



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

EDOARDO BASSETTI

## **“Un personaggio forse troppo diletto”**

### **La rappresentazione dell'artista nell'opera di Anna Banti**

Con un margine d'errore piuttosto esiguo, si potrebbe affermare che nella sua produzione Anna Banti non fece altro che occuparsi della vita e delle opere di altri artisti, realmente esistiti o inventati che fossero.

Un'attitudine che l'autrice declinò non solo come narratrice, ma anche in numerose altre vesti: storica dell'arte di formazione,<sup>1</sup> Banti fu infatti anche una fine critica letteraria (cfr. Banti 1961) e cinematografica (cfr. Banti 2008); co-fondatrice e redattrice della rivista *Paragone Letteratura*; mentore di giovani scrittrici emergenti (cfr. Ricaldone 2016); e infine vera e propria divulgatrice, come nei pionieristici interventi dedicati ad artiste donne sul *Corriere della sera*, poi raccolti nel volume *Quando anche le donne si misero a dipingere* (1982).

Cifra caratterizzante di questo vasto corpus di “figure dell'artista”, tra i più interdisciplinari del Novecento italiano (e non solo), è l'ineludibile tendenza di Banti a raccontare, prima ancora che a analizzare, forme artistiche che non fossero la propria – un esercizio letterario che porterà la scrittrice, a sua volta, a definire sempre più il proprio stile autoriale.<sup>2</sup>

Data una tale eterogeneità, l'articolo mira a sottolineare come il

---

<sup>1</sup> Allieva di Roberto Longhi al Liceo Tasso di Roma e di Adolfo Venturi alla Sapienza, Banti scrisse decine di contributi di critica d'arte, fra cui monografie su Boschini, Lotto, Beato Angelico, Giovanni da San Giovanni, Velázquez, Monet.

<sup>2</sup> In tal senso, come suggerito da Milani (2021), potrebbero essere considerate eredi di questo particolare connubio fra storia dell'arte e letteratura autrici come Marisa Volpi, Melania Mazzucco e (aggiungiamo noi) Elisabetta Rasy.

senso della rappresentazione bantiana dell'artista possa emergere appieno solo se analizzato in ogni sua forma di scrittura: quella narrativa dei racconti e dei romanzi, quella drammaturgica di *Corte Savella* (1960),<sup>3</sup> quella più discorsiva degli articoli di giornale, quella critica dei saggi maggiormente strutturati e quella privata dei carteggi. Una produzione che a mio avviso costituisce un caso di studio unico per competenze storico-artistiche, metaletterarietà e (auto) critica: come ad esempio quando un'ultraottantenne Banti (attraverso il suo alter ego Agnese Lanzi) si interroga, fra gli altri, sui suoi libri ispirati a Lorenzo Lotto e Artemisia Gentileschi (2013: 1609-1618; 1635-1639); o addirittura all'interno delle stesse opere, dove esplicita (da critica, e non da narratrice) l'arbitrarietà e allo stesso tempo il senso della sua operazione letteraria.

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scocato da trecento anni: e figuriamoci un sentimento, e quel che allora fosse tristezza o letizia, improvviso rimorso e tormento, patto di bene e di male. Mi ravvedo; e dopo un anno che le rovine sono rovine, né mostrano di poter essere di più o meno di tante altre antiche, mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polverosa respirata. [...] Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (Banti 2013: 355).

3 Sebbene il romanzo bantiano sia universalmente riconosciuto come la prima delle "Artemisia fictions" (cfr. Lent 2006), la pièce *Corte Savella* viene invece spesso dimenticata dalla critica, nonostante abbia effettivamente inaugurato uno dei filoni teatrali più produttivi degli ultimi decenni (fra le varie opere possibili, ricordiamo almeno Caplan 1995, Humprey 1996, McCullough 2015, Breach Theatre Company 2018).

## **I. Né romanzo storico né *Künstlerroman*: romanzo metastorico?<sup>4</sup>**

### **I.1 Anna Banti e la storia che non c'è**

A prescindere da Artemisia, Lotto e Agnese Lanzi, credo sia molto interessante notare come spesso i personaggi bantiani siano ugualmente degli artisti – e, ancora più significativamente, delle artiste: Ofelia di *Vocazioni indistinte* è maestra di pianoforte, Lavinia di *Lavinia fuggita* e Agnese Grasti de *Le donne muoiono* sono delle compositrici,<sup>5</sup> Arcangela di *Corte Savella* è una cantante e Caterina un'apprendista pittrice, Libero de *Le mosche d'oro* è un artista ispirato al pittore pistoiese Lando Landini (cfr. Manetti 2016), Domenico Lopresti di *Noi credevamo* redige le sue memorie risorgimentali. Anche da narratrice, dunque, Banti tende ad assumere il punto di vista di un (altro) artista. Ma questa scelta non credo abbia a che fare solo con il modello del *Künstlerroman*, e né tantomeno con il genere del romanzo storico, come troppo spesso è stato invece ribadito dalla critica: la narrativa bantiana non sgorga da una sorgente propriamente storiografica – a differenza del suo amato Manzoni, che per rappresentare il Seicento (e l'Ottocento) lombardo raccontò la storia di Renzo e Lucia. L'operazione di Banti compie semmai il percorso inverso, partendo non da "un accaduto 'storico', ma, come si

4 A differenza di Hutcheon (1995), che intende il concetto di *historiographic meta-fiction* come una deriva metanarrativa del Postmodernismo, e di Elias (2001), che si è occupata più precisamente di *metahistorical romances* (e non di *metahistorical novels*), la mia accezione di *romanzo metastorico* non è direttamente legata a concetti come il Sublime, l'Illuminismo o il Postmodernismo: bensì a un *discorso storico* (cfr. White 1973; 2008) basato sul rapporto *dialogico* e *metafisico* che in alcune opere letterarie viene a istaurarsi fra l'autore (incluso l'autore implicito e l'autore personaggio, laddove presente) e il protagonista (artista) del suo romanzo, e le rispettive epoche che essi *rappresentano*.

5 Come vedremo più avanti, non è un caso che Banti scelga proprio questa "figura dell'artista" femminile: scrivere musica è infatti ancora oggi (a differenza che suonare uno strumento) una delle forme artistiche meno accessibili per una donna, come ribadito dall'autrice nel racconto futuristico *Le donne muoiono* del 1950: "E finalmente anche la musica, tanto aliena allo spirito inventivo delle donne, si concesse loro per intero, esse la formarono e composero in nuovi modi, dopo averla per millenni coltivata da esecutrici soltanto (Banti 1963: 321)".

conviene a una storica dell'arte, [da] un accaduto 'formale' (Garboli 1986: 5)". Per raccontare la vita e le opere di Artemisia Gentileschi, cioè, l'autrice tratteggia *anche* il barocco romano; nell'inventare il personaggio di Lavinia ricostruisce allusivamente *anche* la società veneziana del Settecento. Ma l'ambientazione storica è sempre e comunque un aspetto secondario: è la cornice, appunto, e talvolta neppure quello, spesso anzi "non è niente": "che cosa chiedesse la Banti alla storia – ammette Garboli – confesso di non averlo mai capito con precisione (2002: 87)".

