



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *Tra romanzo storico e biografia romanzata: Banti, Bellonci, Maraini*

Relatore  
Prof. Patrizia Zambon

Laureando  
Giulia Valori  
n° matr.1133096 / LMFIM

Anno Accademico 2017/ 2018



*I fatti sono sempre spaventosi e noi non abbiamo il diritto di coprirli con l'angoscia che da essi ci deriva, un'angoscia che in ognuno di noi opera morbosamente e si alimenta senza posa, e non abbiamo diritto di falsificare così l'intera storia della natura trasformandola in storia dell'uomo, né di tramandare tutta questa storia come una storia da noi sempre falsificata, poiché è nostra abitudine falsificare la storia e tramandarla come storia falsificata, pur sapendo perfettamente che tutta la storia è falsificata ed è sempre stata tramandata soltanto come storia falsificata.*

THOMAS BERNHARD



# Indice

<b>Introduzione: tra romanzo storico e biografia romanzata .....</b>	<b>7</b>
<b>1 Anna Banti, Maria Bellonci e Dacia Maraini.....</b>	<b>13</b>
1.1 Anna Banti .....	13
1.1.2 <i>Artemisia</i> .....	27
1.2 Maria Bellonci.....	30
1.2.2 <i>Rinascimento privato</i> .....	41
1.3 Dacia Maraini.....	43
1.3.2 <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> .....	49
<b>2 Indagini metastoriche. I rapporti tra storia e fiction .....</b>	<b>53</b>
2.1 Anna Banti e il fondale nero: le macerie della Storia .....	53
2.2 La stanza degli orologi: il «romanzo moderno su basi classiche» di Maria Bellonci .....	67
2.3 <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> tra istanza femminista, vuoto di memoria storica e microstoria .....	78
<b>3 Autobiografismo trasposto nell'immaginario storico.....</b>	<b>89</b>
3.1 «Due naufraghe che non voglion perdere la speranza»: Anna Banti e Artemisia Gentileschi.....	89
3.2 «La mia opera, il mio racconto di vita»: Maria Bellonci e Isabella D'Este.....	96
3.3 «Dentro di lei c'è un po' di me»: la Sicilia, gli odori, la figura paterna .....	105
<b>4 L'istanza femminista nella rievocazione storica .....</b>	<b>115</b>
4.1 L'invenzione di un nuovo sé femminile.....	115
4.2 Storie di vite femminili: «tra le prime donne al mondo» .....	126
4.3 Il silenzio, le fiere, la figura materna in <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> ...	132
<b>Conclusione.....</b>	<b>145</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>149</b>



## Introduzione: tra romanzo storico e biografia romanzata

Fondamentale per la trattazione del romanzo storico nella produzione letteraria d'autrice del '900 italiano è stata la lettura del saggio di Carol Lazzaro-Weis *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing*<sup>1</sup>, assieme agli scritti di Adriana Cavarero, in particolar modo *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*<sup>2</sup> e *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*<sup>3</sup>.

Nel suo saggio, Carol Lazzaro-Weis pone in opposizione la fede neorealistica nell'ambito letterario del dopo guerra – spinta dalla certezza che, grazie al potere della scrittura, avrebbe potuto cambiare la coscienza collettiva attraverso il racconto oggettivo della propria esperienza – con i romanzi storici delle scrittrici, che invece “interiorizzano” la storia e la usano come mezzo per attuare un processo di autocoscienza.

In questo contesto, il romanzo storico è il genere attraverso il quale è possibile ritrarre la condizione, appunto storica, della donna e denunciare l'ingiusta e ingiustificata assenza negli annali della Storia ufficiale.

Proprio collocando la narrazione nel passato è possibile porre maggiore attenzione alla marginalizzazione che la donna ha subito per secoli, rendendola visibile e quindi denunciabile. In questo caso, a perseguire lo stesso obiettivo, e quindi le stesse tematiche, sono sia lo sviluppo negli ultimi decenni di una branca delle scienze storiche dedicata, appunto, alla storia delle donne, sia nella letteratura la stesura di romanzi storici che hanno come protagoniste le donne: entrambe nascono da un comune senso di marginalizzazione e silenziamento imposto dalla Storia considerata ufficiale e unica.

La maggior parte dei romanzi storici d'autrice trattano la vita di un personaggio storicamente esistito, o inventato, ma in ogni caso collocato nel passato. L'aspetto biografico appare cruciale perché, dietro la ricostruzione storica di una vita, si cela il

---

<sup>1</sup> Carol Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1993.

<sup>2</sup> Adriana Cavarero, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987.

<sup>3</sup> Eadem, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.

desiderio del racconto di sé sia da parte della protagonista sia da parte della scrittrice stessa. Nello studiare specificatamente queste biografie femminile, come dice Lusiana Avellino: «chi racconta l'altra rivela in realtà sé stessa»<sup>4</sup>. È evidente in questo secolo l'emergere del «fenomeno di circuito tutto femminile di editoria auto/biografica»<sup>5</sup>, come dice Adriana Cavarero, sia generata in risposta all'ingombrante e sterminata produzione autobiografica maschile sia per rivendicare la propria identità storicamente significativa.

All'ambito letterario femminile plurisecolare – e tutt'ora appannaggio di una maggioranza di agenti maschili – possono applicarsi le parole della Cavarero a proposito della lingua:

La donna non ha linguaggio suo, ma piuttosto utilizza il linguaggio dell'altro. Essa non si autorappresenta nel linguaggio, ma accoglie con questo le rappresentazioni di lei prodotte dall'uomo. Così la donna parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé. La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre.

Questa riflessione è da considerarsi la linea di partenza: la donna scrittrice viene da un margine, da una sudditanza e da una minorità imposta (non molto diversa da popoli colonizzati o dai componenti delle classi subalterne), che nel Novecento ha rivendicato una propria voce e una propria identità politica e culturale, pur avendo a disposizione nient'altro che il vocabolario e l'immaginario maschile (imperiale e altoborghese).

Ma nell'ambito della narrazione di sé, citando sempre la Cavarero:

Estranee alla forma del soggetto e deportate nel luogo dell'oggetto, alle donne è dunque imprevedibilmente toccata anche una grande fortuna: quella di sottrarsi, senza sforzo alcuno, all'enfasi del vecchio gioco in cui campeggia l'autorappresentazione. Per millenni la domanda «che cos'è la donna?» ha del resto riguardato una definizione, cento definizioni, mille contraddizioni, in cui nessuno certo si aspettava che fosse una donna a rispondere. Il discorso sull'*universale*... è da sempre una faccenda per soli uomini... C'è pertanto un'ombra di verità nel consueto stereotipo per cui spetterebbe alle donne una sorta di attitudine per il *particolare*... Raccontare la storia che ogni esistenza si lascia indietro è forse il gesto più antico di tale cura... Ricacciate, come Penelope,

---

<sup>4</sup> Luisa Avellini, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, Bologna, I libri di Emil, 2011, p.72.

<sup>5</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 99.



nelle stanze dei telai, dai tempi esse hanno intessuto trame per le fila del racconto. Hanno appunto intessuto storia, lasciandosi così incautamente strappare la metafora del *textum* dai letterati di professione. Antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l'astratto universale e consegue a una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione.<sup>6</sup>

Le donne, sottraendosi al discorso astratto universale, tendono a dar rilievo al particolare, dunque all'unicità. «Raccontare la storia che ogni esistenza si lascia indietro» è allora dare rilievo all'unicità, alla particolarità dell'esistenza, un gesto che pare antico e che trova una sua forma e un terreno di coltura fecondo nei romanzi storici d'autrice del Novecento.

Facendo una selezione di questi romanzi, lo studio si concentra su tre opere nello specifico: *Artemisia* di Anna Banti (1947), *Rinascimento privato* di Maria Bellonci (1985) e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990). Analizzare tali romanzi, avere la possibilità di individuare i tanti fili tematici che si ripetono e che li legano, è un modo utile per approfondire la questione del rapporto fra romanzo storico e biografia romanzata. Trattando specificatamente della Banti e della Bellonci che raccontano la vita di due donne realmente esistite, attraverso il romanzo storico «recreate the psychological past of history's forgotten, misunderstood, or maligned woman»<sup>7</sup>. Dall'altro lato la Maraini partendo da una donna realmente esistita, una sua antenata, reinventa la sua esistenza all'interno della storia italiana del XVIII secolo e usa il romanzo storico come mezzo per denunciare gli abusi subiti e legittimati dalla società patriarcale come anche la marginalizzazione storica; ma in più e a differenza della Banti e della Bellonci racconta un processo di emancipazione precluso, culturalmente e storicamente, ad Artemisia Gentileschi e Isabella d'Este.

È evidente, come dice giustamente Laura Fortini, che «la letteratura a firma di donne ha acquistato nel tempo una produttività simbolica di cui è risultata evidente la capacità di significazione politica»<sup>8</sup>, ossia attraverso i loro romanzi tali scrittrici hanno compiuto una trasgressione sul piano politico-sociale, attraverso le loro penne hanno dato voce al silenzio che per secoli la storia ha imposto al genere femminile.

---

<sup>6</sup> Adriana Carvarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 73.

<sup>7</sup> Carol Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing*, cit., p. 131.

<sup>8</sup> Laura Fortini, *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», vol. LIV, n°2, luglio 2010, p. 178.

Il taglio critico prescelto è quello tematico. Si è notato come da un lato è quanto mai fondamentale indagare il rapporto che ogni singola scrittrice crea personalmente tra storia e *fiction*; dall'altro alcuni nuclei tematici che si ripresentano con costanza, ossia l'autobiografismo e l'istanza femminista. In più i testi non verranno trattati singolarmente ma ogni capitolo analizzerà il tema specifico trasversalmente, dedicando alla singola opera un paragrafo a sé. Tale procedimento appare utile per mettere in parallelismo le opere, evidenziandone tanto le singolarità quanto le corrispondenze.

Per quanto riguarda il primo punto, ossia la relazione tra storia e *fiction*, questo studio vuole soprattutto approfondire il rapporto fra il materiale storiografico presente e la sua rielaborazione in chiave romanzata. È giusto precisare che tale confronto, lungi dall'essere disinteressato, vuole mettere in luce una denuncia verso quella Storia – così detta ufficiale – che per lungo tempo ha relegato la donna a un margine di silenzio e, quindi, di inevitabile oblio. Si perviene a come, con il recupero e il racconto della vita di una donna, il fine di queste scrittrici sia quello di restituire, al pari delle storiche femministe, dignità e importanza storica all'altra metà dell'umanità, che fino a quel momento è stata ridotta a pura comparsa, tenendo in conto che ognuna avrà un approccio personale, diverso ma analogo. La questione, come già detto, si sviluppa da un aspetto puramente letterario, inserendosi in un discorso più generalmente politico: quello di mettere in risalto il modo di sostituire i metodi storiografici preesistenti e il modo di fare storia – rivelatori dell'immaginario culturale su cui si fondano, un immaginario ovviamente maschile – per sostituirli con metodi nuovi e inediti. Altro aspetto che si ha intenzione di tenere in considerazione è il rapporto con le fonti storiografiche, la ricostruzione di uno scenario storico, ma anche il modo di raccontare una vita preesistita o nel rispetto delle fonti o affidandosi alla pura invenzione o mescolando i due aspetti.

Il secondo tema analizzato è quello dell'autobiografismo. Da una prima lettura dei romanzi è stato interessante notare come, in questa ricostruzione storica di un'identità femminile, ogni scrittrice si sia confrontata anche con le proprie problematiche. Lungi dal commettere alcuna forma di anacronismo, il romanzo mostra il suo duplice volto di biografia e di autobiografia in cui le due donne si specchiano e si riconoscono. Dunque, particolare attenzione è stata rivolta al fatto che la scelta di

un determinato soggetto non sia mai una scelta innocente, disinteressata, ma che nasconda un coinvolgimento personale, un secondo fine che nelle scrittrici si traduce in un senso di mutuo riconoscimento. L'intenzione è quella di ricercare quelle domande poste alle protagoniste che le medesime scrittrici pongono a loro stesse. Essendo personaggi nati su carta, l'intento è quello di analizzare i percorsi svolti dalle protagoniste che alle scrittrici sono esclusi o resi così iconici da far sì che assumano i connotati di simulacro, di valori nuovi e diversi rispetto all'originale storico, da diventare esempio per tutto l'universo femminile.

Ultima tematica, ossia l'elaborazione della figura femminile nella rievocazione storica, rimane fondamentalmente quella onnicomprensiva, riversandosi anche su quelle precedentemente trattate. In questo caso è evidente come, per quanto la causa sia comune, ogni scrittrice è femminista a proprio modo. Proprio per questo motivo si studierà questo aspetto privilegiando le singole peculiarità. Apparirà senza ombra di dubbio un ambito fecondo e stimolante in quanto, immergendosi in un discorso così ampio e in via di formazione, si può ricostruire un'evoluzione del pensiero a partire dalla denuncia contro una storia che ha silenziato e posto a margine le donne, al gioco di specchi tra scrittrice e protagonista nella narrazione, ma soprattutto individuando quali messaggi emergono dal racconto che funge da mezzo attraverso il quale le scrittrici strenuamente lottano contro una realtà che ha sottomesso la donna dal punto di vista psicologico, sociale, culturale, storico e umano.



# Capitolo 1

## 1 Anna Banti, Maria Bellonci e Dacia Maraini

### 1.1 Anna Banti

Altera, sdegnosa, impenetrabile.<sup>9</sup>

Spesso la persona, più che la scrittrice, Anna Banti è stata descritta come una donna poco affabile, ma non per questo sgarbata. Giovanni Testori le dedica un affettuoso e commuovente saluto nel numero di «Paragone» del 1990, destinato interamente alla memoria della scrittrice a seguito della sua scomparsa. Non è l'unica testimonianza del carattere duro, retrivo, ma onesto, vero di questa scrittrice sempre da tutti rispettata e ammirata, mi riferisco ad esempio alle parole di Maria Letizia Strocchi:

Una conoscenza, dunque, difficile. Dieci anni di vicinanza, di consuetudine quasi quotidiana non hanno consentito una conoscenza del personaggio, se per conoscenza si intende un atto compiuto. Ma non era nemmeno imprevedibile: in fondo, ad ogni Suo nuovo gesto arrogante o secco – molto frequenti, più di quelli generosi o anche soltanto benevoli – si poteva dire: tipico.<sup>10</sup>

Ora, a questi sette anni dalla sua scomparsa, sedimentati gli aneddoti, dimenticate le insofferenze – le mie e le Sue – resta in me [...] una calda solidarietà, un credito assoluto, al di là delle ragioni dell'arte e della qualità della persona.<sup>11</sup>

Le notizie biografiche sono quanto mai sobrie<sup>12</sup>, accresciute solo negli ultimi anni in virtù di una serie di studi monografici, convegni, saggi e da un interesse, quanto mai tardivo e senz'altro postumo, nei confronti questa scrittrice. Come già detto, un interesse tardivo preceduto da un, ingiusto e ingiustificabile, disinteresse che Testori

---

<sup>9</sup> Giovanni Testori, *Ritratto di Anna Banti*, in «Paragone», XXIV, n° 24(490), dicembre 1990, Firenze, p. 14.

