolo materno: nella sua narrativa la donna tenta di ritrovare una sua identità, abolendo insieme il ruolo di madre e quello di moglie. Il modello presentato dalla Banti si allaccia alla nuova figura di madre che compare nell'opera di molti scrittori europei ed italiani dalla fine

²⁰⁷ Ivi, 84.

²⁰⁸ Per Jung, che studiò a lungo il mito della Grande Madre, esiste un archetipo della madre che racchiude una “madre amorosa, benevola e protettiva” e una “madre terrificante che divora, seduce e intossica.”

²⁰⁹ Tra coloro che difesero la “maternità ad oltranza” un ruolo fondamentale spetta ad Anna Radius Zuccari, in arte Neera, che nella sua produzione saggistica così come nella narrativa intona per un trentennio un inno ininterrotto alla donna-madre. Al riguardo rimando alla tesi di dottorato di Catherine Ramsey-Portolano, *The Woman Writer's Experience in Late-Nineteenth Century Italy: From the Literary Dimension to the Epistolary Reality in the Work of Neera*, The University of Chicago, 2002. Da consultare anche Lucienne Kroha, *The Woman Writer in Late Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*, Lewiston: E. Mellen Press, 1992.

dell'Ottocento: si pensi a Sibilla Aleramo, che in *Una donna* afferma la sua volontà di disporre della propria esistenza anche se il prezzo della sua decisione sarà la forzata rinuncia al figlio; ai romanzi di Gabriele D'Annunzio dove, a partire dal *Piacere*, si dispiega il tema della maternità negata e tradita, con personaggi femminili che, rifiutandosi di dispensare affetto e di accudire ai figli, diventano simbolo della "cattiva madre."²¹⁰ Nella letteratura del Novecento, dunque, prendono forma diverse tipologie di madre: la madre amorosa, la madre terrificante e la madre trasgressiva. La madre terrificante è la cattiva madre che compie l'aborto o il figlicidio, che commette atti terribili nei confronti dei figli; la madre trasgressiva è la donna che coscientemente rifiuta l'identificazione con la maternità e non esplica il sentimento materno.²¹¹

Nel trasformare Artemisia in madre trasgressiva, la Banti esprime certamente anche la sua concezione della maternità. Nella vita privata, la Banti fu profondamente legata al marito Roberto Longhi con il quale ebbe un lungo sodalizio intellettuale e affettivo, vissuto intensamente, senza figli. È impossibile sapere se la mancanza di figli fu una rinuncia volontaria, ma si sa che la scrittrice avrebbe voluto che ogni donna avesse aspirazioni artistiche o intellettuali: la maternità poteva essere un ostacolo a questo, uno sperpero del talento femminile. Tuttavia, sebbene la Banti affermi chiaramente, nel saggio "Il romanzo rosa," che la donna è un essere ferito dalla stessa natura²¹², in Artemisia possiamo trovare un momento di perplessità nella narratrice:

L'ho indotta a sottoscrivere i gesti di una madre sola e imperfetta [...] E da donna a donna l'ho trattata, senza discrezione, senza virile rispetto [...] E ormai non so che cimentarla, per farla parlare, sui ricordi di una maternità infelice, il solito argomento delle donne. "Voi che tanto sapete e cercate e insegnate delle madri e dei figli, e investigate e inventate come debbano amarsi, come si allevino per farli sani e amorosi e riconoscenti e felici..." È forse questa la risposta di Artemisia, un istantaneo riflesso, esterno alla mia intenzione [...] Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare

²¹⁰ Al riguardo si vedano i saggi critici di Paolo Maria Sipala, "Il romanzo ostetrico da D'Annunzio a De Roberto" e Isabella Nardi, "Le cattive madri: note sul tema della maternità nei romanzi dannunziani e oltre" in *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di Ada Neiger, Napoli: Liguori Editore, 1993.

²¹¹ Su questo argomento si veda *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di Ada Neiger.

²¹² Anna Banti, "Storia e ragioni del Romanzo rosa," *Opinioni*, 81.

un gesto scoccato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia [per la nascita di una figlia].²¹³

Anna Banti riconosce la delicatezza dell'investigare la complessa sfera della maternità, per chiarire come il ruolo materno venga vissuto dalle donne, riferendosi al caso della pittrice seicentesca. La narratrice non può riportare in vita i sentimenti di cui era intessuta la vita di Artemisia Gentileschi: le sue sono solo congetture, invenzioni che le servono per rafforzare la sua visione della libertà della donna, eliminando qualsiasi vincolo che possa precludere la piena realizzazione di sé. Il modello più consono alla sua concezione è quello della madre trasgressiva che, in letteratura, osa sfidare i divieti e i pregiudizi sociali. Le sue eroine rinunciano consapevolmente al ruolo della madre perfetta: vogliono essere libere e sono consapevoli che, per esserlo, non devono avere legami di nessun tipo, specialmente quello materno. Sono donne indipendenti, ma condannate alla solitudine²¹⁴ perché antepongono l'esser donna all'esser madre.

Accanto a personaggi costretti alla rinuncia, ci sono però figure femminili frivole che pensano solo a trovar marito e che risultano l'opposto delle prime. Nei romanzi della Banti si alternano quindi due modelli culturali ben definiti: da un lato, le donne di talento che si ribellano, dall'altro, le donne che rimangono passive nelle loro scelte di vita. Dietro la "virilizzazione" delle prime sta la sensibilità tutta femminile delle altre: perciò le due categorie si definiscono a contrasto. Una donna dovrebbe poter coniugare la sua parte femminile con quella virile, ma la società patriarcale glielo vieta; allora la Banti mette accanto ad Artemisia, "una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro,"²¹⁵ la figlia Porziella, una donna che non capisce sua madre; accanto a Donna Elisa del *Bastardo*, un'intellettuale napoletana "pioniera

²¹³ Anna Banti, *Artemisia*, 104.

²¹⁴ Anche nella narrativa di Cesare Pavese è possibile individuare il tema della maternità negata. Pavese interpreta la maternità in modo antitetico rispetto al convenzionale modello letterario borghese, e per le sue protagoniste la rinuncia alla maternità è spesso l'unica alternativa ad un destino di emarginazione. Così come nell'opera bantiana, le donne vogliono essere libere e sono consapevoli che, per esserlo, non devono avere legami. Al riguardo si veda il saggio di Marcella Fiorentini, "La maternità negata di Cesare Pavese" in *Maternità trasgressiva e letteratura*.

²¹⁵ Anna Banti, *Artemisia*, 7.

dell'indipendenza femminile,”²¹⁶ c'è sua sorella Adriana, donna superficiale e attenta alle convenzioni sociali; accanto a Cecilia, “una fanciulla che vuol vivere da uomo,” c'è sua sorella Anna, nella quale “i paesani riconoscono la donna provinciale che sa godere dei propri privilegi e sta in pace”;²¹⁷ accanto a Lavinia, che, consapevole del fatto che mai le sarebbe stato consentito comporre musica, fugge senza lasciare traccia di sé, ci sono le sue compagne di collegio che soffrono, senza rendersene conto, anche per il gesto di libertà e di rivolta di Lavinia e, mentre invidiano la sua scelta, prive del suo esempio e del suo sostegno, ripiegano rassegnate su un destino femminile privo di rischi: si sposano e lasciano il conservatorio. Le due tipologie di donna, tuttavia, non riescono a congiungersi, a creare un legame di amicizia e di supporto reciproco; tra l'altro la Banti è convinta della difficoltà di trovare veri legami d'amicizia femminili: “Le dirò questo: le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che l'altra si distingua in qualcosa.”²¹⁸

La Banti racconta la condizione di isolamento delle donne fra gli uomini, ma anche delle donne fra le donne, che si trovano così osteggiate anche dal loro stesso sesso, che non le capisce, non comprende la loro volontà di cambiare. Infatti, la giovane Artemisia viene tradita da Tuzia, una donna di cui si fidava e che considerava come una madre: questa prima la getta nelle braccia di Agostino (“Sbucava Agostino non si sa di dove, mi portava in sala per la lezione, Tuzia ci veniva dietro e chiudeva l'uscio...Avevo quattordici anni”²¹⁹), poi la condanna senza remore di fronte a tutti: “Guardatevela da voi la vostra puttanella.”²²⁰

Queste figure femminili, viste attraverso gli occhi di altri personaggi, assumono, quindi, connotati negativi e l'immaginario sociale le addita come donne “scandalose” e

²¹⁶ Anna Banti, *Il bastardo*, 23.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Sandra Petri, *Le signore della scrittura*, 106.

²¹⁹ Anna Banti, *Artemisia*, 19.

²²⁰ Ivi, 28.

autodistruttive, perché si distinguono dalla massa femminile, uniforme e inattiva, per far sentire la propria voce. Quando un talento eccezionale si manifesta in una donna, la condanna due volte, perché eccezione e perché donna, a vivere un sentimento amaro di diversità e di solitudine; sono donne che hanno bisogno di esprimersi attraverso la loro arte, ma sono spesso doppiamente emarginate, come donne e come donne fuori dall'ordinario. È per questo motivo che la Banti ricorre all'interazione con personaggi femminili di epoche e generazioni diverse, per trovare delle "amiche remote" che possano servire come modelli da emulare: "In mancanza di amiche viventi mi ingegnavo a cercarne nei profondi pozzi i lontanissimi tempi."²²¹ La scrittura diventa lo strumento per aiutare altre donne, e lei stessa incoraggia alcune giovani nella difficile carriera di scrittrici: si pensi alla sua amicizia con la Livi o la Garavini: "Nella mia rivista [*Paragone*], ho sempre cercato di aiutare, specialmente i giovani che, poveretti coi tempi che corrono, spesso non sanno proprio dove sbattere la testa [...]. Anche le giovani scrittrici: ne ho lanciato più di una e, mi creda, a volte per una donna non è facile."²²² Questa amicizia, difficile da riscontrare nella realtà, si profila nella sua narrativa tra Pietra Spinola e Artemisia: in Pietra, una donna più anziana e influente, Artemisia trova il modello autorevole che aveva cercato e una affinità emotiva che non aveva mai avuto né in famiglia né altrove. In seguito, è la stessa Artemisia che diventa una "maestra matura" per la sua allieva Annella De Rosa, e lo stesso legame si instaura tra Artemisia-personaggio e la narratrice, che trova nella sua protagonista una compagna con cui confidarsi e un modello da seguire professionalmente, una fonte di coraggio e di integrità morale.²²³ La Banti può creare, in questo modo, quella solidarietà femminile che nella

²²¹ Anna Banti, "Amiche remote," *Paragone* 396 (1983): 92-97.

²²² La testimonianza, di Anna Banti, è riportata in Paola Carù, "The "Unaware" Feminist Intellectual," in *Beyond Artemisia*, 125.

²²³ Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze: La Nuova Italia, 1978, 85.

realtà storica di Artemisia non ha avuto luogo e che, più in generale, la Banti crede sia fondamentale nei rapporti femminili:

Relating to other women is the most effective means of empowerment for Banti's female figures because it can offer them a sense of belonging in which relationships of trust, recognition, and learning can be nurtured. Banti's texts present two main types of relationships: female friendships between contemporaries, or ties with older women, who can be either grandmothers or biologically unrelated figures from historical past [...]. By connecting with one another and keeping memory alive, Banti's women can overcome their death-in-life.²²⁴

Nel momento in cui la famiglia fallisce nel fornire amore e sostegno, il legame determinato dal genere e dal legame intellettuale e professionale diventa una fonte essenziale di sopravvivenza, come afferma Ursula Fanning: “she is interested in the creation of “alternative” female communities; she identifies and investigates the option open to women, often configuring them oppositionally through the common “solution” of marriage and enclosure in the family as opposed to the exceptional vocation of the woman artist.”²²⁵ In *Lavinia fuggita*, la protagonista continua a vivere e la sua storia acquista valore solo attraverso la memoria delle sue amiche, Orsola e Zanetta. Senza il loro ricordo, Lavinia e il suo atto di ribellione sarebbero sfumati, nessuno avrebbe raccontato di lei, e sarebbe veramente morta nell'oscurità del vuoto della storia imposto dagli uomini. La condizione primaria per ottenere la parità sociale è l'alleanza tra donne, un reciproco scambio di forza e fiducia per contrastare le avversità causate dalla società patriarcale.

Per la scrittrice in questa reciproca fiducia sta la chiave di volta dell'emancipazione femminile; nella realtà, tuttavia, il vincolo di rispetto e reciproca solidarietà non esiste e, in mancanza di questo, è nella solitudine il luogo della vera libertà femminile. Una solitudine che si profila soprattutto dentro le mura domestiche perché, per Anna Banti, il matrimonio può diventare una prigionia e un'agonia senza

²²⁴ Paola Carù, “The “Unaware” Feminist Intellectual,” 116, 119.

²²⁵ Ursula J. Fanning, “Sketching Female Subjectivity: Anna Banti's *Il coraggio delle donne* e *Le donne muoiono*,” in *Beyond Artemisia*, 15.

fine. Una prigionia che la Banti osa raccontare negli anni '40, un'epoca di ipocrisia sul matrimonio e di assoluto silenzio delle donne. Attraverso la sua voce, il matrimonio viene rappresentato come una "prigione" morale e psicologica in cui le donne si trovano confinate da mariti violenti e da una società maschilista. L'autrice racconta la storia di donne, come Amina nel *Coraggio delle donne*, che fingono di dormire al fianco dei loro mariti "travagliati di arroganza e di autorità, costretti da millenni a comandare";²²⁶ Amina è fra le poche che trovano il coraggio di ribellarsi a questa "schiavitù," un coraggio ancora fresco di "raccapriccio e di terrore."

Anche *Allarme sul lago* ospita queste "recluse" della normale "vita a due," raccontando tre casi di matrimonio: un'unione d'amore, quella fra Ottavio e Katrina; un matrimonio combinato, quello di Ottorina e Giuseppe; le nozze forzate e riparatrici fra Adele e Corrado. Ma dal momento in cui un uomo e una donna sono sposati, inizia il tormento dell'uno ai danni dell'altra, lo stato di inimicizia e incomprensione dell'uomo verso la donna. Le confessioni delle tre donne rappresentano il loro unico atto di libertà e, insieme, di smascheramento della loro stessa complicità e del proprio masochismo, piuttosto che una requisitoria diretta contro l'uomo, anche se gli elementi della denuncia appaiono molto più pesanti di quelli dell'auto-accusa. Tuttavia, l'interesse della scrittrice è rivolto a scoprire l'estremo grado di sottomissione e di finzione che la donna, come moglie, è capace di accettare volontariamente. Le tre donne sono fin troppo consapevoli della propria corresponsabilità e di non aver saputo usare la propria intelligenza: "si crede che gli uomini siano diversi da noi. Non lo sono affatto, in effetti, la colpa è nostra se, per difetto di carità fraterna, li lasciamo oppressi dal peso del nostro destino."²²⁷ La situazione coniugale era stata affrontata da altri scrittori, da Pirandello a Moravia, ma nella Banti il rapporto è vissuto come una circostanza realistica e di continuata umiliazione che la donna è costretta a subire; una dimensione drammatica, in cui il

²²⁶ Anna Banti, *Il coraggio delle donne*, Firenze: Le Monnier, 1940.

²²⁷ Anna Banti, *Allarme sul lago*, Milano: Mondadori, 1951, 82.

matrimonio è visto come luogo di assegnazione di ruoli fissi, cui la donna si adatta per imposizione sociale e per educazione, imparando presto a ragionare da moglie.

Qualcosa di analogo è successo alla stessa Anna Banti nel suo lungo sodalizio con Roberto Longhi. In un'intervista la Banti ammette senza mezzi termini:

Quando sento dire Anna Banti, moglie di Roberto Longhi, non è che mi faccia piacere! Non è facile convivere con una figura più grande messa sempre accanto al proprio nome...Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se è di successo, è comunque emarginata.²²⁸

Certamente la vita matrimoniale di Anna Banti non può essere paragonata a quelle dei personaggi di cui racconta le disavventure, ma il presupposto è lo stesso: la rinuncia imposta dalle convenzioni sociali alla donna, il cui "diritto" consiste nel rispettare e servire l'uomo.

La realtà femminile è una tematica dominante nella narrativa di Anna Banti; come scrive Paola Carù:

[...] the typology of her female protagonists; the values they express, namely: dignity, courage, pride in their independence, the desire to do work of a congenial nature, the importance attributed to positive relationships with other women [are the feminist features in Banti's work]. Other feminist aspects that characterize Banti's intellectual stance are her declared ties with other intellectual women, both contemporary and historical, her mentoring relationship with younger female writers, her assertions about the responsibilities of intellectual women towards other (non-intellectual) women, her attention to the representation of women in non-fiction, literature, and film.²²⁹

Tuttavia l'atteggiamento della scrittrice verso il femminismo è sempre stato di dovuta distanza, tanto che la Banti si risentiva quando la definivano un'autrice femminista: "Femminismo! Ancora! Sapessi come m'infastidisce...!"²³⁰ La Banti può essere definita una scrittrice "femminista" secondo un'ottica diversa, femminile appunto; tuttavia nel

²²⁸La testimonianza di Anna Banti è riportata in Riccardo Minore, *Quella difficile compagna*, *Il Messaggero*, 26 giugno 1991, 17.

²²⁹ Paola Carù, "The "Unaware" Feminist Intellectual," 111-112.

²³⁰ Grazia Livi, *Le lettere del mio nome*, Milano: La Tartaruga, 1992, 151.

momento in cui si attribuisce al femminismo un connotato militante, la Banti non solo rifiuta di appartenervi, ma ne liquida freddamente le istanze:

Il nuovo femminismo...sarà. A me sembra che tutto sia d'una tale presunzione! Il vero io! Il nuovo io! Che significa tutto ciò [...] Dio mio! Sì, capisco la rabbia, la sofferenza, il rancore, ma espressi così! Senza il minimo tentativo d'elaborazione! Senza stile! [...] Questo naturalismo di bassa lega! Questi pruriti personali!²³¹

Per capire questa sua resistenza, bisogna ricordare che la Banti, nella sua attività letteraria di quasi un cinquantennio, entrò in contatto con diverse fasi del femminismo italiano e che la stessa riluttanza a considerarsi femminista caratterizza le scrittrici della sua generazione, che si formarono durante la prima fase del femminismo italiano:

Banti's apparently contradictory attitude is not exclusively Bantian, for it characterizes the attitude and works of many of her contemporary Italian colleagues [...]. They are the issues of equality, typical of the so-called first wave feminism, and of difference, the feature that characterizes the latter wave and intertwines the issues of gender and subjectivity [...]. Banti's depictions of women focus especially on the role assigned to them by society, and on women's effort to find their own niche in a system whose rules are dictated by patriarchy. Banti's portrayals of female characters, especially those set in historical contexts, highlight both women's need for equality of opportunities and recognition.²³²

In Italia, tra gli anni sessanta e settanta, si assiste ad una rapida crescita della presa di coscienza femminile, anche se l'adesione al movimento femminista poteva variare a seconda della provenienza regionale, classe sociale ed età delle donne: "From 1970 onwards feminist groups began to appear in the major cities, with women practising their own form of consciousness-raising or "autocoscienza."²³³ Alcune donne sono fortemente coinvolte nei movimenti politici e femministi e non hanno paura di rivendicare pubblicamente i loro diritti; anche le scrittrici, non avendo più bisogno di mascherarsi nelle loro opere, partecipano attivamente alla rinascita femminile. Dacia Maraini è un esempio di questa generazione di scrittrici attiva nel periodo post '68: "She became involved with the burgeoning feminist movement as a writer, commentator and political

²³¹ Ivi, 153-154.

²³² Paola Carù, "The "Unaware" Feminist Intellectual," 112.

²³³ Sharon Wood, *Italian Women's Writing: 1860-1994*, Atlantic Highlands: Athlone, 1995, 188.

activist and was a vigorous campaigner in the struggles for a divorce law and for the legalization of abortion.”²³⁴ Negli anni cinquanta, invece, non esisteva ancora una tradizione femminista consolidata, su cui le donne potessero fare affidamento: la Banti appartiene quindi ad una generazione che non sente la definizione “femminismo” come propria, ma che non rinuncia ad osservare la realtà da un punto di vista femminile. Tuttavia, in questa prospettiva, la Banti non difende ad oltranza le donne in quanto tali, non prende a tutti i costi le difese del suo genere, perché sa quanto crudeli ed invidiose le donne possono diventare, ma preferisce rappresentarle nella loro complessità, come esseri umani con vizi e virtù: “like Laura and Beatrice, Banti’s women represents two sides of the same coin, the characters are complementary because they represent different aspects of the same issue: a human identity.”²³⁵

Il femminismo bantiano non ha nulla a che vedere con i programmi presentati dai movimenti femministi italiani degli anni '70 ed '80: il nome della scrittrice non è mai stato associato alla lotta per il diritto al voto o a un'altra battaglia intesa a migliorare la vita delle donne. La Banti non propone una “alternativa” “politica” alla condizione femminile, tanto che le sue figure, pur essendo al di là dei modelli convenzionali, finiscono sempre per essere inserite a forza nel calco predisposto per loro dagli uomini.²³⁶ La sua “militanza” politica avviene, seppur occasionalmente, nella produzione non narrativa, come nei saggi *Dedicato alle ragazze*, *La mamma lavora* e *L'emancipazione non c'entra*,²³⁷ dove l'attenzione si sposta da una generica difesa della dignità intellettuale delle donne a una più concreta battaglia per la conquista della parità sociale, civile e giuridica:

²³⁴ Ivi, 219.

²³⁵ Paola, Carù, “New Portrayals of “Old” Characters: Anna Banti’s Beatrice and Laura,” *Forum Italicum* 32.1 (1998), 153.

²³⁶ Patrizia Guida Laforgia, “Dimensione narrativa e psicologica femminile in Anna Banti,” *Il Veltro* (Gen-Feb.1996):138-142.

²³⁷ Si vedano a questo proposito A. Banti, “Dedicato alle ragazze,” *Il Mondo*, n.14, 20 ottobre 1945, “La mamma lavora,” *Rinascita*, XX, 12, 23 marzo 1963, “L'emancipazione non c'entra,” *Rinascita*, XX, n.26, 29 giugno 1963.

La gentile lettrice che ha ravvisato in molte mie protagoniste i casi limite dell'inferiorità femminile nei confronti della famiglia e della società, non si è sbagliata sul senso delle mie intenzioni, che appunto miravano – e mirano – a esortare l'uomo, come individuo e come collettività, a un esame sincero e scrupoloso. Non si tratta di caricarlo di accuse ingrate, di istanze rancorose: ma di persuaderlo a rivedere e correggere tanto il suo costume domestico come il suo atteggiamento pubblico verso le esponenti dell'altro sesso con cui vive e lavora [...] senza la solidarietà dell'uomo ogni rivendicazione di parità fallirebbe o condurrebbe a esasperazioni dannose e prive di dignità [...] il più sicuro mezzo per ottenere l'autonomia femminile parte dall'ipotesi di un padre che, mettiamo, dica ai figlioli: “Non fate chiasso, bambini, perché la mamma lavora”²³⁸.

Il femminismo di Anna Banti è piuttosto una forma di umanesimo:

Per me, e mi auguro, per molti, la questione del cosmonauta [uomo o donna] neppure si pone [...] è ovvio che chi accetta in piena responsabilità una missione così arduosa deve godere di una salute perfetta; cuore sano, polmoni sani, possono riscontrarsi alla pari nell'uomo e nella donna. Quando controlli medici abbiano accertato in un corpo umano condizioni di straordinaria efficienza, la distinzione fra i sessi scompare: è l'uomo, cioè l'umanità che affronta, con il cosmonauta o la cosmonauta, il mistero dell'universo [...]. C'è persino chi l'ha interpretato come la conferma all'emancipazione femminile. Emancipazione significa liberazione: e da che cosa, di grazia, si libera un cosmonauta?²³⁹

Anna Banti, come Virginia Woolf, aggancia la riflessione sulla questione femminile al rapporto tra le donne e la letteratura, tra le scrittrici e le lettrici, tra donna vera e donna nel romanzo, per poter infine ottenere una soggettività femminile. E ai suoi saggi che la Banti affida la sua “propaganda” al femminile: in *Ermengarda e Geltrude* la scrittrice chiarisce quanto poco la donna dell'arte avesse in comune con la donna vera, quanto gli scrittori avessero mistificato la vita delle donne:

Attraverso le vite inventate eppure verosimili di Beatrice, di Laura e di Ermengarda, Anna Banti si esercita a fissare sul passato uno sguardo che non punta al semplice rammendo dei punti sfilacciati della trama, al ripristino degli omissis, al disseppellimento via fiction delle cose che non stanno nella storia. L'integrazione [...] innesca un processo di revisione, di vedere con occhi nuovi, gli stereotipi della tradizione [...]. Ma il corto circuito scatta quando la donna vera incontra se stessa come donna narrata [...] e non figurano soltanto come personaggi femminili dell'immaginario maschile.²⁴⁰

²³⁸ Anna Banti, “La mamma lavora,” 64.

²³⁹ Anna Banti, “L'emancipazione non c'entra,” 66-67.

²⁴⁰ Beatrice Manetti, *Quella stanza tutta per loro*, 170-171.

Nel saggio *Storia e ragioni del romanzo rosa* è, invece, in gioco la responsabilità delle lettrici, che non devono lasciarsi ingannare da “certi libretti dalla copertina rosa o celeste, abbondantemente ornati di fregi e incisioni”²⁴¹ che, “con le loro storie piene di lacrime inutili e palpiti superflui,”²⁴² le distolgono dalla realtà per consolidare, in loro, i vecchi pregiudizi. Tale è, appunto, la caratteristica e anche il segreto di questa narrativa di consumo: innestare il quotidiano sullo straordinario, il particolare sull’ovvio. “Sono storie che raccontano della dattilografa a cui sta per capitare la grande avventura perché si innamora del ricco principale ammogliato; e la protagonista usa i gesti e le parole di ciascuna delle lettrici, le quali assimileranno se stesse all’eroina con una approssimazione piena di speranza. Sotto questo punto di vista, il romanzo spicciolo attuale non incide soltanto sul gusto, ma sulla morale: non si dice quella tradizionale, del rispetto del matrimonio altrui, ma della dignità umana.”²⁴³ Responsabili di diffondere questo tipo di messaggio sono “le scrittrici che favorirono il culto di tali miti, la famiglia, la casa, la maternità, e ne fecero i loro temi prediletti, contribuendo ad abbuiare le coscienze e le istanze così della donna singola come dell’intera classe femminile, tanto facile a scoraggiarsi, a ripiegarsi sulle situazioni ancestrali.”²⁴⁴ Teoria che la Banti riprende nel saggio *Responsabilità della donna intellettuale*, dove ricorda alle donne intellettuali il loro dovere nei confronti delle loro lettrici, invitandole a vincere, “col lavoro onesto,” il sospetto delle loro simili “ancor chiuse nella cerchia tradizionale: le intellettuali mi intendono: esse sanno bene che nulla le ricompenserà meglio quanto vedere succedere a una curiosità iniziale, l’attenzione, il consenso, la confidenza, la fiducia. La fiducia delle donne: ecco il premio che vorrei promettere [...]”²⁴⁵ E finché le scrittrici acconsentiranno ad assumere e a propagandare modelli maschili, le lettrici continueranno

²⁴¹ Anna Banti, “Storia e ragioni del romanzo rosa,” 76.

²⁴² Ivi, 81.

²⁴³ Ivi, 80.

²⁴⁴ Ivi, 81.

²⁴⁵ Anna Banti, “Responsabilità della donna intellettuale,” in *Le donne e la cultura*, Roma, Edizione “Noi donne,” 1953, 93.

a pretenderli, impedendo alle prime di dimostrare “quale compito sia affidato alle femminili vocazioni, quali bellezze e verità inedite il mondo ne aspetti.”²⁴⁶

La Banti è ben consapevole del ruolo della scrittrice e decide di continuare a scrivere delle donne per le donne, ma senza alzare il tono e conducendo lei stessa una vita molto convenzionale nel contesto sociale del tempo. Avrebbe potuto seguire l'esempio di altre scrittrici italiane, quali Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Sibilla Aleramo, Gianna Manzini, Alba De Cèspedes e Natalia Ginzburg che rappresentano, a partire dalla fine dell'Ottocento, la scrittrice intraprendente che, accanto ad una attività letteraria fatta di accurate indagini sul personaggio femminile, porta avanti anche l'impegno civile e politico:

Con queste scrittrici si afferma e si consolida tra la fine dell'Ottocento e il Novecento una letteratura che tenta nuovi itinerari narrativi e originali espressioni alla specificità della condizione femminile. Questa nuova area di ricerca si bilancia tra la tradizione e il rinnovamento e non c'è dubbio che lo sguardo femminile penetri più a fondo e analizzi con maggiore lucidità certi fenomeni del vivere e dell'operare femminile [...]. La donna esce allo scoperto con tutto il suo mondo e lo fa conoscere.²⁴⁷

È importante notare come molte eroine bantiane vengano da ambienti socialmente elevati: appartengono alla borghesia e all'aristocrazia, sono donne che hanno ricevuto una buona istruzione e vogliono affermarsi in campi che tradizionalmente sono appartenuti agli uomini. Se Anna Banti fosse stata una femminista nel senso comune della parola, avrebbe raccontato la vita e la lotta di donne appartenenti a diversi livelli sociali; invece, nell'affrontare la realtà contemporanea si interessa soprattutto al mondo che lei conosce meglio, il mondo degli intellettuali e dell'alta borghesia. Tuttavia, è un fatto che Anna Banti abbia parlato delle esistenze sfocate, confuse e prigioniere delle donne con grande anticipo sui tempi; cosa di cui era ben consapevole tanto da affermare:

²⁴⁶ Anna Banti, “Umanità della Woolf,” *Paragone*, III, 28, aprile 1952, poi in *Opinioni*, 73.

²⁴⁷ Pompeo Giannantonio, “Le scrittrici della Nuova Italia”, in *Scrittrici d'Italia*, a cura di Francesco De Nicola e PierAntonio Zannoni, Genova: Costa & Nolan, 1995, 15.

Però queste cose le ho dette anch'io e ben prima di lei [De Beauvoir].
Pensa solo ad Artemisia e a Lavinia: sono donne che vengono fuori da una
storia che per loro non c'è, e non è mai stata scritta, anzi le cancella.
Tant'è vero che quasi ne muoiono, si ne muoiono di disperazione.²⁴⁸

Anna Banti può essere considerata una femminista perché si dedica alla ricerca e costruzione dell'“identità femminile,” e la complessità della questione femminile compare puntualmente nelle sue opere narrative e nei suoi interventi critici sulle scrittrici contemporanee e su quelle del passato; tuttavia, la Banti affronta il problema con molta circospezione. Sono la sua cultura, la sua formazione, perfino il suo carattere, a impedirle di far propria qualsiasi formulazione teorica sulla questione femminile.

²⁴⁸ La testimonianza, di Anna Banti, è riportata in Grazia Livi *Le lettere del mio nome*, 139.

CAPITOLO TERZO

La camicia bruciata

“Perché non la racconta lei, la storia di Marguerite Louise?”²⁴⁹

L’idea di raccontare la storia di Marguerite Louise d’Orleans, principessa francese del diciassettesimo secolo che andò in moglie a Cosimo III de’ Medici, non nasce spontaneamente nella Banti²⁵⁰ e, inizialmente, l’idea non suscita alcun interesse nella scrittrice. Anna Banti non riesce ad individuare in questa principessa, che le cronache storiche²⁵¹ ricordano come, allo stesso tempo, dissoluta e virtuosa, nessuno dei tratti fondamentali che caratterizzano i suoi personaggi femminili. Solo più tardi, consultando gli Archivi Medicei per altre ricerche, Banti capisce che la figura di Marguerite Louise le può interessare perché è “riuscita a ritornare in Francia senza entrare alla Bastiglia.”²⁵² Ai suoi occhi Marguerite diventa allora una donna che, in un mondo a lei avverso, lotta per raggiungere il suo obiettivo: separarsi dal marito e ritornare a vivere in patria. Era, inoltre, una figura storica che si poteva liberamente ricreare perché la sua fuga “legittimava ogni sorta di ipotesi che, giustapposte, in una sequenza di cause ed effetti, concorrevano a formare un ritratto dei più probabili.”²⁵³ Così, come per Artemisia Gentileschi, anche la storia di Marguerite Louise diventa un romanzo, con il titolo *La camicia bruciata* (1973), in cui la scrittrice riprende

passi perduti, segni labili che il tempo non ha raccolto, lacune da colmare, rammendi da tessere coi fili delle giornate apparentemente senza eventi. Ne nasceva un drappo istoriato di gesti fuggevoli, di sentimenti taciuti, di propositi lasciati cadere; segreti rimasti nell’ombra o non mai formulati se, un giorno del 1661 una quindicenne di sangue reale, irrequieta e ambiziosa, non avesse detto, inchinandosi: “Sire, sono contenta.”²⁵⁴

²⁴⁹ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 25.

²⁵⁰ La Banti attribuisce a un invito di Emilio Cecchi la prima sollecitazione a scrivere la storia di Marguerite Louise.

²⁵¹ Di Marguerite Louise si erano occupati sir Harold Acton in *Gli ultimi Medici* (1930) e, in precedenza, lo studioso positivista Gaetano Pieraccini in *I Medici di Cafaggiolo* (1924-25).

²⁵² Anna Banti, *La camicia bruciata*, 26.

²⁵³ Ivi, 26-27.

²⁵⁴ Ivi, 27.

Per capire i propositi narrativi della Banti è importante analizzare l'introduzione al romanzo, che l'autrice intitola "Perché?," spiegando al lettore le ragioni che la hanno indotta a scrivere su questa principessa francese apparentemente così diversa da tutti gli altri suoi personaggi femminili, ma che racchiude in sé quelle caratteristiche, per lei, fondamentali in una donna: la volontà di riscattare la propria vita dal volere della società e degli uomini in generale. Nel romanzo Anna Banti non vuole nascondere le colpe o gli errori di questa principessa, ma "considerarne le malefatte con criteri un pò più obiettivamente aggiornati di quelli perentori del professor Pieraccini, severissimo moralista"²⁵⁵ e soprattutto leggerla attraverso un'interpretazione "moderna e ordinariamente freudiana."²⁵⁶ La narrazione della Banti non è un freddo resoconto storico dei fatti accaduti, come avevano fatto prima di lei illustri storici. La scrittrice va oltre, per cercare i possibili motivi che hanno portato una quindicenne ad accettare il titolo di Granduchessa di Toscana e poi rinunciarvi:

In fondo, questa cugina del Re Sole mi risultava, malgrado l'evidenza del suo rango, altrettanto sconosciuta di una qualunque borghesuccia attuale che si butta dalla finestra, va a sapere perché. Alla fine conclusi che se proprio insistevo ad occuparmene cercando di ricostruirla storicamente, socialmente, psicologicamente, dovevo riinventarla.²⁵⁷

Banti mette in scena un teatro in cui Marguerite Louise e gli altri personaggi, soprattutto la principessa Violante Beatrice di Baviera, interagiscono tra di loro senza sapere che su di loro vigila la costante presenza della scrittrice che scandaglia il loro sentire alla ricerca della verità, come farebbe, in tempi moderni, una brava analista:

Marguerite Louise, dapprima "zumata" in primo piano, cominciava a retrocedere lasciando scoperti attori non chiamati, anzi restii, che straniti e messi colle spalle al muro della loro ufficialità, comunque documentata, imperversarono rovesciandomi addosso i loro occulti pensieri: atto pensato, fatto avvenuto, ha detto qualcuno. D'un colpo il teatrino è crollato e fra la polvere la pièce si è sciolta in racconto dove lo spazio si dilata a

²⁵⁵ Ivi, 25.