Il tempo che passa durante tutto il racconto e che fa nascere, viaggiare, invecchiare, morire delle persone dai lineamenti di volta in volta irriconoscibili, è un tempo che non scorre, non cammina, non è neppure fermo; semplicemente, non c'è. Banti non lo degna di nessuna attenzione: il tempo è un elemento insignificante, non è una categoria che fonda l'esistenza, non è una funzione del racconto, non è generato dai fatti e non li genera; non è niente. C'è anche uno scambio di dimensioni; il tempo non è che lo spazio, la scacchiera dove si muovono i pezzi (ivi: 85).

Vorrei soffermarmi su un esempio che può fare luce su quest'approccio destabilizzante alla storia, a maggior ragione perché esperito da una studiosa che trae spesso ispirazione da personaggi e contesti del passato che frequenta abitualmente nelle sue ricerche: consapevole delle competenze accademiche della sua autrice, infatti, la critica ha sottolineato sin da subito la perizia filologica alla base di *Artemisia*.<sup>6</sup> Ma soffermarsi a lungo su questa ovvietà credo si sia

6 La documentazione relativa ad Artemisia Gentileschi, quando venne pubblicato il romanzo (1947), era scarsissima: il principale riferimento bibliografico era non a caso Longhi (1916), il quale, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Londra del 1939 ringraziò "L. Lopresti" per le sue ricerche sul processo Gentileschi-Tassi (1943: 6) – Banti aveva già in mente, infatti, di scrivere un romanzo sulla pittrice (cfr. Garavini 2013a: LXXVIII). In particolare, nella premessa *Al lettore* si legge che Artemisia è "nata nel 1598" (2013: 245): convinzione che Banti desume dalla falsa (e interessata) dichiarazione del padre Orazio in sede processuale, che verrà però sconfessata dal ritrovamento dell'atto di battesimo, datato 8 luglio 1593, da parte di Bissel (1968). Su come questa sfasatura di cinque anni possa aver influito sulla costruzione dell'immaginario legato alla pittrice barocca, cfr. Menzio 2004: 135-136.

rivelato fin troppo riduttivo, se non addirittura controproducente, nella comprensione di un romanzo di tale spessore; potrebbe invece essere molto più interessante, oggi, focalizzarsi sulle numerose (e deliberate) lacune storiche presenti all'interno della narrazione: su tutte, come ha notato Fausta Garavini, l'omissione di un evento epocale come l'eruzione del Vesuvio nel 1631: "ma Artemisia, l'Artemisia della Banti, non se ne avvede, o piuttosto: in quella Napoli non esiste il Vesuvio (2013b: XIX-XX)".

Conscia o meno dell'evento storico, testimoniato però da un'ampia bibliografia e anche da numerosi dipinti, questa macroscopica evidenza è emblematica "della meravigliosa disinvoltura con cui Banti maneggia la storia, tessuto liso che la sua immaginazione rammenda dove le piace, per il senso e la necessità della sua narrazione, incurante di strappi alla verità documentaria (ivi: XX)". Una disinvoltura che Manzoni (modello più volte dichiarato dall'autrice, come vedremo più avanti) non avrebbe mai potuto condividere, ma che assume per la nostra analisi un valore ulteriore, dato che Lucia Lopresti non fu certo solo una narratrice, ma anche una studiosa che prima di diventare Anna Banti<sup>7</sup> aveva già pubblicato diversi saggi di critica d'arte, apprezzati anche da Benedetto Croce (1919).

Banti continuò a frequentare carte e archivi, come aveva sempre fatto e come continuerà a fare in futuro – talvolta tornando a rivestire anche i panni di critica, nonostante la leggenda della sua "amara rinuncia" alla storia dell'arte per ripiegare sulla letteratura (Garavini 2013b: XVIII). La sua ricerca documentaria assume però un significato altro in ambito letterario: a differenza di Manzoni, la nostra autrice considera infatti la storia come *ancilla litterarum*, senza spendersi nella "difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto (Banti 1961: 46)".

La sua scrittura non è volta, cioè, a rappresentare un'epoca in quan-

7 Anna Banti è il *nom de plume* che Lucia Lopresti adotta pubblicamente a partire dal racconto *Barbara e la morte* del 1930: "Ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome di ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio vero nome, quello che non mi è stato dato dalla famiglia, né dal marito (Livi 1971: 12)". Riguardo all'origine del nome, si veda anche Petrigiani (1984).

to tale, come del resto non è finalizzata a trasportare semplicemente in parole un'opera d'arte: "il suo modo di leggere l'opera figurativa era notevolmente mutato, più di stimolo al contributo dell'immaginazione che all'arricchimento della sua esperienza di studiosa", osserva non a caso Banti relativamente alla sua alter ego Agnese Lanzi (Banti 2013: 1551). L'ambientazione storica, al pari di un dipinto, rappresenta dunque una sorta di *trampolino narrativo*, e svolge "una funzione eminentemente protettiva", liberandola "dal peso faticoso dell'invenzione autonoma: [...] le opere d'arte, i quadri, le sculture, non sono altro che frammenti di storia, testimonianze di un passato da aggiornare, da reinventare (Montagni 1994: 105)".

Frammenti, appunto, *tratti* dalla storia ma anche *astratti* dalla storia: divenuti cioè sincronici da diacronici che erano. La narrazione bantiana non fa quindi riferimento alla lineare e logica causalità degli eventi, ma piuttosto a uno dei principi fondanti della storia dell'arte, ovvero la "scissione tra storia e tempo, tra categorie cronologiche e categorie formali (Garboli 2002: 94)".

## 1.2 Anna Banti e la retro-proiezione del testo visivo

Come emerge dalla genealogia degli studi visuali (cfr. Cometa 2020), la ricerca di una temporalità alternativa implica anche un'ulteriore propensione al testo visivo. Alla "meravigliosa disinvoltura" con la quale Banti maneggia la storia, infatti, è connesso anche un suo particolare approccio all'arte figurativa. A tal proposito, credo sia emblematico come all'interno di un romanzo ispirato a una pittrice non si trovi, paradossalmente, neppure una vera e propria *ekphrasis*. La semplice verbalizzazione di immagini non è infatti l'operazione letteraria cui Banti aspira, come fa dire (anzi scrivere) alla sua Artemisia in terra francese:

Il tempo le passava guardando una ragazza in gonnella di scarlatto che tirava l'acqua dal pozzo, con certi gesti di braccia e mani che in Italia non si praticano. *Ecco che pensò, non a dipingerla, ma a scrivere*: "che in Marsiglia una giovane manierosa e svelta e coi gomiti bianchi da incantare, pareva annaspasse tirando il secchio" (Banti 2013: 391, mio il corsivo).