<sup>10</sup> Maria Letizia Strocchi, *Conoscenza di Anna Banti*, in *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi*, a cura di Enza Biagini, Firenze, Leo S. Olschki, p. 145.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>12</sup> Fondamentali a tal riguardo sono state due fonti: Enza Biagini, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978 e Anna Banti, *Romanzi e racconti*, a cura di Fausta Garavina e Laura Desideri, Milano, Mondadori, 2013.

già aveva dichiarato e previsto al momento della sua scomparsa (basti pensare al fatto che ad oggi esiste solo una monografia critica dedicata all'autrice risalente al 1978)<sup>13</sup>:

Le opere agiranno da sole. E allora si vedrà quale e quanta ingiustizia, in vita, le fu perpetrata e, in morte, le fu ripetuta.<sup>14</sup>

Anna Banti, pseudonimo di Lucia Maria Pergentina Lopresti, nasce a Firenze il 27 giugno del 1895 in via Sant'Agostino 14, figlia unica di Luigi Vincenzo Lopresti e di Gemma Benini.

Il lavoro paterno – era un avvocato delle Ferrovie – costringerà la famiglia a spostamenti continui: dapprima a Parma, poi ad Ancona e infine nel 1901 a Bologna, dove Lucia passerà gli anni della propria infanzia. Frequenta le elementari all'istituto-convitto Ungarelli. A sei anni sviene a seguito della notizia della morte della zia paterna, deceduta giovanissima l'8 ottobre del 1902. La sua figura sarà centrale in *Itinerario di Paolina*, nel racconto *Inganni del tempo* e infine in *Noi credevamo*.

Fin da piccola coltiva l'amore per la scrittura, bambina estremamente creativa già si diletta nel raccontare e scrivere favole:

Mi misi a scrivere perché m'è sempre piaciuto raccontare. Fin da bambina raccontavo favole ai bimbi più piccoli e segretamente scribacchiavo. Ero figlia unica, ero timida, avevo poche amiche: questo forse ha contribuito.<sup>15</sup>

Il 21 ottobre del 1905 si trasferisce a Roma in via Bergamo 43. Nel periodo delle scuole medie legge molto, tutti i libri che riesce a trovare in casa: da Goldoni, a Dumas, a Verne e Balzac (solo in un secondo momento si aggiungeranno Manzoni e Proust). A partire dall'autunno del 1911 frequenta il Liceo Tasso. L'anno della terza liceo sarà segnato dall'incontro con Roberto Longhi, che terrà tra il 1913 e il 1914 lezioni di storia dell'arte.

Si iscrive alla facoltà di Lettere all'Università di Roma, in cui persegue l'amore per la storia dell'arte – passione nata proprio al liceo durante le lezioni del futuro marito – oltre a coltivare il vizio per la scrittura:

I miei genitori avevano una villa, in fondo a via Nomentana ed io ricordo che scrivevo in giardino, in un boschetto [...] All'inizio scrivevo racconti, cosine

---

<sup>13</sup> Mi riferisco alla monografia di Enza Biagini.

<sup>14</sup> Giovanni Testori, *Ritratto di Anna Banti*, cit., p. 12.

<sup>15</sup> Grazie Livi (intervista di), *Tutto si è guastato*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1971.

autobiografiche. Intanto studiavo all'Università, e nei momenti liberi andavo al Collegio Romano o alla Biblioteca Nazionale, dove leggevo quello che via via m'interessava di conoscere. Mi sistemavo nelle sale di studio al piano superiore dove c'erano certe cellette, fra gli scaffali, che davano un gran senso di pace. Una pace conventuale. Praticamente ho passato in biblioteca tutta la mia giovinezza.<sup>16</sup>

Si laurea con una tesi su Marco Boschini<sup>17</sup> discussa con Adolfo Venturi. Il suo percorso di studio testimonia il profondo interesse che la Banti ha, nell'ambito della storia dell'arte, per i pittori del Seicento e, in particolare, per Caravaggio<sup>18</sup>; interesse che, alternato alla narrativa, perseguirà per tutta la sua vita<sup>19</sup>. A tal riguardo Mina Gregori afferma che:

Gli scritti critici d'arte di Anna Banti rappresentano una parte minore di un'attività letteraria esercitata fino alle soglie dei novant'anni, ma il ritorno ai temi dell'arte nella fase estrema, negli articoli sul «Corriere della Sera» dedicati alle donne pittrici, fa riflettere sulla parte, peraltro riconosciuta, che l'esperienza figurativa ebbe nel suo mondo.<sup>20</sup>

Durante gli anni '20 approfondirà le sue conoscenze visitando musei e chiese a Roma e altrove; nel 1921 si aggiudica una borsa di studio grazie alla quale avrà la possibilità di spostarsi a più riprese nelle varie città italiane – come Torino, Milano, Genova, la Riviera di Levante e poi di Ponente – visitando chiese e gallerie. È un periodo di intensa collaborazione affettiva e scientifica con Longhi con il quale si legherà in matrimonio. La cerimonia religiosa «semplice, senza sfarzo né mondanità»<sup>21</sup> viene celebrata il 19 maggio 1921 in Santa Teresa in Roma.

Alloggiano nel villino dei genitori Lopresti in via Mogadiscio 7, iniziano a frequentare Emilio Cecchi e la moglie, la pittrice Leonetta Pieraccini; nei ritrovi a casa

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Da cui derivò il saggio *Marco Boschini scrittore d'arte del secolo XVII*, pubblicato nel 1919 su «Arte». Il documento è consultabile on-line presso il sito: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/arte1919/0035/image> (ultimo accesso: 09/06/2018).

<sup>18</sup> «[...] il genio dinanzi a cui [...] chinava la testa» cfr. A. Banti, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 166.

<sup>19</sup> Citando alcuni articoli dedicati all'arte: *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto e il decimosettimo* (1920); *Pietro Testa, incisore e pittore* (1921); *Una raccolta di xilografie cinesi* (1921), *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio e Sul tempo più probabile della 'Madonna dei Pellegrini' a S. Agostino* (entrambi del 1922); *Tre sculture di un siciliano a Roma* (1927); *Matteo Toni* (1928); *Francesco Cozza* (1929); *Fra Angelico e Lorenzo Lotto* (1953); *Diego Valasquez 1559-1560* (1955); *Claude Monet 1840-1926* (1957) etc.

<sup>20</sup> Mina Gregori, *Gli scritti d'arte di A. Banti*, in P. Bigongiari et alii, *L'opera di Anna Banti: Atti del Convegno di studi*, cit., p. 21.

<sup>21</sup> Giuseppe Grieco (intervista di), *Anna Banti*, in «Grazia», 19 novembre 1961.

Cecchi o al caffè in via Veneto, partecipando ai salotti intellettuali romani. È in questo periodo che si attua l'assunzione dello pseudonimo di Anna Banti. Alla domanda di Sandra Petrigiani se lo pseudonimo fosse un segno di paura la Banti risponde:

Paura no. Riservatezza sì. Mi sono detta: vediamo come va. Non volevo espormi direttamente e non volevo esporre Longhi. Per lungo tempo pochi hanno saputo chi fosse veramente Anna Banti.<sup>22</sup>

Nell'intervista la Banti spiega come fosse consapevole che – per quanto amasse profondamente la storia dell'arte – nello specifico ambito della critica d'arte avrebbe avuto sempre un ruolo di secondo piano (il primo era occupato dalla figura quanto mai ingombrante del marito), di conseguenza sospende momentaneamente le sue ricerche per dedicarsi maggiormente alla scrittura.

In altre interviste la Banti specificherà maggiormente il perché e l'origine dello pseudonimo (per cui assume quasi un senso di rivalsa):

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 m'è stato dato dalla famiglia né dal marito.<sup>23</sup>

La Banti diventa una figura di rilievo nel dibattito culturale in Italia durante il secondo dopoguerra, da un lato fondando nel 1950, insieme al marito, la rivista «Paragone»<sup>24</sup> – curandone la sezione letteraria «Appunti» – dall'altro collaborando alla rivista «L'Approdo» come critico cinematografico, gestendo la rubrica «Il Cinema» tra il 1952 e il 1977<sup>25</sup>. Collaborò con diverse riviste di spicco di quegli anni come «L'Italia letteraria», «Bellezza»; nel dopoguerra con «Il Mondo» e «L'Illustrazione italiana» e per una sezione dedicata alla critica dei costumi nel rotocalco «Oggi».

---

<sup>22</sup> Sandra Petrigiani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1996, p.102

<sup>23</sup> Grazie Livi (intervista di), *Tutto si è guastato*, cit..

<sup>24</sup> La prima serie avrà una durata di dodici anni – dal febbraio 1950 al dicembre 1961 – nella quale la Banti parteciperà regolarmente con racconti e recensioni di narrativa, cronache teatrali e cinematografiche.

<sup>25</sup> Molti degli articoli scritti dalla Banti sono presenti nella raccolta *Opinioni*, Milano, Il saggiaatore, 1961. Per approfondire la figura della Banti come critico d'arte rinvio all'articolo di Guido Fink, *Il cinema: I «cimeli pallidissimi»*, in P. Bigongiari *et alii*, *L'opera di Anna Banti: Atti del Convegno di studi*, cit., pp. 31-40.



Oltre alla critica d'arte, cinematografica, letteraria e di costume, la Banti fu anche traduttrice<sup>26</sup>, mestiere non molto apprezzato, come dichiarerà in uno degli ultimi articoli che pubblicherà, dal titolo *Del tradurre*:

Perché, infine, in cosa consiste l'operazione del tradurre se non in un fatto popolare o meglio in una fatica destinata a chi non può muoversi con le proprie gambe su un terreno impervio? [...] infondo, a ben riflettere, sono tanti i libri che non andrebbero tradotti.<sup>27</sup>

Nonostante ciò, grazie alla traduzione, si avvicina a una scrittrice che ammirò molto pur non essendone confacente ai suoi gusti: Virginia Woolf<sup>28</sup>. In una lettera datata 1973, indirizzata a Giuseppe Leonelli, infatti, la Banti scrive:

La Woolf, che io ammiro ma che non mi è congeniale, ha scritto un giorno di lavorare perché finalmente nasca un grande poeta-donna totalmente diverso dal grande poeta-uomo. Bene, io credo profondamente in questa sua speranza e, nel mio piccolo, mi adopero perché, magari fra secoli, si realizzi.<sup>29</sup>

Da questa dichiarazione di impegno letterario, retrospettivamente, si può comprendere cosa significasse per la Banti la scrittura, alla quale l'approdo sarà tardivo. Solo dopo aver accantonato temporaneamente gli studi sull'arte, pubblica presso la rivista «Occidente», diretta da Armando Gheraldini, nel 1934 il suo primo testo narrativo: il racconto ambientato a Bologna, *Cortile*<sup>30</sup>.

Tema caro alla Banti è la rappresentazione delle “minoranze” nella loro duplicità: c'è chi accetta la propria condizione passivamente e chi persegue con determinazione, passione e tenacia gli obiettivi prefissati.

Nel 1937 esordisce presso la casa editrice romana Augustea con un romanzo dal titolo *Itinerario di Paolina* che, in accordo con il volere dell'autrice, non è più stato ristampato a tutt'oggi. Già con questa prima esperienza di scrittura ritroviamo un aspetto che sarà centrale nella produzione bantina e che unirà quest'opera con l'ultima,

---

<sup>26</sup> In ordine cronologico si segnala: W. M. Thackeray, *La fiera della vanità*, Milano, Longanesi, 1948 (poi per Curcio nel 1978); Virginia Woolf, *La camera di Giacobbe*, Milano-Verona, Mondadori, 1950 (poi nel 1980, curandone anche la postfazione); André Chastel, *L'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1957-1958, 2 v.; H. A. Fournier, *Il grande amico*, Milano, Mondadori, 1971; Alain Fournier, *Il gran Meaulnes*, Milano, Mondadori, 1974; Colette, *La vagabonda*, Milano, Mondadori, 1977; Jane Austen, *Caterina*, Firenze, Giunti-Marzocco, 1978.

<sup>27</sup> Anna Banti, *Del tradurre*, in «Paragone», XXXIV, n. 396, febbraio 1983, p. 4.

<sup>28</sup> Cfr. nota 10.

<sup>29</sup> Giuseppe Leonelli, *Prefazione*, in Anna Banti, *Artemisia*, Milano, Bompiani, 1994, p. V.

<sup>30</sup> «Occidente. Sintesi dell'attività letteraria nel mondo», a. III, vol. IX, ottobre-dicembre 1934, pp. 82-87; poi in «Paragone. Letteratura», XLI, n. 24/490, dicembre 1990, p. 5-12.

*Un grido lacerato* (1973, anche le date sono speculari) in cui fa dire ad Agnese la *summa* di tutte le sue opere che non sono altro che:

Storie di donne indignate e superbe.<sup>31</sup>

Il romanzo è suddiviso in tredici capitoli nei quali è presente un elemento di fondo che sarà essenziale e identificativo della produzione bantiana: l'autobiografismo. In questo romanzo di formazione seguiamo le vicende di Paolina (alterego di Anna Banti) durante gli anni dell'infanzia, dell'adolescenza e fino all'Università.

Negli anni dello sperimentalismo, del frammentismo vociano, della disgregazione in frammenti dell'unità dell'io, l'*Itinerario di Paolina* segna un punto di partenza per quanto riguarda l'opera bantiana. Eppure, nonostante appartenga a una prima produzione "accantonata", è evidente come, con un'ottica retrospettiva, *Itinerario di Paolina* potenzialmente racchiuda in sé tutte le opere future.

Seguiranno la raccolta dei «racconti toscani»<sup>32</sup> *Il coraggio delle donne* (1940), composta dal racconto omonimo e *Felicina, Sofia o la donna indipendente, Inganni del tempo* e *Vocazioni indistinte*. La raccolta può essere considerata «a theoretical framework for the novel *Artemisia*»<sup>33</sup>, perché in questi racconti, identificati per la loro ambientazione come 'i racconti toscani', viene accantonato momentaneamente e apparentemente l'aspetto autobiografico per offrire una sequenza di ritratti femminili che percorrono un lungo arco temporale, a partire dal primo racconto *Il coraggio delle donne*, ambientato nel 1850, all'ultimo racconto che conduce il lettore agli inizi del '900. Abbiamo, seguendo l'ordine della raccolta, Amina, Felicina, Sofia, Teresa e Ofelia, cinque protagoniste con «intrecci minimi»<sup>34</sup>: un ritardo, un tradimento, una estate, un viaggio, una vocazione tradita. Apparentemente tale raccolta sembra non avere un denominatore comune che leghi il singolo racconto all'altro, eccezion fatta

---

<sup>31</sup> Anna Banti, *Un grido lacerato*, cit., p. 42.

<sup>32</sup> Gianfranco Contini, *Parere ritardato su Artemisia*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 175.

<sup>33</sup> «Una teorica base per il romanzo *Artemisia*» in Daria Valentini, *Introduction*, in *Beyond Artemisia: female subjectivity, history and culture in Anna Banti*, a cura di Daria Valentini e Paola Carù, Annali di Italianistica, Chapel Hill, 2004, p.8.

<sup>34</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p. 26.

per la continuità temporale che perseguono. In realtà l'interesse bantiano sta tutto nella volontà di rappresentare il ruolo e la figura della donna all'interno della società.