²⁵⁶ Ivi, 26.

²⁵⁷ Ibidem.

volontà e i personaggi non pesano più delle ombre che il sole proietta ai loro piedi.²⁵⁸

LA STRUTTURA DEL ROMANZO

La Camicia bruciata è composto da un'introduzione e da cinque capitoli: "Où l'on est la première l'on a contentement et félicité," "Voi fate la mia infelicità e io la vostra," "C'est maman," "La tedeschina," "Siete una cara donna." Ogni capitolo è dedicato a un personaggio o una tematica particolare che, nel loro insieme, ricostruiscono la lunga vita di Marguerite Louise. Il testo si presenta come un romanzo storico che fornisce un affresco della corte medicea e in parte di quella francese, dal 1660 fino alla morte di Cosimo III. È una narrazione popolata da innumerevoli personaggi - nobili europei, consiglieri, suore, dame di compagnia, spie, servitori - e arricchita da descrizioni paesaggistiche e di viaggio.

La struttura narrativa del romanzo è alquanto complessa, perché è dominata dal rapporto tra la narratrice onnisciente e la figura di Marguerite Louise, protagonista e personaggio storico. Si tratta di un rapporto a due, in cui la narratrice e Marguerite Louise risultano co-dipendenti per la sopravvivenza letteraria ed artistica di entrambe. Hanno bisogno l'una dell'altra per la propria esistenza, perché grazie all'abilità della narratrice Marguerite Louise ha la possibilità di riscattare il proprio passato e, contemporaneamente, la scrittura è fonte di vita per la voce narrante che può riscattare e vendicare le ingiustizie subite e vissute da lei e dalle donne in generale. La Banti aveva già sperimentato questo legame nel romanzo *Artemisia*, in cui la narratrice vive a stretto contatto con l'oggetto del suo racconto, parla ai lettori, riesce a tessere un rapporto di conversazione e di scambio delle diverse esperienze. Secondo Capodivacca in *Artemisia* il processo dialettico fra dato storico e narrativo viene drammatizzato proprio dalla

²⁵⁸ Ivi, 26.

relazione fra protagonista e voce narrante, una relazione che è ripresentata anche nella *Camicia bruciata*²⁵⁹. Tuttavia, in *Artemisia* questo legame si basa sulla stima che esiste tra la narratrice e il personaggio: si intuisce che Artemisia non ha cercato il riscatto ma è stata scelta da Banti, perché entrambe hanno sperimentato il triste destino di artiste incomprese. Nella *Camicia bruciata*, invece, è Marguerite Louise che cerca il riscatto da parte della narratrice, la tormenta come una zanzara per ottenerlo e ha paura che Banti possa liquidarla facilmente. Marguerite Louise dovrà conquistarsi il proprio diritto al racconto e al riscatto e la voce narrante, mantenendo un atteggiamento distaccato, si rivolge a lei con il titolo di “Altezza.” Probabilmente, Anna Banti si sente più vicina ad Artemisia, perché sono entrambe artiste, mentre ha ben poco in comune con Marguerite Louise e ciò che la attrae in questo personaggio è la forza dimostrata nel voler assumere il controllo del proprio destino, in un’epoca in cui la donna non aveva nessun diritto.

I dialoghi tra narratrice e protagonista si sviluppano esclusivamente nel primo capitolo e si trasformano in una dialettica diretta e vivace in cui Marguerite Louise “pretende non solo di essere raccontata, ma di raccontarsi, ispirandosi al prototipo romanzesco dell’eroina infelice per amore e interviene per sabotare sistematicamente la narrazione.”²⁶⁰ Quando Banti introduce il personaggio, Marguerite Louise ha le sembianze di una zanzara: “Non parla, ronza sibila punge. Non vede la finestra aperta, sbatte sui vetri. Qui c’è sangue da succhiare, fuori la luce dove tutto dilegua le è nemica. Aspetta il buio per abbassarsi a volo radente, minimo vampiro protetto da un nome, Marguerite Louise: il guscio dove si crede ancora una principessa.”²⁶¹

La protagonista è paragonata ad una zanzara, perché per vivere ha bisogno di “succhiare” da qualcuno la sua linfa vitale, e quel qualcuno è proprio la scrittrice, che le può dare un’esistenza nuova alla luce dei tempi moderni, tralasciando il passato in cui

²⁵⁹ Angela Matilde, Capodivacca, “Artemisia di Anna Banti: (auto)biografia di un’interpretazione ipotetica della storia,” in AA.VV., *Narrare la storia*, Milano: Mondadori, 2006, 78-79.

²⁶⁰ Attilio Cannella nell’Introduzione della *Camicia bruciata*, 1987, 19.

²⁶¹ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 29.

“era deplorata e messa al bando.”²⁶² Con queste frasi la Banti crea lo sfondo narrativo e umano della storia, in quanto racconta un personaggio storico, ma secondo una morale moderna; la scrittrice mette il lettore davanti al dramma di un personaggio che torna a vivere in un mondo che l’ha dimenticata, per avere giustizia. A questo punto incomincia il dialogo tra Marguerite Louise e la narratrice o, piuttosto, il loro continuo scontro, quasi che dovessero dimostrare continuamente chi delle due ha più bisogno dell’altra: “Voi di raccontare avete bisogno e la terra vi manca sotto i piedi.”²⁶³ Ma la narratrice non si lascia intimorire dalle parole della protagonista e osserva come sia Marguerite Louise ad aver bisogno della sua abilità e creatività per essere trasformata da personaggio storico in personaggio letterario, in un’attrice che si muove su un palcoscenico preparato per lei:

Crede di aver vinto e in un baleno si addobba: capelli biondi, occhi celesti, seno rotondo, vita sottile e un infrascato ciarpame di rasi merletti gale. È un’attrice impaziente di prodursi, pronta alla prova della scena. Una voce recitante – la sua? – descrive l’apparato, le quinte, i trasparenti, le luci, la successione degli atti. Un teatrino di corte come a Blois, a Fontainebleau, al Poggio, cielo e terra al servizio di una principessa. Anno 1660²⁶⁴.

Questo conflitto mette in luce, anche, il contrasto della narratrice, fra voglia di raccontare e autocensura; è per questo motivo che Marguerite Louise la affronta elencandole una serie di racconti impossibili: “E che altro, domanda, raccontereste? Le mediocri angosce dei borghesi assetati di potere e di denaro, i deliri degli impotenti, padri e figli che gareggiano in stoltezza, gli amanti che s’annoiano?”²⁶⁵ Queste frasi, tuttavia, possono essere interpretate anche come una confessione della scrittrice che, nella società a lei contemporanea, fatta di ipocrisie, convenzioni, sete di potere, vede nella storia di una donna che si è conquistata l’indipendenza un argomento più convincente, di uno spessore morale diverso.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ivi, 30.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem..

Marguerite Louise non è il semplice “personaggio di carta” che nasce dalla fantasia della scrittrice, ha già avuto una sua esistenza storica, ed ecco che interrompe continuamente la narrazione, per commentare i fatti raccontati:

Ma questo non è esatto, fischia la maledetta zanzara, Cosimo accettò di volata. [...]. La storia deve far giustizia delle perfide invenzioni dei miei nemici [...]. E perché, di grazia, mettere in dubbio un amore che fu la croce della mia vita? declama l’attrice che non è più un’altera capricciosa principessa secentesca, ma una languida eroina romantica.²⁶⁶

Alla fine, Marguerite Louise si arrende, quasi oppressa dalla sua storia, dal suo passato; rinuncia a “raccontarsi” e diventa un personaggio raccontato nella sequenza della sua vita. Capisce di aver bisogno dell’aiuto della narratrice, perché solo lei può renderle giustizia, dopo tanti resoconti in cui non è mai stato considerato il suo punto di vista: “Madame, mi raccomando impedito che io sia sacrificata.”²⁶⁷ E dalla sua parte la voce narrante della Banti esorta la protagonista a non interrompere la narrazione e di aver fiducia nel suo lavoro:

Siete in errore, Altezza. La vostra mimica è fuori fase. Voi non siete il personaggio sensibile che avrebbe potuto fermare l’attenzione, mettiamo, di un Balzac, di un Sand: costoro non s’interessarono ai vostri casi perché vi fiutarono l’assenza della passione [...]. Somigliate piuttosto a certi nostri contemporanei che non sanno quel che vogliono, ma lo vogliono subito. Spogliatevi dei vostri orpelli e lasciatevi inventare con qualche verosimiglianza.²⁶⁸

Nei capitoli successivi Marguerite Louise diventa un personaggio assente, che vive attraverso i ricordi dei figli e di altri personaggi e, soprattutto, nei dialoghi con la giovane nuora, Violante di Baviera. Nel romanzo, Banti crea un legame importante tra Marguerite Louise e Violante, un legame non concreto o fisico, ma una forma di supporto reciproco, che si sviluppa attraverso le visioni di Violante. Il fantasma di Marguerite Louise appare a Violante e le due donne cominciano a parlare delle loro comuni

²⁶⁶ Ivi, 33,37.

²⁶⁷ Ivi, 37.

²⁶⁸ Ivi, 37-38.

esperienze: in particolare, è Marguerite Louise che mette in guardia Violante contro gli uomini della famiglia Medici.

I PROTAGONISTI

Marguerite Louise d'Orléans è la protagonista di quasi tutto il romanzo, ad eccezione degli ultimi due capitoli, “La tedeschina” e “Siete una cara donna,” in cui l'attenzione della scrittrice si sposta su altre due figure femminili, le principesse Violante di Baviera e Anna Ludovica. Dallo studio delle tecniche narrative²⁶⁹ emerge che un personaggio come quello di Marguerite Louise può essere definito *un individuo*²⁷⁰ e un personaggio *a tutto tondo*²⁷¹, in quanto durante la narrazione è in grado di compiere complessi mutamenti psicologici, rivelando un'individualità che, travolta dal corso degli eventi, riesce ad evolversi ed acquistare una sua maturità. L'evoluzione di Marguerite Louise è possibile, perché nel racconto della Banti possiamo seguire l'intera vita del personaggio, dalla fanciullezza a Blois fino alla morte, avvenuta il 19 settembre 1721 in Francia. Marguerite Louise entra in scena ancora ragazzina, a Blois, nel 1660:

Gastone d'Orleans, zio del re, ex frondeur, non è un uomo fortunato, vive nel castello di Blois con la seconda moglie, una Lorena che gli ha sfornato tre femmine, sulla maggiore, Marguerite, appunto, contava per farla regina di Francia. Non gli è riuscito e non gode buona salute: è pieno di debiti e si rode per la insolenza della figlia di primo letto, la Montpensier, la Grande Mademoiselle, per eredità materna padrona di mezza Francia: un accidente di ragazza.²⁷²

²⁶⁹ Per la mia analisi ho utilizzato, soprattutto, l'antologia di Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano: Principato, 1986.

²⁷⁰ Un personaggio caratterizzato da pochi tratti psicologici costanti potrà essere definito un *tipo*, mentre un personaggio psicologicamente più complesso verrà definito *un individuo*. Si veda Herman Grosser, *Narrativa*, 246-251.

²⁷¹ La distinzione tra *tipi* e *individui* si precisa nel divario tra personaggi *piatti* e personaggi *a tutto tondo*, secondo la terminologia di E.M.Forster. Un tipo è un personaggio dotato di un solo tratto psicologico e senza capacità di evoluzione nel corso della storia; si definisce individuo un personaggio dotato di numerosi tratti psicologici e in grado di evolversi nel corso della storia in relazione a esperienze, situazioni, eventi, rapporti particolari. Si veda Herman Grosser, *Narrativa*, 259-264.

²⁷² Banti, *La camicia bruciata*, 30.

È una ragazza “di figura snella, dai bei colori, capelli biondi, occhi celesti, seno rotondo, vita sottile,”²⁷³ che ama “comandare, danzare, giocare, andare a caccia, ricevere omaggi.”²⁷⁴ Ha un forte senso pratico della vita e soprattutto la volontà di non soccombere: “Quanto a Marguerite Lousie, una sola cosa le preme, maritarsi al più presto e bene. Non è ricca, lei, come la sua sorellastra che anche senza marito tiene corte come una regina.”²⁷⁵ Fin “da bambina tutti la chiamavano la petite reine,”²⁷⁶ colei che sarebbe diventata regina di Francia e avrebbe risollevato in questo modo le sorti del casato; quando il matrimonio con l’erede al trono sfuma, Marguerite Louise “piange, si raccomanda perché l’incubo del convento la perseguita, lì finiscono le principesse povere.”²⁷⁷ Il suo sogno svanisce, ma quanto più la sua sorte è nebbiosa e incerta, tanto più in alto Marguerite Louise mira, nella speranza di trovare un buon partito che la liberi dalla povertà: “Ecco un messo di Corte, Luigi, non ancora il Re Sole, l’aspetta e la riceve scherzando: Ebbene, ma cousine, cosa ne dite del principe Cosimo? Non si aspetta che il vostro consenso. Con un perfetto inchino e un sorriso incantevole lei risponde: Sire, sono contenta.”²⁷⁸

La sua apparente docilità è frutto della disperazione e la sua sottomissione al volere dello zio nascondono in realtà una ragazza “disposta a tutti i compromessi perché vuole un partito decente”²⁷⁹ e nello sceglierlo ragiona non con il cuore, ma con la testa, abituata ad essere indipendente fin dall’infanzia, con una madre completamente assente. La sua debolezza, tuttavia, è un forte bisogno di affetto e di attenzioni: “ Ha una vivacità sfrenata che sfoga in vagabondaggi per la campagna e per i boschi, a contatto con viandanti, bracconieri, miserabili manants, a cui concede una confidenza, chissà fin dove

²⁷³ Ivi, 30-31.

²⁷⁴ Ivi, 31.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ivi, 38.

²⁷⁷ Ivi, 31.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ivi, 38.

spinta [...] si nutre di un'ammirazione a buon mercato.”²⁸⁰ Dopo la morte del padre, a questo desiderio di approvazione si aggiunge un senso di inadeguatezza: “qualunque damigella le sembra più meritevole, più fortunata di lei [...] conta soltanto sul re, suo tutore [...] [e quando arriva la proposta del] principe di Toscana le sembra un'occasione insperata.”²⁸¹

La vita di Marguerite Louise è costellata dalla presenza di innumerevoli uomini che, in maniera diversa, l'ammirano e sono soggiogati dalla sua bellezza; Banti descrive un personaggio femminile sensuale, con la voglia di amare e di essere posseduta da un uomo: “Più volte ha sentito raccontare che gli italiani amano ardentemente: la curiosità di farne l'esperienza la tenta, la fantasia sbrigliata si perde in immagini audaci [...]. Lei è avida di fatti, vuol essere forzata, conquistata da una passione magari un tantino brutale.”²⁸² Marguerite Louise è una donna affascinata dal sentimento dell'amore e attratta dagli uomini:

[Cosimo] bello non è ma, ora che l'ha riveduto, neppure Carlo è bello: a esser sincera né l'uno né l'altro corrisponde a un suo vago ideale di prestanta maschile: per esempio nessuno dei due somiglia a quel giovane braconiere che incontrava spesso durante le cavalcate nei boschi di Blois e, quasi per un tacito patto, mai aveva denunciato ai guardacaccia.²⁸³

Tuttavia, Marguerite Louise continua a recitare la parte dell'innamorata infelice, vuole suscitare commozione e simpatia negli altri, soprattutto, dopo che svanisce l'euforia del fidanzamento e della meravigliosa festa in suo onore:

La scena si popola di duchi e principi del sangue, di dame con diritto al tabouret; nessuno la superò in bellezza grazia eleganza. I mille occhi che la fissavano erano occhi di innamorati, la garanzia di un trionfo che sarebbe durato a lungo e dovunque, vittorioso di qualunque ostacolo. La chiamano Altezza Serenissima, il titolo dovuto alla sposa dell'erede di Toscana; neppure il re, si sussurra, ha donato all'Infanta gioielli simili a quelli inviati da Cosimo. Chi è Cosimo? L'eco di un nome ripetuto durante il rito

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ivi, 46-47.

²⁸³ Ivi, 46.

nella cappella reale mentre il suo parente, il Duca di Guisa, le infilava l'alliance: un cattivo sogno che Marguerite non vuole ricordare.²⁸⁴

All'improvviso Marguerite Louise si rende conto delle conseguenze del suo assenso alla proposta matrimoniale: ora dovrà lasciare per sempre la sua amata Francia e non tornarci mai più: "Sarà proprio vero che una Fille de France, malmaritata, non possa, a sua richiesta, ritornare a casa sua? [...]. Nei romanzi, le principesse perseguitate trovano sempre il modo di sottrarsi all'avversa fortuna, il loro fedele cavaliere le libera e le restituisce alla felicità."²⁸⁵ Questa convinzione non fa altro che rinforzare la sua idea di principessa che soffre per amore:

E perché, dopo tutto, non spingersi più in là, non simulare una morte repentina? Corrieri a Parigi, corrieri a Marsiglia: la principessa, quel fiore di gioventù e di bellezza (quasi le viene da piangere) è volata in cielo. La Corte prende il lutto, piange la Duchessa madre, piange Carlo, presto consolato da un messaggio clandestino: e lei, Marguerite, non più principessa di Toscana ma di nuovo, Mademoiselle d'Orleans, vive travestita da pastorella in una capanna nel più fitto delle selve, aspettando che Cosimo impalmi una seconda moglie. Il romanzo è perfetto, passano i mesi e alla fine, scoperta la verità, re Luigi perdona, Carlo esulta e nuove nozze vengono celebrate. È la felicità il compenso di un amore fedele.²⁸⁶

Anche il paesaggio cambia drasticamente, a sottolineare il passaggio della principessa a una nuova vita, lontana dalle cose conosciute e sempre amate:

Passato Cosne, la scorta francese si sfolta, adieu ma soeur. Non più dense foreste e verdi pasture, ma campi aridi bianchi di sole, terra grigia; non quercie e faggi né lepri che traversano il cammino, né ruscelli, ma alberi pallidi, tronchi contorti, foglioline avare. Il loro nome? Olivi. A cosa servono questi olivi, perché li coltivano? A spremere olio, un condimento da poveri e gente selvatica, sgradito a chi ama le raffinatezze della mensa. Tuttavia Madama di Toscana insiste per assaggiarlo questo olio poi lo sputa con una smorfia di disgusto. Vostra altezza si abituerà, a Firenze non c'è vivanda che non ne venga aspersa. Per fortuna ho portato meco il mio cuoco, ride Marguerite²⁸⁷.

²⁸⁴ Ivi, 48.

²⁸⁵ Ivi, 49-50.

²⁸⁶ Ivi, 55.

²⁸⁷ Ivi, 74.

Durante il viaggio Marguerite riacquista il suo umore vivace: è irrequieta, eccitata e tutto la diverte, soprattutto le cose che fino ad allora non aveva mai provato e immagina il suo ignoto futuro in Italia, ricco di sorprese impreviste:

Durante le lunghe soste il pensiero dell'arrivo si annerisce, si moltiplicano i giochi, le musiche, gli spettacoli di mimi e funamboli, forse è possibile continuare così, in eterno [...]. La novità dell'infinito azzurro guizzante di luci metalliche esalta in Marguerite Louise una sensazione di potenza sconfinata, quasi riconoscesse nel mare così aperto, la sua liberazione.²⁸⁸

Il desiderio di libertà è la caratteristica principale delle protagoniste di Anna Banti, che si distaccano dalla moltitudine femminile, perché vogliono essere artefici del loro destino, sfruttando le capacità artistiche di cui sono dotate. Il personaggio di Marguerite Louise non ha nessuna dote particolare, a parte la bellezza, ma c'è in lei il seme della libertà, del desiderio e la volontà di perseguire un'esistenza che la soddisfi. Questa libertà le sembra di raggiungerla nella promessa di matrimonio con Cosimo de' Medici, nella relazione con il cugino Carlo e, durante il viaggio verso l'Italia, nell'idea di un mondo infinito in cui scoprire chissà quali meraviglie. Ma ancora una volta la ricerca della libertà sembra un miraggio perché il viaggio sta per terminare e con esso i suoi sogni:

Ora la terra di Francia, consumata passo passo, non è più che quella listerella di sabbia e di sassi laggiù: poi comincia l'angoscia. Da lento e pigro che era il tempo precipita in una ondata che rovescia sul brullo litorale, dove è frastuono e tumulto, i rottami del suo passato: le selve di Blois, il camerone dei suoi sonni infantili, il suo primo abito di Corte, la faccia grifagna della Grande Mademoiselle, i baffetti di Carlo che lei ha sfiorati con l'indice, prima di baciare: immagini tronche che saltellano turbinano scompaiono.²⁸⁹

Prima di salire sulla galea ammiraglia che la porterà in Italia Marguerite Louise, si accorge che questa è l'ultima occasione per cambiare il suo destino: può ancora tirarsi indietro e riappropriarsi della propria vita, ma questo desiderio rimane solo un pensiero. Marguerite Louise non è ancora pronta alla grande decisione che cambierà la sua vita anni dopo; al momento è solo una ragazzina che deve avviarsi verso quella nave: "In un

²⁸⁸ Ivi, 75.

²⁸⁹ Ivi, 76.

istante di vertigine Marguerite Louise si è vista nell'atto di volgere le spalle al mare e aprendosi un varco tra la folla correre verso la riva [...] mentre inconsciamente muove il piede in avanti le pare che quell'istante sia durato un secolo.”²⁹⁰

Nel Granducato di Toscana circola la voce che la giovane sposa sia altezzosa e capricciosa e con il suo atteggiamento verso i nuovi parenti non fa che confermare queste voci: “La Duchessa di Parma, quest'altra zia di acquisto, riceve un abbraccio freddo, distante. Non brutta, ma superba, ripeterà [...]”²⁹¹ Marguerite Louise è incurante di tutto ciò, perché vuole conoscere il suo misterioso marito e più l'incontro ritarda, più aumentano in lei la rabbia e il desiderio di mortificare quest'uomo che non mostra alcun interesse per lei. Quando finalmente l'incontro tra i due sposi avviene, è deludente per Marguerite Louise, che aveva sempre immaginato un intrecciarsi di sguardi amorosi e segrete passioni:

In effetti basta osservare come lungo la facciata sien disposti folti drappelli di Svizzeri in grande uniforme per capire che quel giovane signore grassoccio, ritto in mezzo a uno stuolo di gentiluomini, è lui, l'erede di Toscana. Veste, malauguratamente, di nero, il petto fregiato da una sciarpa gialla, per l'appunto il colore che la Orleans detesta. Non fa un passo, avanti. Aspetta. L'abbraccio che Madama dava per scontato, preludio alle tenere intimità dell'alcova, non ha luogo: solo quando la sposa è giunta dinanzi all'entrata, il Gran Principe si avvanza, sporge la destra e tocca e alza la sua mano sinistra, i due coniugi rimangono così un lungo minuto, senza parlare.²⁹²

In Toscana Margherite Louise rimpiange, continuamente, la sua amata Francia, i suoi boschi, i costumi e la spensieratezza francese e dopo appena tre mesi di matrimonio medita già una fuga per ricongiungersi con sua madre, il suo re e tutti i parenti che ha lasciato. Detesta tutto ciò che sia italiano e considera la corte come un luogo desolato, dove è impossibile vivere per i suoi rozzi costumi; al contrario, la sua dama di compagnia, Madama d'Angouleme, apprezza tutte le cose belle di Firenze:

²⁹⁰ Ivi, 77.

²⁹¹ Ivi, 82.

²⁹² Ivi, 83.

Qui tutti la tengono nella massima considerazione, il Granduca la tratta con ogni riguardo e così gli altri Medici, compreso il Gran Principe [...]. La sua missione è compiuta ...Peccato, il clima toscano giova alla sua salute e Firenze le piace, la diverte con i suoi nobilotti boriosi e curiosi,...inoltre, in questa povera piccola capitale il popolo minuto è adorabile, gli artigiani hanno abilità sorprendenti, dalle loro mani escono oggetti squisiti.²⁹³

Sono due visioni opposte della realtà, perché Banti ci presenta Firenze attraverso gli occhi di due donne con aspettative di vita antitetiche: Madame d'Angouleme è una figlia del proprio tempo, che accetta il proprio ruolo di donna senza chiedere niente, anzi, accetta tutto ciò che le viene concesso: "Forse che lei ha amato il defunto duca d'Angouleme? Eppure non le passava per la mente di mancargli di rispetto [...]. Un notevole profitto è stato il viaggio in Italia: spesata di tutto punto e con un nobile appannaggio."²⁹⁴ Marguerite Louise non si accontenta e non nasconde il suo malumore e l'intolleranza verso Cosimo e la sua corte: "odia il cielo sbiancato dalla luce eccessiva che abbaglia gli occhi e brucia le carnagioni tenere; odia le stagioni e la pioggia; odia l'Arno che paragonato ai fiumi francesi è solo un fiumiciattolo, un torrente tutto sassi che d'estate ristagna e puzza; odia il fetore delle strade e dei nobili compresi gli stessi Serenissimi; odia le facce della gente, brutte, bruttissime, piene di bitorzoli e di ezemi."²⁹⁵ Ancora una volta è la sua fantasia che l'aiuta a superare questi momenti di grande amarezza per una realtà che non è all'altezza delle sue aspettative; cerca rifugio nei sogni:

A volte, se mi sveglio al crepuscolo dell'alba, l'ora dei cacciatori solerti, tutta questa foresta dipinta si rovescia sul mio letto, le querce, gli ontani e gli abeti [...]. Sto quieta e aspetto che incominci una di quelle favole che la balia mi raccontava a Blois [...]. Sento lontano il mugito del corno, il latrare e lo sfrascare dei cani; e il fruscio dei ruscelli e lo scricchiolio dei rami. [...]. Il tempo si ferma, minuti e secoli hanno la stessa misura, il sangue che mi scorre nelle vene è la linfa che attraverso le radici profonde, sale dalla mia buona terra."²⁹⁶

²⁹³ Ivi, 93.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ivi, 96.

²⁹⁶ Ivi, 99.

Ciò che manca a Marguerite Louise non è lo sfarzo e i divertimenti della corte francese, che non ha mai conosciuto, ma la natura della sua terra. A palazzo Pitti vive come un'esule, scendendo raramente in giardino e senza mai partecipare ai pasti con i suoceri, rifiutando qualsiasi contatto con i membri della corte; quella ragazza tanto vivace e ambiziosa è diventata una donna trasandata, che trova sollievo solamente quando scrive lunghissime lettere in cui esprime la sua sofferenza. Il lettore potrebbe commuoversi per lo stato della protagonista, se non fosse per le parole della narratrice, che rivela la vera intenzione di Marguerite Louise quando medita :

Ha ottenuto quel che voleva, vivere una infelicità struggente che, lo sa bene, non può durare. Fra poco le porte e le finestre serrate, i doppiieri accessi diverranno i grotteschi ingredienti di una povera commedia che i suoi nemici, i Medici, l'hanno costretta a recitare per vincere la noia e coltivare un'assurda speranza. [...] E adesso, che uggia, che smania: non può andare avanti così, qualcosa deve succedere, non conta che Cosimo sia partito, il vile l'ha lasciata sotto la custodia di sua madre: non è servito a niente rifugiarsi in questa topaia soffocante in segno di protesta che non suscita il minimo interesse. I suoceri sono in villa, lei li turberà con un gesto che interromperà i loro piaceri meschini.²⁹⁷

Marguerite Louise organizza una fuga su una giumenta attraverso la città, perché vuole meravigliare e imbarazzare tutti e, specialmente, attirare l'attenzione su di sé; nessuno, tuttavia, nota il suo gesto bizzarro e alla protagonista non rimane che chiedersi: “Dove è finita la mia superbia?, la mia caparbieta? [...] Chi sono io, chi è Marguerite Louise? Nulla e nessuno. È la fine.”²⁹⁸ A Firenze le cose sono talmente cambiate che Marguerite Louise non si riconosce più, si mette in discussione e si sente sola perché in quella serata calda, accanto a lei non c'è sua madre, non c'è suo marito, ma solo una giumenta il cui “fiato umido che le sfiora i capelli e la vibrazione di un lieve nitrito valgono una parola, risuscitando i ricordi.”²⁹⁹ I ricordi di Blois le danno la forza di reagire, forza che comunque Marguerite Louise ha in sé perché è una donna combattiva e intelligente, e , forse per la prima volta, vede veramente tutte le cose belle che possiede: la giovinezza, la

²⁹⁷ Ivi, 103.

²⁹⁸ Ivi, 106-107.

²⁹⁹ Ivi, 107.

bellezza, l'esser diventata mamma di un bellissimo bambino - e il pensiero la commuove così tanto che comincia a piangere, di gioia questa volta. In questo momento di grande commozione un altro ricordo le affiora alla memoria, quello della sua prima governante che le diceva: "Vous n'aimez personne, Mademoiselle, il faut vous corriger,"³⁰⁰ perché Marguerite Louise non si è mai sentita amata e di conseguenza non riesce a fidarsi e ad amare nessuno. Finalmente se ne rende conto e capisce che la vecchia Rairé "aveva letto in lei come in un libro aperto,"³⁰¹ ma non riesce ad amare Cosimo né vivergli accanto:

Sebbene da tre anni Granduchessa in titolo, Marguerite Louise vive in perpetua villeggiatura: Lappoggi, Artimino, il Cerbone, Pratolino, Pisa e via dicendo, sono le sue residenze. [...]. Sia estate, sia inverno, passa dall'una all'altra dacché ha giurato che la vita a Pitti non è tollerabile e la vicinanza a Cosimo un supplizio. L'ultima sua scelta è Poggio a Caiano e [...] decise che di lì non si sarebbe più mossa.³⁰²

Nella nuova residenza Marguerite Louise ha creato una sua piccola corte, circondata dalle persone di cui si fida, con le quali passa le giornate tra merende all'aria aperta, partite di caccia alla lepre, balli e commedie. Fra tutti questi svaghi quello che la diverte maggiormente è contestare tutte le richieste che arrivano da Firenze, dove si preoccupano per gli eccessi dei suoi capricci e delle sue stravaganze, poco congeniali ad una Granduchessa. Cosimo conosce bene la sua sposa e sa che sarebbe capace di qualsiasi atto pur di stuzzicarlo, ma non può immaginare che Marguerite Louise stia preparando la sua fuga verso la Francia con l'aiuto di alcuni zingari che si trovavano a Poggio; nessuna principessa aveva mai osato abbandonare il marito e opporsi apertamente a due grandi casati, la famiglia regnante francese e i signori di Toscana. Il complotto viene scoperto e così una "bella mattina un folto drappello di trabanti e Svizzeri in assetto di guerra traversa il paese e circonda la villa facendo man bassa sulla tribù dei girovaghi, uomini e donne son presi e portati via."³⁰³ Tuttavia, Marguerite Louise raggiunge il suo scopo,

³⁰⁰ Ibidem: "Voi non amate nessuno, dovete cambiare."

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ivi, 108.

³⁰³ Ivi, 112.

perché la notizia della sua grande infelicità raggiunge anche Parigi, dove lo zio Re, seppur irritato per il nuovo problema, incomincia a interessarsi nuovamente a lei.

Marguerite Louise è un personaggio egocentrico, che pretende di essere al centro dell'attenzione in qualsiasi momento, e quando questa le viene tolta ricorre a capricci e stravaganze. Non si è mai posta il problema del ruolo che ha e dei doveri che deve assolvere e non accetta la vita al Pitti, perché si considera superiore a tutti gli altri, in quanto lei è una Orleans. È una donna intelligente che non si scoraggia facilmente, anzi più viene limitata nelle sue azioni, più diventa determinata nel raggiungere il suo scopo; la sua decisione di entrare in convento pur di lasciare il marito ne è la riprova: “Dopo tutto che cosa desidera? Null’altro che darsi alla vita devota da condursi in un monastero di Francia. Perché non contentarla? [...]. Non è poi una colpa accorgersi tardi di inclinare a uno stato semimonacale.”³⁰⁴ Se da giovane Marguerite Louise aveva sempre avuto paura del convento, perché è lì che finiscono le principesse senza dote, ora lo stesso luogo diventa sinonimo di salvezza, perché è lì che si può rifugiare, dato che Cosimo non avrebbe mai accettato l’annullamento delle nozze. Una volta arrivata in Francia, tuttavia, Marguerite Louise non ha l’accoglienza e la vita che aveva immaginato: ormai, rappresenta un ospite scomodo e sgradito per tutti, dalle monache del convento di Montmartre allo zio Luigi XIV. Per la seconda volta, Marguerite Louise comprende la realtà della sua situazione: in Toscana aveva un trono, aveva un piccolo mondo che dipendeva dalla sua esclusiva volontà e avrebbe potuto ottenere molto di più se avesse saputo scendere a qualche compromesso con Cosimo. Ora “è inutile guardarsi allo specchio”³⁰⁵ perché questo rimanda solo una Marguerite Louise confusa, che nuovamente si chiede: “Chi sono io, chi è Marguerite Louise: lo stesso smarrimento del giorno che nella landa toscana credeva di morire e la soccorse la pietà di un cavallo.”³⁰⁶ Questa volta

³⁰⁴ Ivi, 114-115.

³⁰⁵ Ivi, 118.

³⁰⁶ Ivi, 118-119.

a consolarla non c'è nessuna presenza familiare, e neanche quella terra che tanto aveva desiderato, ma c'è solo l'aspra consapevolezza di aver lasciato cadere quanto le apparteneva per diritto coniugale, per inseguire delle fantasie e inutili ricordi:

[...] questa inerzia passerà, pensava, quando toccherò la mia terra, quando le mie sorelle mi verranno incontro [...] ma Marsiglia non era più il porto in festa che ricordava e [...] neanche le campagne, terre ispide, spopolate. Le strade che percorre, tutte buche, di rado attraversano le care selve tanto sospirate, anche quelle sconvolte [...]. La foresta di Fontainebleau è inselvaticata, stretti sentieri, scapigliato sottobosco: ormai il re non ama che Versailles dove spende tesori. Infine, Parigi, allagata dai temporali, il fango schizza sino ai primi piani: poche le carrozze signorili...ma solo tanti villani emaciati³⁰⁷.