Fig. 1  
Artemisia Gentileschi (1620 ca.), *Giuditta che decapita Oloferne*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Da lettori ci aspetteremmo che la pittrice *dipinga* questa scena, e non che la *scriva* (sarebbe poi stata Banti, eventualmente, a tradurre il dipinto in parole). E invece no: Artemisia sembra quasi sostituirsi di propria spontanea iniziativa alla sua autrice, anticipando la trasposizione che le sarebbe toccata di diritto.

Banti "si mette nella posizione opposta rispetto a chi pratica la tecnica dell'*ekphrasis* per la resa verbale di un'opera pittorica (Bazzocchi 2021: 77)". Si mette cioè *dietro*, e non *di fronte* al quadro: come nel brano relativo alla *Giuditta* degli Uffizi [Fig. 1], dove immagina lo studio fiorentino della pittrice divenire una sorta di spazio culturale altro (un *Elsewhere*, direbbe De Lauretis 1987)<sup>8</sup> in cui valorizzare come nella Gentileschi<sup>9</sup> sia anche l'ancella a entrare in azione – contrariamente all'episodio biblico, in cui rimane fuori dalla tenda. L'originalità di questa scelta iconografica viene così proiettata (anzi, *retro-proiettata*) da Banti durante la gestazione del dipinto: *prima* che entri a far parte della collezione medicea, Artemisia vuole che la sua tela venga osservata anche da altre donne, così da suggerire loro

8 Riguardo al concetto di *Elsewhere* applicato all'opera bantiana, legato inoltre a una possibile analisi comparata con *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, cfr. Bassetti 2020.

9 A differenza di Artemisia, ad esempio, Caravaggio rappresenta un'ancella molto più anziana rispetto a Giuditta [Fig. 2], che resta a guardare esterrefatta la decapitazione, limitandosi a porgere passivamente alla sua padrona il panno nel quale di lì a poco andrà ad avvolgere la testa di Oloferne.



Fig. 2  
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1599 ca.), *Giuditta e Oloferne*, Roma, Palazzo Barberini.

una *visione* che possa fare luce sugli stereotipi di genere del tempo (che persistono ancora, sebbene sotto altre *forme*, mentre Banti sta scrivendo): "oggi, dietro *Giuditta e Oloferne*, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura (Banti 2013: 286)".

Partendo da questa postura spaziale, l'attenzione di Banti finisce per assumere anche un'altra dimensione temporale, focalizzandosi non su ciò che il dipinto provoca *dopo* (nello spettatore finale), ma *prima*, ovvero in chi ha assistito (e per certi versi partecipato) alla sua realizzazione – in maniera più o meno consapevole, dai risolini ingenui e le battute a sfondo erotico fino ai turbamenti di *Violante*.<sup>10</sup> Le nobildonne fiorentine rimangono infatti inconsciamente destabilizzate dalla rappresentazione, e ancor più dall'ingombrante e magnetica presenza di Anastasio, seminudo, al quale Artemisia si ispira per raffigurare Oloferne [Fig. 3]: rapite da un improvviso invasamento, le novelle baccanti passano allora dall'osservazione (passiva) a una vera e propria azione armata, in un *climax* di concitazione che le conduce a replicare la scena (fittizia) della decapitazione sul corpo (reale) del modello.

Più di trent'anni prima rispetto a Roland Barthes, Banti intuì dunque come *Giuditta* esprima una "rivendicazione femminile" senza tempo, una *forma* di *agency* incarnata da due donne entrambe parte attiva

10 Un personaggio che, insieme a Caterina, assumerà un maggiore rilievo psicologico nel terzo atto di *Corte Savella* [Fig. 3], concepito da Banti come un'esplicitazione drammaturgica del brano, più implicito e allusivo, del precedente romanzo.

Fig. 3  
Le nobildonne fiorentine si avvicinano ad Anastasio, il modello cui Anna Banti immagina si sia ispirata Artemisia per raffigurare Oloferne (rappresentazione di *Corte Savella* del 3 ottobre 1963, al teatro Politeama Genovese di Genova).



dell'azione sebbene appartenenti a due classi sociali differenti [Fig. 4]. Due donne "associate nello stesso lavoro, le braccia frapposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna (Barthes 1979: 150)".

### 1.3 La doppia narrazione

C'è un altro spunto critico che può aiutarci a cogliere la distanza che separa l'opera bantiana non solo dal romanzo storico, ma anche dal romanzo dell'artista canonico: la prefazione di Susan Sontag alla traduzione inglese di *Artemisia*. A conclusione della sua analisi, dopo averne sottolineato la modernità della struttura narrativa nonostante l'ambientazione storica (che a suo avviso spesso conduce invece a esiti formali "old-fashioned"), l'autrice mette in relazione il romanzo bantiano a due opere apparentemente molto differenti:

Per la risonante ricchezza e l'inusitata precisione sensuale della ricreazione di un mondo passato e per il ritratto dell'evolversi di una coscienza eroica, *Artemisia* può essere accostato al capolavoro di Penelope Fitzgerald, *Il fiore azzurro*, che racconta la vita del poeta Novalis. Il legame ossessivo con la protagonista, le voci dialogiche o interrogative, la doppia narrazione (ambientata sia nel passato che nel presente) e il libero intreccio di narrazione in prima e in terza persona fanno sì che *Artemisia* assomigli a *Estate a Baden-Baden* di Leonid Cyprin, che racconta la vita di Dostoevskij (Sontag 2008: 46-47).



Fig. 4

Aspetto valorizzato a pieno della pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018), interpretata da sole attrici donne alternando le tecniche espressive del *Verbatim theatre* e del *Tableau vivant*.

La prima, *The Blue Flower* (1995) di Penelope Fitzgerald, è un romanzo che ruota attorno all'attrazione mistica e affettiva che il giovane Novalis nutre per la sua amata Sophie: un'opera scritta in terza persona e articolata in cinquantacinque brevissimi capitoli che implicano una fruizione cadenzata e regolare, molto diversa rispetto a quella di *Artemisia* – che non ha alcuna suddivisione (a differenza della prima versione),<sup>11</sup> e si presenta quasi come un monologo da leggere tutto d'un fiato; la seconda è invece *Estatate a Baden-Baden* (1982) di Leonid Cypkin, costruita sul racconto alternato delle vacanze che Dostoevskij trascorse a Baden-Baden nel 1867 (narrate in 3<sup>a</sup> persona) e del viaggio compiuto circa un secolo dopo dallo stesso Cypkin (1<sup>a</sup>), in pellegrinaggio verso i luoghi dostoevskiani: in tal senso il rapporto tra i personaggi di Cypkin e Dostoevskij, sebbene più marcato rispetto all'ambiguità liminale di quello bantiano, ricorda proprio la “doppia narrazione” di *Artemisia*.