Altri due romanzi abbastanza singolari nella storia della scrittrice sono pubblicati agli inizi degli anni '40, ossia *Sette lune* (1941) e *Le monache cantano* (1942). Le due opere costituiscono una certa difficoltà nel delineare la carriera narrativa della scrittrice, che da lì a poco porterà alla prima stesura perduta di *Artemisia* – «[...] nella primavera del 1944»<sup>35</sup>. Difficoltà se non altro provocate da un netto cedimento agli schemi della prosa d'arte, in particolar modo per *Le monache cantano*. Ma da un punto di vista interno, un tema di fondo comune permane e cioè la decisiva ispirazione, seguita da una conseguente liberazione non ovvia visti i tempi, delle giovani studentesse universitarie degli anni Venti. Ancora per una volta una matrice autobiografica permane come impalcatura che sorregge l'intera architettura narrativa.

*Sette lune*, che fra l'altro è anche la prima opera di più ampio respiro affrontata dalla Banti, «continua quell'abbozzo di *Recherche* sui generis disegnato con l'*Itinerario di Paolina*, mentre segna l'entrata vera e propria nell'itinerario del romanzo»<sup>36</sup>, agganciandosi laddove il primo romanzo terminava, ossia la storia degli studi universitari. È la storia di due amiche e compagne di studi, Maria e Fernanda, di diversa estrazione sociale (la seconda appartiene alla buona borghesia romana), scelte con il fine di mostrare le difficoltà per una ragazza a ritagliarsi un proprio spazio di autonomia all'interno della società di allora.

Altro, ma sostanzialmente affine, è il discorso che riguarda *Le monache cantano*, undici capitoli – alcuni dei quali già pubblicati in varie riviste fra il 1940-1941<sup>37</sup> – che hanno per protagonista una giovane studiosa di storia dell'arte, con una materia «rivelatasi già abbondantemente ossessiva e per un tema quasi decadente [...]; tutto sommato, un argomento 'barocco' o almeno manierista, quasi sempre sfruttato per racconti gotici o semi-seri: niente di tutto questo, però, nelle 'chiese' della Banti»<sup>38</sup>. Il tema dell'ispirazione artistica, che si riallaccia all'*Itinerario* e che perseguirà fino agli

---

<sup>35</sup> Anna Banti, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p. 11.

<sup>36</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p. 40.

<sup>37</sup> *Zelo laico* e *Sequestro in Paradiso* (con il titolo *Sequestro in paradiso*) su «Lettere oggi» (aprile 1941); *Congregazioni* su «Oggi» (15 novembre 1941); *Notti in clausura* su «Oggi» (20 luglio 1940).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 48.

ultimi scritti<sup>39</sup>, si lega a quello poco novecentesco, perché laico, delle chiese. C'è però da specificare che qui le chiese non hanno nulla di religioso, sono i luoghi visitati, e forse dopo la laurea da Paolina (continuando il *fil rouge* del recupero del materiale autobiografico), considerato alla stregua di sacrari artistici e siti legati alla sua infanzia. Da questi luoghi coglie alcuni accadimenti più o meno fuori dall'ordinario: nello scorrere delle pagine si profilano sagrestani e chierici, monache e adolescenti educande che sfilano lungo le quinte misteriose dei conventi, sullo sfondo dei dipinti che la paziente ricercatrice si affanna di catalogare.

Il punto di svolta nella sua carriera avviene con la pubblicazione di *Artemisia* nel 1947.

I successivi anni '50 come i primi anni '60 saranno anni di intensa attività a partire da quella saggistica, genere che mai abbandonerà. Sono gli anni delle monografie d'arte, come *Lorenzo Lotto*, *Valásquez*, *Monet* e le traduzioni di Virginia Woolf, Thackeray<sup>40</sup>, ma anche gli anni in cui si consolida «il coagulo dei temi più incisivi della sua 'visione del mondo'»<sup>41</sup>. Vedono la luce importanti interventi critici, alcuni dei quali dedicati a scrittrici particolarmente care alla Banti, come la Serao<sup>42</sup> e la Woolf<sup>43</sup>, e altre riflessioni su problemi di ordine generale, fra i quali i più importanti sono stati riuniti nel 1961 in *Opinioni*, a eccezioni di quelli riguardanti la società e il costume comparsi sul rotocalco «Oggi» e «Il Mondo» diretto da Alessandro Bonsanti.

Nel 1951 pubblica *Le donne muoiono* che vincerà, l'anno seguente, il premio Viareggio. La raccolta è composta da quattro racconti scritti prima e dopo *Artemisia*: *Conosco una famiglia* (1940); *Le donne muoiono* (1950); *I porci* (1946) e *Lavinia fuggita* (1950).<sup>44</sup> I testi di questa raccolta, con la precedente *Il coraggio delle donne*, sono lavori cruciali per la valutazione e l'analisi della produzione bantiana. In queste due sillogi «Banti is fascinated with the construction of female identity and subjectivity»<sup>45</sup>. Ursula J. Fanning identifica in queste due prime raccolte il terreno di

---

<sup>39</sup> Faccio riferimento ad esempio al caravaggesco *Tela e cenere* (1973) o *Javeta di Betania* in *Je vous écris d'un pays lointain* (1971).

<sup>40</sup> Per le traduzioni cfr. nota 11.

<sup>41</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p. 125.

<sup>42</sup> A Matilde Serao la scrittrice ha dedicato una monografia: *Anna Banti, Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965.

<sup>43</sup> Anna Banti, *Il testamento di Virginia Woolf*, «Paragone», XIV, n.168, dicembre 1963, pp.100-104.

<sup>44</sup> Tutti i racconti poi saranno ripubblicati in *Campi Elisi* (1963).

<sup>45</sup> «la Banti è affascinata dalla costruzione della costruzione di un'identità e di un soggetto femminile»: in Ursula J. Fanning, *Sketching Female Subjectivity: Anna Banti's «Il coraggio delle donne» and «Le*

coltura in cui la scrittrice costruisce una comunità femminile alternativa; in cui individua e investiga sulle opportunità offerte alla donna dalla società e dalla realtà in cui vive; in cui mette in cortocircuito il matrimonio e la clausura casalinga con le aspirazioni artistiche della protagonista; in cui le storie si intrecciano con la matrice autobiografica sempre presente. Dunque, le raccolte sono estremamente preziose in quanto incubatrici di tutti quegli elementi che si ritrovano in *Artemisia* e che si ritroveranno nella produzione successiva.

In questa raccolta «si sigilla, in maniera visibile, la realtà di una adesione alla tematica storica»<sup>46</sup>: nel primo, *Conosco una famiglia*, siamo negli anni della prima guerra mondiale, è la storia di una famiglia estremamente conflittuale, in cui la figura della madre è qui provocatoriamente negativa; con *I porci* il tempo è quello dell'invasione barbarica dei Vandali, è la storia della precipitosa fuga di due fratelli dell'illustre famiglia dei Valeri, Lucilio e Priscilla, da Roma verso la Padania; *Le donne muoiono* racconto che potrebbe essere definito 'fanta-storico', ci trasporta in un futuribile luglio 2617 a Valloria; infine *Lavinia fuggita* si svolge nell'amata Venezia del Della Porta e di Vivaldi, in cui si intrecciano le storie delle giovani ospiti dell'Ospedale della Pietà: Orsola, Zanetta e appunto Lavinia.

Seguirà la pubblicazione della così detta «trilogia del terribile»<sup>47</sup> composta da *Il bastardo* (1953), *Allarme al lago* (1954) con il quale vincerà il Premio Marzotto e la raccolta intitolata *La monaca di Sciangai e altri racconti* (1957), con la quale vincerà il premio internazionale Charles Veillon a Losanna.

Il primo manoscritto de' *Il bastardo*, risalente agli anni dell'occupazione di Firenze (1943-'44), subirà lo stesso destino di quello di *Artemisia*: andò perso durante i bombardamenti della città. La Banti riscriverà *Artemisia* in tre anni<sup>48</sup>, mentre per la seconda stesura de' *Il bastardo*<sup>49</sup> bisognerà attendere circa un decennio, nello specifico il 1953 che porta in calce la data di giugno 1943.

In questo romanzo l'azione, divisa in cinque sezioni, si svolge nei primi decenni del '900 tra Omomorto, possedimento nel beneventano della famiglia De Gregorio, e

---

*donne muoiono*», in *Beyond Artemisia. Female Subjectivity, history and culture in Anna Banti*, a cura di Daria Valentini e Paola Carù, cit., p. 15.

<sup>46</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p. 58.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>48</sup> «Estate 1944-estate 1947» come scritto in epigrafe in *Artemisia*.

<sup>49</sup> Verrà ripubblicato nel 1961 con il titolo *La casa piccola*.

una Roma quasi deserta. Come De Roberto ha notato che «[...] *Il bastardo* è del tempo intero che corre tra il 1943 e il '53, carico tutto, come l'altro, di una propria personale storia, e degli acquisti progressi di quel decennio»<sup>50</sup>: infatti, per la prima volta nella produzione bantiana, il protagonista non è il singolo soggetto, ma un'intera famiglia, i De Gregorio, esponenti di un profondo decadimento sociale e di costume che aveva investito l'aristocrazia terriera del tempo; nonostante ciò, nel corso della storia due sono i personaggi di maggior rilievo: Cecilia e suo fratello, Franz, 'il bastardo'. Punto cardine del romanzo è che ciascuno dei personaggi rifiuta qualsiasi trasgressione in nome di un – ormai decadente – mito familiare e di ideali che sono solo un'illusione. A giugno 1961 il romanzo verrà ripubblicato con un nuovo titolo, ossia *La casa piccola*, ma con il vecchio titolo scompaiono anche i riferimenti alla vicenda reale che distinguevano la prima edizione: l'avvertenza nel verso del frontespizio e la data in calce.

Anche in *Allarme al lago* – pubblicato nel 1954 – abbiamo nuovamente delle protagoniste femminili; in un piccolo alberghetto presso un lago in prossimità del confine svizzero, si incontrano per caso quattro donne: Eugenia, Katrina, Ottorina e Adele. Eugenia, assurgendo al ruolo di saggia interlocutrice, ascolta le storie delle tre donne che si confrontano e che, per quanto siano diverse fra di loro, diventano un tutt'uno nella denuncia accorata contro la violenza perpetrata sotto il velo oscurante del matrimonio. Sono dunque tre storie ripercorse a ritroso nel tempo, aventi come destinazione ultima quella della sconfitta già rivelata in partenza: Katrina con Ottavio, Ottorina con Giuseppe, Adele con Corrado.

Nel 1957 esce *La monaca di Sciangai e altri racconti*, terza raccolta dell'autrice, in cui la Banti – giusto a dieci anni dalla pubblicazione di *Artemisia* – «effettua un primo consuntivo della sua attività»<sup>51</sup>. In aggiunta al racconto che dà nome alla silloge, qui troviamo altri quattordici racconti, alcuni presenti in raccolte precedenti o pubblicati su rivista come *Felicina*, *Inganni del tempo* cui si aggiungono *Il colonnello* (1945), *Incanti di Circe* (1946) e *Un ragazzo nervoso* (1946), per finire con pezzi che giungono al cuore degli anni '50 come *Un cuore avvelenato* (1950); *Le disgrazie di Miccioli* (1952); *La libertà di Giacinta* (1945), *Arabella e affini* (1955), *Una ragazza*

---

<sup>50</sup> Giuseppe De Roberto, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 288.

<sup>51</sup> Vanni Bramanti, *Anna Banti*, in *Novecento. I contemporanei*, a cura di Gianni Grana, vol. VI, Milano, Marzorati, 1979, p. 5526.

*parla* (1955). Si tratta di un susseguirsi di «biografie minime»<sup>52</sup>, storie di donne come Marta di *Un cuore avvelenato* o di Giacinta in *La libertà di Giacinta* o di Arabella in *Arabella e affini*: sono «grumi informi [...] vicende strozzate»<sup>53</sup>.

Nonostante la pubblicazione di nuovi romanzi e raccolte, nel 1960 torna sul testo di *Artemisia* convertendo il romanzo in una sceneggiatura teatrale dal titolo *Corte Savella*.

Gli anni '60 sono considerati gli anni delle grandi opere bantiane, escono infatti due romanzi come *Le mosche d'oro* (1962) e *Noi credevamo* (1967), la raccolta di racconti *Campi Elisi* (1963), la raccolta dei suoi scritti critici *Opinioni* (1961) e le monografie di critica letteraria o di storia dell'arte sopracitate.

*Le mosche d'oro*, il cui titolo all'origine doveva essere *Le années Cinquante*, resta la prova di più ampio respiro – in totale circa cinquecentocinquanta pagine – e con maggiori ambizioni d'impianto rispetto alla precedente produzione bantiana, ambizioni moralistiche alla maniera del *roman du moeurs*<sup>54</sup>. Il romanzo alterna le voci di due protagonisti, le cui storie procedono parallelamente: da un lato abbiamo la vicenda di Denise, dall'altro quella di Libero; un tempo uniti da una libera relazione da cui nascerà un figlio, viviamo la loro separazione – gli antefatti compaiono per *flashback* – per arrivare all'ultimo capitolo con il naufragio delle loro esistenze, diversissime fra di loro ma ambedue, alla fine, sprecate e mai profondamente autentiche. Le vicende seguono un arco narrativo di otto anni, in cui da un lato si è spettatori dell'involuzione psico-fisica di Denise, dall'altro dell'inefficienza, novecentesca, di Libero. La lezione morale di fondo trasmessa dalla Banti è quella per cui: «la scelta della libertà non responsabile non può avere come contropartita che la confusione, il declino delle possibilità volontarie»<sup>55</sup>.

Andando per ordine cronologico, il 1963 è l'anno di pubblicazione di *Campi Elisi* in cui la Banti raccoglie la maggior parte dei racconti scritti negli anni '40 in poi (presenti nelle raccolte precedenti), con l'aggiunta di quattro racconti scritti tra il '56 e il '62, tra cui proprio il brano che dà il titolo alla raccolta, scritto nel 1962<sup>56</sup>. Il racconto *Campi Elisi* è la storia di Marco Gellio, còlto proprietario terriero, e il suo

---

<sup>52</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p.110.

<sup>53</sup> Giorgio Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 223.

<sup>54</sup> Cfr. Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., pp. 126-127.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>56</sup> Gli altri sono *L'ammiraglio*, *Il paese delle serve* e *La rana*.

interesse passato per la giovane Mustiola. È uno dei tanti esempi di interesse per la «storia come presente»<sup>57</sup>: l'interesse dell'autrice non si risolve tanto nelle vicende private dei protagonisti quanto nel fascino che, nel periodo di decadenza della classicità romana sotto il comando di Teodorico, scaturisce dai molteplici significati di situazioni ibridate e soffuse di mistero, zone grigie in cui culti e credenze romane radicati resistono in un contesto completamente cristianizzato.