Il personaggio di Marguerite Louise non sa affrontare positivamente la vita, né gioire di quanto possiede. La sua insoddisfazione la porta alla continua ricerca della felicità e solo in rari momenti di lucidità si rende conto di quello che ha perduto, ma ormai è troppo tardi: a Montmartre deve “lottare per riaffermare un minimo di autorità, il privilegio almeno di essere la prima nella sventura se la malasorte le ha negato di esserlo fra gli splendori di una Corte cui era destinata regina.”³⁰⁸ Se a Firenze la sua collera sbigottiva Cosimo, che accondiscendeva a realizzare tutte le sue richieste, nel convento nessuno è colpito dalle sue smanie e, forse per la prima volta, la sconfitta è per lei veramente amara e fa ancor più male, perché è stata lei a procurarsela: “per tutto questo lei ha lasciato cadere quanto le apparteneva di diritto: onori sovrani e l'aspro potere di discutere, contraddire, irritare e far dipendere tutto un piccolo mondo dalla sua esclusiva volontà. A chi oserebbe confessare di rimpiangere Boboli, il Poggio, gli applausi?”³⁰⁹

L'unico legame che le rimanga con il suo fastoso passato è la giovane morella Climène, da lei allevata amorevolmente al Poggio; di notte, quando le monache dormono, Marguerite Louise si rifugia nella stalla e con la sua Climène trova quell'affetto che lei non ha mai ricevuto né saputo dare a nessuno: “Climème, chiama sommessamente

³⁰⁷ Ivi, 119-121.

³⁰⁸ Ivi, 118.

³⁰⁹ Ivi, 121.

Marguerite, e quasi le viene da piangere, dopo tanti mesi di asciutto rancore.”³¹⁰ Una notte la protagonista si accorge della presenza di un individuo che dorme nella stalla, un uomo sulla trentina, con vestiti miseri ma puliti su cui lei comincia a fantasticare: potrebbe essere il nuovo stalliere del convento, o una spia inviata da Firenze per controllarla, o addirittura un gentiluomo perseguitato, costretto a nascondersi sotto umili spoglie? Marguerite Louise non ha timore di parlargli; dopotutto, non sarebbe la prima volta che si fida di uno sconosciuto: così era successo nei boschi di Blois, così al Poggio, nei convegni notturni con gli zingari. Marguerite Louise non disprezza le persone più umili, si trova a suo agio con loro e forse è proprio da queste persone che sente di ottenere una maggiore comprensione. L’incontro con Alexander le ridà il buon umore e la risolve dall’ amarezza e dallo sconforto che l’ avevano assalita per tanti mesi:

Quello che lei ha sempre desiderato invano, uomini come Alexander lo posseggono fin dalla nascita: la possibilità di scegliere la propria sorte. Per i Grandi non c’è libertà senza sovrano potere, ma i loro soggetti hanno la libertà più facile dell’anonimato. Orgoglio, avidità di denaro non preoccupano il finto stalliere, gli piace il vagabondaggio, l’avventura, il rischio di morir di fame. Morire sul ciglio di una strada o su un letto principesco non sono la stessa cosa?³¹¹

Ascoltando le parole di Alexander, Marguerite Louise capisce che deve ricercare la libertà non nella ricchezza, ma nel “brulichio della gente senza diritti ma anche senza doveri;”³¹² così, comincia a frequentare la chiesa e a rimanervi intere giornate in perfetta solitudine, totalmente immersa nella preghiera, sperando di ricevere un messaggio spirituale che le indichi la strada da seguire. Il messaggio non arriva e anzi le tornano in mente i ricordi della vita che si è lasciata alle spalle, come l’immagine del cugino Carlo di Lorena, ora sposo della ricca regina di Polonia, e nuovamente Marguerite Louise si pente della decisione presa.

³¹⁰ Ivi, 125.

³¹¹ Ivi, 129.

³¹² Ibidem.

Marguerite Louise è sempre ricorsa a quest'espedito quando non riusciva a sopportare più una certa situazione e la sua infelicità la opprimeva: anche a Montmartre di fughe ne ha progettate tante, ma ormai non è più giovane né bella come un tempo, per continuare a fuggire. L'unica persona che ancora si ricorda di lei e va a trovarla, per puro spirito di carità, è la sorella maggiore, la Grande Madamoselle, che la invita all' Hotel Dieu, un luogo di atroci miserie, in cui la più giovane delle Orleans si comporta come una energica riformatrice in missione benefica tra i poveri sofferenti:

Marguerite si precipita nelle corsie dichiarando che intende assistere di persona gli infermi, né più né meno di una suora infermiera. È un turbine, una tempesta di ardente dedizione: vola fra i lettucci, su ognuno si china sino a toccare labbra e fronti che già la morte ha segnato; lava piaghe, vuota pitali, sorregge teste ciondolanti, porge cordiali e bevande. Redarguisce i religiosi che recitano le preghiere degli agonizzanti, non sopporta che ai moribondi sia tolta la speranza di sopravvivere, parla di farmaci miracolosi che guariscono ogni morbo.³¹³

In quest'ultima fase della sua vita, forse per esorcizzare la paura della vecchiaia, della malattia e della morte, Marguerite Louise sceglie di dedicarsi agli altri, ai poveri dell'ospedale e al vecchio Monsieur Gentilly, "un uomo di età avanzata e di passabile educazione, appartenente alla petite noblesse provinciale che ha subito nominato suo segretario e maggiordomo. In realtà i meriti di costui consistono nella sua malferma salute, così deplorabile che ogni giorno c'è da temere per la sua vita. [...] Altro non ci voleva per risvegliare vigorosamente la vocazione assistenziale di Madama che trova in lui un paziente ideale."³¹⁴ Questa vocazione non svanisce neanche quando Marguerite Louise diviene l'erede di gran parte delle fortune della Grande Mademoiselle, riuscendo così a diventare ricca e libera. Trascorre allora le giornate in compagnia del fedele Gentilly, come se fossero una vecchia coppia di sposi, godendo di tutti i benefici di un matrimonio fatto non di regole e obblighi, ma di reciproca comprensione e serenità. La protagonista non ha più bisogno di crearsi delle realtà fittizie, perché insoddisfatta della

³¹³ Ivi, 136.

³¹⁴ Ivi, 140-141.

realtà, non cerca più la notorietà e l'ammirazione altrui perché è, finalmente, indipendente:

Una bella giornata, dice al fedele Gentilly, e aggiunge – ma lui non intende l'italiano - “ Ogni lasciata è persa” che era il motto della spensierata plebe fiorentina, l'unico segno di saggezza di quel popolo infelice. Solo adesso, in vecchiaia, avrebbe il coraggio di farlo suo, e chissà come la gente lo interpreterebbe. La sua amara risposta ad una damigella che esaltava la sua bontà è molto più significativa: “Non voglio che si parli di me, né in bene né in male.”

Anna Banti ha saputo creare un personaggio che, come altre sue eroine, ha in sé la forza di innalzarsi sopra la moltitudine di donne inermi e appropriarsi della propria vita. Una condizione che Marguerite Louise è riuscita a conquistare, perché ha saputo mettersi in discussione e capire gli errori commessi; durante la narrazione, infatti, si chiede ripetutamente: “Chi è Marguerite Louise?”

Vent'anni fa quando, dalla sua carrozza, sorrideva ai poveri di Firenze, sicura che quel sorriso fosse già un dono, non si sarebbe posta il problema: oggi, all'improvviso, una terribile lucidità la investe e la fruga spietatamente in fondo al cuore. Da tempo l'immagine di Marguerite d'Orleans, Principessa infelice, che amava contemplarsi nello specchio fatato di un romanzo, sta paurosamente alterandosi e divenendo un oggetto odioso, grottesco.³¹⁵

È una donna vanitosa, egocentrica, orgogliosa ma abbastanza intelligente da capire che non vuole diventare la caricatura di se stessa; fino alla fine combatte, a modo suo, per ottenere la tranquillità e serenità che non ha mai avuto in giovinezza. Le tornano spesso in mente le parole della sua balia: “Vous n'aimez personne, Mademoiselle.” Marguerite Louise, tuttavia, non sa amare, perché nessuno glielo ha mai insegnato, non è stata mai amata per se stessa se non per il cognome che porta e per l'alleanza politica che avrebbe recato in dote. A Marguerite Louise è mancato fin dall'infanzia un solido e profondo amore materno che, forse, l'avrebbe aiutata ad acquisire sicurezza in sé, senza doversi fingere un'eroina romantica o cercare sempre l'attenzione per sentirsi amata: “L'amour,

³¹⁵ Ivi, 137.

diceva, mi manca l'amore, a Firenze nessuno mi ha mai amata.”³¹⁶ Marguerite Louise aveva un bisogno disperato di sentirsi amata come i nobili cavalieri medievali amavano le loro dame nei racconti cavallereschi:

Era un'altra delle sue idee fisse, questa dell'amore, e lei lo intendeva in un modo curioso, avrebbe voluto essere adorata senza ricambio [...]. Sua Altezza avrebbe preteso vivere come al tempo dei cavalieri antichi che si facevano ammazzare per la loro dama senza riceverne il minimo favore [...]. Ho sentito dire che da ragazza la Granduchessa aveva tanto amato un cugino, ma sono sicura che anche di lui s'era disgustata perché, sebbene senza speranza, non le era abbastanza devoto.³¹⁷

Ma i tempi sono cambiati e Marguerite Louise non può essere amata in questo modo, perché gli uomini vogliono “fare all'amore e arrivano subito al sodo,”³¹⁸ e Cosimo vede in lei solo una macchina per fare figli. Le sue ribellioni nascevano dal desiderio di attrarre l'attenzione di Cosimo e degli altri membri della famiglia, ma poi finiva sempre per “nuocere solo a se stessa”³¹⁹ e alla sua reputazione. La sua colpa è stata quella di aver voluto conservare la propria identità nazionale, anziché abbandonare i costumi francesi per quelli italiani, secondo le consuetudini del tempo: “È pur vero quanto intesi dire, che tali uomini le entravano in camera liberamente: ma chi conosce il costume della corte di Francia sa che le dame di alto rango non badano al sesso di chi le serve, per loro un lacchè è un oggetto di comodo, una specie di cagnolino.”³²⁰ Marguerite Louise era figlia della società francese, conosciuta per “le donne intellettuali, brillanti e sicure di sé”³²¹ e soprattutto per una corte “nota per i suoi costumi piuttosto dissoluti.”³²² Anna Banti ha percepito i contrasti che sarebbero sorti da queste differenze culturali e li ha utilizzati per creare un personaggio vivo e non un freddo ritratto storico senza nessuno spessore psicologico e umano.

³¹⁶ Ivi, 256.

³¹⁷ Ivi, 256-257.

³¹⁸ Ivi, 256.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ivi, 258.

³²¹ Antonia Fraser, *Maria Antonietta. La solitudine di una regina*, Milano: Mondadori, 2009, 33.

³²² Ivi, 52.

Cosimo III de' Medici è il protagonista maschile del romanzo, patriarca della famiglia Medici e odiato marito di Margherite Louise d'Orleans. Il lettore lo incontra quando è ancora un giovanissimo erede al trono di Toscana, un ragazzo timido, completamente sottomesso alla madre, la Granduchessa Maria Vittoria:

È un ragazzone linfatico, pallidotto, naso forte, bocca tumida, piccolo mento; una faccia che esprime timidezza orgoglio e melanconia [...]. Cosimo non è un cattivo figliolo, ma noioso, musone, pedante [...]. Come sua madre, non ha fiducia nei medici, ma grandissima nel Cielo, nei santi protettori dei potenti, nelle reliquie che possiede in abbondanza.³²³

La narratrice lo descrive come un ragazzo intelligente e dalle grandi possibilità, se non fosse tormentato dai sensi di colpa dovuti alla ferrea educazione cattolica impostagli dalla madre:

Allevato nel clima dell'Accademia del Cimento e per nulla stupido, è però tormentato dagli scrupoli, teme le insidie del Maligno. La sua certezza terrestre è la Romana Chiesa, le sue aspirazioni sono contraddittorie: santità e ambizioni militari, fede nel potere assoluto dei principi e pretesa all'amore dei sudditi.³²⁴

Questo suo stretto legame con la madre lo allontana, inoltre, dagli altri membri maschili della famiglia, che lo considerano un inetto:

Cosimo si era preparato un discorsetto di circostanza, quando Mattia lo previene, maniere spicce e militaresche, senza formalità, da zio a nipote. Suvvia, figliolo, esclama, non è più tempo di tentennamenti, o sì o no: tocca a voi e non a noi prender moglie. Alla sua risata solo lo zio Leopoldo si associa moderatamente, nascondendo la bocca dietro la mano da intellettuale mentre [...] la Granduchessa, con gli occhi bassi, visibilmente tesa guarda Cosimo.³²⁵

Cosimo ammira la fermezza e la sicurezza dei suoi zii e del padre ma questa "ammirazione è temperata dalla diffidenza"³²⁶ nei loro confronti; la sua fiducia è totalmente riposta nella madre, verso cui Cosimo ha "la tenerezza fisica dell'eterno poppante,"³²⁷ per quanto riguarda i rapporti con le donne. Di fronte alla scelta di

³²³ Ivi, 34, 52.

³²⁴ Ivi, 34.

³²⁵ Ivi, 32-33.

³²⁶ Ivi, 34.

³²⁷ Ibidem.

prendere moglie, Cosimo tentenna perché vorrebbe seguire gli avvertimenti della madre ma non osa opporsi ai membri della sua famiglia:

Il giovanotto aggrotta la fronte: ha tutti gli occhi addosso, anche quelli ironici dello zio Leopoldo [...]. L'argomento della religione gli sta a cuore, le parole della madre lo impressionano [...] e i dubbi nel suo animo stanno combattendo una fiera battaglia".³²⁸

Alla fine, Cosimo sceglie Marguerite Louise perché non può opporsi alle ragioni di stato ma anche perché lui "ha una gran voglia di prendere moglie[...] e la bellezza della giovane francese non gli è del tutto indifferente: proprio stanotte l'immagine seduttrice della bionda francese lo ha visitato."³²⁹ L'avvenenza fisica di Marguerite Louise lusinga il giovane Cosimo, creandogli delle fantasie erotiche che lui vive come un grande tormento interiore: un conflitto che nasce dalla sua difficoltà di accettare il desiderio naturale per una donna, perché la "donna gli fa paura,"³³⁰ in quanto fonte di tentazioni impure. È stato abituato a vedere in ogni donna la discendente della biblica peccatrice Eva, per cui si sente continuamente minacciato dalle lusinghe femminili e il solo sognare la sua promessa sposa lo fa cadere nell'angoscia di aver contaminato la santità del matrimonio:

Il sacerdote ha creduto bene, in ossequio al desiderio della Serenissima Granduchessa, di rivolgergli un fervorino adatto alla circostanza. Il matrimonio, Altezza, è innanzitutto un Sacramento e ricordatevi che la donna, qualunque donna, principessa e plebea, discende da Eva. Tocca all'uomo darle esempio di continenza e ridurla al modello cristiano di moglie casta, docile alle necessità della prole, ma aliena da futili trastulli amorosi [...] l'atto coniugale deve essere un dovere piuttosto che un piacere. Soprattutto nei primi amplessi, moderate le espansioni.³³¹

Marguerite, dunque, diventa una nemica ancor prima del suo arrivo in Toscana, perché Cosimo riversa sulla giovane moglie le proprie paure ("comincia a provare, per la sposa che viaggia verso di lui, un risentimento amaro e quasi il desiderio di punirla"³³²) e per

³²⁸ Ivi, 32-33.

³²⁹ Ivi, 34, 54.

³³⁰ Ivi, 34.

³³¹ Ivi, 78.

³³² Ivi, 54.

questo motivo non riuscì mai a “tornare da lei, stringerla fra le braccia, addormentarsi sul suo petto.”³³³ Il personaggio di Cosimo, pur potendo essere materialmente libero, è prigioniero di timori ed insicurezze e si convince sempre più di essere il protettore della religione e della morale cattolica, convinzione rafforzata dai preti della corte, sempre pronti a servirlo. Tuttavia le parole dei suoi confessori non bastano ad allontanarlo dalle tentazioni e la sua vera natura non si acquieta:

Vi ho disobbedito, Padre, geme Cosimo a capo basso, e questo sarebbe il meno. Ho preferito il medico del corpo a quello dell'anima. Ho consultato il Redi su quei miei dubbi e lui mi ha consigliato di rivedere quella donna, la Leonida. Gli ho dato retta, Padre, ho commesso adulterio e la concupiscenza mi ha vinto, invece di frenarmi la consapevolezza del peccato mi eccitava viepiù. Adesso ho gran paura di non provare stimoli che con donne corrotte, e come mi comporterò con la mia sposa che è vergine?³³⁴

Il comportamento di Cosimo, durante la prima notte di nozze, è caratterizzato dall'ambiguità che definisce la sua personalità: ha paura di non aver dimostrato il suo prestigio virile, ma è soddisfatto perché “neppure un istante ha rimpianto l'ardore della lavandaia, non ha dunque contaminato la santità del Sacramento;”³³⁵ infine, lo “assale una confusa tenerezza per questa piccola Marguerite Louise che non è soltanto una Figlia di Francia, la cugina del più potente re della terra, ma soprattutto sua moglie.”³³⁶ Si tratta solo di brevi, tenere riflessioni che rimangono chiuse nella mente di Cosimo, perché non avrà mai il coraggio di pronunciarle a Marguerite Louise che, con il tempo, diventa sempre più sfuggente. L'atteggiamento distaccato di Marguerite Louise non fa che aumentare il tormento di Cosimo: più lei si allontana dalla corte, più Cosimo appare ossessionato dalla bellissima moglie, al punto di farla sorvegliare quotidianamente da spie, soprattutto una volta che Marguerite Louise ritorna in Francia: “Del resto, Marguerite Louise s'inganna immaginando che suo marito, sopraffatto dall'età e dai guai,

³³³ Ivi, 90.

³³⁴ Ivi, 80.

³³⁵ Ivi, 90.

³³⁶ Ibidem.

si sia stancato di farla spiare: non ha mai smesso di pedinarla con appassionato accanimento. È il suo dovere. È il suo piacere.”³³⁷ È un piacere doloroso di cui Cosimo non può fare a meno, perché lui la desidera ancora, come la prima volta che la vide, ed è tormentato dalla gelosia:

Non medita: vede. Le carni traspariscono, ripete mentalmente, tanto dire che Marguerite Louise si bagna nuda e con la scusa di sostenerla il sozzo confidente le palpa il seno e i fianchi. L’immagine è così viva che, senza riflettere all’età della moglie, si trasferisce in lui e gli par di toccare quella pelle di seta candidissima: Marguerite sedicenne è ancora davanti ai suoi occhi, tutta scoperta dal collo sottile ai piccoli piedi, come la sorprendevo d’estate, oppressa dal caldo, e lei subito si copriva fino agli occhi, muta ed ostile. Era, malgrado il Sacramento, una tentazione infernale unita al piacere di avvilirsi, strappando goffamente e a forza che gli era dovuto.³³⁸

La gelosia lo porta ad immaginare Marguerite Louise coinvolta in innominabili giochi di lussuria e il pensiero è così intenso che “Cosimo si sente mescolato, dannato anche lui, con brividi di abbandonato piacere. Disperato e sazio.”³³⁹ Ripresosi dalla fantasia, il senso di colpa lo assale nuovamente e la preghiera non è più sufficiente ad alleviare la sua sofferenza, che deve essere accompagnata dalla sofferenza di tutti: “Guai a chi, in Toscana, nobili, borghesi, popolo commetta peccati d’amore: i religiosi sorvegliano le famiglie, tengano d’occhio i giovani, le ragazze, gli adulteri paghino col capestro, e il mondo sappia che Cosimo III non dà tregua al demonio.”³⁴⁰

Il personaggio di Cosimo è caratterizzato da questo conflitto tra fede e natura umana, che non gli permette di vivere liberamente; il suo destino, forse, sarebbe stato diverso se la madre gli avesse insegnato a pensare invece che “educarlo alla menzogna e a ragionare con la testa dei preti.”³⁴¹ La colpa di Cosimo è di non essersi ribellato a tutto ciò, di non avere avuto la forza di reagire e diventare l’artefice della propria vita, come ha fatto, invece, Marguerite Louise. È un personaggio passivo, che preferisce che siano gli

³³⁷ Ivi, 144.

³³⁸ Ivi, 147-148.

³³⁹ Ivi, 148.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Ivi, 192.

eventi o gli altri a decidere per lui, ma ha l'arroganza di credere di essere nel giusto e questa sua nozione gli rende impossibile avvicinarsi agli altri, come ai suoi due figli maschi. Cosimo non comprende le scelte di vita di Ferdinando e Gastone perché non accetta la loro predisposizione naturale al mondo; tutto ciò che è diverso dal suo modo di vivere gli appare perversione e peccato, e fa di tutto per sottometterlo alla sua volontà. Ma dietro a questa autorevolezza c'è l'ombra di un uomo "divorato dal livore dei suoi molteplici insuccessi di marito, di padre e di sovrano,"³⁴² che, fin da ragazzo, si è sentito inferiore al padre, agli zii che con tanta sicurezza sapevano destreggiarsi in qualsiasi situazione, alla moglie Marguerite Louise che lo ha lasciato, mortificandolo nel suo onore di uomo e sovrano.

Cosimo si sente a suo agio solamente con la principessa Violante, moglie di Ferdinando, perché ha uno stile di vita che lui ammira: è una brava cristiana dedita alla Chiesa e alle opere di carità, e soprattutto incarna quel modello di moglie che Cosimo avrebbe voluto per sé: "Non potevamo sperare una nuora più amabile e docile, ripeteva il vecchio Granduca, Dio ci ha colmato delle sue grazie."³⁴³

I FIGLI

I figli di Margherite Louise e di Cosimo III, Ferdinando, Anna Ludovica e Gastone, rivelano personalità molto diverse, che li portano a scegliere modi di vita opposti. Ferdinando è l'erede di Toscana, giovane e affascinante: ama la vita e la sua gioia di vivere si nota anche dai suoi vestiti "molto attillati e dai gai colori," e dalla sua figura, "scintillante di gemme sul petto e sul pomo della spada."³⁴⁴ È un giovane che ha "spregiudicatezza ed esperienza di mondo"³⁴⁵ e, soprattutto, ha un'intelligenza acuta e una disinvoltura che gli permettono di godersi liberamente la vita: "Era circondato da una

³⁴² Ivi, 196.

³⁴³ Ivi, 214.

³⁴⁴ Ivi, 166.

³⁴⁵ Ivi, 162.

corte di giovani avventurosi e amoreggiava con le dame più belle di Firenze, praticando anche canterine e celebri meretrici.”³⁴⁶ Questo stile di vita irrita moltissimo il vecchio Cosimo, che non perde occasione per rinfacciargli “dissipazioni e compagnie indegne.”³⁴⁷ Ferdinando, peraltro, non ascolta le parole del vecchio padre, che non stima né come uomo né come sovrano, anzi si diverte ad imbarazzarlo: “una preghiera, Altezza Serenissima e venerato Padre: non vorreste dare ordine che qui a Pitti e nelle principali villeggiature della nostra Casa, sia esposto un qualche ritratto della Granduchessa vostra consorte. Ce n’erano parecchi, ricordo, per le sale, accanto al vostro: e ora non ne vedo più traccia.”³⁴⁸

Ferdinando sa perché i ritratti della madre sono scomparsi, ma si diverte a tormentare il padre perché è infastidito dalle continue prediche e spinto dal desiderio di una qualsiasi rivalsea, dato che vuole “indurre Cosimo ad abdicare in suo favore, governare come un sovrano illuminato, senza preti.”³⁴⁹ Al momento, tuttavia, Ferdinando non può fare altro che fuggire lontano dal padre e “da una città immiserita, pavida, bigotta”;³⁵⁰ sogna di andare a “Venezia la sua città del cuore. Lì, almeno per poco, si sottrarrebbe alle beghe inerenti alla sua nascita, vivendo in incognito da semplice gentiluomo dilettante di pittura e musica, libero di trattare chi gli piacesse, uomini e donne.”³⁵¹ Ferdinando è uno spirito libero che ha bisogno di lanciarsi in sfide sempre nuove e soprattutto ha la necessità di essere se stesso. L’esser costretto continuamente a misurarsi con le rigide regole di corte esaspera il suo bisogno di libertà, che cerca sfogo in scorribande poco onorevoli:

Escogitare qualche altra impresa, tanto per sentirsi vivo e non cedere all’umore tetro: magari una mattana da far trasecolare i compunti fiorentini e sussultare di sdegno la pancia del Granduca. [...] Ed ecco gli balena un

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ Ivi, 165.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Ivi, 178.

³⁵⁰ Ivi, 170.

³⁵¹ Ibidem.

pensiero: perché non organizzare una caccia di nuovo tipo, una furiosa scorribanda per le innumerevoli sale, salette, stanzucce, soffitte, andirivieni, ripostigli delle dimore rustiche e cittadine di Casa Medici, allo scopo di rintracciare gli scomparsi ritratti di Margherite Louise? Una bella sorpresa, per il Serenissimo Padre, trovarli appesi, una mattina, al posto delle virtuose matrone e dei guerrieri di un secolo fa.³⁵²

Il gioco che Ferdinando organizza per sorprendere ancora una volta la Corte ricorda un'altra "mattana" che molti anni prima aveva organizzato Marguerite Louise per stupire la stessa Corte bigotta e ben pensante:

E adesso, che uggia, che smania: non può andare avanti così, qualcosa deve succedere, [...] ebbene lei li turberà con un gesto che interromperà i loro piaceri meschini. Per esempio simulare una fuga, nascondersi, mettere in scompiglio la Corte. [...] Marguerite riflette. Travestirsi, uscire dal palazzo in abito dimesso da serva, da sguattera? Ma no [...] sfidare lo scandalo, traversare la città a cavallo, buttarsi alla campagna, celarsi in un qualunque abituro, burlare gli inseguitori. Tanto più grave la beffa, quanto più eccitante il divertimento.³⁵³

Ferdinando è molto simile a Marguerite Louise, a quella madre che lo aveva lasciato tanti anni fa, ma alla quale era ancora legato perché sentiva di capirla, di essere come lei: "nel fondo dell'animo aveva sempre parteggiato per maman, così bella e così diversa dalle insipide dame di Pitti. In cuor suo, la difendeva: se se n'era andata, se aveva abbandonati i figlioli doveva esserci stata costretta dalle meschinità del marito."³⁵⁴ Ferdinando, forse, avrebbe preferito che Marguerite Louise lo avesse portato via con sé molti anni prima, e nelle sue parole traspare ancora la sofferenza del bambino che cerca di giustificare la "maman" che lo ha lasciato solo, ma con la quale era veramente felice:

Non somigliava affatto costei, alla Principessa [sua madre] in esilio al Poggio, non era neppure bella, ma dalla sua faccetta impertinente (così la ricorda) si sprigionava un umor giocoso che ancor lo coinvolge e lo turba: che ha fatto parte di una felicità perduta nelle nebbie dell'infanzia, quando qualcuno rideva sopra la sua testa e l'eco di quel riso lo accompagnava nel sonno.³⁵⁵

³⁵² Ivi, 170-171.

³⁵³ Ivi, 103-104.

³⁵⁴ Ivi, 169-170.

³⁵⁵ Ivi, 187.

È un ragazzo che fugge dal presente per rifugiarsi brevemente in un tempo lontano, nel sogno di una madre che gli voglia bene. Si tratta solo di un momento, però; Ferdinando, da ragazzo orgoglioso quale è, rinnega questo capriccio puerile, questa folle ricerca dei ritratti di sua madre: “se li tenga chi vuole,”³⁵⁶ perché lui non ha bisogno di Marguerite Louise. Nonostante ci siano molte affinità tra il personaggio di Marguerite Louise e quello di Ferdinando, quest’ultimo è privo di quella forza interiore che permette a Marguerite Louise di sopravvivere in qualsiasi situazione. Ferdinando vorrebbe fuggire, ma non lo fa; vorrebbe estromettere il padre e diventare un sovrano moderno, ma “sa bene che non ne avrà mai il coraggio e neppure la voglia.”³⁵⁷ Vuole solo divertirsi e viaggiare; è determinato più che mai a compiere il suo viaggio prima di sposare la principessa Beatrice Violante di Baviera: il suo sarà un altro matrimonio politico, una fredda combinazione di alleanze e di interessi che Ferdinando accetta, ma alla quale non si sottomette mai, continuando la sua vita sregolata e dedicata ai piaceri, in cui non c’è spazio per la sposa tedesca. Una vita vissuta tra feste e divertimenti continui, che si consuma nell’arco di pochi anni senza lasciar nessun ricordo positivo dietro di sé. L’unica a piangerlo è proprio la sposa tedesca, Violante, che lo ama per quello che sarebbe potuto diventare se avesse avuto più coraggio e stima di sé: “Aveva ragione, Ferdinando, a preferirla [la villa a Pratolino] a ogni altra dimora, essa era la casa di un vero uomo, non di un Principe deluso e frustrato.”³⁵⁸

Con la morte del Gran Principe Ferdinando, il fratello minore Gian Gastone gli succede al trono ottenendo, così, un ruolo che non gli si addice e che, soprattutto, lui non vuole. Fin da piccolo Gian Gastone è molto quieto e riservato, “scappa se qualcuno ride e scherza,”³⁵⁹ rifugiandosi con i suoi animali: “[gli uccelli] Sono la mia consolazione,

³⁵⁶ Ivi, 178.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Ivi, 219.

³⁵⁹ Ivi, 153.

dichiara con fervore, li ho addomesticati, mi conoscono alla voce, mi vogliono bene;”³⁶⁰ è tormentato dagli incubi di notte e da pensieri tristi durante il giorno: pensa a quella signora ammantata che qualche volta veniva a trovarlo nella sua camera e che gli dava sempre “un freddo bacio sulla guancie e sulla fronte.”³⁶¹ Quella signora con le “vesti sontuose che parlava fitto nella sua lingua proibita,”³⁶² era la mamma francese, che aveva smesso di andare a trovarlo e che lui ricorda attraverso le parole della balia: “le piaceva ridere, ballare e prendere in giro i musoni.”³⁶³ Ebbene, Gian Gastone è diverso da Margherite Louise e dagli altri membri della dinastia medicea, lui che non è “bello e spiritoso come suo fratello Ferdinando, il Gran Principe. Non ha coraggio, lui, non ha fortuna, tutto gli va sempre male.”³⁶⁴ Da adulto, restio alla convivenza familiare, si è ritirato a vivere in un padiglione, dove passa le giornate malvestito e in ciabatte, circondato da un eterno disordine, in cui si trova completamente a suo agio: “Un fetore pesante, come di pollaio, alita per le stanze [...]. Nella penombra si distinguono un letto sfatto, senza cortinaggi, due seggioloni, qualche tavolo e dovunque, anche in terra, pile di libri, boccali, piatti, biancherie sporche e strumenti vari, da fiato e da corda.”³⁶⁵ Tutti lo considerano lunatico e Gian Gastone ne è consapevole, vergognandosi anche delle condizioni in cui vive. Non è pazzo, ma semplicemente diverso dalle altre figure maschili della famiglia, perché non ha in sé né la passione del sacrificio religioso né interesse per i piaceri; è intelligente e colto e, non sentendosi compreso dalla sua famiglia, si dedica totalmente agli studi, trovando così la sua dimensione di vita:

Gian Gastone è troppo preoccupato di quel che penserà il fratello di tutto il sudiciume e il ciarpame che lo circonda: vergogna e mortificazione finiscono per prevalere sulla sua selvatichezza. Che ne dite, eh, balbetta, vivo più da bestia che da principe, ma la colpa non è mia. Per i miei studi di scienze naturali avevo chiesto un locale acconcio, e mi hanno confinato

³⁶⁰ Ivi, 184.

³⁶¹ Ivi, 155.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ivi, 153.

³⁶⁴ Ivi, 154.

³⁶⁵ Ivi, 184.

in questa baracca che mi serve anche per dormire. C'è di buono che qui almeno mi lasciano in pace. Sui pomelli gli si sono accesi due focherelli malsani che contrastano col gialliccio delle gote. Ecco perché non amo ricever visite, sospira: e si capisce che ha le lacrime in pelle.³⁶⁶

Non riesce ad instaurare un rapporto nemmeno con i fratelli, che lo giudicano solo per ciò che vedono; soprattutto Ferdinando ha nei suoi confronti “un’istintiva ripulsione,” perché è così lontano dai suoi valori. Non hanno avuto una famiglia unita che li aiutasse ad integrarsi l’uno nella vita dell’altro, ma sono sopravvissuti alla loro realtà familiare sfruttando le doti che possedevano dalla nascita, che hanno così accentuato le loro diversità:

Con un gesto vagamente amichevole Ferdinando respinge quella giustificazione non richiesta, e fissa il suo cadetto sforzandosi a una obiettività che combatte un’istintiva repulsione. Da più di un anno non lo vedeva e se lo ricordava come un ragazzo scipito, ossequentissimo al babbo e alla nonna, insomma un Medici di qualità scadente, con tutte le tare della stirpe e nessun carattere particolare [...]. Adesso ha davanti una specie di creatura selvaggia [...]. Prigioniero di se stesso, Gian Gastone ha scelto la solitudine dei lebbrosi. Altro che melanconia: costui è pazzo e vuol stare fresco, il Granduca, se io venissi a morire senza eredi, con la sola alternativa di questo disgraziato.³⁶⁷

Ferdinando non ha del tutto torto: intuisce che con Gian Gastone la dinastia medicea finirebbe, perché il fratello non potrebbe mai avere un rapporto felice con una donna³⁶⁸ o sopportare i doveri e le responsabilità che ricadono su chi comanda. Il suo istinto naturale percepisce che, oltre alla timidezza, Gian Gastone non ha in sé la forza di ribellarsi: “Fa male Vostra Altezza a isolarsi e a non far valere i suoi diritti. Stava per aggiungere, banalmente: chi pecora si fa lupo la mangia.”³⁶⁹ Vorrebbe che suo fratello fosse diverso, perché se “Gastone fosse in sensi potremmo un giorno risollevare insieme il nostro sciagurato paese,”³⁷⁰ ma sono pensieri vani, perché la realtà li divide. L’unica persona che lo capisca è la principessa Violante, che “lo incontra di rado nelle feste di

³⁶⁶ Ivi, 181-182.

³⁶⁷ Ivi, 182.

³⁶⁸ Sarà infatti lo stesso Gian Gastone ad affermare, solo qualche pagina più avanti; “non voglio moglie, né la vedova né nessun altra, non voglio donne intorno a me, non le sopporto”, Ivi, 205.

³⁶⁹ Ivi, 182.