.....  
 11 Un'informazione che ricaviamo da una lettera che l'autrice inviò a Maria Bellonci una volta appurata l'avenuta distruzione del primo manoscritto: “Sai quante pagine ho ritrovato, nel mucchio portato dalle macerie, dei miei due libri? Venti, dico venti e solo di ‘Storia di famiglia’. Di *Artemisia* solo il frontespizio, coll'indice dei capitoli, resto, cartacce senza importanza, conti etc. – Ma non fa niente, ormai (17 maggio 1945)”. Questa e le seguenti lettere di Banti sono citate da Garavini 2013a.

*Estate a Baden-Baden* appartiene a un sottogenere di romanzo raro e particolarmente ambizioso: il racconto della vita di una persona di grande talento realmente esistita in un'altra epoca, intrecciato a una storia al presente, quella del romanziere che medita, cercando di accedervi sempre più a fondo, sulla vita interiore di un personaggio destinato a diventare non solo storico ma monumentale. (Un altro esempio, una delle gemme della letteratura italiana del XX secolo, è *Artemisia* di Anna Banti) (ivi: 26).

Due opere, dunque, molto successive rispetto al romanzo bantiano, nelle quali Sontag scorge comunque “a family resemblance” che richiederebbe una formalizzazione più puntuale: “un sottogenere raro e particolarmente ambizioso” che non snaturi cioè la loro identità narrativa, riconducibile né al romanzo di formazione né a al *Künstlerroman*, ma neppure – continua Sontag – al genere del romanzo storico vero e proprio.

Questi libri – che come *Memorie di Adriano* sono incentrati su un arduo viaggio concreto, che è anche il viaggio di un'anima ferita – sarebbero banalizzati se li definissimo romanzi storici. O quanto meno bisognerebbe, se la definizione ha una qualche utilità, distinguere tra i romanzi che per raccontare il passato utilizzano una voce assoluta e onnisciente e quelli che si servono di una voce dialogica, che ambienta una storia nel passato per soffermarsi sulle sue relazioni con il presente: un progetto del tutto moderno (ivi: 47).

Ognuna delle opere citate da Sontag tratta in realtà della scrittura di un'altra opera – esperita da personaggi che vanno quindi considerati autori a loro volta: dialogando con il “fantasma” di *Artemisia*, Banti personaggio riscrive la sua (da intendersi come di entrambe) storia di donna e artista; Yourcenar immagina l'imperatore (e poeta) Adriano ripercorrere la propria esistenza attraverso un rapporto epistolare (o meglio, un “monologo epistolare”) con il giovane Marco Aurelio; Fitzgerald ritrae Novalis immerso nella scrittura della sua opera della vita *Il fiore azzurro* – poi pubblicata postuma col titolo *Heinrich von Ofterdingen*; Cypkin rievoca l'estate di Baden-Baden come se Dostoevskij rivivesse in prima persona le avventure che aveva già descritto ne *Il giocatore*, appena dato alle stampe.

Tutti questi romanzi, dunque, presentano una spiccata natura meta-letteraria, che può essere parziale e relativa a opere realmente esistite (*Il fiore azzurro*, *Il giocatore*), ambigua e ricorrente nel rapporto autore-autore implicito-autore personaggio-voce narrante-protagonista (*Artemisia*, *Estate a Baden-Baden*), o addirittura totalizzante, in cui la fittizia “opera nell’opera” coincide cioè con l’opera stessa (*Memorie di Adriano*). Tuttavia, il solo elemento metaletterario non sarebbe sufficiente per accedere a questo “nuovo” genere che, attraverso White, proveremo più avanti a chiamare *metastorico*. Occorre infatti un passaggio ulteriore, di natura prettamente materiale: non credo sia un caso, in tal senso, che *Artemisia* e *Memorie di Adriano* (e per certi versi anche *Estate a Baden-Baden*) siano entrambe opere che sono state fisicamente scritte, perdute e poi riscritte dopo anni.

Nel dicembre del 1948, ricevetti dalla Svizzera – dove l’avevo depositata durante la guerra – una valigia piena di carte di famiglia e lettere di dieci anni prima. [...] aprii quattro o cinque fogli dattiloscritti; la carta era ingiallita. Lessi l’intestazione: “Mio caro Marco...”. Di quale amico, di quale amante, di quale lontano parente si trattava? Non ricordavo quel nome. Mi ci volle qualche momento perché mi tornasse alla mente che Marco stava per Marco Aurelio e che avevo sotto gli occhi un frammento del manoscritto perduto. Da quel momento, per me non si trattò che di scrivere questo libro, a qualunque costo (Yourcenar 2008: 285-286).

Al lasso di tempo che separa l’autrice dal suo protagonista, va dunque ad aggiungersi quello – molto più breve, ma paradossalmente molto più denso: “i millenni passano, quell’ora non passa (Banti 2013: 1458)” – che intercorre tra la prima e la seconda versione dell’opera. Una parentesi che include, sia in Banti che in Yourcenar, una cesura storica come la seconda guerra mondiale. “Tutto quello che il mondo ed io avevamo attraversato nell’intervallo arricchiva quelle cronache d’un’epoca lontana, proiettava su quell’esistenza altre voci, altre ombre (Yourcenar 2008: 286)”. Le due scrittrici sono così chiamate a uno sforzo intellettuale aggiuntivo, che non consiste più solo nel rievocare un passato remoto attraverso una forma letteraria contemporanea, bensì nel risemantizzare quelle stesse forme

già delineate alla luce di un evento di non ritorno come il conflitto appena concluso.

Uno spartiacque di fronte al quale Banti si sentirà dapprima impotente: “Credo di non sapere, di aver esaurito quel che potevo dire e che del resto così pochi hanno ascoltato. Ora bisognerebbe guardare le cose in un’altra maniera, con altre giustificazioni. [...] Di rado, m’illudo di esser nata qualche secolo fa” scrive a Maria Bellonci nel 27 dicembre del 1943. Alla sfiducia nei propri mezzi letterari è connessa l’esigenza teorica di scorgere nuovi paradigmi capaci di indagare un mondo che non potrà più essere lo stesso, come l’autrice dichiarerà in *Artemisia* riguardo al manoscritto perduto: “Il ritmo della sua storia aveva una morale e un senso che forse son crollati con le mie ultime esperienze (2013: 274)”. Macerie che non sono state ancora rimosse, categorie del pensiero che non sono state ancora elaborate, e che la scrittrice non sembra però intenzionata a ricercare nel passato prossimo, bensì in una dimensione temporale altra, remota: una “dopo-forma”, come la chiamerebbe Testori (1990: 20), che possa parlare *al* presente *senza* appartenere al presente. Scegliere proprio un’artista per veicolare questa soluzione di continuità assume allora un significato ulteriore – *Artemisia* è un romanzo nato “da una lacerazione e da una contraddizione esistenziali che si eran fatte lacerazioni e contraddizioni formali (ivi: 18)”. Una nuova poetica implica infatti un nuovo stile, un nuovo ritmo, una nuova sensibilità che dell’esperienza traumatica della guerra “trae alimento (Banti 2013: 272)”, e che l’autrice decide non a caso di inaugurare attraverso una protagonista pittrice: forse perché la pittura, come spiega Deleuze attraverso il suo concetto di *diagramma*, presenta una caratteristica distintiva rispetto a tutte le altre arti.<sup>12</sup>