L'interesse storico della scrittrice diventerà evidente nella produzione di fine anni '60 e anni '70, a partire dalla pubblicazione nel 1967 di *Noi credevamo*, ambientato durante il Risorgimento, romanzo corposo in cui è raccontata la storia di Domenico Lopresti, scrittore e garibaldino, protagonista attivo dei moti risorgimentali. Il romanzo corrisponde alla stesura delle sue stesse memorie, partendo dalla fine e procedendo a ritroso fino agli anni dell'infanzia (secondo un ordine inverso rispetto alle *Confessioni* di Nievo). C'è senz'altro un recupero della scrittura canonica delle memorie risorgimentali, allacciandosi alla vasta tradizioni ottocentesca della memorialistica; allo stesso tempo un chiaro elemento di distacco dalla tradizione è dato dal fatto che il protagonista, raccontando la propria storia, «travalica il contesto storico del romanzo per centrare [...] la delusione degli anni che seguirono la Resistenza»<sup>58</sup>. Invece di presentarsi a modello etico-pedagogico per le generazioni future, Lopresti lascia un insegnamento in negativo, confessa di esser consapevole di aver preso parte e di aver pagato di persona per una rivoluzione e per un riscatto in realtà profondamente snaturati e traditi. L'eroismo o, in generale, qualsiasi atto umano è destinato a fallire, in quanto il destino degli uomini, fatto di illusori contenuti ed ideali, non è più sorretto o guidato da un qualche principio provvidenziale, ma da un finalismo insensato e casuale.

Il 1970 è segnato dal dolorosissimo lutto di Roberto Longhi, che muore il 3 giugno. È tumulato il 5 al cimitero degli Allori. In esecuzione delle sue ultime volontà viene costituita la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, con sede a Firenze, nella villa Il Tasso, concessa dalla moglie insieme ai diritti d'autore sull'Opere Complete di Roberto Longhi. La Fondazione verrà approvata con decreto del Presidente della Repubblica il 14 settembre del 1971. In quegli anni la Banti

---

<sup>57</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, p. 136.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 139.



spenderà molte delle sue energie e del suo tempo per il funzionamento della Fondazione, la prosecuzione della dell'edizione delle Opere di Longhi presso l'editore Sansoni e la pubblicazione degli inediti. Entra nella giuria del premio Viareggio, rimanendovi fino al 1980.

*Je vous écris d'un pays lointain* è la penultima raccolta pubblicata da Anna Banti, nel 1971, composta da racconti inediti, scritti nel breve arco tra il 1968 e il 1970. La date in calce ai quattro racconti consentono di collocare cronologicamente i testi lungo un triennio (segnato dalla malattia e dalla morte di Roberto Longhi). La raccolta ha come tema centrale il tempo, una meditazione densa e profonda sullo scorrere del tempo in relazione alla caducità dell'uomo.

Raccoglie quattro racconti, di cui tre appaiono particolarmente legati dal denominatore comune dell'ambientazione in un passato storico e come tali si riallacciano alla raccolta precedente *Campi Elisi*, mentre il quarto – quello che dà titolo alla silloge – non solo presenta un'ambientazione fantascientifica, ma è anche l'unico scritto in prima persona.

Il primo dei nuovi racconti, *L'altipiano*, risalente al 1969-'70, è ambientato durante le invasioni di Roma al tempo degli Antonini; il secondo, *La villa romana*, ripercorre i momenti cardinali della stirpe matriarcale dei Godoari, dalla nascita nella pianura padana all'epoca delle invasioni dei Franchi fino all'epoca della Rivoluzione francese; il terzo *Joveta di Betania* racconta la storia di Joveta, appunto, principessa orientale e poi alla guida dell'educandato della Betania.

Ultimo della raccolta è *Je vous écris d'un pays lointain*, scritto nel 1969; la prospettiva spazio-temporale cambia completamente, protagonista è un uomo-mollusco, una sorta di «Gulliver futuribile»<sup>59</sup>, compie un viaggio personale a ritroso, dall'asetticità della tecnologia più avanzata allo stato di natura, al contatto diretto con la terra da cui gli uomini si erano allontanati per assumere una nuova e diversa forma di vita. Nonostante la riconquista di elementi fondamentali come il rapporto con gli animali, l'arte e la differenza tra i sessi, il suo cammino assume le connotazioni di una *descensus ad inferos* che porterà ad una deflagrazione finale. Con questa raccolta la Banti ottiene il premio Bagutta nel 1972. È la prima volta che tale premio, nonostante fosse giunto alla trentaseiesima edizione, viene consegnato a una scrittrice (e solo

---

<sup>59</sup> Vanni Bramanti, *Anna Banti*, in *Novecento. I contemporanei*, cit., p. 5533.

dodici anni dopo verrà nuovamente conferito a una donna). Il premio allarga il pubblico di lettori della scrittrice tanto che la raccolta già nel 1972 viene ristampata per la terza volta.

Riconosciuta dalla critica come una delle sue opere più riuscita, *La camicia bruciata* (1973) si apre con una nota introduttiva dal titolo *Perché* in cui la Banti con tono erudito racconta delle faticose indagini d'archivio alla base del romanzo e all'aneddoto che diede origine all'impresa:

«Perché non la racconta lei, la storia di Marguerite Louise?». Con quel suo risolino in punta di labbra, a occhi socchiusi Emilio Cecchi mi sogguardava: si stava parlando dell'eccellente *Gli ultimi Medici*, opera di Sir Harold Acton, da poco tradotto e, risalendo nel tempo, dei copiosi volumi su *I Medici di Cafaggiolo* di Gaetano Pieraccini, il dotto diagnostico delle tare ereditarie dei Granduchi di Toscana.<sup>60</sup>

Ennesima prova che riflette l'ormai iconico interesse della Banti per le ambientazioni storiche. Il romanzo racconta, nelle quinte della meschina corte degli ultimi granduchi di Toscana, la storia di due nobildonne straniere: Marguerite Louise d'Orleans, moglie di Cosimo III, e Violante di Baviera, moglie del principe Ferdinando. Ritroviamo ancora una volta delle protagoniste colte nell'atto di raccontare la loro storia, le cui vicende si muovono su due piani temporali, quello della reale attuazione degli avvenimenti raccontati e il loro repentino rinfrangersi nella contemporaneità.

Nel 1975 è pubblicata l'ultima raccolta di racconti, *Da un paese vicino*, contenente dieci racconti scritti tra il 1960 e il 1974, ben accolta dalla critica in particolare per i racconti *Insufficienza di prove*, *Un lungo rancore*, *I velieri*, *Tela e cenere*, *La signorina*.<sup>61</sup> *Tela e cenere* nel 1974 riceverà il premio letterario pistoiese Il Ceppo.

A ottantasei anni, nel 1981, la Banti pubblica *Un grido lacerato*, un romanzo probabilmente elaborato nell'arco di dieci anni, in cui condensa tutte le sue riflessioni dalla morte del marito Roberto Longhi. Il romanzo «silloge di una vita di scrittrice e di pensatrice»<sup>62</sup> racconta la storia di Agnese Lanzi, ennesimo alterego della Banti,

---

<sup>60</sup> Anna Banti, *Banti. Romanzi e racconti*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Mondadori, 2013, p. 1285.

<sup>61</sup> Cfr. Fausta Garavini, *Cronologia*, in Anna Banti, *Banti. Romanzi e racconti*, cit., p. CLI.

<sup>62</sup> Marisa Volpi, «Un grido lacerante»: idealizzazione e verità, in P. Bigongiari et alii, *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi*. Firenze, cit., p. 191.

scrittrice che ripercorre i sentieri della propria storia e del suo rapporto con il suo Maestro. La storia è, appunto, il dipanarsi dei ricordi della propria vita, dalla memoria di quando era solo una bambina a un'adolescente scontrosa, ipersensibile e consapevole, in maniera sofferta, della propria diversità. Dall'incontro con il Maestro, dietro cui è facilmente ravvisabile la figura di Loghi, nascono un affetto e una stima incondizionata, ma allo stesso tempo un senso di rivincita personale, di superamento della propria condizione di inferiorità la cui frustrazione sarà trattenuta per tutta la narrazione, pronta a esplodere in un "grido lacerante". Nel novembre del 1982 l'Accademia Nazionale dei Lincei conferisce ad Anna Banti il premio Antonio Feltrinelli.

Il 4 marzo redige il testamento e istituisce la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi erede universale di tutto il suo patrimonio, dei diritti dei suoi libri, della sua biblioteca personale. Lasciò a Mina Gregori e Cesare Garboli la proprietà della testata della rivista «Paragone». Si trasferirà per l'estate a Ronchi di Massa dove muore il 2 settembre del 1985. È sepolta al Cimitero degli Allori.

### **1.1.2 *Artemisia***

La prima edizione di *Artemisia* fu pubblicata a Firenze presso Sansoni nel dicembre del 1947, corredata delle incisioni di Mino Maccari, all'interno della collana «Letteratura Contemporanea». Il romanzo sarà ripubblicato da Mondadori a Milano nel 1953 nella collana «Grandi Narratori Italiani»; poi nel 1965 nella collana «Il Bosco» e infine nel 1974 nella collana «Gli Oscar» con una prefazione Attilio Bertolucci. Si inserisce anche un'edizione dal titolo *Due storie*, che riunisce nello stesso volume sia *Artemisia* sia *Noi credevamo*, risalente al 1969 nella collana «Narratori italiani». I diritti passeranno poi a Bompiani, che la pubblicherà postuma nel 1989 e riproposta poi nel formato tascabile nel 1994 con una *Introduzione* a cura di Giuseppe Leonelli. Ad oggi *Artemisia* è pubblicata dal 2015 da SE.

Non è di certo facile stabilire quando Anna Banti abbia iniziato a scrivere *Artemisia*. Un'ipotesi è che non abbia iniziato la stesura prima del 1941, visto che nel dicembre del 1940 era ancora impegnata nelle ultime correzioni di *Sette lune*. Forse solo dopo aver terminato la prima redazione del *Bastardo* nell'estate del 1943, ha iniziato a dedicarsi al romanzo ma non si può escludere l'ipotesi di una stesura

interrotta e ripresa. Punto di riferimento sicuro è l'interessamento per la figura di Artemisia Gentileschi databile all'anno 1939, anno in cui Longhi lavora a *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*. Il saggio, nato per il congresso di storia dell'arte tenuto a Londra quell'estate, ricorre più volte ai dati presenti negli atti del processo intentato da Orazio contro Agostino Tassi per lo stupro della figlia: atti inediti all'epoca e che saranno base portate per la documentazione storica del romanzo.

Esattamente un anno prima, nel 1938, la Banti si era già da tempo trasferita a Firenze per passare gli inverni di guerra in borgo San Jacopo, una via medievale d'Oltrarno, in cui colloca idealmente la casa della pittrice. La notte del 3 agosto 1944 i tedeschi in fuga fanno saltare i ponti di Firenze e i quartieri adiacenti a Ponte Vecchio (risparmiando quest'ultimo): sotto le macerie di borgo San Jacopo si perdono le tracce dei manoscritti di *Artemisia* e del *Bastardo*. La Banti ricomincia la scrittura di *Artemisia* già nel 1944, come riporta nel manoscritto. Conclude il romanzo tra gli ultimi giorni di maggio e i primi di giugno del 1947 e, dopo il rifiuto di Longanesi, riesce a pubblicarlo presso Sansoni.

Il libro è la storia del ricrearsi, nella memoria della scrittrice, di un romanzo e di un personaggio intrecciando il presente della guerra e dell'immediato dopoguerra con il lontano passato della pittrice. Il personaggio di Artemisia invade la narrazione e costringe l'autrice a scrivere e ri-scrivere la sua storia:

La sento, da ragazzina disperata, stringermi le ginocchia. Non mi sono ancora levata in piedi, e i miei singhiozzi sono ora per me e per lei soltanto: per lei nata nel millecinquecentonovantotto, anziana nella morte che ci sta intorno, e ora sepolta nella mia fragile memoria.<sup>63</sup>

La struttura del romanzo diventa una struttura memoriale, e con questa modalità narrativa l'autrice racconta e immagina la vita della Gentileschi, dall'infanzia all'adolescenza, a Roma, passata con l'amica Cecilia Nari, che muore giovanissima, e con il fratello Francesco. Segue il nodo duro e terribile, ma cruciale della sua storia: lo stupro subito dal ricco maestro Agostino Tassi, scelto dal padre per insegnarle la prospettiva, e il processo che ne segue, in cui la giovanissima Artemisia subisce le prime umiliazioni e soprattutto deve affrontare lo sdegno del padre, il pittore Orazio

---

<sup>63</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 15.

Getileschi, che con sguardi, terribili silenzi e brutali rimproveri la faranno soffrire fino alla disperazione. Per volontà del padre, Artemisia è costretta ad un matrimonio riparatore con il buono, ma abulico Antonio Stiattesi; per poi partire con il padre alla volta di Firenze. Nella nuova città inizia a emergere il suo talento e circolare il suo nome, riceve le prime committenze, frequenta amiche più o meno altolocate e dipinge *Giuditta e Oloferne*, che sarà soggetto privilegiato della pittrice. Decide di allontanarsi dalla figura difficile e scomoda del padre, facendo ritorno a Roma e dal marito. Accanto al marito ha inizio una rinascita, il sentirsi donna, in un'atmosfera di caldi e affettuosi sentimenti:

A notte fonda, almeno una volta si svegliava del tutto, e al lumicino guizzante doveva certe felicità istantanee e intere, calde come il sangue. Cheta e immobile, contemplava quel dono, quella sorpresa, la creatura che le dormiva al fianco, abbandonata. Il suo respiro era tenue, infantile, l'ombrosità, la timidezza della veglia si risolvevano in fiducia: Antonio dormiva da innocente e un uomo innocente è gran cosa.<sup>64</sup>

Artemisia sembra essersi finalmente ritagliata un proprio spazio di autonomia e di identità sociale come sposa di un uomo di buon animo, tuttavia presto questa atmosfera di serenità finirà per esaurirsi. La pittrice, ormai celebre, decide di trasferirsi in una abitazione più lussuosa, dove però il marito non riesce a trovarsi a proprio agio e dalla quale, un giorno, fugge, abbandonandola. Artemisia decide di partire per Napoli e dà alla luce la sua unica figlia, Porziella.

Continua a dipingere con maggior violenza, per superare la concorrenza privilegiata maschile:

Le sue armi furono: dipinger sempre più risentito e fiero, con ombre tenebrose, luci di temporale, pennellate come fendenti di spada. Imparino queste femminette, questi pittorelli invaghiti di delicateure.<sup>65</sup>

Istruisce anche un'allieva, la giovane pittrice Annella De Rosa, indignandosi per i maltrattamenti che le infligge il marito: anche questa pupilla morirà giovane. Da sola coltiva e affronta le proprie sofferenze, i propri lutti: una figlia lontana fisicamente ed emotivamente; un padre partito per la lontana Inghilterra; il marito Antonio che ha voltato pagina iniziando una relazione con un'altra donna.

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p.72.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 96.

Consapevole dell'irrecuperabilità del rapporto con il marito, decide di compiere un lungo viaggio per raggiungere il padre, il quale l'accoglie con sincero affetto. Proprio alla corte inglese, la pittrice riuscirà a riacciare un rapporto con il genitore fatto di ammirazione reciproca: finalmente si sente riconosciuta in quanto artista. È il momento di maggiore gratificazione nell'ambito della propria carriera, ma anche della propria identità di donna. In questa esaltante e serena atmosfera, Orazio si spegnerà in una notte d'agosto. Artemisia decide di far ritorno in Italia con il solo proposito di attendere la morte, l'atto supremo di imitazione del padre, suo modello assoluto anche nell'ultimo atto che chiude la vita.