³⁷⁰ Ivi, 183.

precetto, pallido commensale che siede all'ultimo posto e non parla mai;”³⁷¹ i cortigiani le hanno confidato che il giovane Gian Gastone “è malato di malinconia, anzi di qualcosa di peggio (battendosi le dita sulla fronte),”³⁷² ma per Violante quello che tutti chiamano “umor lunatico” non è “che profondità di pensiero e di sentimento.” È proprio grazie alla gentilezza di Violante che, con il tempo, Gian Gastone riesce ad uscire dal suo isolamento e a condurre una vita più normale, legandosi fortemente alla cognata:

Se Violante, nelle ore calde, scende in giardino, subito Gastone esce per i viali e si trattiene a farle compagnia. Si divertono con giochi semplici, infantili, il domino, il filetto, l'omo nero, poi merendano insieme scambiando poche parole. [...] Alla fine Violante prende un libro o il ricamo e per qualche minuto Gastone rimane seduto [accanto a lei].³⁷³

Questa amicizia continua fino a quando Gian Gastone è obbligato a sposarsi per procurare un erede alla dinastia, ma non adempie al suo dovere e preferisce abbandonare “la rozza vedova di Neuberg, e la sua vita è un succedersi di stravizi, fra crapuloni e individui fecciosi.”³⁷⁴

Il compito di governare il Granducato, infine, è affidato ad Anna Ludovica. La principessa è una giovane che Banti descrive come dotata di grande forza interiore. Anna Ludovica non ha il “viso rosato, gli occhi celesti e la pioggia di riccioli biondi”³⁷⁵ di Marguerite Louise, ma “un visuccio olivastro, capelli scuri e lisci, una fronte stretta, due occhi pungenti e quel terribile naso aguzzo”³⁷⁶ dei Medici; a differenza delle coetanee, non si lascia coinvolgere dalle moine e frivolezze delle intimità femminili, ma preferisce passare il suo tempo tra reliquie, sacri amuleti e santini. Fra i tre figli, il personaggio di Anna Ludovica è quello che assomiglia maggiormente al padre, o per lo meno, si impone uno stile di vita molto rigido e casto, seguendo le più ferree regole religiose:

³⁷¹ Ivi, 196.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ivi, 203.

³⁷⁴ Ivi, 214.

³⁷⁵ Ivi, 156.

³⁷⁶ Ibidem.

la sua camera è gelida, malgrado l'inverno rigidissimo lei rifiuta il caminetto acceso e il bracere, attenendosi alle regole delle terziarie, sebbene terziaria non sia [...]. Quest'anno, di carnevale, alle Crocette si compiono esercizi espiatori e lei li segue, dall'alba al tramonto [...] è una Medici, lei, non una Orleans, non ha paura di soffrire.³⁷⁷

Anna Ludovica è ancora un'adolescente, ma sente su di sé il peso delle colpe “che sua madre ha commesso, e, come dicono, ancora commette”³⁷⁸ e perciò prega per non cedere alle tentazioni del diavolo. Ma nell'intimo, Anna Ludovica prova una disperata ammirazione per quella madre peccatrice, ma così bella e allegra, a cui vorrebbe tanto assomigliare:

Soppesando i meriti di una vita virtuosa e i privilegi della bellezza, Anna Ludovica si chiede che cosa proverebbe se la sorte e le leggi naturali le avessero concesso di somigliare a Marguerite Louise. In coscienza, deve riconoscere che alla fama di fanciulla purissima e pia preferirebbe la gioia di esser bella. Ahimè, se i cortigiani adulatori trovano il modo di lodare la sua grazia, il suo portamento, quali omaggi non riceverebbe se avesse ereditato il volto di sua madre. Il paradiso che il confessore le promette, lo troverebbe in terra: un pensiero sacrilego, che la fa inorridire.³⁷⁹

Sono momenti in cui Anna Ludovica si libera dai pregiudizi e fanatismi da cui è circondata e torna ad essere una ragazza della sua età che vorrebbe essere amata e ammirata da tutti, che desidera l'amore, proprio come faceva Marguerite Louise a Blois: “sogna giuramenti infrangibili, consacrazioni da cui uscirà regina e sposa unicamente adorata.”³⁸⁰ Ma a differenza di Marguerite Louise, in attesa dell'Amore travolgente per un uomo, Anna Ludovica aspira ad essere, soprattutto, “una madre virtuosa e prolifica venerata dai figli e dal popolo.”³⁸¹ Nei momenti in cui ha la percezione della realtà Anna Ludovica si domanda: “Chi era, dopotutto, sua madre, che elementi ha per condannarla?”³⁸²; la dovrebbe condannare come madre e come donna? Se la dovesse

³⁷⁷ Ivi, 155.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Ivi, 157.

³⁸⁰ Ivi, 163.

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Ivi, 158.

giudicare come madre, Marguerite Louise non risulterebbe certo una madre attenta e premurosa verso di lei e i suoi fratelli. Gli unici ricordi di Anna Ludovica sono

di quando, da bambina, la portavano a visitar la mamma in villa. Soprattutto i gesti le ritornano in mente: a volte pigri, svogliati, languidi, altre volte così bruschi da averne un po' paura. All'improvviso piangeva, le sue carezze erano febbrili, rapide, quasi concesse in segreto. Rideva - quando rideva - come un uomo: in questo Anna Ludovica si accorge di assomigliarle, la sua risata è ruvida. In fondo, un'intera giornata con sua madre, Anna non l'ha mai passata, le visite sue e di Ferdinando in villa non duravano che poche ore, tra l'andirivieni di damigelle e paggi, suoni di violino e prove di danze.³⁸³

Se Anna Ludovica dovesse giudicare Marguerite Louise come donna, non saprebbe di cosa accusarla. Sarebbe colpevole di aver lasciato un marito che non amava, un marito che non l'aveva mai compresa e si era preoccupato solamente di salvare la sua anima? Ad Anna Ludovica tornavano sempre in mente le parole di una lettera di Margherite Louise che una dama di corte le aveva mostrato: "Pour ce que vous me dites, que l'on me donne tort, je m'y attendais car je sais que les femmes l'ont toujours."³⁸⁴ In questa frase, probabilmente per l'unica volta, Anna Ludovica vede la madre come una qualsiasi donna che sente su di sé il peso di colpe che gli uomini hanno sempre riversato sulle donne. Marguerite Louise solidarizza con tutte le donne e per la figlia questa è la rivelazione di "una verità finora nascosta,"³⁸⁵ di una realtà ben diversa da quella che Cosimo le ha sempre raccontato, che la tocca da vicino in quanto donna: "una Principessa non può esigere la verità cruda dagli uomini: forse non lo può neppure una donna qualunque."³⁸⁶ Tuttavia, Marguerite Louise non è mai stata una presenza nella sua vita e, crescendo, Anna Ludovica, al contrario dei due fratelli, ha imparato a rispettare e ossequiare il padre e tutto ciò che esso rappresenta. Sente di essere l'unica tra i figli di Cosimo veramente degna del nome che porta perché è una brava cristiana e una brava figlia. In segreto,

³⁸³ Ivi, 159.

³⁸⁴ Ivi, 158. Traduzione: "Quanto a quello che mi dite, che mi si dà torto, me lo aspettavo, perché so che le donne l'hanno sempre".

³⁸⁵ Ivi, 159.

³⁸⁶ Ivi, 162.

Anna Ludovica, nutre la speranza di governare il ducato di Toscana e si vocifera che “si sia messa a studiare certe vecchie carte che le darebbero il diritto alla successione, a detrimento del Gran Principe,”³⁸⁷ ma al momento, per le regole dinastiche, Anna Ludovica può solo sperare in un matrimonio vantaggioso per le alleanze politiche della Toscana e per sé stessa:

Due volte la settimana posò per vari ritratti la cui destinazione nessuno ignorava, progetti di matrimonio erano di continuo ventilati. Senoché Anna Ludovica non era di facile contentatura, se le trattative con Spagna e Portogallo illanguidivano, non per questo lei si sarebbe rassegnata a qualcosa di meno di un trono. Con l'aria di divagare amabilmente ha significato al Granduca che a uno sposo di rango inferiore lei preferiva rimanere una Principessa di Casa Medici: del che Cosimo le è grato al punto da chiederle spesso consiglio negli affari di stato. Perché no, dopo tutto? Governare la Toscana al posto del libertino Ferdinando è un sogno che le fa gola.³⁸⁸

Anna Ludovica è estremamente intelligente, è consapevole di essere, grazie a Marguerite Louise, seconda cugina del più potente sovrano d'Europa e vuole perciò diventare regina o comunque sposarsi con qualcuno che sia all'altezza del suo rango. Se a volte si rammarica di non essere bella come Marguerite Louise, non è solamente per vanità, ma perché sa che un bell'aspetto “le procurerebbe un matrimonio importante”³⁸⁹ e pensa all'amore “come una apoteosi solenne ed eroica che non ha nulla in comune con la frenesia volgare a cui la gente dà questo magico nome.”³⁹⁰ Per lei l'amore non è il trionfo dei sentimenti di due individui che si amano, ma il consolidamento della sua posizione di sovrana, venerata e rispettata dal marito e dal popolo:

Sogna giuramenti infrangibili, consacrazioni da cui uscirà regina e sposa unicamente adorata. Sarà, soprattutto, una madre virtuosa e prolifica venerata dai figli e dal popolo. Indosserà vesti sontuose ma semplici di cui imporrà la moda. Mentre si abbandona a questi miraggi, Anna fissa con compiacenza le proprie mani, le sue sole nudità, rosee sulla palma, candide sul dorso, dalle dita squisitamente affusolate. Le cura, le muove, le fa danzare con ariosa maestà. Sono degne di un'imperatrice.³⁹¹

³⁸⁷ Ivi, 165.

³⁸⁸ Ivi, 161.

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Ivi, 163.

³⁹¹ Ibidem.

È alla corte dei Medici che Anna Ludovica comincia ad esercitarsi nel ruolo di regina, pretendendo di controllare qualsiasi cosa: le spese fatte, il licenziamento dei domestici e l'assunzione di nuovo personale; fa sentire il proprio parere durante le udienze degli ambasciatori esteri e di altri personaggi importanti (“il Serenissimo Padre la lascia fare, anzi le ha concesso una cospicua pensione”³⁹²). In questo modo Anna Ludovica acquista autorità e riesce persino ad intimorire la vecchia Granduchessa Nonna, che era stata così dura e impassibile nei confronti di Marguerite Louise, e a inimicarsi suo fratello Ferdinando, che vede in lei una rivale. Tra i due fratelli non esiste un sentimento d'amore fraterno: sono due nemici agguerriti che si osservano a vicenda per capire quale sia il momento migliore per attaccare l'altro:

La posizione di vantaggio è quella della Principessa, figlia e padrona di casa irreprensibile, un rimprovero vivente per l'erede scialacquatore, dissoluto che ha disertato il consorzio familiare per la vita festaiola di Pratolino, covo di ogni licenza. Non ci vuole di meno per stuzzicare gli umori bizzarri del Gran Principe che, spostandosi di lato, sporge la mano e fra pollice e indice stringe il mento di lei: il gesto è così fulmineo e audace che la sorella non fa in tempo a schivare quella beffarda carezza [...] E decidetevi una buona volta a usare un po' di belletto, se vi andava a segno l'affare di Spagna avreste ben dovuto rassegnarvici che lì le dame vanno dipinte come standardi in processione. Parlo per il bene che vi voglio e per il prestigio della famiglia, sarebbe un peccato che rimaneste zitella.³⁹³

Anna Ludovica non rimane però zitella, si sposa con un principe tedesco e diventa l'Elettrice Anna Ludovica a Dusseldorf, dove rimane fino alla morte del marito. Con il trascorrere degli anni quel suo “viso scuretto dagli occhi penetranti” non cambia, come non cambia la sua forte personalità di donna astuta a cui stanno a cuore i propri interessi e quelli di Toscana: “si dice che abbia fatto man bassa sulle proprietà del defunto marito: oggetti preziosi, statue, arazzi, soprattutto quadri d'immenso valore [...] si dà per certo che intenda donare quei tesori allo Stato, in cambio della sospirata successione.”³⁹⁴ Con

³⁹² Ivi, 164.

³⁹³ Ivi, 167.

³⁹⁴ Ivi, 228.

la morte del consorte e del fratello, i sogni di Anna Ludovica si realizzano e torna a Firenze che la riceve “con festeggiamenti degni di una augusta [regina].”³⁹⁵

LA TEDESCHINA

Violante di Baviera è la principessa tedesca scelta per il Gran Principe Ferdinando, alla quale Anna Banti dedica gli ultimi due capitoli del romanzo. La narratrice la descrive come una donna “con la pelle secca, collo lungo, profilo da pecora, bei capelli, begli occhi e con un portamento nobile;”³⁹⁶ Banti crea un personaggio dolcissimo, docile, premuroso, senza nessun capriccio o stravaganza, “l’esatto contrario di Marguerite Louise.”³⁹⁷ Nel romanzo Violante è amata da tutti, anche dalle altre donne, che non si sentono minacciate dalla sua bellezza e, in particolar modo, dal vecchio Cosimo, “a cui fa troppo comodo avere per nuora una mummia come lei, contenta di tutto, rassegnata a tutto [...], una nuora amabile e docile, ripeteva il vecchio Granduca, Dio ci ha colmato delle sue grazie.”³⁹⁸ Sebbene stimata da tutti, Violante si sente sola, perché è estremamente sensibile e non può accontentarsi di condurre una vita scandita dai pettegolezzi delle dame: “Fra gli attributi di una Principessa ereditaria c’è l’uso e quasi l’obbligo di tener circolo con concorso di dame che sono di povera conversazione.”³⁹⁹ Lei ha bisogno di persone intellettualmente vive, che pensano e si interrogano sulla vita, e Gian Gastone la attrae perché è simile a lei; riversa perciò su di lui tutte quelle amorevoli cure e tenerezze che non può dare a Federico. La sua missione è salvare Gian Gastone dalla sua solitudine forzata:

A Corte si osserva un felice mutamento di carattere di Gian Gastone, le sue malinconie sono meno intense e durano meno, spesso lo si vede a spasso in pieno giorno, non più ostile agli svaghi naturali alla sua età. C’è

³⁹⁵ Ibidem.

³⁹⁶ Ivi, 188.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Ivi, 214.

³⁹⁹ Ivi, 198.

chi insinua che queste novità siano un po' merito della Principessa che ha saputo, col suo garbo, addomesticare il cognato.⁴⁰⁰

Tra Violante e Gian Gastone esiste un'affinità che Banti definisce "l'alleanza di due debolezze,"⁴⁰¹ perché cercano, insieme, di colmare quei vuoti, quelle carenze affettive che caratterizzano le loro esistenze. A Gian Gastone manca l'amore materno di Marguerite Louise, di quella madre troppo avanti con i tempi, che lui ricerca nei quadri impolverati in soffitta. Gli manca, soprattutto, il coraggio di ammettere la sua diversità, di poter essere amato, ma non da una donna. A Violante mancano l'amore e il rispetto di Ferdinando, con il quale condivide il terribile segreto del "mal francese" che lui le ha trasmesso e che le impedisce di dare un erede al Granduca. Giovane e desiderosa di amare, Violante si avvicina al cognato anche con l'inconsapevole desiderio di essere oggetto di affetto e dolcezza:

Violante scopre che il suo imbarazzo di quella sera, lontana, la sua inquietudine in attesa del convegno richiesto [da Gian Gastone], denunziavano l'illusione di suscitare un affetto devoto, una specie di amorosa servitù [...] chi può dire se a una aperta dichiarazione d'amore, lei non gli sarebbe caduta fra le braccia?⁴⁰²

Nessuno le potrà mai dare una risposta, perché la semplice quotidianità che i due giovani si erano creati per sfuggire dalle loro esistenze (una realtà fatta di "giochi semplici, infantili, delle poche parole scambiate mentre merendano insieme, dei libri letti nel silenzio del parco"⁴⁰³) si interrompe bruscamente con le nozze di Gian Gastone, allontanandoli per sempre e lasciando ciascuno di loro al proprio destino.

Violante è, nuovamente, sola tra Anna Ludovica, gelosa del ruolo di Violante, e Ferdinando, che continua a condurre una vita dissoluta assieme ai suoi amici e alle sue amanti: "Chi la loda non manca di sottolineare la mansuetudine e la dignità con cui sopporta le incessanti infedeltà del marito: la poveretta ci ha fatto l'abitudine ed è

⁴⁰⁰ Ivi, 203.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Ivi, 214-215.

⁴⁰³ Ivi, 203.

rassegnata.”⁴⁰⁴ L’affetto di Violante cresce con la malattia di Ferdinando, al punto che il solo ricordo di una possibile infatuazione per Gastone la fa rabbrivire: “Gastone, che cos’è il tuo ricordo al confronto del solo nome di Ferdinando? Purché io lo conservi, prega con il fervore di una giovinetta, purché egli viva quel tanto che mi permetta di morire prima di lui.”⁴⁰⁵ Accanto al marito malato, Violante può finalmente avere del tempo per sé: nessuno le impone niente, non ci sono le funzioni ufficiali, le visite ai conventi o alle parrocchie, ma ha tutto il tempo per riflettere su sé stessa e sul significato delle cose che le hanno sempre insegnato, come la superficialità di certi riti cattolici a cui si è dovuta uniformare con scrupolosa osservanza. Da ragazza avrebbe voluto avvicinarsi ad altre forme religiose, ma il matrimonio le aveva impedito qualsiasi libertà, fino al momento in cui sente di poter dare sfogo ai suoi veri sentimenti; non “le pare di trovarsi in colpa se la sua ragione respinge una cieca obbedienza alla Chiesa Romana.”⁴⁰⁶ L’indipendenza assaporata durante la malattia raggiunge il compimento con la morte di Ferdinando quando Violante è, finalmente, libera legalmente e moralmente da qualsiasi vincolo; per anni è stata un oggetto in mani altrui (“le donne, si sa, sono oggetti trascurabili che le Corti si scambiano, strumenti necessari per ottener figli”⁴⁰⁷) e per anni le hanno ripetuto di ritenersi fortunata di essersi sposata, pur essendo brutta e senza dote. In silenzio e con dignità, Violante ha obbedito ai suoi doveri coniugali, onorando in qualsiasi modo il nome che portava e sentendosi in colpa per non aver dato un erede al marito; ora che è libera di seguire la sua strada, non sa più quale sia il suo posto: “Cosa si può fare di una vedova imbarazzante? [...] A Corte son molti a domandarselo e ad aspettare che lei stessa decida. Violante li delude, ha sempre obbedito e altro non sa fare.”⁴⁰⁸ Sa che non può risposarsi perché nessuno vuole una principessa che non può

⁴⁰⁴ Ivi, 188.

⁴⁰⁵ Ivi, 216.

⁴⁰⁶ Ivi 211.

⁴⁰⁷ Ivi, 223.

⁴⁰⁸ Ibidem.

avere figli e, dunque, non può fare altro che ritornare in Baviera; tuttavia, vuole rimanere in Toscana perché è qui che la ragazzina venuta dalla lontana e fredda Baviera è diventata donna. Lei non è come Marguerite Louise, “così smaniosa della sua Francia da accettare qualunque patto pur di tornarci,”⁴⁰⁹ farebbe di tutto, invece, per rimanere a Firenze. Un sentimento contraccambiato dal vecchio Cosimo e da Gian Gastone, che hanno visto in Violante un punto di riferimento fermo e una donna devota, che senza chiedere mai niente, si è conformata alle loro aspettative. Sono proprio loro che, per non perderla, affidano a Violante l’incarico di Governatrice di Siena, un ruolo tradizionalmente occupato dai cadetti della famiglia, e che per la prima volta viene ricoperto da una donna. Violante può così rimanere in Toscana e, soprattutto, vede riconosciute pubblicamente le sue capacità e virtù, acquistando la “consapevolezza di quanto vale,”⁴¹⁰ quell’autostima da sempre negata a lei e alle altre donne. Violante è una donna serena e in pace con sé e non ha rimpianti o risentimenti nei confronti di nessuno: il suo è stato un cammino lungo e difficile, ma alla fine ha trovato in sé quella calma e maturità che, invece, non ottengono gli altri personaggi, divorati dall’amarezza per le cose che non sono riusciti ad ottenere o per le parole non dette:

I modi del suo congedo sono nobilmente controllati, ma dolcissimi, l’esercizio del potere le ha insegnato a non nascondere i propri sentimenti, a non vergognarsi di versare qualche lacrima. Non temo per il mio corto futuro [...]. Il suo sorriso è timido, i suoi occhi neri: si erano fatti, nella magrezza del volto segnato, più larghi, più limpidi. Cosa eccezionale in una vecchia.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Ivi, 224.

⁴¹⁰ Ivi, 195.

⁴¹¹ Ivi, 264-265.

MATRIMONIO E MATERNITÀ

Nella *Camicia bruciata* Banti affronta, attraverso le vicende personali dei personaggi, la questione del matrimonio e della maternità nel diciassettesimo secolo, con riflessi sull'epoca moderna. Come era già avvenuto in *Artemisia*, le protagoniste della *Camicia bruciata* devono sostenere gli oneri di mogli e madri che vengono imposti loro, senza alcuna scelta personale. Nel periodo storico che Banti descrive nella *Camicia bruciata*, anche le donne delle dinastie del potere, pur godendo di una situazione privilegiata rispetto ad altre donne, dovevano svolgere soprattutto il ruolo di mogli e madri; anzi, proprio nell'aristocrazia le donne erano considerate come “capi di bestiame di razza,” messe in mostra per la loro bellezza e, soprattutto, per la loro fertilità, e “vendute” ancora bambine al miglior casato. Erano trattate esclusivamente come macchine da riproduzione e le parole di Napoleone Bonaparte testimoniano questo concetto: “Sposo un utero.”⁴¹²

Per queste giovani donne non esisteva il matrimonio d'amore, che “era cosa assai rara,”⁴¹³ e tanto meno una loro dignità, dato che la loro sfera privata era di dominio pubblico. A questo riguardo, è significativa la testimonianza della storica Antonia Fraser nella biografia della principessa austriaca Maria Antonietta, futura regina di Francia:

L'avvenimento veramente sconvolgente di quel mese ebbe luogo per lei il giorno 7 febbraio 1770 quando, come l'imperatrice comunicò all'ambasciatore francese, la futura delfina “è diventata donna.” Ebbe la sua prima mestruazione alla mattina [...]. Maria Teresa era sicura che Luigi XV sarebbe stato assai lieto della notizia: Madame Antoine era adesso in grado di diventare madre, una volta che le nozze fossero state consumate.⁴¹⁴

⁴¹² Jack Bernard, *Talleyrand: a biography*, New York: Putnam, 1973, citato da Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 57.

⁴¹³ Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 37.

⁴¹⁴ Maurice Bounry, *Le Mariage de Marie-Antoinette*, Kessinger Publishing, 1904, citato in Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 56.

Anche il momento privato del parto viene trasformato, dalle regole di corte, in uno spettacolo pubblico a cui possono assistere tutti, senza rispetto e considerazione per la partoriente:

La regina è entrata in travaglio, ebbe inizio un'altra corsa affannosa, assolutamente disorganizzata, in direzione degli appartamenti della sovrana. I "guardoni" in questione erano perlopiù relegati nelle stanze esterne come la galleria, ma nel pandemonio generale alcuni riuscirono a penetrare nelle stanze interne, compresi due savoiard, che vennero scoperti appollaiati in alto in modo da poter godere al meglio lo spettacolo [...]. Intorno a lei [la regina] c'erano, oltre al re, la famiglia reale, i principi e le principesse del sangue, e coloro che godevano degli "onori", compresa Yolande de Polignac. Nel Grand Cabinet c'erano i membri della sua casa, di quella del re, e coloro che avevano il "privilegio d'entrata."⁴¹⁵

Uno dei pilastri dell'educazione delle giovani era costituito dalla docilità e dall'obbedienza nei confronti della propria famiglia e del marito: "Sono nate per obbedire e devono farlo per tempo."⁴¹⁶ Marguerite Louise e Violante sono state cresciute nello stesso modo:

Chi la loda [Violante] non manca di sottolineare la mansuetudine e la dignità con cui sopporta le incessanti infedeltà del marito: la poveretta ci ha fatta l'abitudine ed è rassegnata al punto da far persino dello spirito sulla presenza a Corte della favorita Bambagia che, almeno, sono le sue parole, canta a meraviglia.⁴¹⁷

Nella *Camicia bruciata* Marguerite Louise e Violante sono innanzitutto figlie, poi mogli e infine madri che vivono in una "gabbia dorata" in cui sono infelici. Riferendosi alla loro infelicità Banti allude, nel secondo capitolo, alle conseguenze disastrose del matrimonio, quando non c'è compatibilità di carattere in una coppia: "Voi fate la mia infelicità e io la vostra."⁴¹⁸ Questa affermazione è ripresa da una lettera indirizzata a Cosimo III da Marguerite-Louise nel 1671, la cui traduzione in inglese suona: "So I have made a resolution which will not surprise you when you reflect on your base usage of me

⁴¹⁵ Madame Campan, *La vita segreta di Maria Antonietta*, Newton Compton, 2006, citato in Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 1.

⁴¹⁶ Karl Vocelka, *Die private Welt des Hasburger: Leben und Alltag einer Familie*, Wien:Styria, 1998, citato in Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 56.

⁴¹⁷ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 188.

⁴¹⁸ Ivi, 108.

for nearly twelve years. [...] I am the source of your unhappiness, as you are of mine. I beg you to consent to a separation to set my conscience and yours at rest”⁴¹⁹. Questo dimostra come Marguerite Louise non riesca ad adeguarsi all’infelicità matrimoniale e tanto meno all’ipocrisia di un matrimonio apparentemente felice. Utilizzando le fonti storiche, Banti crea due personaggi, Cosimo e Marguerite Louise, che sono destinati a fallire nella loro unione sin dall’inizio, perché profondamente diversi:

L’abbraccio che Madama dava per scontato, preludio alle tenere intimità dell’alcova, non ha luogo: solo quando la sposa è giunta dinanzi all’entrata, il Gran Principe si avvanza, sporge la destra e tocca la sua mano sinistra, i due coniugi rimangono così un lungo minuto, senza parlare [...]. A tavola, la sposa non tocca cibo bevendo solo bicchieroni d’acqua tinta: raramente rompe il silenzio e sempre in francese. Di fronte a lei, Cosimo, aggrondato, mangia gagliardamente, succhia sorbetti. I francesi, cavalieri e damigelle bisbigliano: questo banchetto è un funerale.⁴²⁰

Nella descrizione di questa scena, Banti ci fornisce tutti gli elementi per intuire che il matrimonio tra i due giovani principi sarà un’unione infelice: Marguerite Louise e Cosimo III sono degli estranei e tali rimarranno fino alla fine. Non hanno interessi in comune, sono stati educati in maniera diversa, hanno idee diverse su come vivere. Questa disparità si riflette anche sul piano fisico, poiché Marguerite Louise è molto più sana e forte di Cosimo: “Il Granduca si sente le ossa rotte e per tutto il corpo una gravezza come gli accadeva un tempo, se eccedeva nel mangiare e nel bere [...]; così robusta, lei, che nessuno strapazzo la stroncava e, dopo i parti, si alzava dal letto fresca ed agile come una fanciulla.”⁴²¹

Sarà, soprattutto, la decisione di Marguerite Louise di non seguire gli usi e costumi della corte toscana a minare la loro unione, ovvero, la sua volontà di non piegarsi e di non abbandonare la propria identità francese. Normalmente qualsiasi principessa “che entrava da sposa in un paese straniero veniva considerata un ostaggio, cioè

⁴¹⁹ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 294.

⁴²⁰ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 83-84.

⁴²¹ Ivi, 148-149.

“posseduta”⁴²² dalla nuova patria. Doveva dimenticare la sua origine, i suoi affetti, tutto ciò che era stata fino a quel momento, per diventare un suddito ubbidiente del nuovo casato e paese. Questa silenziosa ubbidienza veniva richiesta a giovani che dovevano rinnegare la propria personalità per soddisfare i desideri altrui, come testimoniano le parole della regina Maria Teresa d’Austria ad una delle figlie: “Tu sei una straniera e un suddito; devi imparare ad adeguarti; proprio perché sei maggiore di tuo marito, non devi dare l’impressione di dominarlo...sai che noi siamo sudditi dei nostri mariti e dobbiamo loro ubbidienza.”⁴²³ Di conseguenza, il comportamento di Margueite Louise è criticato e giudicato inammissibile dalle dame della sua famiglia, la Granduchessa Maria Vittoria e Anna Ludovica, perché nessuno ha mai messo in dubbio questa tradizione, nessuno si è mai opposto a questa vita. A capire e sostenere la decisione di Marguerite Louise, invece, sono le donne più semplici e di bassa estrazione sociale: “D’istinto le cucitrici, le crestaie, le trecciaiole, le misere casalinghe, son tutte dalla sua parte, nessuna dubita che il marito, a furia di angherie e maltrattamenti l’abbia costretta ad andarsene. Si commuovono.”⁴²⁴ Marguerite Louise ha la comprensione e l’appoggio delle lavoratrici, perché su di loro gravano fisicamente e psicologicamente gli abusi dei mariti che, ubriachi o altro, tornano a casa e si sfogano su di loro. Le dame aristocratiche che condividono il destino di Marguerite Louise non si accorgono, invece, di vivere in una “gabbia dorata,” prive dei più semplici diritti; solo poche, come Marguerite Louise, hanno l’intelligenza per capire e la forza di ribellarsi. È stato proprio questo aspetto della vita della principessa d’Orlèans, come era successo per Artemisia Gentileschi, ad aver colpito l’attenzione di Anna Banti e aver determinato la sua decisione di trasformare questa storia, dissonante rispetto al periodo storico, in un romanzo.

⁴²² Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 57.

⁴²³ Ivi, 59.

⁴²⁴ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 115.

Un altro matrimonio, imposto da motivi politici, che la scrittrice analizza è quello tra Violante e Federico de' Medici. Banti immagina una giovanissima Violante, non bella, a cui ripetono di “non lasciarsi scappare la fortuna delle nozze toscane:” non faccia storie la piccola Violante, il principe è bello, ricco e lei è bruttina e ha una povera dote.”⁴²⁵ Immagina la vergogna provata da Violante di fronte alla “visita della mammana, mandata dal Granduca a controllare se la fidanzata sia in ordine”;⁴²⁶ umiliazioni che svaniscono quando Violante rimane fulminata dal fascino del giovane Ferdinando: “sotto un cielo di neve, lo sguardo dello sposo venuto ad incontrarla la trapassa come una lama.”⁴²⁷ Ferdinando, al contrario, non prova nessun sentimento per la giovane moglie e continua ad essere l’eterno dongiovanni “che, in cuor suo, ha bisogno più di una madre che di una moglie.”⁴²⁸ Per la sua bellezza e posizione sociale Ferdinando ha moltissime amanti e a Violante non resta che accettare questa situazione, come si faceva in tutte le corti europee, dove la preferita del sovrano viveva a corte con le altre dame: “Il suo arrivo [alla residenza di campagna di Ferdinando] è accolto con imbarazzo e visibile ostilità: Sua Altezza ha passato una cattiva notte ed è impossibile disturbarlo [...]. Come non ha capito, questa benedetta donna, che il marito non la gradisce?”⁴²⁹ Non solo Ferdinando non l’ama e la umilia ma, egoisticamente, condanna Violante ad un destino di solitudine perché le trasmette il tremendo “mal francese”⁴³⁰ preso da una delle amanti.

Violante, tuttavia, gli resta dolcemente accanto e continua ad amarlo, non per docilità imposta o per ossequio ai doveri coniugali, ma perché ha uno spontaneo affetto per quel ragazzo mai realmente cresciuto. L’affetto di Violante per Ferdinando supera qualsiasi umiliazione; la principessa non porta rancore o risentimento: a differenza di

⁴²⁵ Ivi, 213.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ivi, 214.

⁴²⁸ Ivi, 220.

⁴²⁹ Ivi, 216.

⁴³⁰ In quei tempi si parlava della sifilide come di un “terribile male,” perché incurabile.

Marguerite Louise che, nonostante gli anni, non riesce a dimenticare e a perdonare, Violante è indulgente, perché “sa che in fondo [il marito], la stima, e gli dispiace di non poterla amare.”⁴³¹ Violante riesce ad avere pochi veri momenti di intimità solamente durante la malattia di Ferdinando, quando si trasforma nella più appassionata delle infermiere. È felice perché può stargli vicina: sa che nella stanza accanto alla sua c'è il suo Ferdinando e che, ora, non lo deve dividere con nessun altro; lui, stanco, oppone ancora qualche resistenza, non la vuole vedere, ma a Violante basta sapere che il giorno dopo, o il successivo, quest'uomo sfuggente, impenetrabile, la chiamerà, le chiederà dei consigli e, soprattutto, le parlerà come a un eguale. Prega, anche, che Ferdinando possa guarire, che qualche medico trovi una nuova cura, e, quando questo avverrà, non sarà triste se lui tornerà ad ignorarla e stare con le sue allegre compagnie, perché “nello squallore della sua vecchia, passiva solitudine, si conforterà con la memoria di questa intimità ineffabile.”⁴³² All'improvviso la malattia peggiora e prima della morte, Federico riesce a darle gli unici momenti di tenerezza:

Seduto sul letto, sostenuto da gonfi cuscini serici, Ferdinando indossa una camicia candida riccamente ornata, sparuto il volto, le occhiaie livide. Ma sorride [...]. D'un tratto quelle labbra esangui ritrovarono il suono, mai così amabilmente armonioso: Signora, siete acconciata con estrema grazia, il turchino vi dona [...] mentre la pallida mano si alza verso di lei: State tranquilla amica mia...Siete una cara donna.”⁴³³

Con queste parole si conclude il matrimonio di Violante, durato anni ma realmente condiviso solo per pochi istanti, durante i quali marito e moglie si sono parlati senza segreti e incomprensioni.

Marguerite Louise e Violante sono due spose bambine che diventano adulte durante il matrimonio e perciò si trovano a viverlo in maniera diversa, con risentimento o amore rassegnato, a seconda della loro indole. Attraverso queste storie Banti può svelare l'ipocrisia dell'istituzione del matrimonio, che considera una prigione per le donne di

⁴³¹ Ivi, 195.

⁴³² Ivi, 209.

⁴³³ Ivi, 218.

qualsiasi livello sociale. La sua è una visione pessimistica delle unioni coniugali, in cui i sentimenti non esistono, e tutto si basa sull'aver abbastanza "forza di sopportarsi"⁴³⁴ a vicenda o, più comunemente, sulla sottomissione della donna per il bene del marito.

Neanche con la maternità l'atteggiamento di Marguerite Louise cambia; il diventare madre non la fa né addolcire né mettere in secondo piano le proprie esigenze, anzi si inasprisce maggiormente, mettendo in atto una vera e propria ribellione. Secondo i modelli letterari⁴³⁵ e sociali, Marguerite Louise incarna il modello della madre trasgressiva, inadempiente al tradizionale ruolo materno e addirittura snaturata, perché antepone il suo bene a quello del marito e dei figli. Sicuramente la cultura del Seicento non aiutava la donna a integrarsi nel ruolo di madre, in quanto l'istinto materno e l'amore verso i figli non è qualcosa di naturale, ma è un legame affettivo che si costruisce con il tempo e il contatto fisico. Invece, secondo i costumi del tempo, dopo il parto le puerpere nobili venivano esonerate da qualsiasi ruolo materno e i figli erano affidati alle balie che si prendevano cura di loro; addirittura, alla madre veniva fortemente consigliato, e in certi casi imposto, di fare allattare il bambino da una contadina. Una testimonianza su questa abitudine si legge nella biografia di Maria Antonietta:

Durante questo periodo, Maria Antonietta tentò coraggiosamente di allattare la neonata, secondo le teorie di Rousseau sui vantaggi di una sana maternità naturale. Questo era il vantaggio di aver messo al mondo una bambina – "tu sei mia"- poiché un delfino le sarebbe stato portato via immediatamente per essere affidato alla migliore balia da latte del paese [...]. Sebbene si ricorresse ovviamente anche alle prestazioni di una balia da latte per la piccola principessa, sembra che Maria Antonietta sia riuscita ad allattare la figlia per un certo periodo.⁴³⁶

Anche il principino di Marguerite Louise "succhia dal seno di una nutrice toscana"⁴³⁷ e come lui gli altri due figli, perché "appena partoriti la vecchia Serenissima glieli levava

⁴³⁴ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 52.