Il diagramma è certo un caos, una catastrofe, ma anche un germe di ordine o di ritmo. È un violento caos rispetto ai dati figurativi, ma è anche un germe di ritmo rispetto al nuovo ordine della pittura. [...] Non c’è pittore che non faccia esperienza di questo caos-germe, dove non vede più nulla, e rischia di inabissarsi: cedimento delle coordinate visive. [...] Tra tutte le arti, la pittura è probabilmente la sola che incorpori

<sup>12</sup> Per una più approfondita argomentazione del potenziale ermeneutico ed epistemologico del brano deleuziano applicato all’opera bantiana, cfr. Bassetti 2020.



necessariamente, “istericamente”, la propria catastrofe e, a partire da ciò, si costituisca come fuga in avanti. Alle altre arti la catastrofe è tutt'al più associata. Ma lui, il pittore, passa attraverso la catastrofe, afferra il caos, e prova a uscirne (1995: 169-170).

#### 1.4 L'artista come “lontano” sé: un dialogo metastorico fra due autorialità

Come già suggerito dal titolo, la nostra analisi non può prescindere dal concetto di *Metastoria* (White 1973), ovvero a una storia ineludibilmente legata al linguaggio attraverso il quale viene narrata, intesa cioè come discorso aperto e non come scienza positiva, bensì narrazione, dialettica. Senza entrare nel merito della validità storiografica di questa teoria (cfr. Ginzburg 1990), vorrei soffermarmi sulla sua indagine delle inevitabili relazioni che intercorrono tra forme e argomenti della scrittura: predilezione verso l'una o l'altra modalità dell'intreccio, adozione di specifici dispositivi retorici attraverso cui trasformare la *ricerca* in *discorso* storico, e le conseguenti implicazioni politiche e ideologiche che queste scelte comportano. La peculiare combinazione di questi fattori variabili e soggettivi, secondo White, determina lo stile (inevitabilmente) letterario di una determinata *forma* di storia: l'ordito grazie al quale, cioè, essa può svolgere “la sua originaria funzione di attribuire al fatto un significato (White 2018: 9)”.

Un approccio che mi sembra molto affine a quello di Banti, che nella sua produzione letteraria concepì spesso la scrittura come un *altrove* grazie al quale – partendo *dalla* storia – inoltrarsi *oltre* la storia, creando cioè uno spazio altro in cui entrare in relazione con un tempo anteriore (o posteriore) ma anche, e innanzitutto, *interiore*: un luogo che potremmo definire intimo ma non prossimo, una sorta di *lointain intérieur*<sup>13</sup> di cui l'autrice sente l'esigenza di prendere coscienza attraverso un dialogo maieutico con un altro sé, che spesso assume appunto le vesti di un (altro) artista, ovvero di un “personaggio forse troppo diletto” (Banti 2013: 245).

13 L'espressione è di Henri Michaux. Riguardo all'interesse di Banti per il poeta, che decise (contro le remore di Mondadori) di omaggiare anche nel titolo della raccolta di racconti *Je vous écris d'un pays lointain* del 1971, cfr. Zabaghi 2016.

A differenza di quella degli annali, la realtà rappresentata nella narrazione storica, “parlando da sola”, parla a noi, ci richiama da lontano (*questo “lontano” è la terra delle forme*) e ci propone una coerenza formale cui noi stessi aspiriamo. La narrazione storica, in confronto alla cronaca, ci rivela un mondo che è presumibilmente “finito”, concluso, terminato, eppure non dissolto, non esaurito (White 2018: 56, mio il corsivo).

Nella sua introduzione ad *Artemisia* Sontag distingue fra opere letterarie che adottano un punto di vista assoluto e onnisciente nei confronti del passato (un passato dunque “concluso”, “finito”) e opere che assumono invece una prospettiva dialogica, aperta: in quest'ultimo caso, la scelta dell'autore di ambientare nel passato la sua storia non è mossa (solo) dalla volontà di rappresentare un'epoca remota, ma (anche) dal desiderio di realizzare come quel tempo “non esaurito” possa entrare in relazione con il proprio presente, sia a livello personale che politico. Una tale intenzione implica allora un approccio alla storia di natura più sincronica che diacronica: una dimensione temporale intesa, cioè, come prospettiva culturale nella quale andare a individuare il ciclico e proteico riaffiorare delle forme dell'espressione umana: “tempo e spazio non esistono se milioni di anni e di miglia hanno attraversato continenti per ripetere gli stessi gesti, gli stessi comportamenti e magari le stesse paure (Banti 2013: 1550)”.

Come ha notato Garboli, “se si parte da questi ritmi e da questo linguaggio, vuol dire che lo slittamento verso la metafisica è involontario, e così anche la percezione di una durata irreali, di un oltre, di un'eternità sempre attuale nascosta e come prigioniera nel tempo (2002: 86)”. Banti non inventa partendo da “date o biografie di capitani sbaragliatori”, bensì da “una lenta meditazione di elementi eterogenei, segretamente parlanti” (Todesco 2017: 43), concependo cioè la scrittura come un processo semantico di tipo additivo che non riproduce pacificamente l'epoca narrata, ma entra con essa in tensione dialettica.

La scrittura assume così i caratteri di un dispositivo per la produzione di un senso che gli eventi, di per sé, non sono in grado di far emergere se non in un tempo altro rispetto a quello in cui effettivamente accaddero; e, soprattutto, attraverso una dimensione

significante ulteriore, veicolata dalla prospettiva di un determinato *protagonista-artista*. Non a caso, in Banti, il tempo non è mai un fattore assoluto, ma sempre e comunque relativo, filtrato cioè dal sentire di una determinata *soggettività-autorialità*: potremmo dire, kantianamente, che i personaggi bantiani non abitino *nel* tempo, ma che il tempo abiti *in* loro.

Nei casi più felici della sua opera, Banti è riuscita a edificare su questa connessione artistica (e metastorica) con le proprie creature letterarie una narrazione dai tratti quasi ipnotici, che raggiunge cioè quella *frequenza di fusione* per cui il fruitore non riesce più a distinguere la natura discreta del susseguirsi delle “immagini”, che “fluiscono” indistintamente in un *continuum* dove si sovrappongono le voci della scrittrice e dei suoi personaggi. Sebbene tutti i romanzi citati da Sontag siano mossi da un qualche “legame ossessivo” fra l'autore e il suo protagonista, solo quello bantiano lo ingloba *sinteticamente* all'interno della sua stessa narrazione (e non all'esterno, come ad esempio nei *Taccuini di appunti* di Yourcenar, riportati in appendice a *Memorie di Adriano*): e quindi solo *Artemisia*, a mio avviso, è stato concepito dalla sua autrice come un vero e proprio romanzo dell'artista in senso metastorico, sia a livello strutturale che poetico.