La Banti si congeda dal proprio personaggio che le parla suggerendole un'ultima ma intensissima identificazione:

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 della candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono bruno e secco. Un libro si è chiuso di scatto.<sup>66</sup>

## 1.2 Maria Bellonci

Maria Bellonci nasce a Roma il 30 novembre 1902<sup>67</sup>, da Vittorio Gerolamo Villavecchia e Felicità Bellucci. Dopo Maria, seguirà la nascita dei fratelli Leo, Nella e Gianna.

Sono cresciuta a Santa Maria Maggiore. Là ho imparato a raccontare, seguendo il linguaggio narrativo dei mosaici lungo la navata e sull'arcone, attenta alle cadenze espressive e sostenute, alla ricerca, si può dire, del neorealismo storico.<sup>68</sup>

Viene iscritta alla scuola delle monache di Nevers, a Trinità dei Monti. Come lei stessa racconta, è un'allieva ribelle che non si piega facilmente ai doveri che le vengono imposti, mostrando fin dalla tenera età un animo ardito e dalla forte personalità:

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>67</sup> Testo di riferimento per la ricostruzione della biografia della Bellonci è Maria Bellonci, *Opere*, a cura di E. Ferrero, Vol. I, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>68</sup> Maria Bellonci, *Pubblici segreti I*, Milano, Mondadori, 1965, p. 140.

A dieci anni, non avendo ancora imparato la disciplina della pazienza, non mi piaceva cucire; e in collegio ricordano quando, davanti alla classe allibita e alla maestra senza fiato, feci un rotolo del mio lavoro (una camicia della quale avevo fatto e rifatto tre volte la ribattitura) e me lo misi sotto i piedi danzandovi sopra una specie di danza feroce.<sup>69</sup>

Grazie a *Pubblici segreti* si ha in mano una fonte ricca di informazioni autobiografiche, frammentate e quanto mai preziose per far luce sulla vita della donna, oltre che della scrittrice.

Centrale e altrettanto singolare sarà la figura del padre che intratterrà rapporti particolare sia con la moglie sia con i figli: un misto di rispetto, di affetto, ma anche di distacco e di freddezza.

Dalla propria esperienza personale la scrittrice attinge l'immagine di un singolare rapporto tra uomo e donna. L'amore è un sentimento in cui, da parte dell'uomo, stanno come dati essenziali la maturità (il padre si era sposato in età matura con una giovane sposa), la razionalità, un ascendente assoluto; e da parte della donna la giovinezza fiorente, la tempra accondiscendente e plasmabile, la dedizione incondizionata. Allo stesso modo, come scrive Brunello Vandano in un articolo su «Epoca» del dicembre 1961: «per via di questo distacco, di questa pur amorosa incomunicabilità tra mondo maschile e mondo femminile, ella avvertì nella situazione della donna, fin da bambina, una nota di dolore. Due inclinazioni, quindi, in apparenza contraddittorie: una estremamente femminile, e l'altra pacatamente femminista»<sup>70</sup>.

Il padre studioso di chimica analitica e di merceologia, le cui opere sono considerate tuttora monumentali e di riferimento, è modello di riferimento per la Bellonci, che da lui «ha attinto precise facoltà di analisi e un ben configurato interesse per una visione realistica di fatti e di personaggi»<sup>71</sup>:

Pochi come me amano il laboratorio. Sono figlia di uno scienziato, ho giocato con le cartine al tornasole, mi sono divertita a correre sui banchi di lavoro [...]. Tutto diventava favoloso, quando mio padre con un piccolo riso iscritto agli angoli della bocca ci faceva assistere alla preparazione di esili provette di vetro che egli stesso formava soffiando in una cannella alla fiamma color indaco.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>70</sup> Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, Milano, Mursia, 1983, p.12.

<sup>71</sup> *Ivi*, p.11.

<sup>72</sup> Maria Bellonci, *Pubblici segreti 1*, cit., p. 263.

Invece l'interesse per la Storia proviene da una fonte diversa: dalla leggendaria figura del nonno paterno, Francesco Villavecchia, carbonaro, ufficiale, appassionato di musica e gran giocatore.

Frequenta e completa gli studi secondari superiori presso il Liceo Umberto. Nel 1922, a soli vent'anni, scrive il romanzo *Clio o le amazzoni* e lo farà leggere a uno dei più noti critici militanti del tempo, Goffredo Bellonci che subito nota le promettenti qualità della giovane scrittrice, ma invitandola ad approfondire gli argomenti storici trattati. Il romanzo, riposto in una cassa, andrà perduto.

Nel 1924 ha inizio la sua relazione con Goffredo Bellonci che la presenta agli amici letterati, tra cui Vincenzo Cardarelli. L'11 agosto del 1928 sposa Goffredo Bellonci nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, a Roma.

Inizia a collaborare con la rivista «Il Popolo di Roma» nella rubrica dal titolo «L'altra metà», in cui tratta nello specifico il tema delle donne nella società e nella storia. Il primo articolo, dal titolo *Lecture di fanciulle*, verrà pubblicato il 7 luglio del 1929.

Fondamentale per la storia della scrittrice sarà il 10 marzo del 1930, quando Giulio Bertoni consegna alla Bellonci l'elenco, da lui scoperto, dei gioielli di Lucrezia Borgia affinché la studiosa potesse realizzare un articolo per l'Associazione di Studi romani. Colpita da un'armilla su cui è riportato un distico di Pietro Bembo, la scrittrice decide di approfondire la figura della Borgia. Da qui iniziano le letture e lo studio delle opere storiche presso i Musei Vaticani.

Tra il 1932 e il 1933 trascorre del tempo a Mantova presso l'Archivio di Stato. Incontra lo storico Alessandro Luzio, uno dei maggiori studiosi del Rinascimento:

Sono sotto i portici di Piazza delle Erbe e vedo avanzare da lontano la figura di un vecchio [...]. Quella fu l'ultima volta che vidi Alessandro Luzio, lo storico marchigiano che tanti documenti ha trovato e pubblicato sul Rinascimento e sul Risorgimento. [...] Per mio conto avevo molto letto le sue pubblicazioni su Isabella d'Este e su altri personaggi in relazione col mio lavoro d'allora. Talora ero stata messa sulle buone tracce, altre volte no. Su consiglio di persone del luogo andai a fargli visita. Entrò nel salotto, lo sguardo corrucciato sotto la papalina, e mi affrontò come un nemico: «Perché si occupa di quella stupida di Lucrezia Borgia?», lasciandomi senza fiato.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 57.



L'ostilità esibita da Luzio sarà uno dei motivi che spingeranno la Bellonci a vedere la sua ricerca su Lucrezia come una missione personale. La notizia di queste sue ricerche giunge all'orecchio dell'editore Arnoldo Mondadori, probabilmente per tramite di Goffredo. Il 5 novembre del 1932 Maria scrive a Mondadori:

Si tratta di un'opera alla quale lavoro da due anni, assiduamente: ho voluto seguire la vita veramente straordinaria di questa donna sui documenti del tempo, numerosissimi, sparsi in tutti gli archivi d'Italia. Ho avuto la fortuna di trovare molte cose inedite che mi permettono di ricostruire questa vita con una novità di prospettiva che, credo, stupì tanto quelli che sono avvezzi a vedere nella Borgia il simbolico fiore del male, quanto quelli che addirittura vorrebbero fare di lei un innocente fiorellino sbattuto dalla tempesta. Alcuni documenti mi sono stati dati da S. E. Bertoni, altri ho trovato io stessa, altri ancora erano già pubblicati in riviste e libri eruditi, mi hanno offerto larghissimo campo di studio. Questi pochi schieramenti potremmo informarLa approssimativamente di ciò che intendo fare con questo mio libro: una cosa seria, ma facile e piacevole alla lettura, che sia studio di caratteri, di costumi, di tempi: una cosa, per quanto mi sarà possibile, portata a fondo.<sup>74</sup>

La lettera riuscirà a convincere Mondadori, tanto che l'11 marzo del 1933 viene restituito all'editore il contratto firmato con l'annuncio di nuove investigazioni presso l'archivio gonzaghese di Mantova. Tra il 1934 e il 1936 continuano i viaggi tra Mantova e Modena per approfondire le sue ricerche e finalmente, nel 1937, su rivista pubblica il primo capitolo di *Lucrezia Borgia*, felice che il padre possa leggerlo. Gerolamo Vittorio Villavecchia morirà alla fine di maggio dello stesso anno. In ottobre la Bellonci finalmente consegna il manoscritto, sul quale verranno richiesti dei tagli, accettati contro voglia. Il 25 febbraio del 1938 il manoscritto viene spedito con i tagli richiesti, ma a causa di impegni precedenti della tipografia e le difficoltà economiche che coinvolgono la famiglia, le bozze tarderanno ad essere stampate.

Nel marzo del 1939 esce *Lucrezia Borgia* nella collana Mondadori «Le scie», con immediato successo da parte della critica<sup>75</sup> e del pubblico, tanto che a ottobre già si parla di una ristampa e della traduzione tedesca presso l'editore Zsolnay (seguiranno poi quella ungherese, spagnola e svedese)<sup>76</sup>. Nello stesso anno l'opera vinse il premio

---

<sup>74</sup> Maria Bellonci, *Opere*, a cura di E. Ferrero, Vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1482.

<sup>75</sup> Cfr. Ernesto Ferrero, *Fortuna critica*, in Maria Bellonci, *Opere*, cit., pp. 1513-1515.

<sup>76</sup> Il successo non solo nazionale, ma anche internazionale coinvolse l'opera anche in un caso di plagio. Nel 1953, mentre l'editore Weidnfeld stava curando l'edizione inglese, in Gran Bretagna esce *The marriage at Ferrara* di un certo Simon Harcourt-Smith che aveva tradotto parola per parola il romanzo della Bellonci. Il furto fu denunciato da un italianista inglese, D.S. Duncan.

Viareggio. Un successo poco sperato, come si può leggere dall'intervista di Sandra Petrignani:

Sebbene sappia di essere seguita da molti lettori, il successo è sempre stato una sorpresa per me. Cominciavo con *Lucrezia Borgia* e l'editore mi disse che avrebbe stampato cinquemila copie di prima edizione. Cinquemila copie! – dissi sgomenta a Goffredo, che per me era anche un maestro, – resteranno i magazzini pieni! Oggi sto raggiungendo il milione di copie. E con ciò? Cambia il libro?<sup>77</sup>

Un successo poco sperato anche per i gusti del tempo poco propensi al romanzo storico:

Forse non sa che quando uscii con *Lucrezia* ero nettamente controcorrente. Allora la critica teneva in considerazione soltanto i giochi stilistici della «prosa d'arte» e io invece raccontavo, in una prosa nutrita, storie di uomini e di donne nelle loro correlazioni interiori ed esterne. Ho scritto i miei libri senza mai curarmi delle tendenze letterarie in voga anche se in me stessa registro il mio tempo: a modo mio, con i miei filtri.<sup>78</sup>

*Lucrezia Borgia* è il risultato letterario di un'imponente e importante ricerca storica, una biografia che percorre l'arco temporale che va dal 1492 – anno dell'elezione di Papa Borgia – al 1519 – anno in cui Lucrezia Borgia morirà. Tale biografia non solo intende riabilitare l'infondata leggenda della donna, per lungo tempo controversa soprattutto a causa dello scarso interesse storico rivolto alla sua figura, ma è anche capace di restituire «il fulgore del Rinascimento, le ambizioni smodate e intemperanti, la magnificenza della natura e dell'arte, la corruzione medesima della corte papale e delle altre corti»<sup>79</sup>. Allo stesso tempo l'attenzione non è rivolta unicamente agli eventi storici, ma a ciò che i documenti storiografici non possono conservare, ma solo la letteratura può rivelare: i moti dell'animo. È evidente che già dalla prima opera prende forma la cifra stilistica che contraddistinguerà tutta la prosa della Bellonci: l'attenzione e la rigosità del fatto storico unito alla verità poetica estratta, che «agisce con forza e non solo nelle descrizioni degli ambienti in cui la scrittrice si cimenta, ma anche nelle più sottili, spesso tortuose, implicazioni psicologiche»<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Sandra Petrignani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, p. 50.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>79</sup> Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, cit., p. 24.

<sup>80</sup> *Ivi*, p.29.

Nonostante la pubblicazione e il successo del romanzo, le ricerche sulla corte degli Este e dei Gonzaga non si interrompono. Nel 1940 la Bellonci torna a frequentare le biblioteche e gli archivi. Già nel 1941 annuncia a Mondadori la stesura di una nuova opera dal titolo *La fine degli Este*. Nel 1942 continuano i viaggi di studio tra Firenze, Modena e Mantova, supportata dall'aiuto di Giulio Bertoni e di Alfredo Braghiroli. Dopo un incontro con Mondadori, venuto in visita a Roma, viene redatto un progetto per il nuovo romanzo dedicato ai Gonzaga, con il titolo di *Ritratto di famiglia*, che conterrà *Il Duca nel labirinto*, dedicato a Vincenzo I, che intende pubblicare parzialmente sul «Corriere della Sera» prima della pubblicazione in volume.

Nonostante l'occupazione tedesca e il coprifuoco Maria continua a lavorare ai libri sui Gonzaga e si impegna anche nella traduzione delle *Cronache italiane* di Stendhal per l'editore Casini.

Nel 1944 la Bellonci annuncia a Mondadori di aver terminato la stesura del libro che ancora è intitolato *Ritratto di famiglia*, mentre quella de' *La fine degli Este* resta sospesa. Nell'autunno dello stesso anno decide di cambiare il titolo in *Segreti dei Gonzaga*. Nel frattempo, scrive due racconti sul tema di Roma occupata dal titolo *I sotterranei del Laterano* e *Il presepio di piazza Mazzini*<sup>81</sup>; continua anche l'attività di traduttrice, sempre per l'editore Casini, lavorando a *La cureé* e *L'assommoir* di Zola.

A giugno dello stesso anno gli amici dei coniugi Bellonci prendono l'abitudine di recarsi a casa loro, specialmente la domenica. Iniziano a presentarsi personalità come Bontempelli, Masino, Piovene, Petroni, Monelli, Savinio, Gorresio, Palma Bucarelli, Gino ed Elly Tomaiuoli. Si inizia a fomare il famoso gruppo degli amici della domenica che avrebbe dato vita al Premio Strega.

Questi sono gli anni in cui Maria Bellonci soffrirà di depressione, il diario registra i moti dell'anima, le difficoltà affrontate nella vita quotidiana e nei rapporti d'amicizia. Con gli avvenimenti della Liberazione e la morte di Mussolini sembra aprirsi un nuovo capitolo della sua vita, che la riporta alla scrittura. Infatti, a settembre, Maria torna su *Segreti dei Gonzaga*, correggendone le bozze, e riprende in mano un'opera lasciata in sospeso, *La fine degli Este*.