⁴³⁵ Si veda, in proposito, il secondo capitolo,

⁴³⁶ Antonia Fraser, *Maria Antonietta*, 190.

⁴³⁷ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 95.

con la scusa che aveva il latte cattivo e li consegnava alle balie di qui: glieli portavano a vedere soltanto la domenica, dopo messa. Si sa, crudeltà distrugge amore.”⁴³⁸

In questa crudele tradizione viene indicata la causa dello scarso attaccamento di Marguerite Louise ai figli, che crescono lontano da lei: “In fondo, un’intera giornata con sua madre, Anna non l’ha mai passata, le visite sue e di Ferdinando in villa non duravano che poche ore, tra l’andirivieni di damigelle e paggi, suoni di violino e prove di danze.”⁴³⁹ In un primo momento può sembrare che Marguerite Louise abbia uno scarso sentimento materno verso i figli (e la sua decisione di tornare in Francia sembrerebbe confermarlo), ma se i tempi lo avessero permesso, Marguerite Louise avrebbe portato via con sé le sue creature:

Un giorno, rammenta [Anna], la condussero al Poggio vestita da monachina, un capriccio, non senza allusioni, della Granduchessa nonna. Socchiudendo quei suoi occhi chiari fra le ciglia bionde, maman l’aveva fissata a lungo, facendola rigirare su se stessa. Alla fine: Anch’io mi farò monaca, aveva detto, lo sai? Se vuoi ti porto con me in un bel convento di Parigi [...]. Sul piazzale, nei capannelli della gente minuta, si raccontava che per il dispiacere di lasciare i figlioli, la Serenissima era svenuta tre volte.⁴⁴⁰

Non bisogna dimenticare che i figli erano di proprietà del marito e della sua famiglia, poiché i Medici non avrebbero mai concesso a Marguerite Louise di avere la tutela (una donna non aveva nessun diritto legale e tantomeno sui suoi figli). Dopo la partenza, Marguerite Louise cerca di instaurare un rapporto con i piccoli, di rimanere in contatto con loro, ma riesce a farlo solamente con Ferdinando, il più grande, che “in cuor suo, la difendeva: se se n’era andata, se aveva abbandonati i figlioli doveva esserci stata costretta dalle meschinità del marito.”⁴⁴¹ Soprattutto Anna Ludovica non riesce a perdonare alla madre la scelta fatta, non riesce ad immedesimarsi in lei per cercare di capire i motivi che l’hanno portata a prendere questa dolorosa decisione. La figlia non

⁴³⁸ Ivi, 116.

⁴³⁹ Ivi, 159.

⁴⁴⁰ Ivi, 159-160.

⁴⁴¹ Ivi, 169-170.

può capirla, perché lei accetta e rappresenta tutto quello che la madre rifiuta: lei non oserebbe mai contraddire il volere del padre o del marito, né ribellarsi al mondo di cui fa parte, come invece ha fatto Marguerite Louise.

Banti non è nuova alla descrizione del rapporto tra madre e figlia nelle sue opere, un rapporto che evidenzia quasi sempre una conflittualità tra le due figure femminili che rappresentano modi diversi di vivere la femminilità. In *Sette lune* è Maria, con la sua volontà di studiare e intraprendere una nuova vita, che si allontana dal vecchio modello di donna dedita alla casa e ai figli rappresentato dalla madre, che non riesce a capirla e quindi a sostenerla in questa sua scelta; in *Artemisia* è invece la figlia Porziella che non riesce a capire la scelta artistica di Artemisia e se ne allontana, accettando il ruolo tradizionale di moglie. Nella *Camicia bruciata* questa conflittualità tra madre e figlia è rappresentata dalle differenze tra Marguerite-Louise e sua figlia, Anna Ludovica, che non le perdona la scelta fatta. Anna Ludovica è stata cresciuta sotto l'influenza della nonna paterna, che le ha insegnato ad odiare la madre e tutto ciò che essa rappresenta: bellezza, voglia di libertà, spensieratezza di vivere; non capisce perciò che la madre rappresenta un nuovo modo di essere, un'aspirazione all'indipendenza.

Se Marguerite Louise e Artemisia sono incarnazioni letterarie della madre trasgressiva, il personaggio di Violante è simbolo della maternità negata. A causa della sifilide, Violante non può avere figli ma Banti, nella finzione narrativa, sceglie di trasformarla nella moglie-chioccia che continua a proteggere Ferdinando come una madre. Il loro non è un rapporto ugualitario tra adulti, ma un rapporto tra madre e figlio, in cui Violante si comporta come la madre permissiva che perdona tutte le “scappatelle” del figlio: “Ferdinando non è più per lei il marito infedele, ma un figliolo, un ragazzo estroso da trattare con indulgenza, anche se si mostra geloso di sé, chiuso e segreto.”⁴⁴²

⁴⁴² Ivi, 195.

Questo atteggiamento materno è talmente naturale e radicato in Violante, da farle trattare anche gli altri membri maschili della famiglia, Cosimo e Gian Gastone, come figli suoi:

Violante ripeteva che era lieta di andarsene, solo la preoccupava lo stato in cui lascerebbe la sua famiglia di adozione. Avendo avuto l'onore di appartenere alla Serenissima Casa, era troppo giusto che tutti i membri le stessero a cuore. Il Gran Principe si sarebbe facilmente consolato [dopo una sua ipotetica morte], ma il vecchio Cosimo, dopo le nozze della figlia e la morte della Granduchessa madre, rimarrebbe solo, quasi privo degli affetti familiari. E cosa dire del principe Gian Gastone, a quanto dicevano malato anche lui e forse mal custodito?⁴⁴³

Nel romanzo Banti ci presenta anche il modello letterario della madre perfetta, ovvero di quella donna che dedica la sua intera esistenza al figlio primogenito. Questo modello è rappresentato dalla madre di Cosimo III, la Granduchessa Maria Vittoria che, fino alla morte, esercita una notevole influenza sulla vita del figlio. Secondo alcune teorie psicoanalitiche⁴⁴⁴ queste madri non sono esempi positivi da seguire, soprattutto perché il loro è un amore morboso in cui non lasciano spazio all'autonomia dei figli, considerandoli la loro unica ragione di vita. Il personaggio della Granduchessa rispecchia perfettamente questo modello, perché ha sempre interferito nella vita di Cosimo, allontanandolo sia dal padre che dalla moglie: “Del resto, aggiunge scuotendo la testa, non ne ha colpa [Cosimo] ma la vecchia che l’ha educato alla menzogna e a ragionare con la testa dei preti.”⁴⁴⁵

⁴⁴³ Ivi, 200.

⁴⁴⁴ In particolare le teorie junghiane, esposte nel secondo capitolo.

⁴⁴⁵ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 192.

CAPITOLO QUARTO

Realtà e interpretazione ipotetica della storia nella *Camicia bruciata*.

What is involved, then, in that finding of the “true story,” that discovery of the “real story” within or behind the events that come to us in the chaotic form of “historic records”?

What wish is enacted, what desire is gratified, by the fantasy that real events are properly represented when they can be shown to display the formal coherence of a story?⁴⁴⁶

La camicia bruciata rientra nella categoria del romanzo storico, perché si basa sulla storia di Marguerite Louise d'Orléans e della famiglia Medici durante il XVII secolo. Il romanzo storico attinge a eventi accaduti per farne opera d'immaginazione, per cui, piuttosto che di “verità” si deve parlare di verosimiglianza dei personaggi e della storia narrata. *La camicia bruciata* mette in scena non solo la storia, ma soprattutto l'impossibilità stessa di narrare in modo oggettivo la storia, perché il “fatto crudo”⁴⁴⁷ del passato viene usato dalla Banti per creare quella che lei definiva “l'interpretazione ipotetica della storia.”⁴⁴⁸ Chiedersi quanto devono alla storia e quanto devono alla finzione Marguerite Louise d'Orléans e Violante di Baviera significa tornare a porsi la questione del rapporto tra documento storico e interpretazione, guardando, però, non a una testimonianza documentaria, “bensì ad un'opera che parte dai dati storici per reinventarli.”⁴⁴⁹ Storia e romanzo si uniscono per diventare un'opera in cui non si riportano in vita i *veri* personaggi storici, ma solo figure verosimili che nascono dalla conoscenza dei fatti reali e dall'immaginazione e creatività artistica di Anna Banti.

Nel raccontare la storia di Marguerite Louise e di altre figure storiche, Anna Banti si avvale delle informazioni trovate negli Archivi medicei e nel libro *The Last Medici* di Harold Acton, che racconta il declino della dinastia Medici. Attraverso queste informazioni, con il suo talento narrativo, Banti crea personaggi che si sdoppiano tra

⁴⁴⁶ Henry White, *Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1987, 4

⁴⁴⁷ Anna Banti, *Opinioni*, 42.

⁴⁴⁸ Anna Banti, *Un grido lacerante*, 120.

⁴⁴⁹ Enza Biagini, “Due straniere alla corte medicea,” 552.

protagonisti del romanzo e personaggi storici: si tratta di due entità che co-dipendono e che danno forma al romanzo della Banti. Attraverso un'analisi del romanzo, posto a confronto con *The House of Medici* di Christopher Hibbert e *The Last Medici* di Harold Acton, si nota come Banti arricchisca il dato storico per presentare una realtà molto più complessa e ricca di sfumature, che si avvicina più alla società moderna che non a quella del diciassettesimo secolo: “Si tratta, in fondo, di constatare che dopo tre secoli le magagne dei principi e delle principesse (o di chi ne ha preso il posto) non sono cambiate.”⁴⁵⁰ Anna Banti immagina il “colore” della verità celata dalla storia:

La storia è avvezza ad inventare e talvolta inventando scopre la verità. Le lettere ingiallite, le carte diplomatiche tarlate degli archivi non servono ad altro; interpretare e dedurre sono eufemismi che mascherano il lavoro dell'immaginazione. L'unica cosa certa è che Cosimo parlò usando termini che ancora arrotolano le lingue dei viventi, battono palati, schiacciano labbra. Stato, Famiglia, Dovere, Politica, Bene Pubblico, Morale; e altri che hanno mantenuto il suono e perduto il senso, come Gloria, Onore, Fede, Obbedienza, Rispetto. Inventare per ipotesi il discorso di Cosimo è più innocuo e meno importante di decifrare l'impronta di un mammoth o i caratteri di un teschio del quaternario. Il teschio di Cosimo è ben conservato ma non parla, parlano i suoi ritratti sicuri in marmo e in pittura, i suoi cromosomi forse ancora agiscono nel neonato che succhia il biberon.⁴⁵¹

Anna Banti mescola la storia e romanzo per creare lo sfondo in cui lasciar libera la sua immaginazione, che ha il compito di reinventare il vissuto dei suoi personaggi storici. Per Enza Biagini l'arte della Banti consiste nel creare i presupposti che rendono reversibile il tempo, ipotizzando un possibile ricominciare, soddisfacendo l'esigenza di non tradire la storia e di non mitizzarla, raccogliendone tutti i possibili “segni labili.” Banti non intende smentire o tradire le sue fonti, infatti, non un solo dato storico fondamentale risulta “supposto”: Marguerite Louise sposa realmente Cosimo III nel 1661, vivrà per oltre un decennio a Firenze, avrà tre figli (Ferdinando, Anna Ludovica e Gian Gastone) e riuscirà a ritornare in Francia; anche la storia di Violante non subisce alterazioni determinanti: è la sposa di Ferdinando II e, dopo la morte prematura del

⁴⁵⁰ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 35.

⁴⁵¹ Ivi, 15-16.

marito per sifilide, diventerà governatrice di Siena, senza tornare in Baviera. Anche per Violante, “questa amabile Principessa che ha i difetti delle sue virtù,”⁴⁵² svantaggiata dalla poca avvenenza quanto perfettamente consapevole di sé, Anna Banti non si discosta dal vero degli storici. Di Violante, insieme alla passione per il gran principe, giudicato indifferente verso la consorte, la Banti ripropone le “eccellenti doti intellettuali, culturali, sentimentali”⁴⁵³ ricordate dagli storici, e mette in evidenza il suo atteggiamento di fraterna–meglio dire materna-complicità con Gian Gastone. Il ritratto che ne fa la Banti sembra corrispondere a quello tramandato dalle fonti, a parte qualche tratto come i dubbi religiosi, la propensione verso il luteranesimo e le sindromi divinatorie.

Banti riproduce fedelmente le biografie delle sue eroine, offrendo anche un suggestivo affresco storico del periodo ma, allo stesso tempo, usa i dati storici in maniera personale, per inventare il “fatto supposto”: i suoi personaggi riassumono i tratti del vissuto ma sono più “veri” di quanto non sarebbero nel racconto di uno storico. Banti, infatti, non si limita a raccontare Marguerite Louise o gli altri personaggi, li “interpella e convoca sulla scena, per recuperare il proprio ruolo, il proprio vissuto. Anna Banti, diversamente dallo storico (e dal biografo tradizionale), parla di teatrino, tratta Marguerite-Louise come una prima attrice insistente, non rassegnata alla polvere del tempo e desiderosa di riprendersi un ruolo.”⁴⁵⁴

È un’attrice impaziente di riprodursi, pronta alla scena. Una voce recitante –la sua?- descrive l’apparato, le quinte, i trasparenti, le luci, la successione degli atti. Un teatrino di corte come a Blois, a Fontainebleau, al Poggio, cielo e terra al servizio di una principessa. Anno 1660.⁴⁵⁵

Marguerite Louise, tuttavia, capisce che deve rinunciare alle sue obiezioni ed interferenze e lasciarsi inventare con verosimiglianza dalla scrittrice, perché spetta a lei il compito di riscattarla agli occhi dei contemporanei:

⁴⁵² Anna Banti, *La camicia bruciata*, 244.

⁴⁵³ Ivi, 184.

⁴⁵⁴ Enza Biagini, “*La camicia bruciata* di Anna Banti,” 557-558.

⁴⁵⁵ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 12.

Da quanto tempo la zanzara-attrice ha rinunciato ai suoi interventi protestatari? Forse ha capito che non le conviene rimestare nel calderone della sua vita sfasata, piena di contraddizioni e livori impotenti che la gente liquiderebbe con un'alzata di spalle; e non le conviene appunto perché intuisce che se di un'antica principessa svitata c'importa meno che nulla, siamo avvezzi a rispettare la disperazione di chi si accorge di aver sbagliato tutto: che è appunto il suo caso. È stanca di essere stata viva, Marguerite Louise, e non apre più bocca. In fondo, la favola che ascolta le pare più verosimile delle astuzie con cui si illudeva di coprire i suoi peccati; tutti veniali, per noi del XX secolo.⁴⁵⁶

Banti vuole riscattare Marguerite Louise dinanzi al tribunale della storia, ma questo trattamento è riservato solo a lei e non ai membri maschili della sua famiglia: nel romanzo non si dà riscatto né per Cosimo, né per Ferdinando, con l'eccezione, forse, di Gian Gastone, che a causa della sua presunta omosessualità presenta tratti più femminili e sensibili, che attirano l'attenzione della materna Violante. Enza Biagini spiega che il riscatto di alcuni personaggi bantiani nasce dalla stessa esigenza di "moralità" di cui è investito il romanzo storico bantiano: "Supporre un vero quale avrebbe potuto essere, senza cambiare il destino dato in sorte, fa di Marguerite Louise un caso universale: è una donna artefice della propria rovina; così, nel corso del romanzo, giudicheranno la sua vicenda sia Violante di Baviera che sua figlia Anna Ludovica."⁴⁵⁷

Attraverso le parole di Marguerite Louise e di Violante (senza dimenticare peraltro gli altri personaggi), Banti ci fornisce un'interpretazione personale delle ragioni che possono aver determinato le più significative questioni storiche relative alla vicenda narrata; la scrittrice presenta indirettamente una realtà che parla della donna, dell'istituzione del matrimonio, della maternità e della famiglia. Si pensi anche alle frasi che Banti attribuisce a Violante sul peso delle decisioni femminili: "le donne si sa, sono oggetti trascurabili che le Corti si scambiano, strumenti necessari per ottener figlioli;" e al momento dell'incarico senese: " Dove sta scritto [...] che una donna non sappia

⁴⁵⁶ Ivi, 117.

⁴⁵⁷ Enza Biagini, "La camicia bruciata di Anna Banti," 561.

governare come e meglio di un uomo?”⁴⁵⁸ Per la Biagini, il lettore finisce per leggere la “storia vera” di Marguerite-Louise e di Violante di Baviera anche e, soprattutto, alla luce delle altre eroine bantiane e del suo sguardo di donna sulla donna.⁴⁵⁹ Banti è rea di aver voluto imporre alla storia che narra i temi che le sono cari, come afferma lei stessa in *Artemisia*: “L’ingiustizia del mio arbitrio mi sa d’amaro.”⁴⁶⁰

Mi propongo, come Banti, di usare una chiave di lettura personale per scoprire, nella *Camicia bruciata*, quelle verità che pubblicamente la scrittrice ha sempre nascosto e che comunque si riflettono nelle sue opere. Nei capitoli precedenti ho accennato a quella parte della critica che considera i romanzi bantiani come delle biografie indirette; vorrei ora dimostrare come la scrittrice usi gli artifici del romanzo storico, manipolando figure storiche come Marguerite Louise e Violante di Baviera, col desiderio motivante di parlare di sé. La mia interpretazione attinge alla critica psicoanalitica, che vede l’opera letteraria come una manifestazione della psiche dello scrittore:

The study of an artist’s life to explain his works, or the study of his works to explain his mind, was already an established mode in the latter half of the nineteenth century, when pre-Freudian psychology made various attempts to relate genius to madness [...]. This is the background to what came to be called “pathography”: a study of the artist not for the sake of the work or even the man, but for the purpose of classifying a particular pathology [...]. The shift came with the now more commonly used term “psychobiography” [...] where the light of psycho-analysis is directed upon the life and work of a great writer.⁴⁶¹

Un esempio classico di quello che la psicoanalisi può svelare è lo studio condotto su Edgar Allan Poe da Marie Bonaparte che, applicando i principi della psicoanalisi freudiana, arriva alla conclusione che

Works of art or literature profoundly reveal their creator’s psychology and, as Freud has shown, their construction resembles that of our dreams. The same mechanisms which, in dreams and nightmares, govern the manner in which our strongest, though, most carefully concealed desires are

⁴⁵⁸ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 207-233.

⁴⁵⁹ Enza Biagini, “*La camicia bruciata* di Anna Banti,” 559.

⁴⁶⁰ Anna Banti, *Artemisia*, 35.

⁴⁶¹ Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism*, Routledge: New York, 1998, 34-35.

elaborated, desires which often are the most repugnant to consciousness, also govern the elaborations of a work of art.⁴⁶²

Un apporto fondamentale, inoltre, è dato dallo studio di Angela Matilde Capodivacca⁴⁶³, che dimostra come il romanzo storico della Banti sia sempre un dialogo in cui la scrittrice non può fare a meno di essere autobiograficamente implicata, usando in questo modo il “fatto crudo” della storia per un fine puramente personale. Questo capitolo intende capire, anche attraverso riferimenti all’altro romanzo storico, *Artemisia*, se esista un legame tra la dimensione psicologica della scrittrice e le tematiche che si ripropongono nelle sue opere. Per questo si esamina il legame tra letteratura e storia nelle parti del romanzo che si possono raffrontare con i dati “storicamente attestati,” per riflettere sulla trasposizione letteraria che ne fa l’autrice. Infine, collezionando questi si cerca di analizzare la dimensione psicologica di Anna Banti attraverso i suoi personaggi femminili *Artemisia*, *Porziella*, *Marguerite Louise*, *Violante* e *Anna Ludovica*.

MARGUERITE – LOUISE D’ORLEANS

Lo storico Sir Arold Acton individua in Marguerite-Louise d’Orlèans la vittima prescelta per sancire l’alleanza tra la Toscana e la Francia: “Marguerite Louise was in fact the victim of a political treaty: a girl sacrificed to the combined ambitions of a grand duke, a cardinal, a bishop and a king.”⁴⁶⁴ Marguerite Louise è descritta come una ragazza disinvolta, dalle fattezze piacevoli:

She speaks well, has an agreeable tone of voice, sings very pleasantly, plays the spinet with grace, and dances to perfection. She has a lovely figure [...]. She is tall, not as tall as some girls of her age, but she is in no way short, and her bosom is one of the finest and fullest there is. Her skin is white and her cheeks are rosy: her eyes very sparkling; her hair brown and abundant.⁴⁶⁵

⁴⁶² Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, (ediz.: Edgar Allan Poe: *È tude psychanalytique*. Paris: 1933), London: Hogarth, 1971, 2009.

⁴⁶³ Angela Matilde Capodivacca, “*Artemisia* di Anna Banti. (Auto)Biografia di un’interpretazione ipotetica della storia,” 77-94.

⁴⁶⁴ Sir Harold Acton, *The Last Medici*, 63.

⁴⁶⁵ Ivi, 56.

Il suo carattere, però, è tutt'altro che docile:

Through these long negotiations Bonsi had insisted on one characteristic of Marguerite-Louise which she completely failed to possess. That was docility. She was so gentle, so tractable, he repeated, while everything about her pointed to the contrary. She had inherited many qualities from Henry IV, her grandfather; frankness and freedom of speech; energy, a wild love of movement and physical exercise. Her parents, who had cherished the illusion that she would be Queen of France, had encouraged these natural inclinations. She had been taught to ride in early youth, and spent most of her time in hunting and reading frivolous novels. In fact she had all the twink-ling animation and lack of restraint, the coquetry and “high-bred ease” [...]. She had been educated, moreover, with an aversion to Spanish haughtiness and Italian gravity.⁴⁶⁶

Anche Christopher Hibbert descrive Marguerite Louise come “a high-spirited girl, quick, energetic, playful and capricious.”⁴⁶⁷ Per quanto riguarda il suo futuro, la giovanissima Marguerite-Louise aspira ad un matrimonio vantaggioso per lei e per il suo casato: “The Princess herself appeared well disposed towards the marriage [...]. When asked why she wished to marry so soon, Marguerite Louise answered that she feared she would otherwise become too *difficile*.”⁴⁶⁸ Tuttavia “the prospect of being married to a gloomy, plump Italian with thick lips and droopy eyes, the heir of an impoverished duchy, was not at all pleasing to Marguerite Louise herself.”⁴⁶⁹ Si narra come fosse comune la preoccupazione di affrettare le nozze:

She must marry the Prince of Tuscany before she had experienced the delights of Court. Rumours, nevertheless, were beginning to reach her about the dull uniformity of life in Florence. Her fluttering doubts on the subject are echoed in queries to Bonsi. Were any violinists, for instance, to be found in Tuscany?⁴⁷⁰

È per questo motivo che “*the* bride left for Florence, crying aloud for everyone to hear, delaying her departure from every town where they stopped for the night, reaching

⁴⁶⁶ Ivi, 59.

⁴⁶⁷ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288.

⁴⁶⁸ Harold Acton, *The Last Medici*, 59.

⁴⁶⁹ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288.

⁴⁷⁰ Harold Acton, *The Last Medici*, 59.

Marseilles in the pouring rain, pretending to be too ill to leave the cabin in the flower-bedecked galley in which she was rowed to Leghorn.”⁴⁷¹

Nel raccontare la prima parte della vita di Marguerite Louise, Banti non la descrive come una fredda figura del passato, ma come una persona “viva,” ricreando lo stato d’animo di una ragazzina che viene coinvolta dai giochi di potere in una situazione molto più grande di lei. La scrittrice non si allontana dalle informazioni storiche per ricostruire il personaggio della giovane Marguerite Louise, ma ne sviluppa, soprattutto, il bisogno di libertà, la praticità, la sfrontatezza, l’imprevedibilità e la volontà di non sottomettersi a Cosimo III né a nessun’altro. La voce narrante racconta i turbamenti, i dubbi, le indecisioni, le paure di Marguerite Louise, i sogni che innescano le sue azioni; per fare ciò Banti non può utilizzare nessun documento, ma solo l’idea che si è fatta di questa donna, che con il suo comportamento ha scandalizzato un’intera società. La società contemporanea a Marguerite Louise ha dovuto classificarla come “pazza” o “ninfomane,” perché era spaventata dal suo atteggiamento, dalle sue richieste che anticipavano di molto quella “indipendenza” femminile che Banti ricercava, ancora, nel suo tempo. La scrittrice vede in questo personaggio storico un modello femminile da riproporre alle donne moderne per aiutarle nel difficile “cammino” verso l’autonomia. A questo proposito occorre qui richiamare la definizione, data dalla Libreria delle Donne di Milano, del problema del collocamento simbolico in assenza di modelli:

Un vivente è un corpo e una mente, nasce e si trova per caso in un dato posto in un dato tempo e per la mente comincia il lavoro di collocarsi, di cercare dei riferimenti. Il corpo è collocato fisicamente ma la mente deve stabilire da sé il suo dove, con l’aiuto di chi è venuto prima. Ma se nasci donna che aiuto ricevi?⁴⁷²

⁴⁷¹Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288.

⁴⁷² Libreria delle Donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti*, Torino: Rosenberg& Sellier, 1987, 10.

La donna ha sempre avuto difficoltà a trovare delle “amiche remote,”⁴⁷³ come le definisce Anna Banti, che possano servire come modelli da emulare. Anna Rossi-Doria afferma che “il silenzio delle donne, è antico, profondo, tenace [...] con una sola, grande eccezione: la letteratura;”⁴⁷⁴ è attraverso la letteratura, ancor prima che nella sfera politica, che la donna ha la possibilità di fare sentire la sua “voce.”

Ritornando agli eventi storici, prima del matrimonio, Marguerite Louise ha un ripensamento, perché “in love with her cousin, Prince Charles of Lorraine,”⁴⁷⁵ “whom she had met two years previously at Blois.”⁴⁷⁶ Secondo gli storici questa infatuazione era incoraggiata da

Madame [...] partly from weakness of character, partly to irritate the Court. Yet she must have known that their close consanguinity would stand in the way of marriage. They did not attempt to suppress or hide their tender feelings; and Madame allowed them to go out riding every day and pass blissful hours together undisturbed.⁴⁷⁷

Marguerite di Lorena, figlia del Duca di Lorena, aveva sposato Gaston d'Orléans in seconde nozze nel 1631, un'unione mai approvata dal fratello del Duca, re Luigi XIII.

Acton descrive la Duchessa d'Orléans come una donna fredda che

cared little for her three daughters [...]. She only saw her children for a hurried ten minutes or so in the morning and evening, and then it was only to say: “Hold yourself straight” and “Keep your heads up.” These were the sole instructions her children received. They loitered about their rooms with a lot of other little girls, and there was not a single soul of any consequence or authority to look after them.”⁴⁷⁸

Una madre praticamente assente che, all'improvviso, si oppone al matrimonio della figlia

At first she had pretended to approve of her daughter's engagement to Cosimo, but now she was eager to prevent it. [...] Marguerite's mother chose this moment to step forward again with objections. Madame was positive that her daughter was unsuited to the life in Florence, where, as she said, she would enjoy neither liberty, nor amusement, nor revenue worthy her rank. Now that Mazarin was no more, she recovered her

⁴⁷³ Si veda, in proposito, il secondo capitolo, 66.

⁴⁷⁴ Anna Rossi-Doria, *Dare forma al silenzio*, Roma: Viella, 2007, ix.

⁴⁷⁵ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288.

⁴⁷⁶ Harold Acton, *The Last Medici*, 61.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Ivi, 54.

audacity. Albeit the contract was signed, she refused to give her consent. [...] Towards the end of March, Madame strained every nerve to prevent the marriage: she implored the King and interceded with the Queen mother.⁴⁷⁹

Anche il personaggio creato da Banti è una madre invisibile che “impiega il suo tempo scrivendo lettere ai parenti tedeschi mentre le sue bambine malvestite, malcustodite, litigano, spettegolano, fanno le santocchie.”⁴⁸⁰ Una madre che, d’un tratto, dimostra un interesse per la felicità della figlia: “Quella di Toscana è una Corte meschina e lugubre, peggiore della Corte di Spagna dove le regine vivono come prigioniere: se Marguerite Louise sopravvive ai veleni medicei ci condurrà un’esistenza grama, soggetta alla suocera, priva delle più oneste libertà.”⁴⁸¹ Questo interessamento, per Banti, è frutto del piano che la Duchessa vuole realizzare tramite la figlia: crea perciò un personaggio quasi machiavellico, in cerca di vendetta contro il re e la famiglia d’Orléans, che non l’hanno mai accettata. La scrittrice trasforma questa madre nell’istigatrice della relazione tra Marguerite Louise e il cugino Carlo, convincendo la figlia che è segretamente amata dal bel giovane:

Nella sua camera, dopo un anno di vedovanza ancora parata a nero e a finestre chiuse, la Duchessa d’Orleans, donna di testa debole e fastidiosa recriminatrice, la inonda di rimproveri: come non si è accorta che il re l’ha giocata per compiacere gli ultimi desideri di Mazzarino, flagello della nobiltà di Francia? [...]. E perché poi aver tanta fretta e non affidarsi al cugino Carlo, la pupilla dell’imperatore, che certo presto o tardi conquisterà un trono? È vero o no che Carlo, da qualche tempo la corteggia apertamente e lei mostra di gradirlo? La ragazzina casca dalle nuvole, dapprima stupita, poi scossa e lusingata [...]. Le suggestioni di sua madre sconvolgono i suoi propositi di obbedienza al sovrano.⁴⁸²

All’improvviso Marguerite Louise nota il cugino che, se non fosse stato per le parole della madre, non avrebbe degnato di un solo sguardo:

Questo cugino mezzo tedesco, mal vestito, impacciato, gran mangiatore di salsicce e cavoli e ospite tollerato a Blois, lei e le sue sorelle l’hanno sempre tenuto un materialone, dispettoso per giunta, che bisognava

⁴⁷⁹ Ivi, 61-62.

⁴⁸⁰ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 31.

⁴⁸¹ Ivi, 36, 41.

⁴⁸² Ivi, 37-39.

sopportare per fare piacere alla duchessa, sua zia. Maldestro nei giochi d'ingegno, goffo nella danza, nemico della musica e del canto, rispondeva alle canzonature delle ragazze ostentando la sua perizia a cavallo e la sua passione per la caccia. [...]. Ma eccolo, d'un tratto, nella figura di un innamorato sospirato: se la duchessa lo afferma, bisogna crederle.⁴⁸³

Marguerite non mette in discussione le parole della madre; si fida di lei nonostante non abbiano mai avuto un legame affettivo profondo, probabilmente perché è ancora molto giovane e poco avvezza al mondo. Banti mette in rilievo come la giovane principessa non sia abituata a dubitare di ciò che le si dice, ma ancora sottomessa all'opinione e al giudizio altrui, incapace di credere nelle proprie idee e ribellarsi, come invece farà in seguito. Al momento è uno strumento nelle mani della madre; non si rivela però ingenua perché, sebbene la madre spera di mandare a monte il matrimonio, Marguerite Louise sa quello che vuole

Marguerite Louise sa cosa vuol dire la mancanza di denaro, di vesti, di gioielli, le ristrettezze di Casa Orleans le hanno insegnato a calcolare, a preferire il solido all'incerto [...]. Quanto tempo occorrerà perché suo cugino sia in grado di sposarla? Anni, forse, tetri anni di disgrazia del re, confinata in un convento di provincia dove la sua bellezza sfiorirà, mentre il Granduca troverà per suo figlio una sposa se non più avvenente di lei, certo più ricca. Col tempo anche l'amore di Carlo, se proprio di amore si tratta, avvizzirà e lei per uscire dal convento dovrà accontentarsi di un gentiluomo privato e vivere lontana dalla Corte, fra gravidanze e allattamenti.⁴⁸⁴

Nei resoconti storici, durante la visita al re Luigi XIV, al Louvre, Marguerite Louise gli chiede di scioglierla dall'impegno preso

She begged her other cousin, King Louis XIV, not to send her to Florence. She knelt before him at the Louvre, imploring him to spare her such a dreadful fate; but he helped her to her feet and told her that it was now too late to break her word.⁴⁸⁵

Nella rielaborazione della scrittrice l'episodio si trasforma:

Sconvolta, la ragazza chiede una nuova udienza, si prosterna, bacia piangendo la mano del monarca più temuto di Europa che gelidamente le risponde: Dovevate pensarci prima, il mio onore è impegnato, o la Toscana o il convento. Poi sorride e le accarezza con un buffetto la guancia:

⁴⁸³ Ivi, 36.

⁴⁸⁴ Ivi, 39.

⁴⁸⁵ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288.

Calmatevi, ma cousine, non siete una bambina, eccovi, intanto il primo dono del vostro sposo, un diamante stupendo.⁴⁸⁶

Si noti come Banti aggiunga il particolare del diamante, regalo veramente inviato da Cosimo III a Marguerite Louise, ma non consegnato in quell'occasione da Luigi XIV. Il regalo offerto in questa circostanza, manipolazione a discapito del fatto storico, serve a sottolineare come Marguerite Louise sia una ragazza intelligente, che “con un lucido e freddo ragionamento”⁴⁸⁷ capisce che il sentimento deve essere messo da parte quando si parla di sopravvivenza. È un personaggio che, a mio parere, suscita ammirazione perché è una brava amministratrice del proprio destino che, pur non avendo a disposizione il talento artistico di Artemisia Gentileschi, riesce a cambiare la propria sorte grazie alla sua bellezza ed intelligenza. Nell'Italia del diciassettesimo secolo Marguerite Louise, come Artemisia, è stata giudicata duramente perché rappresentava il diverso, l'eccezione e non a caso, per renderle giustizia, Banti deve giudicarla secondo l'ottica moderna, che accetta che una “dattilografa americana [possa diventare] padrona di pozzi di petrolio e pluridivorziata.”⁴⁸⁸ Come osserva Enza Biagini, dietro Marguerite Louise, quasi in filigrana, si rintracciano temi e tratti ricorrenti delle protagoniste bantiane: il gusto della cattiva sorte, la tendenza a raccontarsi storie (in questo caso l'amore per il cugino Carlo di Lorena), i segni evidenti dell'eccezione, il carattere misto di debolezza e di alterigia, di sfida e di coraggio; il voler essere, nel male come nel bene, prime *inter pares*.⁴⁸⁹

LA NOTTE A MONTARGIS

Durante il viaggio verso Marsiglia, prima di imbarcarsi per l'Italia, Marguerite Louise si ferma presso la sorellastra maggiore, la Grande Mademoiselle e le chiede di poter condividere la stanza con lei. Durante la notte si verifica uno strano episodio:

⁴⁸⁶ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 39.