## 2. L'artista bantiano tra umanità e asilo storico

La rappresentazione dell'artista, per Banti, non può limitarsi all'analisi e alla contestualizzazione storica della sua opera ma deve necessariamente inoltrarsi anche nell'esperienza umana che l'ha generata, scorgendo i moventi soggettivi che diedero vita a quella determinata forma artistica: “questo capita a chi pretende di leggere nell'opera d'arte anche l'uomo che la creò, vizio, ahimé, letterario (Banti 1977: 35-36)”.

La narrazione bantiana, dunque, sebbene spesso ambientata in contesti storicamente documentati, scaturisce da un'esperienza interiore prima ancora che esteriore: un approccio che porta l'autrice a scusarsi in anticipo per le “troppe volte che tentando di penetrare nella testa del nostro ‘bizarro’ pittore gli abbiamo attribuito pensieri

e reazioni che forse non ebbe mai (ivi: 35)”<sup>14</sup>.

Una ricerca di *forme* altrui che è al contempo l'elaborazione di una *dopo-forma* attraverso cui poter interpretare la propria vicenda di donna e autrice: Banti non si identifica in Artemisia o Lavinia, come troppo spesso è stato scritto, ma al contrario è relazionandosi con le loro vicende, e poetiche, che realizza come la sua sia sempre e comunque *un'altra* storia, *un'altra* forma artistica: “Nulla di così grossolano come un'identificazione. Anna Banti non ritrova se stessa in Artemisia Gentileschi [...]. Al contrario, Artemisia è eternamente e supremamente altra (Sontag 2008: 34)”.

Nonostante le divergenze relative al rapporto storia-letteratura, però, credo sia stato (anche) Manzoni a fornire alla nostra autrice la chiave della sua stessa vocazione letteraria: o meglio, è dalla lezione manzoniana che Banti ha realizzato come, per andare oltre la storia, occorra costruire un personaggio dotato di una soggettività altra rispetto all'autore che l'ha generato – e con il quale entrare poi in dialogo su una dimensione letteraria, più (Banti) o meno (Manzoni) esplicitamente.

Sontag non avrebbe mai pensato a Manzoni nell'indicare i modelli di questo “sottogenere raro e particolarmente ambizioso” che qui aggettiviamo come metastorico. Credo infatti occorra approfondire ciò che rimane interposto fra i poli della sua lettura, superando cioè dicotomie limitanti per la nostra analisi come punto di vista assoluto/dialogico o struttura narrativa canonica/sperimentale: un codice binario che ci impedirebbe, ad esempio, di guardare contemporaneamente sia a Manzoni che a Virginia Woolf – come invece fa Banti, attraverso una sua originalissima sintesi; di intraprendere cioè un duplice itinerario critico che comprenda, come li ha chiamati Garboli (2002: 87), sia lo “stradone” dell'Ottocento che il “viale novecentesco” che l'autrice percorre trasversalmente.

L'autore dei *Promessi*, centrale nell'ambiente di *Paragone*, esercitò

14 Riguardo alla costruzione di veri e propri personaggi letterari moderni partendo da artisti “lunatici” e “bizzarri” del passato, segnalo l'interessante analisi di Galluzzi (2016), che mette a confronto l'operazione bantiana compiuta su Lotto a quella di Cecchi (1956) su Pontormo, citata anche nel fondamentale saggio di Rudolf e Margot Wittkower (2016) – un discorso analogo credo possa essere applicato anche a Giovanni da San Giovanni (cfr. Banti 1977).

infatti un'influenza cruciale nell'elaborazione della poetica bantiana: "giacché se tutti noi narratori moderni siamo tenuti, in Italia, a considerarci 'creati' dal gran Manzoni, questa professione di riconoscenza io la sento, per quanto riguarda l'episodio di Gertrude, con una umiltà ed una ammirazione, potrei dire, religiose (Banti 1961: 65)". Attraverso la "sua prediletta"<sup>15</sup> Manzoni è riuscito, secondo Banti, in un vero e proprio miracolo letterario, grazie al quale "riceve dalle mani della storia un simulacro grezzo e ne fa un personaggio buono per tutti i tempi (ivi: 46)". Valido per qualsiasi tempo, e quindi per nessun periodo storico in particolare, compreso quello cui anagraficamente appartiene, e anzi soprattutto rispetto alla propria epoca – che non fu affatto, checché ne dica Pangloss, la migliore possibile: un personaggio la cui essenza va *al di là* della storia, pur appartenendo *alla* storia. Un personaggio *metastorico*, appunto.

Arrivati sin qui, dovendo azzardare una definizione di questa peculiare vocazione bantiana, non troverei forse un aggettivo migliore di "umanitaria":<sup>16</sup> come dichiarato nell'incipit programmatico di *Lorenzo Lotto*, infatti, Banti individua il *telos* della sua scrittura nell'offrire una sorta di *asilo storico* a quell'artista che

.....  
15 Da notare come per Banti anche Artemisia sia "un personaggio forse troppo diletto" (2013: 245).

16 Il concetto di "umanità"/"umanesimo" riveste un ruolo centrale nell'opera bantiana – non a caso uno dei saggi critici più brillanti della raccolta *Opinioni* si intitola *Umanità della Woolf*. Emblematica in tal senso è l'intervista rilasciata dall'autrice a Sandra Petri (1984: 106), dove chiarisce come il proprio personale femminismo (perché tale credo si possa chiamare, anche se lei non l'avrebbe nominato così) faccia parte di una propensione che va al di là delle dinamiche di genere: "[...] il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne"; si veda anche l'intervista al *Corriere della Sera*: "Credo anche d'aver contribuito molto al riconoscimento dei torti fatti alle donne durante i millenni. Peccato che il pubblico femminile non l'abbia riconosciuto, né abbia capito (Livi 1971: 12)"; e, inoltre, riguardo al rapporto problematico con il movimento femminista italiano: "[...] era amareggiata di essere stata messa in disparte, lei che si considerava uno dei vessilli del femminismo in Italia, forse il primo, che aveva spezzato molte lance in favore delle donne, da Lavinia ad Artemisia, per citare le più note. Non hanno capito niente, diceva (Fortini 1997: 144-145)".

non ha ancor trovato, né in vita né in morte, il tempo che si adegui al mondo delle sue immaginazioni, della sua lingua, e che gli è toccato, per esprimersi, venire a compromessi coll'età sua, farsi capire un po' alla muta, in parte concedendo troppo, in parte troppo azzardando, e qualche volta tradendo se stesso: sacrificio di cui nessuno gli sarà grato perché l'avrà compiuto così di malanimo da ingenerare, anche negli altri, freddezza e diffidenza (Banti 2011: 7).