Mentre continua a lavorare a queste due opere, le cui difficoltà non sono poche sia per le ricerche ancora da compiere sia per le debolezze del mercato librario nel

---

<sup>81</sup> I racconti poi confluiranno nella raccolta postuma *Segni sul muro*.

dopoguerra, le riunioni degli amici della domenica sono sempre più affollate. Su un libretto, Maria annota i nomi di coloro che vi partecipano per la prima volta, tra i quali ci sono Gadda, Longhi e Banti, Alvaro, Flaiano, Palazzeschi, Falqui e Manzini, Pratolini, Moravia e Morante, Giacomo e Renata Debenedetti, Pannunzio, Vigolo, Silone, Aleramo, de Céspedes, Ungaretti, Cecchi, Zavattini, Carlo Levi e Bonsanti.

Il 12 marzo a pranzo in una trattoria romana Goffredo Bellonci, conversando con il regista Ermanno Contini e l'industriale Guido Alberti, produttore del Liquore Strega, parla di un'idea di Maria, quella cioè di istituire un premio letterario, conferito attraverso la votazione di una giuria democratica, composta non solo da letterari, ma anche di gente comune. Alberti decide di mettere a disposizione un premio di duecentomila lire.

Nel marzo del 1947 esce *Segreti dei Gonzaga* con una tiratura iniziale di cinquemila copie. Nella *Nota introduttiva* la scrittrice tiene a specificare le fonti del proprio lavoro e i danni subiti dalla guerra:

Questo libro porta i segni del tempo di guerra: non, almeno credo, nella continuità della narrazione che ho sentito con un rigore sempre serrato di rapporti e di riferimenti, ma nella diversità costruttive dei tre scritti che lo comprendono. Ed ecco come c'entra la guerra: chiusi gli Archivi alla fine del 1940, e troncato così un lavoro già avviato, mi svagavo a interrogare le immagini di certi personaggi di casa Gonzaga con i quali avevo avuto incontri non occasionali durante le mie ricerche.<sup>82</sup>

La nuova opera è un trittico che riunisce «i tre momenti di una medesima vicenda»<sup>83</sup>. Suddiviso secondo un ordine cronologico, la raccolta si apre con *Ritratto di famiglia*, ambientato in pieno Quattrocento, continua con *Isabella fra i Gonzaga*, tra Quattro e Cinquecento, e termina con *Il Duca nel labirinto*, che dalla seconda metà del Cinquecento giunge agli inizi del Seicento.

*Ritratto di famiglia* prende spunto dagli affreschi della *Camera degli sposi* del Mantegna, che rappresentano le vicende del marchese Ludovico Gonzaga, primogenito di Gianfranco e di Paola Malatesta, educato da Vittorino da Feltre. La seconda parte, *Isabella fra i Gonzaga*, racconta appunto la storia di Isabella, figlia di Ercole, duca d'Este, e di Leonora d'Aragona, andata in sposa a Francesco, figlio ed

---

<sup>82</sup> Cfr. Ernesto Ferrero, *Note ai testi*, in Maria Bellonci, *Opere*, cit., p. 1488.

<sup>83</sup> Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, cit., p.33.

erede di Federico Gonzaga. Questo è solo il terreno di cultura su cui la Bellonci si appropria per la prima volta con la figura di Isabella d'Este, segna l'inizio di un sodalizio che durerà per tutta la vita. Ultimo racconto della raccolta, *Il Duca nel labirinto*, ha come protagonista Vincenzo Gonzaga, nato da Guglielmo e Leonora d'Austria, figlia dell'imperatore Ferdinando e nipote di Carlo V.

A luglio il libro concorre per il Premio Viareggio; nonostante l'appoggio dell'amica Alba de Céspedes, che faceva parte della giuria, il premio viene dato alle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci. Il libro sarà ristampato, ma nel 1963 l'ordine dei racconti viene invertito, inoltre di particolare interesse e importanza è l'*Appendice* aggiunta, in cui la Bellonci presenta l'epistolario di Vincenzo Gonzaga a Hippolita Torricelli, risalente al 1580-1581, e l'elenco dei gioielli di Vincenzo, che risale al 1577.

Nel 17 marzo dello stesso anno si dà inizio alle votazioni per il primo Premio Strega. La Bellonci decide di autoescludersi, pur potendo partecipare. La vittoria è attribuita a *Tempo di uccidere* di Flaiano, che si aggiudica novantadue voti su centoquaranta. Avrà così inizio la storia del premio letterario più famoso e prestigioso d'Italia.

Nel 1948 a vincere il premio è Vincenzo Cardarelli con *Villa Tarantola*, nonostante la profonda delusione della Bellonci che sosteneva *Artemisia* dell'amica Anna Banti.

Dopo una visita a Sabbioneta, prende corpo l'idea di un'altra biografia storica, mai conclusa, dedicata alla figura di Vespasiano Gonzaga, che la accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni, dal titolo *La congiura di Vespasiano*.

Negli anni '50 continuano i suoi viaggi tra Napoli, Venezia, Mantova, Milano, Firenze, Edimburgo, Londra. Inizia una lunga e proficua collaborazione con la Rai, curando la rubrica «Scrittori al microfono: incontro con il personaggio» e poi, dal 10 gennaio del 1952, collabora al Terzo Programma della Rai con una rubrica mensile dal titolo «La donna e il secolo», intervistando lettrici e scrittrici. Nel 1953 prepara un ciclo di trasmissioni per il Terzo Programma Rai dal titolo «Milano Viscontea»; nel frattempo lavora a un dramma su Lucrezia Borgia e pubblica su «Europa» il racconto *Elisabetta e Guidobaldo*. Inizia a scrivere per «Il Punto» (tra il 1956-'64) e dal 1958 per «Antologia» e comincia a lavorare per una nuova edizione di *Lucrezia Borgia*, che

concluderà nel 1960, aggiungendo in appendice l'elenco dei gioielli di Lucrezia. Nello stesso anno inizia per il Terzo Programma della Rai la rubrica «Taccuino» che durerà in modo continuativo fino al 1974.

Il 1964 è uno degli anni più terribili per la scrittrice perché perderà, a causa di un infarto, l'amato marito Goffredo. Maria cerca conforto curando l'Istituto per la Storia del teatro fondato dal marito a Venezia l'anno precedente. Inizia sul «Messaggero» la rubrica «Pubblici segreti» che manterrà fino al 1970.

Nel 1965 nei «Quaderni dei narratori» di Mondadori Bellonci dà alle stampe *Pubblici segreti*, in cui raccoglie la maggior parte dei propri saggi e delle recensioni apparsi in quotidiani e periodici. Il secondo volume, *Pubblici segreti n°2* sarà pubblicato anni dopo, nel 1989. Sono gli anni in cui nasce una sincera e affettuosa amicizia con Anna Maria Rimoaldi, figura che diventerà centrale, tanto che sarà intestataria dell'eredità nel testamento della Bellonci. Nonostante l'assenza sofferta di Goffredo, questi sono gli anni di grande partecipazione della Bellonci al dibattito culturale, tra articoli e saggi, la fondazione dell'Associazione Goffredo Bellonci con amici ed editori, la stesura della sceneggiatura televisiva di una *Isabella d'Este* con l'amica Rimoaldi e l'amministrazione del Premio Strega.

Gli anni '70 si aprono con la pubblicazione presso Mondadori di *Come un racconto gli anni del Premio Strega*, in cui svolge la cronaca della nascita e della fondazione del premio. Lavora alla traduzione della *Dame aux camélias* di Dumas figlio, agli scritti per le riviste e alla sceneggiatura *Isabella*. Nell'ottobre del 1972 esce *Tu vipera gentile* rispettando gli accordi presi precedentemente, nel 1971, con Sergio Polillo, consigliere delegato della Mondadori, con cui aveva concordato un assegno mensile della durata di un anno a fronte dell'impegno di pubblicare un libro l'anno seguente. Un secondo trittico – *Delitto di stato; Soccorso a Dorotea; Tu, vipera gentile* – che racconta una torbida storia di assassini avvenuti alla corte dei Gonzaga per coprire un sordido segreto di famiglia. Il racconto che dà titolo al volume rappresenta la rielaborazione letteraria dei testi radiofonici della trasmissione «Milano Viscontea», che erano stati raccolti in volume dalla ERI nel 1956.

Nel novembre del 1973 ritorna a un progetto che risaliva al 1951, ossia quello di una biografia dedicata a Vespasiano Gonzaga, sul quale realizzerà un racconto, *La città del cavaliere tradito*, pubblicato su «Epoca» il 31 agosto del 1974.

L'8 gennaio del 1975 ha la possibilità di visitare in Vaticano l'appartamento Borgia con gli affreschi del Pinturicchio appena restaurati. Le informazioni raccolte produrranno un articolo, *A viso a viso con Lucrezia Borgia*, comparso su «Epoca» il primo novembre dello stesso anno, per poi essere raccolto in *Segni sul muro*. A partire dal 1973 la Rai aveva invitato una ventina di scrittori a scrivere per la radio una serie di interviste immaginarie con personaggi celebri del passato: la Bellonci, con ovvietà, scelse Lucrezia Borgia. *Lucrezia Borgia. Una «Intervista impossibile»* verrà raccolta in un volume edito da Bompiani nel 1975<sup>84</sup>.

Nel 1976 vive la delusione della mancata realizzazione di *Isabella* a causa dei costi troppo alti che la produzione richiederebbe. Dunque inizia a pensare a un libro interamente dedicato a Isabella, così da render giustizia alla mole di studio e ricerca che l'aveva impegnata per diversi anni. In un'intervista dell'anno precedente aveva parlato del suo lavoro:

Ho consegnato un racconto televisivo in sette puntate compiuto insieme con Anna Maria Rimoaldi. Protagonista è Isabella d'Este. Di puntata in puntata, l'ampio racconto narra la storia d'Italia in un periodo di grande crisi, dalla fine delle Signorie alle preponderanze straniere sulla nostra penisola. In questo periodo assistiamo allo straordinario fenomeno di una cultura e di un'arte che si impongono al mondo, e assistiamo nello stesso tempo al decadimento politico e alla perdita della libertà in Italia. [...] Isabella d'Este è una specie di eroina senza corazza e senza spada. Non è una virago ma una vera donna: assumeva la vita del suo tempo con spirito rigoglioso, una piena vivacità e un brio inestinguibile, e non cessò mai di “verdeggiare”, come lei stessa dice.<sup>85</sup>

Ma non è l'unico progetto al quale lavora: ritorna nuovamente a occuparsi del libro dedicato alla figura di Vespasiano Gonzaga, con un nuovo titolo, *Aquila pallida*, e viene tentata da un altro personaggio appartenente alla famiglia dei Gonzaga, ossia il cardinale Ferdinando, con l'intenzione di intitolare il romanzo *Forse che no*.

Nello stesso anno, nonostante la delusione cocente per la sceneggiatura di *Isabella* non andata a buon fine, la Rai le propone di scrivere una sceneggiatura televisiva in due puntate di *Delitto di Stato* per la regia di Gianfranco De Bosio. Nel febbraio del 1978 consegna il copione, sempre scritto in collaborazione con la

---

<sup>84</sup> Mentre nell'edizione economica del 1989 il testo della Bellonci sarà espunto.

<sup>85</sup> Cit. in Ernesto Ferrero, *Note ai testi*, in Maria Bellonci, *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1526-1527.

Rimoaldi, e lavora alla revisione dei *Segreti dei Gonzaga*. Nel 1980 iniziano a Mantova le riprese che la Bellonci seguirà personalmente, rimanendo profondamente soddisfatta per la riuscita del film. Firma anche presso le edizioni ERI un contratto per la ricostruzione del testo originale del *Milione* di Marco Polo da codici antichi francesi, italiani, latini; il lavoro dalla mole imponente richiederà più di un anno e mezzo. Mentre la stesura del romanzo di Vespasiano subisce ulteriori ritardi a causa dei moltissimi impegni della scrittrice, che continua a rimuginare sul titolo, cambiandolo ora in *La congiura*.

Nel febbraio dello stesso anno riceve una lettera romantica da parte di André Desjardins, giovane prete canadese con parrocchia a Quebec, appassionato studioso del Rinascimento che aveva conosciuto a Roma anni prima. Questo avvenimento, apparentemente di minore importanza, in realtà avrà un'importante influenza, perché André Desjardins sarà fondamentale per la realizzazione del personaggio Robert de la Pole in *Rinascimento privato*.

Torna nuovamente nel 1982 alla stesura del libro su Vespasiano, il cui titolo ora è *Dove fuggire*. A seguito della sofferta morte della sorella Gianna, in agosto, la scrittrice si concentra improvvisamente su un progetto di romanzo dedicato a Isabella d'Este: i documenti sono già raccolti, essendo quelli che erano destinati alla laboriosa sceneggiatura mai realizzata. La stesura, implacabile, la impegnerà fino al 19 maggio del 1985. In novembre esce *Rinascimento privato* presentato a Roma da Geno Pampaloni (che aveva già curato la prefazione di *Tu, vipera gentile* del 1977); a Milano da Umberto Eco e a Mantova da Vittore Branca. Incurante del successo del romanzo, continua a lavorare al libro su Vespasiano, ma decide per la prima volta di concorrere al Premio Strega. Nello stesso mese inizia ad avere problemi di salute, che la Bellonci ritiene essere sintomi di un'anemia o di un'influenza strisciante: si tratta in realtà di un tumore all'intestino. Il 13 maggio del 1986 muore. La cerimonia funebre si tiene nella chiesa di Santa Maria del Popolo, di fronte all'altare dei Borgia. Il 4 luglio *Rinascimento privato* è il trentanovesimo romanzo vincitore del Premio Strega, la Bellonci sarà la sesta scrittrice a vincere il premio dopo Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, Lalla Romano e Fausta Cialente.

Nel 1988, l'amica Anna Maria Rimoaldi raccoglie nel volume *Segni sul muro* i racconti, le memorie e gli elzeviri scritti tra gli anni '40 e il 1970.



### **1.2.2 Rinascimento privato**

La stesura di *Rinascimento privato* occupa gli ultimi anni della vita di Maria Bellonci. Come è già stato detto, ha origini lontane che risalgono al 1968, ossia quando la scrittrice raccoglie il materiale per uno sceneggiato in cinque puntate per la Rai dedicato alla figura di Isabella d'Este, con il contributo generoso nella fase preparatoria e di raccoglimento documentale di Anna Maria Rimoaldi.

*Rinascimento privato* è ambientato fra il 1490 e il 1533, nei turbolenti anni testimoni della morte di Lorenzo il Magnifico, del cambiamento dei delicati equilibri politici in Europa, delle devastanti invasioni imperiali nel Nord d'Italia e del sacco di Roma. La protagonista è Isabella d'Este Gonzaga, figlia dei signori di Ferrara, Ercole d'Este e Leonora d'Aragona, data in sposa a Francesco Gonzaga di Mantova.