⁴⁸⁷ Ivi, 40.

⁴⁸⁸ Ivi, 48.

⁴⁸⁹ Enza Biagini, “*La camicia bruciata* di Anna Banti,” 559.

“I was much vexed”, Mademoiselle admitted, “as I love my comforts and am not accustomed to sleep with anyone. Marguerite-Louise enjoyed my vexation. She fell asleep before I did, which was fortunate, for while she was dreaming, she leapt at my throat. Had I been asleep she would have strangled me. I did not sleep a wink during the rest of the night, from fear lest the dream should recur.”⁴⁹⁰

Anna Banti dà molta importanza all’incontro di Marguerite Louise con Anne Louise, perché le permette di mettere a confronto due modelli diversi di femminilità. Nella narrazione ciò che colpisce è la diversità di questi due personaggi, che viene vissuta attraverso gli occhi della sorella maggiore, la Granduchessa, che non ha mai dimostrato nessuna simpatia per Marguerite Louise: “il suo giudizio sulla primogenita della matrigna è stato sempre negativo, il re non l’ha consultata sul matrimonio toscano, tanto peggio per lui. D’altronde basta lei, Anne Louise, a sostenere l’onore di Casa d’Orléans.”⁴⁹¹ Anne Louise si sente superiore a Marguerite Louise, perché “lei sola rappresentava l’autentica discendenza di Gastone di Orléans: la duchessa vedova e le sue figlie non essendo che rami spurì di un tronco illustre.”⁴⁹² La primogenita, tuttavia, prova gelosia nei confronti della bellezza e giovinezza di Marguerite Louise, di quella avvenenza che lei non ha mai avuto. Una gelosia che cerca di mascherare con il senso di superiorità nei confronti della giovane sorella:

Il lucignolo fiammeggia più in alto, Anne Louise si distrae scrutando l’anatomia dell’addormentata. Graziosa certo, ma non quella bellezza che la fama le attribuisce. La spalla, scivolata fuori dalla camicia, è troppo ossuta, l’avambraccio è scarno, il gomito acuto: ma il collo ha le gentilezze di uno stelo, il piccolo seno ricorda quello di certe statue che i conoscitori ammirano [...]. La propria immagine di cui si compiaceva era quella di un’altera principessa in abito di Corte, scintillante di gioielli, in questa forma aveva innamorato lo Stuart e posato per ritratti sottoposti all’attenzione di re potenti.⁴⁹³

Sicuramente Anne Louise è stimata da tutti perché è una donna forte e rispettabile, e “per nulla al mondo vorrebbe essere diversa da quella che è, l’incarnazione della fierezza del

⁴⁹⁰ Harold Acton, *The Last Medici*, 64.

⁴⁹¹ Anna Banti, *La Camicia bruciata*, 61.

⁴⁹² Ivi, 71.

⁴⁹³ Ivi, 64.

sangue di Francia,”⁴⁹⁴ tuttavia, ha il rimpianto di non aver mai avuto le doti fisiche di Marguerite Louise, che fanno innamorare gli uomini. È per questo motivo che, mentre ammira il corpo seminudo della sorella, immagina di “assistere agli amplessi di Marguerite Louise e di Cosimo, il loro letto nuziale è questo, e a un tratto la sposa è lei, la Grande Mademoiselle e il principe urla che lo hanno ingannato, gli hanno dato per sposa una vecchia che russa [...] il cuore batte a precipizio.”⁴⁹⁵ Anche Marguerite Louise dorme e sogna, sogna ardentemente di essere libera di sposare l’uomo che vuole e non Cosimo de’ Medici, ma per poterlo fare avrebbe bisogno di essere economicamente indipendente. Ecco che immagina la morte di Anne Louise per poterne ereditare la grande ricchezza, ma “il sogno precipita e si realizza l’idea di un rimedio che è lì, a portata di mano: affrettare quella morte desiderata. La fantasia sfuggita ad ogni controllo è così pronta che l’azione è già avvenuta [...] due mani nervose stringono la gola della Montpensier che con uno strattone si libera e in piedi schiaffeggia vigorosamente sua sorella.”⁴⁹⁶ Dopo questa notte, i sogni finiscono per entrambe, che tornano alla realtà delle loro esistenze: Anne Louise ad essere una padrona di casa ligia ai suoi “doveri verso gli ospiti più anziani, dame e gentiluomini di ottime famiglie,”⁴⁹⁷ e Marguerite Louise la sposa bambina che corre dietro ai suoi sogni, in particolar modo all’amato cugino Carlo

E dov’è Madama di Toscana? Alla luce guizzante delle torce si videro sui volti dei cavalieri attardati i segni di un imbarazzo eloquente. Non rispondevano: e chi si voltava indietro come smemorato, chi si chinava ad allacciare una cinghia, chi vociava raccomandando allo stalliere il suo cavallo spolto d’acqua. Fu un battitore, curvo sotto il peso d’un capriolo ucciso, a balbettare: L’abbiamo perduta [Marguerite-Louise] di vista mentre galoppava con Sua Altezza di Lorena verso la Mare-aux-loups. Andavano come il vento.⁴⁹⁸

La fuga di Marguerite Louise a cavallo è narrata anche nel libro di Acton: “At two o’clock in the morning she returned, fresh as a daisy, enchanted with the beauties of the

⁴⁹⁴ Ivi, 66.

⁴⁹⁵ Ivi, 64.

⁴⁹⁶ Ivi, 65.

⁴⁹⁷ Ivi, 66.

⁴⁹⁸ Ivi, 69.

landscape, the freakish groves and thickets in the moonlight. For Marguerite Louise was a romantic in a “classical” age. Vividly she rhapsodized, describing her adventures.”⁴⁹⁹

Ancora una volta la fantasia della scrittrice lavora per definire una sfera narrativa in cui si combinano varie suggestioni: la misteriosa fuga a cavallo diventa il pretesto non solo per l’ultimo romantico incontro tra Marguerite Louise e Carlo, forse il primo vero amplesso amoroso prima di concedersi ad uno sposo sconosciuto, ma anche l’occasione di mettere nuovamente a confronto le due sorelle e, forse, creare per pochi istanti l’illusione di una complicità femminile. Dopo la fuga amorosa, impaurita per le possibili conseguenze, la giovane Marguerite Louise si confida in lacrime alla sorella maggiore e le chiede di essere compresa per il suo irruente gesto. È come se Marguerite Louise parlasse con la madre, piangendo si accoccola ai piedi della Grande Mademoiselle e con il capo abbandonato sulle sue ginocchia, in lacrime le dice: “Perdonatemi, è partito, se n’è andato, non lo vedrò mai più, ma almeno una volta siamo stati felici [...]. Ho voluto conoscere quello che si prova quando si è davvero amate: poche ore di dolcezza a compenso di un’eterna infelicità.”⁵⁰⁰ Osservando la sorella in lacrime e in ginocchio, Anne Louise è presa da un sentimento nuovo, non di pietà, ma di comprensione per il sentimento che Marguerite Louise prova e, soprattutto, di malinconia perché lei non hai mai potuto “essere amata veramente”

La paragonavano a Clorinda quando ventenne, affrontava le tempeste della Fronda: chissà, allora, qualcuno l’avrà amata fra i cavalieri che la seguivano. Ricambiarlo negandosi: questo ha perduto, lei non ha mai considerato un uomo che in funzione del trono che poteva offrirle, tale la sua celebrata virtù. Le sconfitte della vanità bruciano, non dolgono, ma tutto il cuore di Anne Louise duole, non conoscerà mai la dolcezza di essere infelice, per amore.⁵⁰¹

Questa poteva essere l’occasione per Banti di creare un legame fra le due sorelle, entrambe vittime del proprio stato sociale e del proprio destino, un momento in cui

⁴⁹⁹ Harold Acton, *The Last Medici*, 64.

⁵⁰⁰ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 72.

⁵⁰¹ Ivi, 73.

Marguerite Louise ed Anne Louise potevano essere solidali l'una con l'altra per un reciproco aiuto. L'unico punto di incontro fra le due donne è, invece, la gelosia che hanno l'una per l'altra, per ciò che a loro manca, si tratti di ricchezza o di amore. Nel corso della narrazione Marguerite Louise ed Anne Louise rimangono, tuttavia, presenti nella vita di entrambe e nel momento di "disgrazia" sarà la Grande Mademoiselle a dare un nuovo obiettivo alla sorella, integrandola nella vita caritatevole, e a renderla economicamente indipendente, lasciandole la sua eredità.

LA CAMICIA BRUCIATA

L'episodio della camicia bruciata è interamente creato dalla Banti. Nei libri di Harold Acton e di Christopher Hibbert non esiste nessun riferimento al fatto che la camicia da notte nuziale fosse sparita e, tanto meno, che fosse stata bruciata da Marguerite Louise. In entrambi si racconta, invece, dei festeggiamenti per il matrimonio celebrato a Firenze.

The bride and the bridegroom made their solemn entry on June 20th, 1661. Marguerite-Louise was received with a splendour exceeding anything Italy had seen for ages. Part of the city had been pulled down to make a fine avenue, and some of the city walls, for the opening of a new door, to be called the Gate of Orléans; the vast base of a column in the Piazza San Marco was removed to clear the way, and the main streets were paved anew. [...]. At seven o'clock in the morning, the Princess, accompanied by Mattias, was taken in an ordinary carriage to the Duke of Salviati's villa on the hill of Montughi. There she changed into the embroidered gown of silver cloth and lace head-dress she would wear during the ceremony. Over the gown was sewn "a chain of diamonds, and forty tapering pearls hanging between them, the whole attached to the shoulders by two pearls the size of a small pigeon's egg."⁵⁰²

La descrizione della sontuosa cerimonia e dei fastosi festeggiamenti continua per tre pagine a cui si contrappone, tuttavia, l'apatia e il disinteresse reciproco di Cosimo e di Marguerite Louise. Sebbene tutti aspettassero con ansia l'unione tra i giovani per

⁵⁰²Harold Acton, *The Last Medici*, 70-71.

celebrare le nozze e rafforzare la dinastia, a Marguerite Louise tutto questo importava ben poco:

When they did go to bed together, after the magnificent ceremony in the Cathedral, the Prince was not enthusiastic, and was soon asleep. He would be stronger, the bride was assured, when he had fully recovered from his recent illness; but Marguerite–Louise seemed not to care whether he ever got better or not. According to Princess Sophia of Hanover, he never really did recover properly. “He sleeps with his wife but once a week,” she reported years later, “and then under supervision of a doctor who has him taken out of bed lest he should impair his health by staying there overlong.” Marguerite-Louise thoroughly disliked him.⁵⁰³

Solo Acton fa un breve accenno alla camicia di Marguerite Louise nel descrivere la prima notte di nozze:

In the evening of June 22nd, according to the *Gazette*, after a magnificent supper, Marguerite –Louise and Cosimo were led to their chamber, where the Grand Duchess handed the Princess her nightgown [...]. There was little of ecstasy, however, in this consummation. The Princess found her consort awkward and uninteresting.⁵⁰⁴

Marguerite Louise era interessata molto più alle ricchezze della famiglia Medici che alle *performance* sessuali del consorte: in entrambi i resoconti storici, si racconta della seconda notte, in cui la principessa francese chiede esplicitamente in dono i gioielli della corona.

On the second night of her marriage she asked him to give her the crown jewels. He replied that they were not his to give, whereupon she lost her temper with him, declaring that she would rather live in the most squalid hut in France than in a palace in Tuscany. The next day she helped herself to several of the jewels anyway and gave them to her French attendants from whom they were only recovered with difficulty.⁵⁰⁵

Harold Acton racconta così l'episodio:

The first of a long and bitter series of scenes occurred on the second night they slept together. Not content with her wonderful wedding gifts, Marguerite-Louise tried to force her husband to give her all the crown jewels. (She was already free to use them in the daily adornment of her person). Cosimo answered with commendable modesty and prudence that he had no right to dispose of them, since they must be preserved for his successors [...]. This roused her dormant anger, and she turned upon him

⁵⁰³ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 288-89.

⁵⁰⁴ Harold Acton, *The Last Medici*, 72.

⁵⁰⁵ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 289.

with a flood of remonstrance. Amongst other things she told him that she would have been more happily married in the most miserable hut in France than in the Court of Tuscany.⁵⁰⁶

Anna Banti omette di raccontare questo episodio, forse perché avrebbe attirato troppo l'attenzione sull'avidità suberba di Marguerite Louise, a discapito del suo personaggio: la Marguerite Louise della *Camicia bruciata* sogna ancora l'incontro con il marito e “ad ogni sosta il medesimo palpito angoscioso: lo incontrerò, finalmente, questo Cosimo che non è morto e ancora non si fa vedere?”⁵⁰⁷ La protagonista del romanzo è indispettita dal comportamento di Cosimo: avrebbe voluto essere accolta con trepidazione e passione ma invece “l'abbraccio che dava per scontato, preludio alle tenere intimità dell'alcova, non ha luogo: solo quando la sposa è giunta dinanzi all'entrata, il Gran Principe si avvanza, sporge la destra e tocca e alza la sua mano sinistra, i due coniugi rimangono così un lungo minuto, senza parlare.”⁵⁰⁸ È per dare voce ai sogni infranti della giovane Marguerite Louise che Banti crea l'artificio letterario della camicia da notte; l'amore per il cugino Carlo di Lorena e la disillusione di Cosimo inducono la protagonista a bruciare la sua pregiata camicia da notte, destinata alla prima notte di nozze. L'atto di bruciare la camicia rappresenta anche la ribellione contro tutte le costrizioni a cui la giovane donna deve sottomettersi: è il suo atto di indipendenza, perché è lei a decidere di vivere “virtualmente” la prima notte con l'uomo che ama e non con chi le è stato imposto. L'intera scena viene narrata attraverso i ricordi della dama di compagnia di Marguerite Louise, la Angouleme:

Volle [...] indossare la sua camicia di nozze, una meraviglia di ricami e merletti. Alle mie rimozioni che l'indumento non sarebbe più fresco per l'uso a cui era destinato, mi sbirciò maliziosamente e senza rispondere si sciolse i capelli e a lungo li pettinava con un sorriso fatuo. Sulle prime pensai a un capriccio, a una specie di prova della futura notte nuziale [...]. A poco a poco i suoi gesti sempre più languidi, crearono una illusione conturbante. Come avesse alle spalle un innamorato che lei sola vedeva, si abbandonava all'indietro, sussurrando parole indistinte, socchiudendo le

⁵⁰⁶ Harold Acton, *The Last Medici*, 73.

⁵⁰⁷ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 82.

⁵⁰⁸ Ivi, 83.

labbra quasi a ricambiare un bacio. La finzione andò tanto oltre che levatasi dallo specchio sembrava appoggiata e sostenuta da qualcuno che la conducesse fino al letto e li la adagiasse. Distesa, la sentii mormorare: Charles, mon amour. Allora capii quale sacrilegio essa stesse celebrando.⁵⁰⁹

Quello che la Angouleme definisce un orrendo “sacrilegio” è un atto di amore e di libertà che Marguerite Louise compie verso se stessa e verso tutte le donne che subiscono il suo stesso destino. Lo stesso Harold Acton aveva definito la principessa d’Orléans simile alle “fortunate eroines of novels she had read until her eyes were tired, in the candlelight at Blois. Ah, for a brown-limbed mariner to carry her passive in his arms.”⁵¹⁰ Una ragazza come lei non poteva accontentarsi dei freddi baci di Cosimo, aveva bisogno di emozioni forti, che la facessero sentire amata. Banti riprende questa visione e la sviluppa nel corso del romanzo, fino a darle l’autonomia di decidere, per la prima volta, da sola; vive la sua notte di nozze come desidera e poi distrugge la camicia nuziale, affinché non venga contaminata dalla realtà, dalle mani fredde ed impacciate di Cosimo.

La Granduchessa chiede la camicia da porgere alla sposa e vien fuori che non la si trova. Cerca di qua, cerca di là si dovette rimediare con una camicia qualunque del corredo. [...]. Senza commenti l’Angouleme si limita a sorridere lievemente. Lei sa la verità, si è ricordata del mucchietto di cenere nel camino dopo la notte della inutile veglia all’Ambrogiana. Peccato, era una bella camicia.⁵¹¹

Per l’Angouleme si tratta di uno dei tanti capricci della principessa e si rammarica solamente per la bella camicia; non si rende conto che quel cumulo di cenere ha un significato molto più importante della perdita di pizzi e merletti pregiati. L’Angouleme non può capire questo gesto perché lei rappresenta il vecchio modello femminile e non il prototipo di donna indipendente e libera a cui Banti mira e che rappresenta un modello per i posteri.

⁵⁰⁹ Ivi, 85.

⁵¹⁰ Harold Acton, *The Last Medici*, 67.

⁵¹¹ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 88.

VIOLANTE E LE VISIONI DI MARGUERITE-LOUISE

Banti immagina che Violante incontri Marguerite Louise nel corso delle sue visioni: “È vero o non è vero, quel che dice la gente che voi siete capace di chiamare chi è lontano mille miglia e più di una volta avete parlato con mia madre?”⁵¹² le chiede il giovane Gian Gastone. Il fantasma di Marguerite Louise, Violante l’aveva visto per la prima volta il giorno delle nozze: “Quando la vide al fianco del suocero, vestita anche lei in bianco come una sposa e bellissima: ma come rideva!”⁵¹³; da quel giorno, le appare all’improvviso per tormentarla con i suoi ricordi e, soprattutto, per metterla in guardia contro le malefatte dei Medici:

Anch’io, come te, ho avuto festeggiamenti, pompe, gioielli che poi mi sono stati tolti con la scusa che appartenevano alla Corona. Tu tremi per il gelo, io morivo dal caldo, a me negarono un bicchier d’acqua, tu rischi una polmonite. I Medici sono crudeli. Ferdinando è migliore di suo padre, da ragazzo mi voleva bene, ma tanto hanno fatto che mi ha dimenticata. Non illuderti, qui non troverai né amore né amicizia. Torna a casa tua, Violante, tornaci subito, prima che i tuoi ti ripudino come è successo a me.⁵¹⁴

Marguerite Louise ha anche la possibilità di difendersi e ammettere che la sua unica colpa è di aver cercato disperatamente l’amore e di aver inseguito l’idea dell’amore. Si è lasciata trascinare dalle sue illusioni, perché non aveva abbastanza fiducia in sé stessa.

Non si ama un uomo o una donna per le sue qualità, si ama l’amore che ci si illude di accendere, sicché non si è innamorati che di sé stessi. L’oggetto non conta, nobile o vile che sia lo si accetta come cibo di cui si è affamati o golosi [...] in Carlo io ho amato la bella quindicenne che ero, mentre in Cosimo non riuscivo ad amarmi, così sono arrivata ad odiarlo perché in lui mi odiavo.⁵¹⁵

Memore della sua esperienza, Marguerite Louise vuole proteggere Violante, quasi come una madre, perché intuisce la sofferenza di innamorata umiliata:

Cosa ti dicevo? Lo conosco Ferdinando, gli piacciono le belle donne e anche i ragazzi, insomma le compagnie allegre. Ti annoi, non negarlo, è naturale, le fiorentine sono delle oche. Il ricamo, la lettura, la spinetta?

⁵¹² Ivi, 205.

⁵¹³ Ivi, 189- 191.

⁵¹⁴ Ivi, 191.

⁵¹⁵ Ivi, 193.

Fammi ridere, ci sono passata anch'io, ci vuol ben altro per sopportare i musi dei Pitti [...]. Mon enfant, svegliati, non ci sono amori eterni.⁵¹⁶

Attraverso queste visioni Violante ha, inoltre, la possibilità di dar voce alla sua coscienza, che non ha altro modo di ribellarsi. Marguerite Louise diventa, per Enza Biagini, lo strumento di rivelazione per Violante che riesce finalmente ad esprimersi:

No, non sono il diavolo, sono il tuo cervello che lavora contro la tua volontà mortificante: le tue visioni non hanno altra origine. Hai messo in ceppi la tua intelligenza che di soppiatto ragiona e si vendica scaricandoti nel ruolo di ossessa: è giunta l'ora di liberarla. In mancanza dei figli che sospiri tu partorisci parvenze che dicono quel che non osi esprimere. Una di queste sono io, ma petite, la dama che tu ammiravi e temevi ancor prima di venire a Firenze.⁵¹⁷

Marguerite Louise infonde nella giovane nuora la speranza che tutto potrebbe cambiare in meglio per entrambe: “Quando [Cosimo] morirà, che sarà presto, ritornerò in Toscana e governerò insieme a mio figlio, anche tu ci avrai il tuo vantaggio, t'insegnerò io come si fa a divertirsi.”⁵¹⁸ Marguerite Louise ha “l'effetto di una bevanda inebriante”⁵¹⁹ su Violante che riesce ad ammirarla “per la sua passione”⁵²⁰ e vitalità, senza tener in considerazione i pettegolezzi che circolano su di lei. Violante non è mai stata amata e non riesce a ispirare sentimenti nel marito, perciò si lascia affascinare dalla storia d'amore che raccontano su Marguerite Louise e “crede, appassionatamente, alla leggenda dell'amore di lei per il principe di Lorena;”⁵²¹ non conoscendo la verità, Violante “si perde a riempire le lacune con fantasie di sua invenzione. [...]. Il fantasma non legge forse nei suoi pensieri? Dovrà dunque, presto, soddisfare il suo desiderio.”⁵²²

Nella realtà i due personaggi non si sono mai incontrati e questo mostra come Banti usi lo stratagemma narrativo delle visioni per creare l'effetto da lei desiderato, ovvero per stabilire un contatto tra Marguerite Louise e Violante. Le due figure si

⁵¹⁶ Ivi, 191-192.

⁵¹⁷ Ivi, 194.

⁵¹⁸ Ivi, 192.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² Ibidem.

specchiano, infatti, l'una nell'altra per confrontarsi e creare la solidarietà femminile più volte auspicata dalla scrittrice,⁵²³ ma difficile da trovare nella realtà. Inoltre, in *Violante* che cerca di colmare le lacune su Marguerite Louise con l'immaginazione sembra di vedere la stessa scrittrice che colma le lacune della storia. Questa similitudine può servire a capire meglio il modo con cui Banti rispecchia la sua esperienza personale nella storia delle sue eroine.

MARGUERITE-LOUISE IN FRANCIA

Gran parte del secondo capitolo, nel romanzo, è dedicato alla vita di Marguerite Louise nel convento di Montmartre in Francia. Sin dall'inizio della narrazione, Banti mette in evidenza come il rientro in patria di Marguerite Louise non sia così glorioso come lei aveva sempre immaginato. La scrittrice ritrae una Marguerite Louise amareggiata, sola, delusa e soprattutto “un'incomoda parente” per lo zio re, che “ha disposto che sia ricevuta secondo il suo rango, un poco in sordina,”⁵²⁴ e per il resto dei suoi familiari, che una volta “appagata la curiosità la trascurano.”⁵²⁵ Una situazione sgradevole e infelice, che viene annunciata dalla narratrice attraverso la descrizione del viaggio, “in cui tutti, dalla scorta alla ciurma, parlavano sottovoce, come in un funerale senza dolore,”⁵²⁶ e dal paesaggio che fa da sfondo a questo evento:

Marsiglia non era più il porto in festa che ricordava: era più piccola, più grama. Goffi i cavalieri, così marziali quattordici anni fa: barbe grige, costumi ridicoli con quelle gale spropositate pendenti dalle brache. I gentiluomini toscani, nei loro abiti neri alla spagnola, hanno [invece] un grand air mentre si prodigano compassati. [...]. Un'altra sorpresa è l'aspetto delle campagne, terre ispide, spopolate [...]. Le strade che le fanno percorrere, tutte buche, di rado attraversano le care selve tanto sospirate, anche quelle sconvolte, vi si tagliano persino querce secolari, si fa legna di tutto. La foresta di Fontainebleau è inselvaticata, stretti sentieri, scapigliato sottobosco.⁵²⁷

⁵²³ Si veda, in proposito, il capitolo secondo, 65-69.

⁵²⁴ Banti, *La camicia bruciata*, 117.

⁵²⁵ Ivi, 118.

⁵²⁶ Ivi, 119.

⁵²⁷ Ivi, 121.

Marguerite Louise, per quattordici anni, ha vissuto nella fantasia di un mondo che non esiste più e, assorbita dal rimpianto, non ha saputo apprezzare le cose belle che la vita in Italia le offriva. Per Banti, Marguerite Louise si nega la possibilità di essere felice, perché non “vuole capire che in Francia non è più nulla, non conta nulla;”⁵²⁸ continua ad attribuire alla “malasorte”⁵²⁹ tutte le sue sfortune senza rendersi conto, se non troppo tardi, che è lei l’artefice del proprio destino.

Per una città così degradata, estranea alla sua memoria, lei ha lasciato cadere quanto le apparteneva di diritto: onori sovrani e l’aspro potere di discutere, contraddire, irritare, far dipendere tutto un piccolo mondo dalla sua esclusiva volontà. A chi oserebbe confessare di rimpiangere Boboli, il Poggio, gli applausi del popolino a cui lanciava monete? Un pensiero che la rode.⁵³⁰

Fin dal suo arrivo a Montmartre, Marguerite Louise affronta una vita di privazioni e di regole a cui non è abituata e, soprattutto, deve scontrarsi continuamente con la Badessa, che non ha intenzione di assecondarla:

La Badessa l’ha guardata con sospetto: in ogni parola un ammonimento, un’allusione ai patti fissati dal Granduca, sottoscritti dal re. Ecco il prontuario della settimana: messe, funzioni, vesperi e l’opportunità di fruire in una cella appartata di esercizi spirituali diretti da un celebre penitenziere. Rifiutarsi è sconveniente: non voleva, Madama, dedicarsi alla vita devota? E che altro farebbe, del resto, ora che le dame di Corte hanno cessato di visitarla?⁵³¹

I resoconti storici della famiglia Medici definiscono la vita di Marguerite Louise a Montmartre e in Francia in termini molto diversi da quello che Banti racconta nel romanzo.

Marguerite-Louise soon showed that she had not come all the way to Paris to bury herself in a convent. [...]. The King invited her to the opera, and even to the balls that were given during Carnival: he allowed her to spend four days at Versailles- a liberty which perturbed the Abbess of Montmartre. [...] It was about this time that Cosimo wished her back in

⁵²⁸ Ivi, 118.

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Ivi, 121.

⁵³¹ Ivi, 122.

Florence. He feared that in Paris she would obtain more freedom than he had authorized.⁵³²

Hibbert aggiunge ulteriori particolari sulla vita francese di Marguerite Louise facendoci capire come Banti, in questo caso, si allontani dalla verità storica:

As she might be expected, she did not remain long in seclusion at Montmartre. At first she behaved with due piety and resignation, but soon she was off to Versailles, with Louis XIV's permission. Letters from her demanding more money arrived in Florence by regular posts. She took to gambling, to wearing double layers of patches, thick rouge and a yellow wig. She was as talkative and restless as ever. She was rumoured to be having an affair with the Comte de Louvigny, with an adjutant in the Maréchal de Luxembourg's guards, as well as with a guardsman in the same regiment.⁵³³

Banti omette queste informazioni e, così facendo, altera coscientemente il fatto storico; la sua manipolazione serve per creare il personaggio letterario di Marguerite Louise che, gradualmente, acquisisce coscienza di sé e del proprio agire. Una volta scelti i personaggi storici, devono raggiungere, attraverso la finzione letteraria, la propria catarsi, insieme al riscatto morale e sociale. Inoltre, la figura di Marguerite Louise deve anche rispecchiare il disagio che Banti vive come donna e come artista: non poteva perciò raccontare di una Marguerite Louise che, all'improvviso, vede realizzati tutti i suoi sogni. Il riscatto femminile è frutto di un lungo cammino costellato di privazioni, che raggiunge il suo equilibrio, forse, verso la piena maturità e vecchiaia. Anche Marguerite Louise deve conquistare il riscatto e le modifiche della scrittrice servono proprio a questo scopo, per cui quello per la storia era il suo "groom who cracked nuts for her with his teeth, was allowed to win money from her at cards and who helped her to take a bath,"⁵³⁴ per Banti diventa l'avventuriero-cameriere Alexander, che "le versa l'acqua nel bacile, le porge l'asciugamano, le serve i pasti."⁵³⁵ Banti trasforma questo stalliere in una figura che Marguerite Louise prende come modello di vita e di libertà: "Quello che lei ha sempre

⁵³² Harold Acton, *The Last Medici*, 143-144.

⁵³³ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 296.

⁵³⁴ Ivi, 296.

⁵³⁵ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 132.

desiderato invano, uomini come Alexander lo posseggono fin dalla nascita: la possibilità di scegliere la propria sorte. Per i Grandi non c'è libertà senza sovrano potere, ma i loro soggetti hanno la libertà più facile dell'anonimato.”⁵³⁶

Più volte Banti ha parlato dell'assenza di modelli femminili per le donne “eccezionali” che, nella loro ricerca di una realizzazione professionale ed individuale, riescono a trovare punti di riferimento solamente in figure maschili.

Incredibile come le somigli, questo disertore che, strigliando le mule, esponeva le sue idee. Ma come imitarlo? [...] Poiché non le è riuscito di essere la prima fra le sue pari, deve vincere cancellandosi, scomparendo. Scartata la fuga le rimane lo scandalo, l'arma con cui l'hanno sempre colpita, ma portato a tali eccessi che, almeno per non macchiare il nome degli Orleans, la lascerebbero cadere tra la folla dei senza nome che non appartengono a nessuno. Solo allora potrà rinascere, confondersi nel brulichio della gente senza diritti ma anche senza doveri.⁵³⁷

Per Banti è importante che Marguerite Louise abbia la possibilità di riscattarsi, di dimostrare che, dietro la decisione di abbandonare il ruolo di moglie e madre, c'era la forte volontà di imporre il suo “io” e la sua “voce” in una società che l'aveva sempre usata per i propri fini. Ma prima di tutto, Marguerite Louise deve rendersi conto che è stata un oggetto in mano della famiglia Orléans, utilizzata per disegni di potere e poi dimenticata: il suo sospirato ritorno in patria dà a Banti la possibilità di mettere a confronto le aspettative di Marguerite Louise con la realtà e di farla maturare come individuo. Ovviamente la narrazione si allontana dalle fonti storiche che, al contrario, testimoniano come la principessa si fosse integrata felicemente alla corte di Versailles, senza pentirsi della sua decisione: “She lived to the age of seventy-six, endlessly talking about her past, yet protesting that she never regretted having left Tuscany. “Ah! she she would say. I care little about that so long as I never have to set eyes on the Grand Duke again.”⁵³⁸ Anche durante il periodo in cui Marguerite Louise “turned and devoted herself, with, overflowing energy, to charitable works [...] and fasted and prayed;

⁵³⁶ Ivi, 129.

⁵³⁷ Ibidem.

⁵³⁸ Christopher Hibbert, *The House of Medici*, 296.

attended service punctually; confessed to Bossuet; visited hospital and almshouses, especially the Hotel Dieu, with her sister the Duchesse de Guise,”⁵³⁹ non rinunciò alla vita a corte, dedicandosi al divertimento e al gioco d’azzardo. Questo comportamento induce gli osservatori del tempo a guardare con diffidenza la sua decisione di dedicarsi ai poveri: “[They] suspected the reason for them was her desire to join her sisters at the Luxembourg.”⁵⁴⁰ Per Banti l’improvviso interessamento caritatevole di Marguerite Louise assume un altro significato, non tanto di strategia per ottenere qualcosa che desidera, quanto d’opportunità di riflettere su se stessa:

Dove le è sorto questo improvviso fuoco di carità, questa smania di alleviare sofferenze e miserie? Vent’anni fa quando, dalla sua carrozza, sorrideva ai poveri di Firenze, sicura che quel sorriso fosse già un dono, non si sarebbe posta il problema: oggi, all’improvviso, una terribile lucidità la investe e la fruga spietatamente in fondo al cuore. Da tempo l’immagine di Marguerite d’Orleans, Principessa infelice, che amava contemplarsi nello specchio fatato di un romanzo, sta paurosamente alterandosi e diventando un oggetto odioso e grottesco. In un istantaneo sussulto della coscienza, essa intuisce da quali radici sia germogliata la sua frenesia caritatevole: dal bisogno impellente di essere ancora una volta adorata.⁵⁴¹

Marguerite Louise deve combattere, prima di tutto, contro il suo orgoglio, la sua vanità e lo smisurato amore di sé che l’hanno sempre portata a commettere errori. Il suo difetto è racchiuso nella frase: “ Vous n’aimez personne, Mademoiselle,” che le ripeteva sempre la sua balia; ancora a distanza di anni Marguerite-Louise non riesce a capire cosa significhi amare il prossimo: “Ma chi è, malgrado la parabola evangelica, questo prossimo? La domanda rimane sospesa su un abisso d’ignoranza in cui Madama si perde. L’amore... Troppi significati e troppi dubbi in una sola parola: amor filiale, amor materno, amour-passion.”⁵⁴² Marguerite Louise non è la fredda calcolatrice che la storia tende a descrivere, ma una donna che si guarda allo specchio e si interroga sulla sua esistenza, senza aver paura di affrontare la verità. Qualche anno più tardi, sarà la stessa

⁵³⁹ Harold Acton, *The Last Medici*, 147.

⁵⁴⁰ Ibidem.

⁵⁴¹ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 137.

⁵⁴² Ivi, 138.

Banti a condurre un'analisi diretta e senza paure su se stessa e sulla sua vita di artista e moglie nel suo ultimo romanzo, *Un grido lacerante*, del 1981.

LA PRINCIPESSA ANNA LUDOVICA (ANNA MARIA LUISA)

L'unica figlia di Marguerite Louise è Anna Maria Luisa, che nel romanzo diventa la principessa Anna Ludovica. Banti ne modifica, dunque, il nome e non ci sono ragioni esplicite per cui lo faccia, perché mantiene inalterato il resto della sua biografia. L'unico particolare che Banti omette nella narrazione è il fatto che Anna Ludovica, essendo stata contagiata dal marito, non potesse avere figli e quindi generare eredi per la sua dinastia. Mentre Banti dà risalto alla sterilità della principessa Violante e allo stato d'animo con cui essa la vive, la stessa cosa non accade per Anna Ludovica, anch'essa vittima di quel "male francese" assai comune fra i principi europei che, a loro volta, contagiavano le loro giovani, ignare spose.