Come i suoi stessi personaggi, Banti è una donna in "disarmonia" con il proprio tempo (Garboli 1970: 18): "non far morire" chi ebbe la sventura di vivere in un'epoca non "congeniale" alle proprie inclinazioni, diviene allora per l'autrice anche un modo "per non morire" essa stessa, raccontando(si) "per interposta persona, per personaggio" (Biagini 1978: 39). L'interesse di Banti nei confronti del passato, direbbe White (2018: 12), è cioè legato a "ragioni che riguardano la propria vita, più che la teoria".

Una premessa che diviene ulteriormente significativa nella sua declinazione di genere, quando, sulla scia di Judith Shakespeare di *A Room of One's Own* (che Banti lesse proprio mentre stava riscrivendo *Artemisia*), la nostra scrittrice decide di mettere in discussione il canone patriarcale attraverso una propria e originale soluzione creativa, in cui a essere protagoniste sono donne che – afferma la stessa autrice – "vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella (Livi 1991: 139)".

Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. E qui, immergendosi in una intensa riflessione, si scavava a fondo, volta a volta deplorandosi o giustificandosi. No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice, la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo. E poiché l'eccezione s'era resa inafferrabile, l'aveva inventata lei, per donarla malinconicamente a una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano. Ecco, questa ragazza lei non aveva il coraggio di distruggerla: l'aveva mandata lontano, al di là del mare o in fondo al

mare (Banti 2013: 1612).<sup>17</sup>

L'endemica *propensione metastorica* della narrativa bantiana trae quindi "alimento" dalla scelta di raccontare la vicenda di un personaggio che non sia semplicemente un personaggio, ma un *personaggio-artista*, un *personaggio-collega*: una creatura letteraria dotata non solo di una soggettività altra rispetto a quella del suo demiurgo (come Gertrude), ma anche di un'altra autorialità, capace di generare a sua volta un'arte che ha vinto (o avrebbe potuto vincere, come appunto gli spartiti di Lavinia) lo scorrere del tempo.

Uno slancio metaletterario che non altera semplicemente i rapporti di forza del passato, ma anche quelli a venire, come testimonia il massivo processo di riscoperta della Gentileschi successivo al romanzo bantiano,<sup>18</sup> in cui la presuntuosa profezia "vedranno chi è Artemisia" è appunto da leggersi *anche* in questo senso.

Attraverso le sue "figure dell'artista" potremmo dunque concludere che Banti sia riuscita a "bucare, per così dire, il futuro (2013: 1659)".

17 Il racconto *Lavinia fuggita* del 1950, cui Banti fa riferimento, credo sia tra i più attuali della sua opera narrativa: senza entrare nel merito delle polemiche relative al romanzo Premio Strega *Stabat mater* di Tiziano Scarpa (cfr. Giovanardi 2009), mi limito a segnalare la sua trasposizione teatrale (Cappelletto 2005), e a porre l'attenzione sulla sua affinità con opere come il film *Copying Beethoven* (2006) di Agnieszka Holland [Fig. 5], in cui il personaggio fittizio di Anna Holtz contribuisce (nell'ombra) alla scrittura dei capolavori del celebre compositore tedesco.

18 Fra i vari possibili segnalo un contributo particolarmente interessante dal punto di vista transmediale, ovvero l'articolatissimo spazio digitale elaborato da *Google Arts & Culture* (2020) con la collaborazione della cantante FKA twigs [Fig. 6], voce narrante dei contenuti audiovisivi, e dell'attrice Ellice Stevens [Fig. 7], che interpreta Artemisia nella pluripremiata pièce *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018). Si tratta di un'iniziativa pensata in concomitanza con l'esposizione monografica *Artemisia* (Treves 2020) tenutasi alla National Gallery di Londra tra il 2020 e il 2021, interrotta a causa della crisi pandemica [Fig. 8].



Fig. 5  
Poster del film *Copying Beethoven* (2006) diretto da Agnieszka Holland (in alto a sinistra).

Fig. 6  
La cantante FKA twigs e il dipinto *Maria Maddalena in estasi* di Artemisia (in alto a destra).

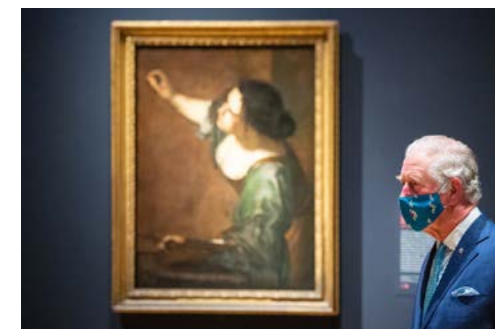


Fig. 7  
L'attrice Ellice Stevens nei panni di Artemisia nel poster di *It's true, it's true, it's true* (Breach 2018), (in basso a sinistra).

Fig. 8  
Il principe Carlo visita l'esposizione *Artemisia* alla National Gallery di Londra in occasione della riapertura post-lockdown (in basso a destra).

## BIBLIOGRAFIA

- BANTI A. (1960), *Corte Savella*, Mondadori, Milano.  
 Ead. (1961), *Opinioni*, Mondadori, Milano.  
 Ead. (1963), *Campi Elisi*, Mondadori, Milano.  
 Ead. (1965), *Matilde Serao*, UTET, Torino.  
 Ead. (1977), *Giovanni da San Giovanni. Pittore della contraddizione*, Sansoni, Firenze.  
 Ead. (1982), *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Abscondita, Milano.  
 Ead. (2008), *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, Biblioteca di Proporzioni. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze.  
 Ead. (2011), *Lorenzo Lotto*, Skira, Milano-Ginevra.  
 Ead. (2013), *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano.  
 BARTHES R. (1979), "Nota su 'Giuditta e Oloferne'", in *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro"* [2004], a cura di E. Menzio, Abscondita, Milano, pp. 149-150.  
 BASSETTI E. (2018), "Barocco postmoderno. Pasolini e la lezione di Longhi, riletta attraverso l'opera di Gadda", in *Poetiche*, XX, 48, pp. 45-66.  
 Id. (2020), "Scrivere (e dipingere) l'Altrove. Anna Banti, Artemisia e Lily Briscoe: per un'arte 'di memoria, non di maniera'", in *Allegoria*, XXXIII, 82, pp. 186-201.  
 BAZZOCCHI M.A. (2021), *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Il Mulino, Bologna.  
 BELOTTI E. G. (1997), "Anna Banti e il femminismo", in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze, pp. 111-117.  
 BENEDETTI L. (1999), "Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist", in *Comparative Literature*, LI, 1, pp. 42-61.  
 BIAGINI E. (1978), *Anna Banti*, Mursia, Milano.  
 BISSEL W. (1968), "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology", in *The Art Bulletin*, L, 2, pp. 153-168.