Diviso in sette capitoli di varia lunghezza, l'intera storia è raccontata da Isabella stessa all'interno di una stanza inventata dalla Bellonci – la Stanza degli orologi – nell'anno 1533:

Riordino i miei tempi a volte presenti nella loro successività. Il primo tempo della mia vita è certo uno snodarsi di istintività naturali; seppure punteggiate da molta dubbiosità le cose andavano per il loro verso. Di allora conservo immagini disunite e un gran fiato di energia che mi dava a sorte di diritto di invincibilità. Più tardi venne la prova che rovesciò del tutta la dimensione dei diritti sulla realtà e divise con un taglio netto la mia prima giovinezza dalla seconda. Fu d'aprile, l'anno rotondo millecinquecento: con esso ci calò addosso come ad un traguardo maledetto l'orribile rotta dei milanesi sotto l'impeto degli eserciti di Francia di Luigi Dodicesimo.<sup>86</sup>

La memoria ha inizio l'ultimo anno del XV secolo, il 1500, segnato dalla terribile notizia della disfatta milanese contro l'esercito del re di Francia, Luigi XII. Come accade in tutto il romanzo, il pensiero si svolge su due piani: da un lato la rielaborazione degli eventi storici realmente accaduti; dall'altro le riflessioni che impastano ricordi ed emozioni personali di Isabella stessa.

---

<sup>86</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p. 10.

Nel famoso studiolo la marchesana ripercorre gli anni passati, alternando la lettura delle lettere di Robert de la Pole, oratore del re d'Inghilterra incontrato anni addietro, dopo che questi rientrava da una missione romana e aveva deciso di visitare le corti italiane per ammirarne la bellezza. La prima di molte altre missive, che scandiranno la narrazione, arriva subito dopo il primo incontro, avvenuto nel 10 agosto del 1501.

*Rinascimento privato* è un'opera dalla portata monumentale, in cui si susseguono gli eventi storici realmente accaduti nel primo trentennio del XVI, raccontati per voce di Isabella e di Robert de la Pole. La narrazione ha inizio con l'invasione di Milano da parte dell'esercito francese e dall'istituzione della Lega Santa, per mano di Giulio II, contro i cardinali scismatici del Concilio di Pisa. Prosegue narrando il susseguirsi dei papi da Giulio II, appunto, a Leone X, a Adriano VI fino a Clemente VII. Allo stesso tempo registra il crollo degli equilibri politici europei a seguito della morte di Lorenzo il Magnifico, con l'invasione dell'Italia da parte di Francesco I; la conquista di Urbino da parte di Lorenzo II de' Medici; l'incontro a Calais fra Enrico VIII, sovrano inglese, e Francesco I, re di Francia; l'elezione di Carlo V; fino al sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi nel 1527. In tutto questo non mancano riferimenti ai grandi intellettuali del tempo, da Machiavelli a Guicciardini, Pampaloni, Pico della Mirandola ed altri; così come le grandi personalità del mondo artistico tra le quali Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Ariosto, Bembo, Baldassare Castiglione etc. Centrale è la storia familiare, degli Este e dei Gonzaga, della loro valenza politica intellettuale centrale nella storia dell'Italia del Rinascimento. Il titolo, però, resta *Rinascimento privato* e, oltre al Rinascimento, protagonista è anche il privato di Isabella stessa che racconta la storia *ex-post*, arricchendolo di pensieri, emozioni restituendo una visione quanto mai complessa e profonda non solo dei propri tempi, ma anche della propria persona.

La storia di Isabella è la storia di una reggente, di una moglie, di una madre e di una donna. Una marchesa che ha avuto un ruolo cruciale nella storia del suo tempo, tenendo le redini del potere quando le fu concesso, ossia durante l'assenza coatta del marito, e agendo intelligentemente in segreto, combinando matrimoni, stringendo nuove alleanze e mantenendo amicizie; così dimostrando le sue straordinarie ed

evidenti capacità politiche. Allo stesso modo mostrando il lato privato, umano, con le dovute paure, antipatie, dolori e gioie.

*Rinascimento privato* così unisce la Storia alla storia di una vita straordinaria:

Scattano i rintocchi degli orologi diversi di tono e di tempo e i candelabri si spengono allo spegnersi dei suoni. Raduno i fogli coperti dai caratteri appuntiti e li ripiego col gesto che si ha per le cose da rinchiudere non si sa per quanto e per sempre.<sup>87</sup>

### **1.3 Dacia Maraini**

Dacia Maraini nasce a Firenze l'11 novembre del 1936 da Fosco Maraini, antropologo e scrittore, e della principessa siciliana Topazia Alliata, pittrice. Il nonno paterno, Antonio Maraini, fu uno scultore molto noto come la nonna, la scrittrice di origine anglo-polacca Yoï Crosse.

Nel 1938 il padre si trasferisce con la famiglia in Giappone per studiare una popolazione del Nord Giappone in via di estinzione chiamata Ainu, presso l'università di Sapporo, più tardi inizierà anche a insegnare italiano. Nel 1939 e nel 1941 nascono le sorelle, Yuki e Antonella (detta Toni). Come racconta in *Bagheria*, gli anni in Giappone si trasformano presto in un incubo allo scoppio della Seconda guerra mondiale:

In Giappone non avevo frequentato il mare. I primi tempi stavamo a Sapporo, fra le nevi di un eterno inverno. In certo giorni di gennaio dovevamo uscire dalla finestra perché la porta di casa era sepolta sotto cumuli ghiacciati. Poi ci eravamo trasferiti a Kyoto dove avevo imparato a parlare il dialetto locale. Poi a Nagoya, sotto le bombe.<sup>88</sup>

Tra il 1943 e il 1945 sono anni di privazione trascorsi nei campi di concentramento di Nagoya e poi a Khobe a causa dell'antifascismo dei genitori.

Dopo un anno di bombe, con la sensazione di camminare in alto, sopra un filo teso – pronta a perdere la vita come si perde un dente – il piede teso e fermo sul vuoto, i militari giapponesi sono venuti a prenderci per portarci in un altro campo di concentramento, ma questa volta in campagna, dentro un tempio buddista. Lì ho conosciuto le risaie infestate dai serpenti e dalle sanguisughe. Ho conosciuto

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 546.

<sup>88</sup> Dacia Maraini, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 13.

l'afa di certi pomeriggi senza cibo in cui il sogno di una pesca succosa e fresca si faceva così vivo da spingerti a mordere la tua propria mano. Ci si chiedeva se era stato saggio rifiutarsi di firmare per la Repubblica di Salò, senza pensare di coinvolgere «le bambine che non c'entrano niente con la politica».<sup>89</sup>

Nel 1946 può far ritorno in Italia e si stabilisce con la famiglia a Bagheria, in provincia di Palermo, presso la nonna materna Sonia. Tra il 1947 e il 1950 studierà presso il Collegio Santissima Annunziata a Firenze, per poi far ritorno nel 1950 in Sicilia. Frequenta la scuola media del comune di Bagheria e poi il Ginnasio Garibaldi a Porticello.

Sono gli anni in cui sboccia l'amore per la lettura:

Ero una forsennata lettrice e divoravo tutto quello che mi capitava fra le mani. Negli scaffali di casa trovavo Lucrezio, Tacito, Shakespeare, Dickens, Conrad, Faulkner, Steinbeck, Dreiser, Melville. [...] Così io passavo da *Topolino* che allora si vendeva in piccole dispense tascabili a Henry James, senza sentirmi spaesata.<sup>90</sup>

Nel 1954 i genitori si separano e la Maraini si trasferisce a Roma per vivere con il padre. Studia presso il Liceo Mamiani, ai Prati. Fonda la rivista «Tempo di letteratura» con altri giovani tra cui Gianni Trapani e Maria Garbardella e viene pubblicata da Pironti, un editore napoletano. Inizia, inoltre, a collaborare con altre riviste come «Nuovi Argomenti», «Il Mondo» e «Paragone». In questi anni conosce il giovane pittore Lucio Pozzi con il quale andrà a convivere nel 1958. Essendo Pozzi ben inserito nell'ambiente artistico e intellettuale romano, la Maraini ha la possibilità di conoscere Siciliano, Parise, Bertolucci, Pasolini, Balestrini, Sanguineti, Giuliani, Barilli, Manganelli, Quilici, Tafuri e altri, molti dei quali poi formeranno l'avanguardia del «Gruppo '63». Nel 1959 si sposano e vanno ad abitare in via Flaminia.

Nel 1960 incontrerà Alberto Moravia tramite l'amico Niccolò Tucci e l'anno seguente termina il suo primo romanzo: *La vacanza*. Dopo la separazione da Lucio Pozzi, invia il manoscritto del romanzo a vari editori, ma solo Lerici sarà disposto a pubblicarlo alla condizione che Moravia scriva la prefazione.

---

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 23.

Dopo la sua uscita, *La vacanza* ottiene un insperato successo. A ciò si aggiunge la vittoria per il suo secondo romanzo, *L'età del malessere* che, ancora inedito, vincerà il premio internazionale Formentor degli Editori. Il libro sarà immediatamente tradotto in dodici lingue e pubblicato in tredici paesi. Nello stesso anno il suo matrimonio con Lucio Pozzi viene annullato e Dacia Maraini va a vivere da Alberto Moravia. Con lui viaggerà spesso, anche in compagnia di Pier Paolo Pasolini, di cui conserva un ricordo in *Bagheria*:

Frutti immangiabili, quei datteri, troppo piccoli e amari per poterli sciogliere in bocca, così diversi da quelli gonfi e dolci che si trovano in Libia o in Marocco. [...] Una volta ne abbiamo mangiati tanti, Pasolini e io, che poi abbiamo avuto tutti e due mal di pancia. E Alberto ci guardava, seduto su una sedia pieghevole, in mezzo a una spiaggia, e rideva di noi, e della nostra ingordigia.<sup>91</sup>

Nel 1966 pubblica la sua prima commedia, *La famiglia normale*, assieme alla prima raccolta di poesia *Crudeltà all'aria aperta*, uscita soprattutto grazie all'interessamento che dimostra Nanni Balestrini, ottenendo il plauso da parte di Guido Piovene. Nel 1967 fonda la Compagnia del Porcospino insieme a Enzo Siciliano e Alberto Moravia, con cui rappresenta solo novità italiane, come ad esempio Gadda, Parise, Siciliano e Tornabuoni. Nello stesso anno pubblica anche *A memoria*, terzo romanzo della scrittrice.

Dal 1968 inizia la sua partecipazione al dibattito femminista – che contraddistinguerà la sua produzione letteraria e non solo – scrivendo articoli di inchiesta centrati sulla condizione sociologica femminile per il quotidiano «Paese sera», periodico romano fondato dal PCI e attivo dal 1939 al 2013. Inoltre, inscena la commedia *Manifesto dal carcere* ispirata al problema della donna.

Fonda la Compagnia Blu e inizia l'esperienza di teatro alla periferia di Roma, allestendo a teatro un garage messo a disposizione dal PCI a Centocelle e pubblica la raccolta di racconti *Mio marito*.

Nel 1969 si iscrive al primo gruppo femminista di Roma – «Rivolta femminile» – per il quale trova una sede, ma ne uscirà presto perché il movimento si rivela troppo ideologico. Nonostante la denuncia che la scrittrice riceve insieme ai cinque attori del *Ricatto a teatro* per reato di spettacolo osceno, gli anni '70 si aprono con la

---

<sup>91</sup> Eadem, *Bagheria*, cit., p.133.

prosecuzione dell'esperienza teatrale a Centocelle con la Cooperativa Teatroggi fondata e guidata da Bruno Cirino. Nel 1970 Einaudi pubblicherà le sue opere teatrali sotto il titolo di *Ricatto a teatro e altre commedie*.

Nel 1971 esordisce nella regia, dirigendo il film *L'amore coniugale* basato sul romanzo omonimo di Moravia, interpretato da Macha Meril e Tomas Milian. Nel 1972 esce il quarto romanzo della scrittrice, *Memorie di una ladra*, dal quale Monica Vitti trarrà uno dei suoi film di maggior successo per la regia di Carlo Di Palma, modificandone il titolo in *Teresa la ladra*, la Maraini ne curerà la sceneggiatura. Nel 1973 fonda a Roma insieme a Lù Leone, Francesca Pensa e Mariola Boggio e altre, l'Associazione La Maddalena che prende il nome del quartiere in cui è collocato: è un teatro interamente ed esclusivamente gestito da donne, di cui la presidentessa sarà la Maraini stessa. Vi rappresenta diverse sue opere tra le quali *Dialoga di una prostituta con il suo cliente*, *Stravaganze* e altri, ma il grande successo, anche internazionale, lo avrà *Maria Stuarda*. L'associazione, oltre a occuparsi di teatro, pubblica la rivista femminile «Effe» e possiede una libreria/biblioteca di scritti femministi. Si trasforma in un luogo di incontro e di dibattito fra donne, molte delle quali erano importanti personalità del mondo femminista; vi organizzano corsi di scrittura, di musica, mostre di pittura e rassegne del cinema con altre attività culturali. Il primo spettacolo rappresentato al teatro La Maddalena è *Mara, Maria, Marianna* scritto da Dacia Maraini, Mariola Boggio e Edith Bruck. Sono gli anni di grande accensione del dibattito femminista, la Maraini si fa anche promotrice dell'abolizione della legge sull'aborto, mentre al Teatro Maddalena continuano ad essere organizzati dibattiti in materia con l'invito di autorevoli esponenti del mondo femminista quali Susan Sontag, Ida Magli, Giglia Tedesco, Armanda Guiducci. Interviene inoltre al congresso organizzato dall'UDI – Unione donne italiane – con un discorso intitolato *Dal teatro tradizionale al teatro femminista*.

Con la commedia *Reparto speciale antiterrorismo* si aggiudica il Premio Riccione. Nel 1978 la Maraini si separa da Moravia e vince nuovamente il Premio Riccione con *I sogni di Clitennestra*. Sempre in seno al Teatro Maddalena fonda il Collettivo Isabella Morra, un collettivo teatrale con Saviana Scalfi, Ileana Ghione, Alessandra Fabretta, Renata Zamengo, Lina Bernardi, Rita Corradini. Nel frattempo affronta un processo intentatogli da Giuseppe Berto, antagonista già ai tempi del

premio Formenter, che aveva denunciato favoritismo verso la scrittrice in quanto compagna di Moravia.

Nel 1980 è a Pieve all'incontro-dibattito, assieme a Piera Degli Esposti, sul libro *Storia di Piera* organizzato dall'UDI. Il libro avrà grande successo, otterrà otto ristampe e un fortunato film per la regia di Marco Ferreri con Marcello Mastroianni. Inoltre, rimanendo nell'ambito del cinema, l'anno seguente partecipa alla rassegna femminista a Palermo con tre film: *Giochi di latte*, *Padre mio, amore mio* e *La bella addormentata nel bosco*. Scritto da lei ma non diretto è invece *Lo scialle azzurro*, per la regia di Giustina Laurenzi e Paola Raguzzi. Nel 1981 pubblica *Lettere a Marina* e nel 1982 vince nuovamente il Premio Riccione per la *Lezioni d'amore*; scrive e dirige un documentario, *Ritratto di donne africane*, che verrà poi trasmesso nella rete nazionale. Inoltre, sempre per la televisione, cura *La vita di Katherine Mansfield*, episodi documentaristici che trattano dei racconti e della biografia della scrittrice neozelandese, interpretata da Vanessa Redgrave. Nel 1983 arriva il primo riconoscimento, nonostante la grande fortuna internazionale già avviata di *Maria Stuarda*, l'opera più rappresentata di tutto il suo repertorio, vincendo il Premio Internazionale di Sitges. Si occupa anche della sceneggiatura per il film tratto da *Storia di Piera*, diretto sempre da Marco Ferreri oltre a scrivere lo sceneggiato di un altro suo film, *Il futuro è donna*.