Princess Anna Maria Luisa was married by proxy on April 29th (1691), [...]. She left for Dusseldorf on May 6th, accompanied by Prince Gian Gastone, but she had the pleasant surprise of meeting her husband at Innsbruck on the way, where the official wedding took place. There were great festivities [...]. The reports of these, however, omit one of the wedding gifts; for soon after the nuptials, the gallant Prince infected his spouse with some of the "poison he had imbibed from Venus's shell."⁵⁴³

Banti non fa nessun accenno alla sofferenza fisica e psichica di Anna Ludovica e a quanto fosse importante per lei diventare madre. Era una donna molto diversa da Marguerite Louise: per lei erano sacri i valori della famiglia e, soprattutto, il ruolo di moglie e madre, che Marguerite Louise aveva trascurato ed abbandonato. Per lei era così importante rappresentare un modello ineccepibile e perfetto di moglie e madre, che volle tenere sempre segreta la sua malattia, come ricorda lo storico Acton:

[Gian Gaston] stopped at Aix-la-Chapelle to see his sister, the Electress, who was taking the baths "to promote fecundity." A manuscript tells us that she had twice been pregnant in the first years of her marriage, and

⁵⁴³Harold Acton, *The Last Medici*, 182-83.

both times miscarried. These misfortunes, and the extinction of her tested fertility, were due to disorders contracted from her husband [...]. The particulars of these miscarriages were concealed, and the Princess kept her ailing a life-long secret, expressing a wish that her body should not be opened and embalmed when she died.⁵⁴⁴

Banti omette, volutamente, questa sofferenza della principessa, per creare un personaggio forte che diventi l'antagonista della figura di Violante. Infatti, se Violante è generosa, altruista e completamente disinteressata al potere, Anna Ludovica è astuta, intrigante e interessata ad avere il controllo politico. Nella realtà storica condivisero lo stesso destino, mentre, nella finzione letteraria, diventano "nemiche," per rappresentare due modelli diversi di femminilità.

L'Elettrice si dà un gran daffare, quasi suo padre sia già morto e suo fratello abbia poco da vivere. La gente le dà ragione: attenta alle contese fra Spagna e Austria, le preme di assicurare alla dinastia quella fine dignitosa che solo la sua saggezza può garantire. [...] Di chi, in seguito, le succederà, poco le importa, purché lo scettro rimanga nelle sue mani finché avrà vita.⁵⁴⁵

Anche per Enza Biagini, Anna Ludovica, diversamente da Marguerite Louise e da Violante (che hanno mostrato riluttanza ad assumere il segno di comando della famiglia Medici), viene descritta dalla Banti come una giovane fiera ed orgogliosa di essere "una Medici."⁵⁴⁶ Anna Ludovica, tuttavia, vede in Violante una possibile nemica, perché ha paura che possa usurparle il primato alla corte toscana, in quanto moglie dell'erede, molto amata da Cosimo e da Gian Gastone. Per accentuare la sua posizione di autorità, Anna Ludovica si rivolge a Violante "solamente in tedesco: un modo elegante di farle intendere che essa è più un ospite straniera che una Principessa toscana."⁵⁴⁷ La cognata l'asseconda in questo gioco, perché a lei non interessa reclamare i suoi diritti, vuole tranquillamente restare in Toscana, nelle terre dove è vissuta con Ferdinando e rimane nel

⁵⁴⁴ Ivi, 215.

⁵⁴⁵ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 248.

⁵⁴⁶ Enza Biagini, "La camicia bruciata di Anna Banti," 565.

⁵⁴⁷ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 229.

“suo cantuccio, sospira e tace,”⁵⁴⁸ quasi per non suscitare l’attenzione, aspettando che il Granduca prenda la sua decisione. Il comportamento e la personalità di Violante permettono ad Anna Ludovica, una volta tornata a Firenze dopo la morte del marito, di diventare “la prima attrice, la padrona di casa”⁵⁴⁹ e di sostenere perfino, la candidatura di Violante a Governatrice di Siena, sorprendendo tutti.

Il colmo è che l’Elettrice da cui si aspettavano proteste e commenti mordaci, accoglie la notizia con la massima placidità, anzi difendendo le risoluzioni del governo. Dove sta scritto, ha dichiarato, che una donna non sappia governare come e meglio di un uomo? Un discorso a doppio taglio che mentre appoggia la propria candidatura al trono granducale, ed esprime il sollievo di essersi liberata da una presenza competitiva [...].⁵⁵⁰

Sul personaggio di Anna Ludovica, lo sguardo da donna a donna di Anna Banti si fa più che mai acuto: lei è una Medici che aspira a governare in ogni maniera. La domanda: “Chi sono io?” di Marguerite Louise, filtrata dai ricordi e dalle emozioni, rimbalza ora su Anna Ludovica e le dà la forza di rispondere, con una fermezza che ricorda la caparbietà e il coraggio di molte eroine bantiane e che, malgrado tutto, non deve essere dispiaciuta alla scrittrice. “Sono una Medici e, benché donna, ho diritto di governare”: ecco quanto fa dire, Anna Banti, a quest’ultima Medici.⁵⁵¹ Anna Banti continua ad affermare l’uguaglianza tra uomo e donna, e a dimostrare come esistano possibilità per una donna d’eccezione che non si accontenta di essere moglie e madre.

CONCLUSIONE

Non è facile dare una definizione di racconto storico, perché sono molte le affinità che lo uniscono alla narrazione letteraria: “tuttavia, la differenza principale tra un romanziere e uno storico è che il romanziere è libero di inventare i fatti [...] mentre lo storico non inventa i fatti.” Il romanziere attinge a una verità non “fattuale”, cioè non si

⁵⁴⁸ Ivi, 230.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Anna Banti, *La camicia bruciata*, 249.

⁵⁵¹ Enza Biagini, “*La camicia bruciata* di Anna Banti,” 566.

sofferma sul fatto in sé ma sui personaggi, mentre il racconto storico, nel suo contenuto, deve essere collegato alla base “fattuale”, cioè alle fonti e alla loro critica. Lo storico di norma si occupa dei risultati globali delle azioni umane, degli avvenimenti, dei processi, delle tendenze, e quando li considera, li descrive da osservatore, cioè “dall’esterno.” Nel corso della narrazione egli è insomma un narratore che descrive, dimostra, analizza e spiega. Nel racconto romanzato, sebbene spesso si nasconda e lasci parlare direttamente i personaggi, il narratore sviluppa un’azione non “dall’esterno,” bensì “dall’interno” del suo divenire. Non descrive decisioni umane già maturate, ma il processo della loro maturazione. Nel racconto romanzato è in primo piano il livello soggettivo (motivazionale) del processo storico, mentre il racconto storico si basa su una visione oggettiva del processo storico, coglie i risultati globali delle azioni⁵⁵².

Anche per Anna Banti “il romanzo storico inventa la storia, fa un’opera proustiana sulla storia. [...] Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più.⁵⁵³ In base a questa definizione, Anna Banti rientra nella categoria degli autori di storie romanzate perché Marguerite Louise, Violante e Anna Ludovica sono raccontate non per *ciò che fanno* ma per *ciò che sono*; in altri termini sono osservate “dall’interno,” per capire le ragioni che le hanno portate a compiere certe scelte. Banti descrive questi personaggi storici come donne che manifestano la propria natura tramite parole, pensieri e azioni⁵⁵⁴ e le cui difficoltà rispecchiano le problematiche della realtà femminile. La novità bantiana nel raccontare la storia di Marguerite Louise e degli altri personaggi storici, inclusa Artemisia Gentileschi, sta nel voler dare “un’impronta personale” alla voce dei suoi personaggi, cioè nell’usarli come portavoce della sua esperienza di donna ed artista. La scrittrice crea delle “attrici” pronte a seguirla nel suo viaggio, pronte a diventare, nonostante le loro differenze, dei modelli di donne che

⁵⁵² Jerzy Topolski, *Narrare la storia*, Milano: Mondadori, 1997, 19.

⁵⁵³ Intervista ad Anna Banti, in *Le Signore della scrittura*, 104.

⁵⁵⁴ Su questo argomento rimando al libro di Hermann Grosser, *Narrativa*.

dopo infinite sofferenze ottengono l'autonomia e la stima del mondo che le circonda. In *Artemisia* e nella *Camicia bruciata* Banti narra la storia di donne eccezionali e non può fare a meno di essere autobiograficamente implicata: “la logica di un raccontare tranquillo, una interpretazione mediata dei suoi gesti, proprio quello che io non posso più darle, avendola così strettamente vicina.”⁵⁵⁵ I lettori di Anna Banti conoscono i suoi temi e il suo modo di dialogare con il personaggio, che va a discapito del significato e della verità della storia; nel raccontare la storia sarebbe indispensabile che lo scrittore non fosse coinvolto nelle azioni del suo protagonista, mentre Banti

è rea confessa di aver voluto imporre i temi che le sono cari alla storia di Artemisia, annullandone l'alterità e dice che “l'ingiustizia del mio arbitrio mi sa d'amaro.” Avendoci avvertiti dell'inevitabile arbitrarietà del narrato, Banti, si discosterà dalla biografia storica di Artemisia più volte, sempre per sottolineare la solitudine della donna artista, imponendo così alla protagonista lo stesso assoluto isolamento provato dall'autrice.⁵⁵⁶

Anna Banti sceglie il romanzo storico come mezzo narrativo, innanzitutto perché si sente ancora legata al suo passato di storica dell'arte e cerca un modello da poter investire della sua passione per la storia e la letteratura. La storia le dà anche la possibilità di riportare alla ribalta e all'attenzione del pubblico donne eccezionali che, anticipando di molto i tempi, rappresentano un modello convincente per tutte le donne che ancora non riescono ad inserirsi al pari dell'uomo nella società. Banti ci fornisce perciò un'interpretazione ipotetica della storia, in cui le sue eroine sembrano riuscire a colmare l'abisso fra presente e passato.

La camicia bruciata è il prodotto di una voce narrante che vuole attivamente fare parte della storia che sta raccontando: non lo fa in maniera così esplicita come in *Artemisia*, ma obliquamente, celandosi dietro alle sue protagoniste e, soprattutto, omettendo o trasformando la storia a seconda dell'obiettivo e del messaggio che vuole

⁵⁵⁵ Anna Banti, *Artemisia*, 23.

⁵⁵⁶ Angela Matilde Capodivacca, “*Artemisia* di Anna Banti,” 86-87.

comunicare al pubblico. Le trasformazioni che Banti mette in atto nella *Camicia bruciata* si inseriscono in una strategia letteraria che intende demistificare

[Lukacs and Manzoni believe] in the existence of the historical truth. This belief in the truth of history is indeed the foundation of general history as it is recorded and narrated in history books. However, it is exactly this truth that contemporary feminist fiction has come to question and deconstruct [...]. Women's fiction works creating narratives about women that encompass subjective experience, so they challenge the universality of history that excludes women's particularity. Novelists seek to revisit history through a different perspective.⁵⁵⁷

La critica femminile concorda nell'ammettere che quella che emerge dalle opere delle scrittrici è una visione personale, dove la memoria si fonde con la storia, attraverso una narrazione che diventa quasi una confessione; spesso, le protagoniste di queste storie non fanno che riflettere le esperienze delle loro autrici. Anna Banti si inserisce in questo movimento e il suo romanzo storico e la sua personale rilettura della storia partecipano a quel processo di reazione contro la letteratura neorealista intrapreso da alcune scrittrici italiane. La Banti, appunto, scrive *Artemisia* nel 1947, quando il neorealismo tocca la fase di maggior forza, e nel romanzo rifiuta i canoni della tradizione neorealista. Il testo si basa sulla ricreazione immaginativa della vita della pittrice secentesca Artemisia Gentileschi, in cui Duncan Derek vede anche una critica alle convenzioni letterarie del periodo.

The reluctance of women writers to submit to a national realistic aesthetic of the contemporary is expressed equally in the fantastic writing of Elsa Morante and Anna Maria Ortese, the deflated melodramas of Natalia Ginzburg and the historical fictions of Maria Bellonci e Anna Banti. Although these women gained no little recognition for their work, it remained largely on the margins of what became the post war literary canon [neorealism]. Of course, one explanation for their refusal of neorealism might have been that as women they quite simply had no worthwhile personal experience to draw on [...].⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Monica Rossi, "Rethinking History: Women's Transgression in Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*," in Marotti, Maria Ornella and Gabriella Brooke, eds. *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*. London: Associated University Press, 1999, 210.

⁵⁵⁸ Derek Duncan, "Reading the Past Re-writing the Present," 165.

Alcune tra le maggiori scrittrici italiane reinseriscono la figura femminile in un contesto storico dalle quali erano state omesse, perché vogliono mettere in questione “the validity of historical truth by denouncing the omission and the silence that plague canonic historical texts, and for them fiction becomes one of the most effective tools to recount the stories of women.”⁵⁵⁹ Viene dato spazio alle donne che, nel corso dei secoli, hanno fatto parte della storia, ma che la storiografia tradizionale ha cancellato, perché considerate marginali di fronte agli eventi storici. Queste scrittrici intendono riappropriarsi del loro passato e, per fare ciò, devono riscrivere la storia delle loro antenate, una storia che, non essendo stata documentata, devono ricreare.

Per Anna Banti recuperare il romanzo storico significa opporre un netto rifiuto alle regole della pura e semplice trascrizione del reale, perché solo la storia permette alla scrittrice di istituire tra sé e l’oggetto d’analisi una distanza che autorizzi la compresenza di verità storica e di verità supposta, di esperienza individuale e significato morale. Banti doveva allontanare da sé la materia narrata per non indurre la critica e i lettori contemporanei a tracciare possibili analogie con la sua vita, ma a distanza di anni è impossibile non chiamare in causa aspetti che mescolano la storia alle vicende personali di Anna Banti. Come non vedere le similitudini tra Banti e Violante? Due donne intelligenti che, pur avendo molte capacità, hanno trascurato sé stesse per stare al fianco del marito, aiutarlo e sostenerlo. Solo dopo la morte dei rispettivi consorti, sia Violante che Banti cominciano a riflettere sulle scelte fatte e ad agire per trovare la loro serenità e libertà,⁵⁶⁰ ma Violante si avvicina a questa riflessione e alla vecchiaia con serenità, cosa che invece non riesce a fare Anna Banti, che nel suo ultimo romanzo dà voce al suo grido lacerante per la vita e per il tempo che passa.

⁵⁵⁹ Cristina Della Coletta, *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, West Lafayette: Purdue University Press, 1996, 122.

⁵⁶⁰ Si tenga in considerazione il romanzo *Un grido lacerante*, trattato nel secondo capitolo.

Prima di toccare la sfera personale di Anna Banti, è importante rintracciare alcune caratteristiche che le eroine bantiane hanno in comune, prima fra tutte il carattere eccezionale di Artemisia, Marguerite Louise, Violante di Baviera e Anna Ludovica. In modo diverso queste donne si ribellano alla società patriarcale, perché hanno in sé il desiderio di voler “altro” dalle loro vite. Sono donne che anticipano di molti secoli l'intraprendenza ed indipendenza femminile e che si trovano per questo isolate dal resto della società; sono donne che combattono anche contro se stesse e che ripetutamente si chiedono: “Chi sono io?”, perché non trovano modelli in cui rispecchiarsi per dare un senso alla loro vocazione. Si mettono in discussione, ma non si arrendono mai di fronte alle difficoltà e, soprattutto, sono costrette a pagare a duro prezzo la loro innata libertà, come dimostra il fallimento di Artemisia e di Marguerite Louise nel ruolo di madre e moglie. Sono donne intelligenti che si ribellano ma, contemporaneamente, vengono descritte come donne “imperfette,” perché non si completano con l'essere moglie e madri:

L'isolamento del periodo fiorentino perseguiterà Artemisia per tutto il romanzo, solamente interrotto da un breve idillio, completamente improbabile, fra Artemisia e suo marito Antonio. Ma l'amore con Antonio è un elemento indispensabile per sottolineare la più assoluta solitudine della donna che sceglie di affermarsi sul piano sociale e che non può essere né moglie né madre [...]. La protagonista come donna, e come donna pittrice, è infatti irrimediabilmente “dislocata,” e il suo essere non trova né un posto né un modo, né un tempo per esprimersi in quanto privo di collocazione simbolica all'interno di una genealogia artistica femminile.⁵⁶¹

L'“imperfezione” di queste figure come madri si rivela nel rapporto con le figlie, che rappresentano un diverso modello femminile. Nel caso di Marguerite Louise ed Anna Ludovica, sembra che la personalità più forte sia la figlia che sogna il potere e il prestigio e non si lascia coinvolgere dalle questioni di cuore o dall'idea che una donna debba essere libera. Né Porziella né Anna Ludovica rifiutano l'istituzione del matrimonio, anzi

⁵⁶¹ Angela Matilde Capodivacca, “*Artemisia* di Anna Banti,” 87.

lo vedono come la possibilità di acquisire un potere che invece Artemisia e Marguerite Louise lottano per avere da sole. Anche la sorellastra di Marguerite Louise, la Grande Medmoseille, risulta una donna “a metà”, imperfetta perché, nonostante sia libera ed indipendente, invidia la sorella per l’amore che riesce a suscitare negli uomini. Neanche lei è felice, le manca qualcosa nella sua invidiabile posizione di ereditiera.

Ritengo che, nel presentare la realtà femminile, Banti vi rifletta i conflitti, le paure e le insicurezze che hanno caratterizzato la sua vita di donna. Dopo aver esposto il pensiero critico che associa la scrittrice alla propria opera e aver documentato questa ipotesi con citazioni testuali, vorrei, ora, cercare i motivi che inducono l’autrice a creare dei modelli imperfetti di eroine che sacrificano una parte di sé, quella più femminile, per la libertà. Se Anna Banti non avesse avuto incertezze e dubbi sulla correttezza del suo obiettivo, avrebbe creato dei personaggi che non fossero costretti a rinunciare all’amore e alla felicità della maternità.⁵⁶² È Anna Banti che altera convenientemente la storia di Artemisia, per esempio, per isolarla, rifiutandosi di rappresentarla come madre felice e privandola delle due figlie che la seguirono nella vocazione artistica, diventando pittrici. Banti invece attribuisce ad Artemisia solo una figlia, Porziella, che non capisce la madre e odia la pittura.⁵⁶³ Si può ipotizzare che questa decisione nasca dalla difficoltà, per Anna Banti, di immaginarsi donna completamente libera e realizzata; Banti artista lo desidera e lo mette in scena nelle sue opere, ma Banti donna, forse, vive l’autonomia come colpa e crea personaggi imperfetti, che rappresentano questa sua ambivalenza. Bisogna ricordare che Anna Banti appartiene a una generazione di donne che cercavano di vivere il femminismo nell’ombra, senza nessuna presa di posizione estrema. Nella vita di Anna Banti, inoltre, esiste sin dall’adolescenza la forte presenza del padre, che la spinge ed incoraggia negli studi: “sarà il padre Vincenzo, un avvocato, a trasmetterle l’amore per le

⁵⁶² Si pensi anche a Cecilia, la protagonista del romanzo *Il bastardo*, che per avere l’autorizzazione a frequentare l’università, deve promettere al padre di rinunciare alla sua femminilità.

⁵⁶³ Angela Capodivacca, “*Artemisia* di Anna Banti,” 88.

discipline umanistiche”⁵⁶⁴; al contrario, la madre passa inosservata e le uniche informazioni su di lei indicano che “La madre è originaria di Prato.”⁵⁶⁵ La vita familiare della giovane Banti sembrerebbe rispecchiare il modello familiare che lei condanna nei suoi romanzi, con una madre che non può essere un modello nuovo per la figlia ed aiutarla nella sua crescita di donna indipendente. Questo ruolo viene esercitato invece dal padre, che dimostra un atteggiamento all’avanguardia rispetto ai tempi, che permette alla giovane Banti di avere un’istruzione e di aspirare ad una professione al di fuori delle mura domestiche.

La sua scelta, inoltre, di sposare il suo ex professore, diventato il più grande studioso e critico d'arte dell'epoca, potrebbe ulteriormente dimostrare come Anna Banti non si sentisse sicura nel suo cammino verso una vita autonoma, di cui fosse l’artefice. Quando Banti sposò Longhi compì un passo decisivo per la sua vita che la allontanò dalle sue eroine che coraggiosamente si ribellano all’istituzione del matrimonio, rifiutandolo o infrangendolo. Inoltre Anna Banti, come moglie, sembrerebbe rispecchiare maggiormente il tradizionale ruolo di moglie sottomessa ai bisogni del marito: si comporta come una madre disposta sempre al sacrificio, ad anteporre le necessità del marito alle sue.

Ho una immagine problematica di Anna Banti [...]. Più che riguardo a lei, alla coppia Longhi-Banti, che gestisce con durezza tutti i pianeti che in qualche modo gravitavano intorno al sole Longhi. [...] era certo difficile essere la moglie di Roberto Longhi, non credo fosse facile essere il marito di Anna Banti, la scelta delle tematiche lo conferma.⁵⁶⁶

Anche se Roberto Longhi incoraggiò assiduamente l'interesse di Banti per la scrittura, introducendola anche nei circoli dell’élite culturale, non la incoraggiò mai, invece, a continuare il suo interesse per l’arte e quindi a esprimere la sua vera passione. Il loro

⁵⁶⁴ Margherita Ghilardi, “La vita di Anna Banti,” testo tratto dal sito web: www.annabanti.splinder.com

⁵⁶⁵ Ibidem.

⁵⁶⁶ Gabriella Alù, “*La camicia bruciata* di Anna Banti,” testo tratto dal sito web: <http://nonsoloproust.splinder.com>.

rapporto non era paritario: immagino Anna Banti come una delle sue protagoniste imperfette, che sacrifica una parte di sé e che, forse, riesce a mostrare l'insoddisfazione del suo stato solo attraverso la scrittura. Le sue eroine rappresentano una realtà che non rispecchia la vita della scrittrice e, quindi consapevolmente o meno, l'autrice proietta su di loro il desiderio di autonomia; Artemisia Gentileschi e Margherite Louise sono eccezioni nella storia e il fatto che Banti le abbia scelte dimostrerebbe la sua ricerca di modelli che hanno infranto i canoni sociali e che, soprattutto, hanno avuto il coraggio di farlo.

CONCLUSIONE

The technology of silence
The rituals, etiquette

the blurring of terms
silence not absence

of words or music or even
raw sounds

Silence can be a plan
rigorously executed

the blueprint of a life

It is a presence
it has a history a form

Do not confuse it
with any kind of absence ⁵⁶⁷

Nella poesia *Cartografie del silenzio* Adrienne Rich fornisce una descrizione personale del significato di silenzio e soprattutto mette in evidenza come questo stato non corrisponda necessariamente con l'assenza di qualcosa. Il silenzio di cui parla la poetessa può essere riconducibile al silenzio femminile che, dall'antichità all'età moderna, ha condizionato l'esistenza delle donne in qualsiasi società: "L'inganno patriarcale ha manipolato le donne attraverso le menzogne e attraverso il silenzio. Ci hanno negato ciò di cui avevamo bisogno."⁵⁶⁸ Anche Anna Rossi-Doria ne condivide la stessa opinione e afferma che il silenzio femminile "è particolarmente pesante nella sfera politica, che fu a lungo, insieme al diritto, il luogo della massima esclusione delle donne. [...] Il silenzio delle donne ha una sola, grande eccezione: la letteratura."⁵⁶⁹ Le donne conquistarono gradualmente e con difficoltà, come ho già esposto nell'Introduzione, la loro individualità e cittadinanza, ma nella scrittura trovarono il primo mezzo per poter esprimere sé stesse:

⁵⁶⁷ Adrienne Rich, *Cartographies of Silence*, Kore Press, 1996.

⁵⁶⁸ Adrienne Rich, "Donne e onore: brevi appunti sul mentire," in *Segreti silenzi bugie: il mondo comune delle donne*, La Tartaruga, 1982, 135.

⁵⁶⁹ Anna Rossi-Doria, *Dare forma al silenzio*, IX.

“Is a pen a metaphorical pistol? Are words weapons with which the sexes have fought over territory and authority?”⁵⁷⁰ Fin dall’antichità le donne, sebbene il loro rapporto con la letteratura non sia stato facile o privo di ostacoli, affidarono alla scrittura i loro pensieri, stati d’animo ed esperienze; nel Medioevo⁵⁷¹ si affacciarono al mondo delle lettere la religiosa Rosvita di Gandersheim, autrice di dialoghi drammatici; Maria di Francia, che compose dei *lais* (racconti in versi), e la contessa Beatrice de Dia, nei cui versi d’amore palpitava il desiderio. A cavallo tra i secoli XIV e XV, Christine de Pizan, colta nobildonna alla corte di Carlo V, rimasta vedova con tre figli si guadagnava da vivere scrivendo, e si conquistava anche un posto nel dibattito letterario del tempo. Nel Cinquecento si trovano poetesse che scrissero inserendosi nella tradizione del canzoniere petrarchesco, come Veronica Gambara, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa. In Francia si trovano le prime narratrici in prosa: di Hélienne de Crenne è il primo romanzo autobiografico al femminile, *Les angoisses douloureuses qui procèdent d’amours* (1538); Margherita di Navarra, principessa di Angoulême, firma la raccolta di novelle *Heptaméron* (1549), prezioso documento sugli usi amorosi dell’epoca. Circa un secolo dopo si leva la voce della religiosa messicana Sor Juana Inés de la Cruz, autrice della propria autobiografia, drammaturga e poetessa. Sempre nel sec. XVII Madame de La Fayette, con la sua *Principessa di Clèves* (1678), e Madeleine de Scudéry, con i suoi romanzi «galanti» (pubblicati però sotto il nome del fratello), inauguravano la stagione del romanzo psicologico, che avrà seguito, oltre che successo, anche in Inghilterra. E ancora in Inghilterra spicca la figura di Aphra Behn, la prima donna che fa della scrittura il proprio unico mezzo di sostentamento: conosciuta per la sua opera drammatica, esordisce nel 1671 con *The Forced Marriage*. La sua esperienza apre la

⁵⁷⁰ Gilbert Sandra e Susan Gubar, *No Man’s Land*, XI.

⁵⁷¹ Tuttavia, la prima voce femminile nella storia della letteratura si era già levata in Grecia, tra il VII e il VI sec. a. C. con la poetessa Saffo, vissuta sull’isola di Lesbo, la cui fama ha attraversato i secoli.

strada alla letteratura femminile in epoca moderna e Virginia Woolf sancisce il suo ruolo fondamentale nel saggio dedicato al rapporto tra donne e letteratura:

Con Aphra Behn siamo a una svolta molto importante del nostro percorso. Ci lasciamo alle spalle, chiuse nei loro parchi, immerse nelle loro carte, quelle nobildonne che scrivevano senza pubblico né critica, unicamente per il loro piacere. Veniamo in città ed entriamo in contatto con la gente comune che cammina per strada.⁵⁷²

L'emancipazione in campo letterario, circoscritta a casi isolati, non va di pari passo con quella sociale e politica e, alla fine del Settecento, mentre in Francia si negavano i nuovi diritti universali alle donne, in Inghilterra si pubblicavano i primi romanzi che avrebbero iniziato la tradizione della grande letteratura femminile. Le scrittrici del primo Ottocento conducevano una vita appartata, distante dalla politica e spesso anche dalla città, ignara delle affermazioni delle prime teoriche del femminismo. Ma le loro opere erano lette da un pubblico femminile e urbano, il primo consumatore del nuovo genere letterario che si andava imponendo: il romanzo. Il centro della narrativa "al femminile" è preferibilmente una casa, più spesso una casa di campagna, contrapposta alla città: tra questi due poli si muovono le protagoniste della Austen, così come la Jane Eyre di Charlotte Brontë o la tragica figura di Catherine, protagonista di *Cime Tempestose* (1847) di Emily Brontë. Con l'avanzare del secolo la letteratura femminile si diversifica: in Inghilterra, dove si è primariamente affermata una tradizione di scrittura al femminile, si hanno i romanzi sociali di Elizabeth Gaskell e quelli di George Eliot, (pseudonimo maschile assunto da Marian Evans), caratterizzati da una perspicace visione della società vittoriana. In Francia, anche Amandine-Lucie-Aurore Dupin crea la propria identità letteraria sotto pseudonimo maschile: si tratta di George Sand, amica dei grandi scrittori francesi dell'Ottocento, autrice di numerosi romanzi, da quelli che inaugurano il genere «passionale» - incentrati sulla lotta tra passioni dell'anima e convenzioni sociali - a quelli fortemente influenzati dalla sua adesione al pensiero socialista. Nella prima metà del

⁵⁷² Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano: Mondadori, 2006, 77.

ventesimo secolo si viene gradualmente ampliando lo spazio letterario femminile, abitato da realtà diverse nelle varie tradizioni nazionali, animato da un vivace dibattito sulla specificità della scrittura femminile. In Francia si trova la figura emblematica di Sidonie-Gabrielle Colette che, per alcuni anni, scrisse sotto lo pseudonimo di Willy. In Italia spiccano i nomi di Matilde Serao, che affiancava un'intensa attività giornalistica a quella di narratrice; Sibilla Aleramo, il cui romanzo *Una donna* (1906) costituisce un documento fondamentale per comprendere il processo di liberazione della donna nel nostro paese; nel 1926 Grazia Deledda vinse il premio Nobel per la letteratura. Figura fondamentale dell'universo femminile delle lettere è Virginia Woolf, che nel citato *Una stanza tutta per sé* e in *Tre ghinee* pone le pietre miliari per un discorso critico sul rapporto donne-letteratura, ancora oggi punto di riferimento per chiunque si occupi dell'argomento: la sua ricognizione nella storia della secolare costrizione al silenzio della voce femminile prende le mosse da un celebre presupposto.

Consentitemi di immaginare [...] che cosa sarebbe accaduto se Shakespeare avesse avuto una sorella meravigliosamente dotata, chiamata Judith, poniamo. [...] Era altrettanto desiderosa di avventura, altrettanto ricca di fantasia, altrettanto impaziente di vedere il mondo quanto lo era lui. Ma non venne mandata a scuola. Non ebbe la possibilità di imparare la grammatica e la logica, men che mai quella di leggere Orazio e Virgilio. Di tanto in tanto prendeva in mano un libro, magari uno di quelli di suo fratello, e ne leggeva alcune pagine. Ma a quel punto arrivavano i genitori e le dicevano di rammendare le calze o badare allo stufato e smetterla di fantasticare tra libri e fogli di carta. [...] È possibile che scrivesse di nascosto qualche pagina, su in soffitta, ma stava attenta a nasconderla o bruciarla.⁵⁷³

Dalla fine del secondo conflitto mondiale l'affermazione femminile in campo letterario andò di pari passo con quella politica e intellettuale. Tra le pietre miliari di quei decenni figurano le personalità complesse di Simone de Beauvoir e Marguerite Yourcenar. Nella sua carriera letteraria, la donna “non fu mai incoraggiata a diventare un’artista. Al

⁵⁷³ Ivi, 58-59.

contrario, era trattata con disprezzo, rimproverata, ammonita, esortata”⁵⁷⁴ ad abbandonare il campo dell’arte, perché l’uomo si considerava superiore a lei.

L’obiettivo fondamentale della mia tesi consiste nel dimostrare come Anna Banti faccia parte di questa schiera di scrittrici che ha affidato alla scrittura la propria “voce”; la sua narrativa denuncia le restrizioni e le convenzioni della società patriarcale, mentre le sue eroine si ribellano perché vogliono avere una loro individualità e poter seguire le loro aspirazioni artistiche: “Banti’s writing focuses, for the most part, on female protagonists and female protagonists in revolt [...] Banti’s eroine are always engaged in some form of struggle against things.”⁵⁷⁵ La stessa Banti aveva rinunciato alla sua passione di critico d’arte e capiva, di conseguenza, i sacrifici fatti dalle donne nella loro vita. Rispetto alle altre donne, tuttavia, la Banti era stata fortunata perché aveva studiato e aveva potuto scegliere un’alternativa alla sua passione per la storia dell’arte, diventare scrittrice. Ma i conflitti atavici che aveva in sé in quanto donna, la portavano ad essere insicura e sentirsi inferiore; sentiva che il lavoro e la celebrità del marito, il critico d’arte Roberto Longhi, fossero più importanti del suo. Probabilmente per tutte queste ragioni, la Banti preferì celarsi dietro uno pseudonimo e non usare mai il suo vero nome.

La scelta di Anna Banti di perseguire una sua carriera artistica, di raccontare la realtà femminile, di criticare l’atteggiamento sociale verso le donne nei saggi scritti sulla rivista letteraria *Paragone*, di recuperare un contatto con i modelli femminili passati, le cosiddette “madri storiche”, dimostrano come la Banti abbia avuto un ruolo fondamentale nel panorama letterario italiano del ventesimo secolo. È importante ricordare, tuttavia, che sebbene Banti narri della dimensione reale e psicologica della donna, la scrittrice rifiutò sempre l’appellativo di femminista:

Banti’s own advice to the younger woman writer was: “You are too feminist. Don’t let yourself be led by the nose.” Banti here appears to

⁵⁷⁴ Ibidem, 68.

⁵⁷⁵ Ursula Fanning, “Feminist, Fictions? Representations of Self and (M)Other in the works of Anna Banti,” 160.

associate feminism with dogma and orthodoxy, and that was certainly her attitude toward the feminism of the 1960s and the 1970s in Italy. Her long-lasting resistance to feminism, even in its earlier manifestations around claims for equality in the postwar period, is reminiscent in some respects of her resistance to neorealism. Both seem, in her view, to promote idealized notions of similarity and collectivity which have little room for the expression of individual difference and allow little freedom for the creative artist. Indeed, Paola Carù suggests that “Banti refuses to be called feminist because she hates labels.”⁵⁷⁶

Non ci sono dubbi sul fatto che alla Banti interessava fornire dei modelli femminili con una forte personalità, che fossero capaci di innalzarsi dalla schiera inerme di donne sottomesse:

Banti, in her construction of these singular, creative characters certainly presents us with images of femininity totally at odds with those prescribed by her society, as well as with their own, whether she situates them in the past or the future. It is interesting to note that Banti, though she is often drawn to historical fiction, takes an ahistorical view of women’s life here. Past, present, and future societies (as she imagines these) all aim to curtail female independence and artistic creativity.⁵⁷⁷

Per riuscire nel suo intento, la scrittrice usa la sua immaginazione artistica, ma i modelli letterari più efficaci sono quelli che hanno un riscontro storico e, come Artemisia Gentileschi, Marguerite Louise d’Orléans e Violante di Baviera, che sono riuscite a provocare scandali con il loro comportamento femminista ante litteram.

È per questo motivo che l’intento dei romanzi storici bantiani, *Artemisia* e *La camicia bruciata*, è quello di raccontare una storia che vada oltre il “fatto accaduto:”

Le confesso che mi sento fiera di essere stata io a lanciarlo [il genere letterario del romanzo storico]. Artemisia è un romanzo storico per eccellenza. Il romanzo storico inventa la storia, fa un’opera proustiana sulla storia. [...] Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più.⁵⁷⁸

Anna Banti ricostruisce la storia privata di Artemisia, di Marguerite Louise e di Violante e attraverso loro racconta anche la sua storia, ovvero quei conflitti ideologici che hanno segnato l’esistenza femminile: “[Il romanzo storico bantiano] evidenzia sempre un

⁵⁷⁶ Ibidem, 160.

⁵⁷⁷ Ibidem, 167.