- BREACH THEATRE (2018), *It's True, It's True, It's True*, Oberon Books, London.  
 CAPLAN C. (1995), *Lapis Blue Blood Red* [a play].  
 CAPPELLETTO S. (2005), "Lavinia fuggita. Libretto liberamente tratto dall'omonimo racconto", in *Paragone-Letteratura*, 57/56/59, pp. 221-240.  
 CECCHI E. (1956), "Prefazione", in DA PONTORMO J., *Diario "fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo" (1554-1556)*, Le Monnier, Firenze.  
 COMETA M. (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.  
 CROCE B. (1919), "La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti", in *La Critica*, 17, pp. 265-278.  
 CYPKIN L. (2003), *Estate a Baden-Baden*, Rizzoli, Milano.  
 DE LAURETIS T. (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.  
 DELEUZE G. (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.  
 DESIDERI L. (2013a), "Bibliografia", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. 1749-1789.  
 Ead. (2013b), "Notizie sui testi", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. 1667-1747.  
 ELIAS A. J. (2001), *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.  
 FINUCCI V. (1987), "'A Portrait of the Artist as a Female Painter': The Kunstlerroman Tradition in A. Banti's *Artemisia*", in *Quaderni d'Italianistica*, VIII, 2, pp. 167-93.  
 FITZGERALD P. (2017), *Il fiore azzurro*, Sellerio, Palermo.  
 FORTINI L. (1997), "Un'amicizia", in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Olschki, Firenze, pp. 143-145.  
 GADDA C. E. (1927), "Apologia manzoniana", in *Solaria*, II:1, pp. 39-40.  
 GALLUZZI F. (2016), "Il 'romanzo storico' del Manierismo, di (e con) Roberto Longhi", in *Poetiche*, XVIII, 44, pp. 139-162.  
 GARAVINI F. (2013a), "Cronologia", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. LVII-CLXI.

- Ead. (2013b), "Di che lacrime", in BANTI A., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, pp. IX-LV.
- GARBOLI C. (1970), "Una signora a scuola da Caravaggio", in *L'Espresso*, 12 aprile 1970, p. 18.
- Id. (1986), "Al lettore", in VOLPI M., *Il maestro della betulla*, Valecchi, Firenze, pp. 4-5.
- Id. (2002), "Anna Banti e il tempo", in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano, pp. 79-95.
- GIARTOSIO T. (2017), "Fare ciò che non s'ha da fare: Manzoni", in Id., *Non aver mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-69.
- GINZBURG C. (2006), *Il filo e le tracce: Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- GREGORI M. (1950), "I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni", in *Paragone-Arte*, I, 9, pp. 7-20.
- HIRSCH M. (1979), "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions", in *Genre* 12, III, pp. 293-312.
- HOLLAND A. (2006), *Copying Beethoven* [film].
- HUMPREY O. (1996), *The Exception* [a play].
- HUTCHEON L. (1995), "Historiographic Metafiction", in *Metafiction*, a cura di M. Currie, Longman, New York, pp. 71-90.
- LENT T. O. (2006), "'My Heart Belongs to Daddy': The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in Contemporary Film and Novels", in *Literature/Film Quarterly*, XXXIV, 3, pp. 212-218.
- LIVI G. (1971), "Tutto si è guastato", in *Corriere della Sera*, 15 aprile 1971, p. 12.
- Ead. (1991), *Le lettere del mio nome*, Tartaruga, Milano.
- LONGHI R. (1916), "Gentileschi padre e figlia", in *L'arte*, XIX, pp. 255-314.
- Id. (1943), "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", in *Proporzioni*, I, pp. 5-63.
- Id. (1950), "Proposte per una critica d'arte", in *Paragone Arte*, I, I, pp. 5-19.
- MANETTI B. (2005), "Quella stanza tutta per loro. Le donne e la

- letteratura negli scritti critici di Anna Banti", in *Anna Banti. Una regina dimenticata*, numero speciale di *Paragone*, LVI, 57-58-59, pp. 165-181.
- Ead. (2016), "Personaggi senza destino: *Le mosche d'oro*", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, XIV, 27-28, pp. 255-271.
- McCULLOUGH J. (2015), *Blood Water Paint* [a play].
- MENZIO E. (a cura di) (2004), *Lettere precedute da "Atti di un processo per stupro"*, Abscondita, Milano.
- MILANI F. (2021), *Il pittore come personaggio*, Carocci, Roma.
- MONTAGNI (1994), "Quando Anna Banti si firmava Lucia Lopresti. 1919-1929, un decennio di scritti d'arte", in *Studi italiani*, XI, I, pp. 95-106.
- PETRIGNANI S. (1984), *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano.
- RAIMONDI E. (2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano.
- RASY E. (2019), *Le disobbedienti. Storie di sei donne che hanno cambiato l'arte*, Mondadori, Milano.
- RICALDONE L. (2016), "'Cara, cerca di lavorare e di divertirti: che è poi la stessa cosa'. Lettere di Anna Banti a giovani scrittrici", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. MANETTI, XIV, 27-28, pp. 99-110.
- SCARPA T. (2008), *Stabat mater*, Einaudi, Torino.
- SONTAG S. (2008), *Nello stesso tempo. Saggi di letteratura e politica*, Mondadori, Milano.
- TESTORI G. (1990), "Ritratto di Anna Banti", in *Paragone Letteratura*, XLI, 24, pp. 13-21.
- Id. (1995), "Ricordi figurativi del e dal Manzoni", in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Marani, Longanesi, Milano, pp. 341-348.
- TODESCO S. (2017), *Tracce a margine. Scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*, Pungitopo, Gioiosa Marea (Messina).
- TREVES L. (a cura di) (2020), *Artemisia*, Yale University Press, London.

WHITE H. (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Id. (2018), *Forme di storia*, Carocci, Roma.

WITTKOWER M., WITTKOWER R. (2016), *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino.

YOURCENAR M. (2008), "Taccuini di appunti", in *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino, pp. 279-301.

ZABAGLI F. (2016), "Anna Banti e Michaux: fenomeni d'immaginazione", in *Il Giannone, Da un paese vicino: omaggio a Anna Banti*, a cura di B. MANETTI, XIV, 27-28, pp. 273-282.

#### SITOGRAFIA

GIOVANARDI S. (2009), *Lo Stabat Mater di Anna Banti*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/07/04/lo-stabat-mater-di-anna-banti.html>, ultima consultazione: 02 marzo 2021.

GOOGLE ARTS & CULTURE (2020), *Artemisia at the National Gallery. Be inspired by the life and legend of Baroque painter Artemisia Gentileschi*, <https://artsandculture.google.com/project/artemisia-gentileschi>, ultima consultazione: 02 marzo 2021.