⁵⁷⁸ Intervista ad Anna Banti, in Petrianni, Sandra. *Le signore della scrittura*, 104.

dialogo in cui chi narra non può fare a meno di essere autobiograficamente implicato.”⁵⁷⁹

L’interpretazione ipotetica della storia sembra riuscire a colmare l’abisso fra presente e passato, ma in questa polifonia narrativa, come ho cercato di dimostrare nell’ultimo capitolo, la Banti impone lo schema dei valori in cui lei crede, e su cui ha basato la propria esistenza. Alcune delle tematiche correnti assumono, nelle sue opere, connotazioni diverse, come nella rappresentazione della maternità:

Those of Banti’s characters who are mothers are, with one exception, not singular in any sense. They tend to conform, broadly speaking with traditional expectations of women. Banti presents this conformity in overwhelmingly negative fashion, to the extent that, for her, the Other in the text is truly the mother, that being most alien to her concept of self.⁵⁸⁰

Quando sono le stesse protagoniste ad essere madri, Artemisia e Marguerite Louise, la Banti non gli permette di vivere serenamente la maternità, perché il ruolo di madre entra in conflitto con il loro senso di indipendenza ed individualità: “[For Banti] the battle between the exceptional and the ordinary is fought precisely on the terrain of motherhood.”⁵⁸¹

L’obiettivo principale di questo studio era rivalutare la figura di Anna Banti, soprattutto attraverso l’analisi della *Camicia bruciata*, un romanzo che ho inteso rivalutare e che ha in sé tutte le caratteristiche tematiche di una fra le e scrittrici più importanti del ventesimo secolo.

⁵⁷⁹ Angela Matilde Capodivacca, “Artemisia di Anna Banti: (auto)biografia di un’interpretazione ipotetica della storia,” 94.

⁵⁸⁰ Ursula Fanning, “Feminist Fiction? Representations of Self and (M)Other in the Works of Anna Banti,” 168.

⁵⁸¹ *Ibidem*, 171.

Bibliografia

Opere di Anna Banti

Itinerario di Paolina. Roma: Augustea, 1937.

Il coraggio delle donne. Firenze: Le Monnier, 1940.

Sette Lune. Milano: Bompiani, 1941.

Le monache cantano. Roma: Tumminelli, 1942.

Artemisia. Firenze: Sansoni, 1947 (Milano: Bompiani, 2000).

Le donne muoiono. Milano: Mondadori, 1951 (Firenze: Giunti, 1998).

Il bastardo. Firenze: Sansoni, 1953.

Lorenzo Lotto. Firenze: Sansoni, 1953.

Fra Angelico. Milano: Sidera, 1953.

Allarme sul lago. Milano: Mondadori, 1954.

Diego Velasquez. Milano: Garzanti, 1955.

Claude Monet. Milano: Garzanti, 1956.

La monaca di Shangai e altri racconti. Milano: Mondadori, 1957.

Corte Savella. Milano: Mondadori, 1960.

Opinioni. Milano: Il Saggiatore, 1961.

Le mosche d'oro. Milano: Mondadori, 1962.

Campi Elisi. Milano: Mondadori, 1963.

Matilde Serao. Torino: Utet, 1965.

Noi credevamo. Milano: Mondadori, 1967.

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

La camicia bruciata. Milano: Mondadori, 1973 (Milano: Mondadori, 1987).

Tela e cenere. Pistoia: Pacinotti, 1974.

Da un paese vicino. Milano: Mondadori, 1975.

Giovanni da San Giovanni, pittore della contraddizione. Firenze: Sansoni, 1977.

Un grido lacerante. Milano: Rizzoli, 1981.

Quando anche le donne si misero a dipingere. Milano: La Tartaruga, 1982.

Strumenti critici

Abel, Elizabeth (a cura di). *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Agosti, Paola, e Giovanna Borgese (a cura di). *Mi pare un secolo: Ritratti e parole di centosei protagonisti del Novecento*. Torino: Einaudi, 1992.

Aricò, Santo, (a cura di). *Contemporary Women Writers in Italy*. Amherst: Massachusetts University Press, 1999.

Arru, Angiolina, e Mariateresa Chialant. *Il racconto delle donne*. Napoli: Liguori, 1990.

Arslan, Antonia. *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Guerini, 1998.

Azzolini, Paola. *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento*. Roma: Bulzoni, 2001.

Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 1993. Trad. di *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

Balint, Michael. *Primary Love and Psycho-Analytic Technique*. New York: Liveright Press, 1965.

Baranski, Zygmunt, e Shirley Vinall, (a cura di). *Women and Italy*. Basingstoke: Macmillan, 1991.

Baranski, Zygmunt, e Lino Pertile, (a cura di). *The New Italian Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

Barrett, Michèle. *Virginia Woolf: Women and Writing*. London: The Women's Press, 1979.

Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo: autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino, 1990.

Bellerio, Annalisa. *Donne tra le righe*. Milano: Sperling & Kupfer, 2007.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. Trad. di *L'espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

Blelloch, Paola. "Studio tematico delle scrittrici italiane contemporanee." Ph.D Dissertation. Rutgers University, 1982.

- _ _ _ . *Quel mondo dei guanti e delle stoffe*. Verona: Essedue, 1987.
- Bock, Giselle. *Le donne nella storia europea*. Roma: Laterza, 2000. Trad. di *Frauen in der europäischen Geschichte Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Munchen: Verlag, 2000.
- Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytical interpretation*. London: Hogarth, 1971.
- Boneschi, Marta. *Santa pazienza: la storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*. Milano: Mondadori, 1998.
- Borgese, Giuseppe Antonio. *La Vita e il libro. Seconda Serie*. Torino: Bocca, 1911.
- _ _ _ . *La Vita e il libro. Terza Serie*. Bologna: Zanichelli, 1928.
- Borghi, Liana (a cura di). *Passaggi: Letterature comparate al femminile*. Urbino: QuattroVenti, 2001.
- Bruni, Francesco. *In quella parte del libro de la mia memoria: verità e finzione dell' "io" autobiografico*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Butler, Marilyn. "Editing Women." *Studies in the Novel*, Fall 1995: 52-54.
- Buttafuoco, Annarita. *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'Unità al Fascismo*. Siena: Dipartimento di Studi Storico-Sociali e Filosofici Università degli Studi di Siena, 1988.
- Cadioli, Alberto. *Tra prosa d'arte e romanzo del novecento (1920-1960)*. Milano: Arcipelago, 1989.
- Caffiero, Marina, e Venzo Manola Ida (a cura di). *Scritture di donne: la memoria restituita*. Atti del Convegno di Roma, 23-24 marzo 2004. Roma: Viella, 2007.
- Capuana, Luigi. *Letteratura femminile*. Ed. Giovanna Finocchiaro Chimirri. Catania: CUECM, 1988.
- Cavalli, Annamaria. *La scienza del romanzo: romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*. Bologna: Pàtron Editore, 2006.
- Caws, Mary Ann, e Luckhurst Nicole (a cura di). *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. London: MPG Books, 2002.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Chodorow, Nancy. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- _ _ _ . *The Reproduction of Mothering*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

- Cicioni, Mirna, e Nicole Prunster, (a cura di). *Visions and Revisions. Women in Italian Culture*. Providence: Berg, 1993.
- Cixous, Hélène. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1986.
- Corti, Maria. "C'è un fantasma sotto lo scialle." *La Repubblica*, 19 marzo 1992.
- Costa, Simona. *Lo specchio di Narciso: Autoritratto di un "Homme de lettres."* Roma: Bulzoni, 1983.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1948.
- Cutrufelli, Maria Rosa. *Scritture, scrittrici*. Milano: Longanesi, 1988.
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del novecento*. Milano: Garzanti, 1998.
- De Donato, Gigliola. *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*. Fasano: Schena Editore, 1995.
- De Giorgio, Michela. *Le italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*. Roma: Laterza, 1992.
- De Grazia, Victoria. *Le donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio, 1993. Trad. di *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- De Laurentis, Teresa. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- De Nicola, Francesco, e Pier Antonio Zannoni (a cura di). *Scrittrici d'Italia*. Atti del Convegno Nazionale di Studi, Rapallo, 14 maggio 1994. Genova: Costa & Nolan, 1995.
- ___ __ __. *Scrittrici, giornaliste*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Della Coletta, Cristina. *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*. West Lafayette: Purdue University Press, 1996.
- Della Fazia Amoia, Alba. *Women on the Italian Literary Scene: A Panorama*. New York: Whitston, 1992.
- ___ __ __. *20th Century Italian Women Writers. The Feminine Experience*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.
- ___ __ __. *No Mothers We! Italian Writers and their Revolt against Maternity*. Lanhan (MD): University of America Press, 2000.
- Dijkstra, Bram. *Idoli di perversità*. Milano: Garzanti, 1988. Trad. di *Idols of Perversity: fantasies of feminine evils in fin-de-siècle culture*. Oxford University Press, 1986.

- Donovan, Josephine. *Feminist Literary Criticism*. Lexington: University of Kentucky Press, 1989.
- Eagleton, Mary (a cura di). *Feminist Literary Criticism*. London and New York: Longman, 1991.
- Fortunati, Vita, e Rita Monticelli. Recensione di Baransky and Vinall's *Women and Italy*. *Journal of Gender Studies* (1994): 350-352.
- Frabotta, Bianca Maria. *Letteratura al femminile*. Bari: De Donato, 1980.
- Fraser, Antonia. *Maria Antonietta. La solitudine di una regina*. Milano: Mondadori, 2009. Trad. di *Marie Antoniette: the journey*. London: Anchor Books, 2001.
- Freud, Sigmund. *Psicoanalisi della società moderna*. Newton Compton, 2009.
- Gallop, Jane. *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*. London: Macmillan, 1982.
- Ganeri, Margherita. *Il romanzo storico in Italia*. San Cesario di Lecce: Manni, 1999.
- Garrard, Mary. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- ___. *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 2001.
- Gilbert, Sandra, e Susan Gubar. *No Man's Land*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- ___. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Glynn, Ruth. *Contesting the Monument: The Anti-Illusionist Italian Historical Novel*. Leeds: Northern Universities Press, 2005.
- Goldberg, Edward. Recensione di Mary Garrard *Artemisia Gentileschi*.” *American Historical Review* 96 (1991): 547-48.
- Groag Bell, Susan, e Marilyn Yalom (a cura di). *Revealing Lives: Autobiography, Biography and Gender*. Albany: The State University of New York, 1990.
- Grosser, Hermann. *Narrativa*. Milano: Principato, 1986.
- Guacci, Rosaria, e Bruna Miorelli (a cura di). *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*. Milano: Lupetti, 1996.
- Guglielminetti, Marziano. “Biografia ed autobiografia.” *Letteratura italiana*, volume V. Torino: Einaudi, 1986: 829-886.
- ___. *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica del Novecento*

Edizioni Scientifiche, 2002.

___. *L'autobiografia da Dante a Cellini*. Milano: Einaudi, 2007.

Gurrieri, Raffaele, e Ettore Fornarini. *I sensi e le anomalie nella donna normale e nella prostituta*. Torino: Bocca, 1893.

Hallett, Nicky. "Anne Clifford as Orlando: Virginia Woolf's feminist historiology and women's biography." *Women's History Review* 4 (1995): 505-24.

Hanscombe, Gillian, e Virginia L. Smyers. *Writing for their Lives. The Modernist Women, 1910-40*. London: The Women's Press, 1987.

Haug, Frigga. *Female Sexualization*. London: Verso: 1999. Trad. di *Sexualisierung: Frauenformen 2*. Argument Verlag, 1983.

Heilbrun, Carolyn. *Scrivere la vita di una donna*. Milano: La Tartaruga, 1990. Trad. di *Writing a Woman's Life: Women's Biographies and Autobiographies*. London: The Women's Press, 1989.

___. *Reinventing Womanhood*. New York: Norton & Company, 1993.

Hibbert, Christopher. *The House of Medici. Its Rise and Fall*. New York: Morrow, 1975.

Horner, Avril, e Sue Zlosnik. *Landscapes of Desire. Metaphors in Modern Women's Fiction*. New York- London: Harvester Wheatsheaf, 1990.

Iannone, Carol. "Is There a Woman's Perspective in Literature?" *Academic Questions*, Winter (1993-1994): 63-76.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. Trad. di *De l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

___. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. Trad. di *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.

___. *Sexes and Genealogies*. New York: Cornell University Press, 1987. Trad. di *Sex et parentés*. Paris: Minuit, 1984.

Jelinek, Estelle (a cura di). *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Jung, Carl Gustav. *L'archetipo della madre*. Torino: Boringhieri, 1990.

___. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Boringhieri, 2002.

Kirschstein, Bette. *Life Writing/Writing Lives*. Malabar: Krieger Publishing Company, 2001.

- Kristeva, Julia. *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980. Trad. di *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1977.
- Kroha, Lucienne. *The Woman Writer in Late Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*. Lewiston: Mellen Press, 1992.
- Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing 1968-1990*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1993.
- Leigh, Gilmore. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986. Trad. di *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Leonelli, Silvia. *Molteplicità: l'identità personale tra narrazione e costruzione*. Bologna: Clueb Editore, 2003.
- Libreria delle Donne di Milano. *Non credere di avere dei diritti*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1987.
- Lombroso, Cesare, e Guglielmo Ferrero. *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Torino: Bocca, 1915.
- Macciocchi, Maria Antonietta. *La donna "nera": consens femminile e fascismo*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Manzoni, Alessandro. "Del romanzo storico," in *Opere Complete di Alessandro Manzoni*. (a cura di) Niccolò Tommaseo. Napoli: R.Romano, 1860.
- Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.
- Marotti, Maria Ornella, (a cura di). *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Marotti, Maria Ornella e Gabriella Brooke, (a cura di). *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*. London: Associated University Press, 1999.
- Marrone, Claire. *Female Journey: Autobiographical Expressions by French and Italian Women*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Mercier, Michel. *Il romanzo al femminile*. Milano: Il Saggiatore, 1980. Trad. di *Le roman féminin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- Miceli-Jeffries, Giovanna, (a cura di). *Feminine Feminists: Cultural Practice in Italy*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Garden City: Doubleday, 1970.

- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Vintae Books, 1974.
- Moers, Ellen, (a cura di). *Grandi scrittrici, grandi letterate*. Milano: Edizioni di Comunità, 1979. Trad. di *Literary Women*. Garden City: Doubleday, 1976.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Morris, Penelope (a cura di). *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Muscariello, Mariella. *Anime sole: donne e scrittura tra Otto e Novecento*. Napoli: Dante & Descartes, 2002.
- Neiger, Ada (a cura di). *Maternità trasgressiva e letteratura*. Napoli: Liguori Editore, 1993.
- Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Odorisio, Maria Linda, e Monica Turi. *Donna o cosa? I movimenti femminili in Italia dal Risorgimento a oggi*. Torino: Milvia Carrà, 1991.
- Palusci, Oriana. *La tipografia nel salotto: saggi su Virginia Woolf*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1999.
- Panizza, Letizia, e Sharon Wood, (a cura di). *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Parati, Graziella. *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.
- Petrignani, Sandra. *La scrittrice abita qui*. Vicenza: Neri Pozza, 2002.
- Pollock, Griselda. Recensione di Mary Garrard *Artemisia Gentileschi*. *Art Bulletin* 72 (1990): 499-505.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Rampello, Liliana. *Il canto del mondo reale: Virginia Woolf*. Il Saggiatore, 2005.
- Ramsey, Catherine. "The Woman Writer's Experience in Late Nineteenth Century Italy: from the Literary Dimension to the Epistolary Reality in the Work of Neera." Ph.D Dissertation. University of Chicago, 2002.
- Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura*. Roma: Riuniti, 2000.
- Rich, Adrienne. *Cartographies of Silence*. Kore Press, 1996.

- — — . “Donne e onore: brevi appunti sul mentire,” in *Segreti silenzi bugie: il mondo comune delle donne*. Milano: La Tartaruga, 1982.
- Rossi-Doria, Anna. *Dare forma al silenzio*. Roma: Viella, 2007.
- Russell, Rinaldina, (a cura di). *Italian Women Writers*. Westport: Greenwood, 1994.
- — — . *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*. Westport: Greenwood, 1997.
- Showalter, Elaine. *Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- — — . *Women Writing Autobiography*. Tulsa: University of Tulsa Press, 1990.
- Splendore Paola, “La difficoltà di dire “io”: l'autobiografia come scrittura del limite.” in *Il racconto delle donne*. (a cura di) Angiolina Arru e Maria Teresa Chialant. Napoli: Liguori, 1990.
- Stanton, Domna. *The Female Autograph*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Starobinski, Jean. *L'occhio vivente*. Torino: Einaudi, 1975.
- Storini, Monica Cristina. *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*. Roma: Carocci, 2005.
- Tani, Stefano. *Il romanzo di ritorno*. Milano: Mursia, 1990.
- Tellini, Gino. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Mondadori, 2000.
- Testaferri, Ada. *Donna: Women in Italian Culture*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- Tetterton, Kelly. “Virginia Woolf's *Orlando: The Book as Critic*.” Saggio presentato The Fifth Annual Conference at Otterbein College, June 18, 1995. <http://www.tetterton.net>.
- Zaccaria, Paola. *Virginia Woolf: trama e ordito di una scrittura*. Dedalo, 1981.
- Wagner, Linda. *Telling Women's Lives*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- West, Rebecca. “Women in Italian Literature.” *Italian Studies in North America*. (a cura di) Massimo Ciavolella e Amilcare A. Iannucci. Ottawa: Dovehouse, 1994, 130-145.
- White, Hayden. *Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.
- Wood, Sharon. *Italian Women's Writing: 1860-1994*. Atlantic Highlands: Athlone, 1995.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York- London: Harcourt, 1929.

— ——. “La torre pendente.” in *Ore in biblioteca e altri saggi*. (a cura di) Paola Splendore. Milano: La Tartaruga, 1991: 11-24.

— ——. *Orlando*. Oxford University Press, 1998.

— ——. *Orlando*. Milano: Grandi Tascabili Economici Newton, 2000.

— ——. *Le donne e la scrittura*. Milano: Tartaruga, 2003.

— ——. *Una stanza tutta per sé*. Milano: Mondadori, 2006.

Saggi critici su Anna Banti.

AA.VV. “Anna Banti.” *La Fiera letteraria* 3 febbraio 1957.

AA.VV. *Narrare la storia*. Milano: Mondadori, 2006.

Alù, Gabriella. “La camicia bruciata di Anna Banti.” Testo tratto dal sito web: <http://nonsoloproust.splinder.com>.

Arbasino, Alberto. “Ricordo di Anna Banti.” *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 115-129.

Baldacci, Luigi. “Artemisia e le altre: storia di una scrittrice.” *Corriere della Sera*, 8 maggio 1992.

Baldi, Andrea. “Presenze e suggestioni nordiche nella narrativa di Anna Banti.” in *Il mito e la rappresentazione del nord nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Padova, Padova 23-25 ottobre, 2006. Roma: Salerno Editrice, 2006: 321-344.

Balestra, Enrica. “Remembering the Father: Traces of Patriarchy in Anna Banti's *Artemisia*.” *Italica* 15 (1997): 163-80.

Ballaro, Beverly. “Anna Banti.” In *Italian Women Writers: A Bibliographical Sourcebook*, (a cura di) Rinaldina Russell. Westport: Greenwood Press, 1994: 35-43.

Bassani, Giorgio. “Artemisia.” *La Fiera letteraria*, 3 febbraio 1957.

Belotti, Elena Gianini. “Anna Banti e il femminismo.” in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 111-118.

Benedetti, Laura. “Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist.” *Comparative Literature*, Winter (1999): 42-61.

- — —. “A Tired Queen: Anna Banti and *Paragone Letteratura*.” in Daria Valentini e e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, *Annali d’Italianistica*. Chapel Hill, 2004: 145-165.
- Beretta-Anguissola, Alberto. “Un grido lacerante.” *Paragone* (1981): 77-81.
- Biagini, Enza. “Analisi della tecnica di Anna Banti.” *Forum Italicum* (1970): 159-171.
- — —. “La distruzione e la costruzione.” *Paragone* 280 (1972): 108-115.
- — —. “Il romanzo di Marguerite Louise: Perché?” *Paragone* (1973): 119-126.
- — —. *Anna Banti*. Milano: Mursia, 1978.
- — —. “La poesia e la filosofia della storia: Anna Banti e Marguerite Yourcenar.” in AA. VV. *L’opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di Studi, Firenze 8-9 maggio, 1992. Firenze: Olschki, 1992: 93-106.
- — —. “Anna Banti: “Documenti”.” *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 24-70.
- — —. “Due straniere alla corte medicea. *La camicia bruciata* di Anna Banti: romanzo storico e finzione biografica.” Giulia Calvi e Riccardo Spinelli (a cura di). *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti*. Firenze: Polistampa, 2008: 551-566.
- Bigongiari, Pietro. “Antinomie stilistiche di Anna Banti.” in AA. VV. *L’Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 3-9.
- Blelloch, Paola. “Anna Banti da *Il coraggio delle donne* a *Le donne muoiono*.” *Nemla Italian Studies* (1987-88): 97-103.
- Bramanti, Vanni. “Anna Banti da un paese vicino.” *Il Ponte* 34 (1978): 562-78.
- Bo, Carlo. “La camicia bruciata.” *Corriere della Sera*, 6 maggio 1973.
- Buscaroli Fabbri, Beatrice. “La porta chiusa: cercando Anna Banti.” *Paragone Letteratura*, 516-518 (1993): 64-72.
- Cannon, Jo Ann. “Artemisia and the Life Story of the Exceptional Woman.” *Forum Italicum* 28.2 (1994): 322-41.
- Carù, Paola. “New Portrayals of “Old” Characters: Anna Banti’s Beatrice and Laura.” *Forum Italicum* 32.1 (1998): 141-151.
- — —. “Uno sguardo acuto dalla storia”: Anna Banti’s Historical Writings.” in Marotti, Maria Ornella, e Brooke Gabriella. *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*. London: Associated University, 1999: 87-101.

- _____. "The "Unaware" Feminist Intellectual: Anna Banti and Feminism." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica. Chapel Hill, 2004: 111-132.
- Cattaneo, Giulio. "La lente di Anna Banti." *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 157-164.
- Contini, Gianfranco. "Parere ritardato su *Artemisia*." *La Fiera letteraria*, 23 gennaio 1949.
- Dazzi, Manlio. "I racconti di Anna Banti." *Nuova Antologia* (1966): 336-347.
- Della Coletta, Cristina. "Against the Grain of Risorgimento Narratives: Memory, Writing, and Constructing Personal and National Identities in Banti's *Noi credevamo*." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica. Chapel Hill, 2004:65-88.
- Della Fazia Amoia, Alba. "The historical novel." in *Women on the Italian literary scene: a panorama*. New York: Whitston, 1992: 37-56.
- Desideri, Laura. "Bibliografia degli scritti di Anna Banti." *Paragone* (1990): 73-120.
- Di Blasi, Maria Luisa. *L'altro silenzio. Per leggere "Un grido lacerante" di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*. Firenze: Le Lettere, 2001.
- Di Monaco, Bartolomeo. "Anna Banti e lo *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa." Saggio pubblicato on-line il 30 ottobre 2009 su <http://viadellebelledonne.wordpress.com>.
- Duncan, Derek. "Reading the Past –Rewriting the Present: Anna Banti and Artemisia Gentileschi." *Journal of Gender Studies* 1.2 (1991): 152-167.
- Fanning, Ursula. "Sketching Female Subjectivity: Anna Banti's *Il coraggio delle donne e Le donne muoiono*." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica. Chapel Hill, 2004: 15-30.
- _____. "Feminist" Fictions? Representations of Self and (M) Other in the Works of Anna Banti." in Penelope Morris (a cura di). *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Palgrave MacMillan, 2006: 159-176.
- Fink, Guido. "Il cinema: i "Cimeli pallidissimi." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 31-40.
- Forti, Marco. "Narrativa italiana: Gianna Manzini, Mario Soldati e Anna Banti." *Bimestre* 4 (1972): 56-62.
- Fortini, Letizia. "Un'amicizia." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992), Firenze: Olschki, 1992: 143-144.

- Gabriele, Tommasina. "Disguise, Transgression and Defeat in Banti's *Il bastardo*." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, *Annali d'Italianistica*. Chapel Hill, 2004: 31-48.
- Garavini, Fausta. "Di che lacrime." *Paragone* 57-59 (2005): 71-114.
- Garboli, Cesare. "Dedicato a Anna Banti." *Paragone Letteratura*, 490 (1990): 4-5.
- ___. "Anna Banti e il tempo." *Paragone Letteratura* 28 (1991): 5-16.
- Gardair, Jean-Michael, "Anna Banti, Colette e Alain-Fournier." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 87-92.
- Ghilardi, Margherita. "Le piccole tempeste. Sugli "scritti narrativi" di Anna Banti." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 41-70.
- ___. "La vita di Anna Banti." Testo tratto dal sito web: <http://www.annabanti.splinder.com>. 2009.
- Giovanardi, Stefano. "Lo Stabat Mater di Anna Banti." *La Repubblica*, 4 luglio 2009.
- Giuli, Paola. "Anna Banti's *Artemisia*: Reinscribing the Female Gaze in Italian Literature." *West Virginia University Philological Papers* 48 (2001): 71-83.
- Gregori, Mina. "Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti." *Paragone* 28 (1991): 17-22.
- Guerricchio, Rita. "I racconti di Anna Banti." *Paragone* 41 (1990): 22-55.
- ___. "Vite vere e immaginarie di Anna Banti." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992), Firenze: Olschki, 1992: 71-86.
- Guida, Patrizia. "Dimensione narrativa e psicologia femminile in Anna Banti." *Il Velcro* (1996): 138-142.
- Heller, Deborah. "Remembering Artemisia: Anna Banti and Artemisia Gentileschi." in Testaferri, Ada. (a cura di). *Donna: Women in Italian Culture*. Toronto:Dove House, 1989: 99-108.
- ___. "History, art and fiction in Anna Banti's *Artemisia*." in Aricò, Santo (a cura di). *Contemporary Women writers in Italy. A modern Renaissance*. Amherst: University of Massachussets, 1990: 44-60.
- Jaffe, Janice. "Sor Juana, Artemisia Gentileschi, and Lucretia: Worthy Women Portray Worthy Women." *Romance Quarterly* 40 (1993): 141-55.
- Leone, Giuseppe. *Note di critica letteraria: Dante, Boccaccio, Tedaldi, Goldoni, Pascarella, Banti*. Cava dei Tirreni: Avagliano, 1993.

- Leonelli, Giuseppe. "Rilettura d'Artemisia." *Nuovi Argomenti* (1976): 116-30.
- ___. "Anna Banti tra romanzo e prosa d'arte." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 27-30.
- ___. "Introduzione." in Banti, Anna. *Artemisia*. Milano: Bompiani, 1994: V-XI.
- Livi, Grazia. "Anna Banti o della impersonalità." *Paragone* (1985): 3-11.
- ___. "Introduzione," in *Il coraggio delle donne*. Milano: La Tartaruga, 1983.
- ___. *Da una stanza all'altra*. Milano: La Tartaruga, 1992.
- ___. "Anna Banti. Il punto di vista di un'allieva." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 135-143.
- ___. *Narrare è un destino*. Milano: La Tartaruga, 2002.
- ___. *Le lettere del mio nome. Da Simone de Beauvoir a oggi: il risveglio della coscienza delle donne nei suoi momenti chiave*. Milano: La Tartaruga, 2003.
- ___. "A Tribute to Anna Banti." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, *Annali d'Italianistica*. Chapel Hill, 2004: 169-177.
- Lorenzi, Adriana. "Anna Banti: la difficoltà di dire io." *Leggere Donna* (1997): 24-26.
- Loy, Rosetta. "Un grido lacerante." *Paragone* (1981): 74-77.
- ___. "Anna Banti e Matilde Serao." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 107-109.
- Luciano, Bernadette. "Chi sono io?": Anna Banti's Autobiographical Negotiation." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, *Annali d'Italianistica*. Chapel Hill, 2004: 133-143.
- Luti, Giorgio. "Il bastardo" tra realtà e libertà fantastica." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 167-178.
- Maestri, Delmo. "Anna Banti e i destini delle donne." *Levia Gravia* 7 (2005): 101-112.
- Manetti, Beatrice. "Quella stanza tutta per loro: le donne e la letteratura negli scritti di Anna Banti." *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 165-181.

- Marchetti, Gigli. "Le risorse del repertorio dei periodici femminili lombardi. I racconti di costume di Anna Banti." in Franchini, Silvia, e Soldani, Simonetta (a cura di). *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*. Milano: Franco Angeli, 2004: 295-308.
- Marrone, Claire. "Women writing auto/biography: Anna Banti's *Artemisia* and Eunice Lipton's *Alias Olimpia*." in Kirschstein, Bette (a cura di). *Life Writing/Writing Lives*. Malabar: Krieger, 2001: 115-130.
- Mastrocinque, Simona. "Testimonianze." *Paragone* (1990): 64-72.
- Minore, Riccardo. "Quella difficile compagna." *Il Messaggero*, 26 giugno 1991: 17.
- Montagni, Benedetta. "Donne in grigio. Anna Banti scrittrice di costume." *Paragone* 29 (500) 1991: 17- 34.
- Nava, Giuseppe. "I modi del racconto nella Banti." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 155-166.
- Nordland, Rod, e Ken Shulman. "A Brush Mightier than the Sword." *Newsweek*, 22 luglio 1991.
- Nozzoli, Anna. "Anna Banti e il risorgimento senza eroi." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992), Firenze: Olschki, 1992: 179-190.
- ___. *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Papini, Maria Grazia. "Artemisia e Orlando." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992), Firenze: Olschki, 1992: 119-135.
- Pellegrini, Sayiner, Elisabetta. "*Artemisia: the Collective Voice of Women's Experience*." *La Fusta* 10 (1993-1994): 179-88.
- Peritore, Giuseppe. *Anna Banti*. Milano: Marzorati, 1969.
- Peterson, Thomas. "Of the Barony: Anna Banti and the Time of Decision." *Modern Language Note* 114.1 (1999): 126-142.
- ___. "The Feminine Writing of Anna Banti: *Un grido lacerante*." *Nemla Italian Studies* (1987-88): 87-96.
- Petrignani, Sandra. *Le signore della scrittura*. Milano: La Tartaruga, 1984.
- Piccioni, Leone. "La voce di Artemisia e quella di Anna Banti." Saggio pubblicato online su [http:// annabanti.splinder.com](http://annabanti.splinder.com).

- Pieracci, Margherita. "Anna Banti tra narrativa e scritti d'arte." *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 130-156.
- Pireddu, Nicoletta. "Modernism Misunderstood: Anna Banti Translates Virginia Woolf." *Comparative Literature* 56 (2004): 54-76.
- Rabitti, Giovanna. "Il salottino di Anna Banti: i libri e la scrittura." *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 182-203.
- Ragusa, Olga. "Figures of Women in Anna Banti's Fiction." In *Perspectives on Italy: Essay in Honor of Michael R. Campo*. Hartford: Cesare Barbieri for Italian Culture, (1992): 64-91.
- Sanna, Martina. "Anna Banti. Un romanzo storico." *Studi di Storia Contemporanea* 28 aprile 2008 <<http://www.studistorici.com>>.
- Scarparo, Susanna. "Artemisia: The Invention of a Real Woman." *Italica* 79.3 (2002): 363-378.
- Schrattenecker, Irene. *Quel mondo di donne fragili e superbe: Studien zur Erzählkunst von Anna Banti*. Wien: UWGO, 1992.
- Sontag, Susan. "A Double Destiny: On Anna Banti's *Artemisia*." *Paragone Letteratura* (2005): 9-23.
- Spear, Richard. "Artemisia Gentileschi: Ten Years of Fact and Fiction." *The Art Bulletin*, New York, September 2000: 568-579.
- Strocchi, Maria Letizia. "Conoscenza di Anna Banti." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 145-155.
- Terranova, Maria Grazia. "Percorsi di scrittura." *Medmedia* 78_March 2006 <[http://www.medmedia.org/review/numero 78/it/articolo2.asp?id=37](http://www.medmedia.org/review/numero%2078/it/articolo2.asp?id=37)>.
- Testori, Giovanni. "Ritratto di Anna Banti." *Paragone* 24 (1990): 13-21.
- Torrecchia, Davide. "Uno "sguardo narrante" al di là del Postmoderno. Anna Banti e Paolo Volponi, tra immagini e racconto." *Studi Novecenteschi* 59 (2006): 135-153.
- — —. "Anna Banti: uno sguardo al di là di Artemisia." Saggio on-line: <http://www.italianisti.it>.
- Torriglia, Anna Maria. "From Mother to Daughter: the Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's *Artemisia* and Alba De Cespedes's *Dalla parte di lei*." *Italica* 73.3 (1996): 369-387.
- Topolski, Jerzy. *Narrare la storia*. Milano: Mondadori, 1997.

- Valentini, Daria. "A House of Mirrors: Cases of Spatial Disintegration in Anna Banti's Fiction." *Romance Languages Annual*. 7 (1995): 350-356.
- _____. "Anna and Her Sisters: The Idyll of the Convent in Anna Banti." *Forum Italicum* 30.2 (Fall 1996): 332-350.
- _____. "Female Bonding in Banti's Fiction." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica. Chapel Hill, 2004: 49-64.
- Volpi, Marisa. "Un grido lacerante: idealizzazione e verità." in AA. VV. *L'Opera di Anna Banti*. Atti del Convegno di studi, Firenze (maggio 1992). Firenze: Olschki, 1992: 191-200.
- Zabagli, Franco. "Storie di Barbari (e fantascienza): tra Anna Banti e l'ultimo Pasolini." *Paragone Letteratura* 57-59 (2005): 204-220.
- Wright, Simona. "Isabella e Artemisia, due personaggi fra storia e letteratura." *Nemla Italian Studies* (1993): 71-89.
- Wood, Sharon. "Deconstructing Historical Narrative: The "tragedia coniugale" of Banti's *La camicia bruciata*." in Daria Valentini e Paola Carù (a cura di). *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*, Annali d'Italianistica. Chapel Hill, 2004: 89-108.

Curriculum Vitae

Lucy Delogu

EDUCATION

- 1997 Ohio State University, 1995-1997, Italian Language and Literature, Master of Arts.
- 1995 Università degli Studi di Sassari, 1989-1995, English Language and Literature, Laurea in Lingue e Letterature Straniere

WORK EXPERIENCE

- 2009-present Adjunct Professor of Italian and Language Coordinator, Geneva College, Rome Campus.
- 2009-present Adjunct Professor of Italian, St. John's University, Rome Campus.
- 2009-2010 Professor of Italian Literature, Lorenzo de' Medici School, Tuscania.
- 2000-2009 Adjunct Professor of Italian, John Cabot University, Rome
- 2000-present Adjunct Professor of Italian, Temple University, Rome Campus.
- 1999-present Adjunct Professor of Italian, Department of Italian, The American University of Rome, Rome.
- 1997-1999 Teaching Assistant of Italian, Department of Italian, Rutgers University, New Brunswick.
- 1995-1997 Teaching Assistant of Italian, Department of French and Italian, The Ohio State University, Columbus.