Nel 1984 vince il Premio Candoni per la commedia *Le figlie del defunto colonnello*, pubblica il romanzo *Il treno per Helsinki* che verrà tradotto in cinque lingue. Nel 1985 pubblicherà *Isolina; la donna tagliata a pezzi* con il quale vince il Premio Rapallo. Partecipa al Festival di Montevideo dedicato alla rappresentazione di film di donne con dibattiti e conferenze sul film di Ferreri *Storia di Piera*. Nel 1986 *Isolina* riceve un secondo premio, ossia il Premio Fregene, e Maraini dirige *La casa fra due palme*, un radiodramma dedicato a Eugenio Montale composto da dieci puntate da circa venti minuti ciascuna. Pubblica nello stesso anno *Il bambino Alberto* e presenta sia al Festival di Montevideo sia a Buenos Aires e a Caracas la commedia *Norma 44*.

Nel 1987 conduce un altro radiodramma, questa volta dedicato a Tolstoj e la moglie, dal titolo *Lev e Sofia*. Scrive anche la sceneggiatura di *Amore e paura*, film tratto da *Tre sorelle* di Cechov e diretto da Margarethe von Trotta. Inoltre, verrà

chiamata sia dall'Università del Sud Africa a Pretoria sia dall'Università della Columbia a New York per tenere delle conferenze.

Nel 1990 escono ben due romanzi: *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, per il quale riscuoterà un enorme successo vincendo il Premio Super Campiello, e *L'uomo tatuato*. Nonostante il grande successo indiscusso, a Roma, a causa della mancanza di fondi, dovrà chiudere il centro delle donne La Maddalena. La traduzione inglese di Marianna, *The silent duchess* avrà un successo incredibile aggiudicandosi il premio narrativa straniera dell'«Independent» e parla di una realizzazione cinematografica per la regia di Martin Scorsese, ma il film verrà girato solo nel 1997 per la regia di Roberto Faenza.

Nel 1992 si aggiudica anche il Premio Mediterraneo e il Premio Città di Penne per la raccolta di poesie *Viaggiando con passo di volpe*, uscito nel 1991. L'anno seguente pubblica *Bagheria*, il primo libro di stampo apertamente autobiografico, e *Cercando Emma*, che approfondisce la figura della protagonista del romanzo *Madame Bovary* di Flaubert. Nel 1994 pubblica il romanzo *Voci*, grazie al quale si aggiudicherà diversi premi e con il quale torna nuovamente al tema della violenza sulle donne; vedrà una realizzazione cinematografica nel 2011 per la regia di Franco Gilardi.

Nel 1996 pubblica un saggio legato alla questione dell'aborto dal titolo *Un clandestino a bordo*, cui si aggiunge nel 1998 il libro *E tu chi eri?*, che raccoglie una serie di interviste fatte tra il 1968 e il 1972 a scrittori, registi, pittori interrogandoli sulla loro infanzia e, infine, nel 1999 la raccolta di racconti sulla violenza, sulla sopraffazione, sul dolore, *Buio*, vincitore del Premio Strega dello stesso anno.

Del 1997 è il romanzo *Dolce per sè*, un epistolario tra una donna matura e una bambina, mentre del 1998 è *Se amando troppo*, che raccoglie le poesie scritte tra 1966 e il 1998.

Degli anni del nuovo millennio sono *Amata scrittura*, un breve manuale di scrittura creativa, *Fare teatro 1966-2000*, in cui sono raccolte tutte le sue opere teatrali, e *La nave per Kobe*, in cui nuovamente torna a parlare della sua infanzia passata in Giappone. Nel 2003 pubblica *Piera e gli assassini*, altra opera nata dalla felice collaborazione con Piera Degli Espositi, e le favole di *La pecora Dolly*, una raccolta di favole per bambini. Nel 2004 pubblica *Colomba*, in cui lo sguardo è sempre focalizzato e rivolto alle figure femminili all'interno di un contesto familiare.



Del 2006 è la raccolta di articoli *I giorni di Antigone*, in cui sono raccolti gli articoli pubblicati presso «Corriere della sera» e «Il Messaggero», in cui fa un'attenta analisi sociologica sul ruolo delle donne all'interno della società del XXI secolo. Nel 2007 pubblica il saggio *Il gioco dell'universo*, in cui commenta alcuni passi scritti nei diari e nelle carte del padre. Nel 2008 ha pubblicato il romanzo *Il treno dell'ultima notte*, romanzo storico ambientato nell'Ungheria del dopoguerra; nel 2009 la raccolta di racconti *La ragazza di via Maqueda*, ventiquattro racconti che ripercorrono le tematiche care all'autrice, in particolar modo quelle femministe; nel 2010 *La seduzione dell'altrove*, in cui sono raccolti gli articoli, ma anche le carte private degli itinerari dei viaggi compiuti; nel 2011 *La grande festa*, in cui torna nuovamente a raccontare la propria storia, in questo caso specifico le persone che ha amato nel corso della sua vita; nel 2012 *L'amore rubato*, otto storie di otto donne che subiscono violenza fisica e psicologica, e nel 2013 *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza, una biografia storica*. Del 2015 è *La bambina e il sognatore*; di recente pubblicazione, abbiamo nel 2017 il romanzo *Tre donne. Una storia d'amore e disamore* e nel 2018 il saggio scritto in collaborazione con Claudio Volpe *Il diritto di morire*.

### **1.3.2 *La lunga vita di Marianna Ucrìa***

*La lunga vita di Marianna Ucrìa*, pubblicato nel 1990, vincerà il premio Campiello dello stesso anno. Dacia Maraini decide di prendere ad argomento la Sicilia della prima metà del '700. La protagonista è una gentildonna muta appartenente a una famiglia aristocratica siciliana. Nella duplice condizione di subalternità, essendo donna e menomata, il lettore sarà spettatore del percorso di formazione personale e di presa di coscienza della protagonista, che la condurranno all'emancipazione dall'ambiente sociale che la circonda. Il romanzo si apre con un ricordo dell'infanzia quando il signor padre tenta di risolvere la sua menomazione provocandole un ulteriore trauma: la fa assistere ad un'impiccagione pubblica.

Il signor padre si china sulla figlia, estenuato. Le tocca la bocca come se si aspettasse un miracolo. Le agguanta il mento, la guarda negli occhi minaccio e

supplice. «Devi parlare» dicono le sue labbra, «devi aprire quella maledetta bocca di pesce!».<sup>92</sup>

Con l'avanzare della storia, si scoprirà che il mutismo di Marianna non è dovuto a un difetto genetico, ma è il risultato di una violenza subita da bambina, l'abuso da parte dello zio. Zio al quale verrà data in sposa per riparare al danno di averla resa non più appetibile al mercato dei matrimoni di convenienza. Dal matrimonio viene raccontata la storia di Marianna e assieme ad essa dell'intero ambiente sociale in cui abita. È un percorso di coscienza e di rivendicazione di un proprio spazio di autonomia e indipendenza a partire dalle letture, soprattutto quelle dei filosofi dei Lumi condannate all'epoca, che stimoleranno un pensiero critico verso l'ambiente in cui vive.

Sotto, in piccolo, con l'inchiostro verde un nome: David Hume. Il ragionamento si fa strada fra i sentieri scompigliati della mente della duchessa disabituata a pensare secondo un ordine preciso, radicale. Deve rileggere due volte per entrare nel ritmo di questa prorompete intelligenza, così diversa dalle altre intelligenze che l'hanno tirata su.<sup>93</sup>

Marianna si ritrova complice di una antica strategia familiare, dentro fino al collo nel progetto di unificazione. Ma anche estranea per via di quella menomazione che l'ha resa una osservatrice disincantata della sua gente. [...] Per questo se ne sta instupidita su questo tappeto accanto alla serva dalla testa ferita e si torce come un bruco, frastornata dalle voci degli avi che le chiedono ossequio e fedeltà. Mentre altre voci petulanti come quella del signor Hume col suo turbante verde le chiedono di osare, mandando al diavolo quella montagna di superstizioni ereditarie.<sup>94</sup>

Nonostante affronti controvoglia i suoi doveri coniugali, considerando i rapporti con il marito come forme di aggressione, darà alla luce tre figlie – Felice, Giuseppa e Manina – e infine l'attesissimo figlio maschio, Mariano. Felice verrà fatta monaca e nonostante i voti non riuscirà a rinunciare al suo amore per il lusso; Giuseppa avrà la fortuna di poter sposare l'uomo che ama, ma questi, come il padre, le proibirà la lettura delle odiose idee filosofiche provenienti dalla Francia; Manina verrà data in sposa a dodici anni e vivrà chiusa in casa oppressa e sottomessa al marito. Nel frattempo, si crea un gioco di seduzione fra Marianna e il fratello della serva Fila, Saro. A seguito

---

<sup>92</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 22.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 218-129.

della morte del marito zio, due relazioni saranno fondamentali per la protagonista nel suo percorso di autodeterminazione: la relazione fisica con Saro, grazie al quale potrà avere una re-iniziazione al sesso in maniera sana e consensuale, e la relazione intellettuale, paritaria, con Camalèo, un uomo ricco e importante ma dalla cattiva reputazione in quanto presunto filofrancese, generando non poche lamentele e rimproveri da parte della famiglia Ucrìa che era, invece, filospagnola. Verso la fine del romanzo, Marianna decide di allontanarsi dal proprio ambiente, portando a compimento quel percorso di indipendenza personale e di liberazione, partendo con Fila alla volta di Napoli, ma il brigantino su cui navigano affonderà conducendole a Roma. Entrando in contatto con una compagnia di attori di teatro, Fila si sposerà e Marianna vivrà insieme a loro.



# Capitolo 2

## 2 Indagini metastoriche. I rapporti tra storia e fiction

### 2.1 Anna Banti e il fondale nero: le macerie della Storia

In quell'estate, per eventi bellici che non hanno, purtroppo, nulla di eccezionale, il manoscritto veniva distrutto. A giustificare l'ostinazione accorata con cui la memoria non si stancò, negli anni successivi, di tener fede a un personaggio forse troppo diletto, queste nuove pagine dovrebbero, almeno, riuscire. Ma perché questa volta, l'impegno del narrare non sosteneva che la forma commemorativa del frammento, e il dettato si legava, d'istinto, a una commozione personale troppo imperiosa per essere obliterata - tradita -: credo che al lettore si debba qualche dato dei casi di Artemisia Gentileschi, pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi.<sup>95</sup>

Così si apre *Artemisia*, il capolavoro di Anna Banti, con un'avvertenza scritta per mano della stessa scrittrice dal titolo *Al lettore*, in cui informa della perdita del primo manoscritto sotto i bombardamenti di Firenze nella primavera del 1944. Prima di soffermarsi sulla trama specifica del romanzo, è giusto riflettere su uno dei problemi centrali che non riguarda solo *Artemisia*, ma il romanzo storico in generale: il rapporto tra la storia e la *fiction*. Proprio tale rapporto sarà al centro dell'analisi della Banti, sia per come viene risolto all'interno del romanzo sia per come viene trattato all'interno di alcuni degli articoli di critica che l'autrice pubblicherà intorno agli anni '50 – poi raccolti nel volume *Opinioni*<sup>96</sup> nel 1961 – in virtù dei quali interverrà in prima persona nel dibattito attorno al genere romanzo storico, dibattito alimentato a quell'altezza temporale solo da sporadici interventi teorici (tra i più avversi, Benedetto Croce, Edoardo Sanguineti o Luigi Baldacci)<sup>97</sup>.

Si nota come l'espedito usato, all'inizio del romanzo, è quello che si rifà a un *topos* letterario consolidato e che ha contraddistinto la produzione del romanzo storico

---

<sup>95</sup> Anna Banti, *Al lettore*, in *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p.11.

<sup>96</sup> Eadem, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

<sup>97</sup> Per maggiori informazioni riguardo al dibattito critico in Italia sul romanzo storico rinvio alla lettura di Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al Postmoderno*, Lecce, Piero Manni, 1999 (il volume comprende alcuni contributi pubblicati in precedenza e che risalgono al 1996 e 1997).

fin dagli albori: la tradizione del manoscritto. Ma se la tradizione, e *in primis* Manzoni – che la scrittrice definisce come «genio meditativo e rappresentativo»<sup>98</sup> – impiegava l’espedito del manoscritto, non distrutto, ma ritrovato con la valenza di “documento storiografico” volto a suggellare i fatti storici narrati di un qualche timbro di autenticità e allo stesso tempo come *escamotage* per prendere le distanze e liberarsi di qualsiasi responsabilità personale sugli eventi trascritti, la Banti al contrario ne fa un uso totalmente antifrastico rispetto al maestro. L’allontanamento dal modello tradizionale è evidente già per il fatto che l’autrice pianga la perdita di quel manoscritto, non ritrovato, ma distrutto dagli eventi bellici vissuti in prima persona.

Richard Maxwell nel suo saggio *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, ripercorrendo la lunga storia di questo *topos* letterario, ha fatto notare come a partire da Cervantes – che ricorre all’espedito narrativo del manoscritto – si superi la tradizione che il manoscritto sta ad indicare, rispettata sulla sola base dell’autorevolezza degli autori come facevano gli umanisti, preferendo cartesianamente la comprensione del mondo attraverso intuizione e osservazioni personali: «i manoscritti tornano a incarnare la tradizione, il *corpus* di conoscenze tramandate, e la sua corrottabilità»<sup>99</sup>. Se in Manzoni e, prima di lui, in Walter Scott l’espedito del manoscritto ritorna in chiave tradizionale, nella Banti questo non avviene, anzi, questo cambiamento di rotta è da vedersi come la chiara manifestazione di un allontanamento dal padre del romanzo storico italiano, nonostante rimanga un punto di riferimento fondamentale per l’autrice<sup>100</sup>.

Contini giustamente nota come l’espedito «del bruciamento e del restauro sarebbe mero aneddoto [...] se esso non risultasse integrato alla struttura del libro»<sup>101</sup>, se esso non assumesse un chiaro valore simbolico, se non fosse metafora della distruzione di ogni certezza epistemologica, se non fosse manifestazione dell’impossibilità di ricostruire la storia, immagine del crollo del confine che separa il presente dal passato, imposto dalla storiografia vigente. Tutto questo si riflette nelle

---

<sup>98</sup> Eadem, *Manzoni e noi*, in *Opinioni*, cit., p.60.

<sup>99</sup> Richard Maxwell, *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, in *Il romanzo*, vol. IV, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, p.248.

<sup>100</sup> La scrittrice riconosce un rapporto di filiazione con il padre del romanzo storico italiano, colui che rappresenta per lei «l’unico appiglio sul terreno infido della nostra narrativa», in cui ravvisa la ragione della sua personale vocazione alla scrittura cfr. Anna Banti, *Manzoni e noi*, in *Opinioni*, cit., p. 56.

<sup>101</sup> Gianfranco Contini, *Parere ritardato su Artemisia*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 173.

pagine del romanzo per cui il racconto del passato, la storia appunto, non è più certezza, ma risultato di interpretazioni e supposizioni dettate dalla memoria, dal ricordo del manoscritto perduto:

Oscillando [Artemisia], essa segue la turbata memoria di quel che scrissi, di quel che volevo indovinare o sacrificare alla fedeltà della storia.<sup>102</sup>

La Banti si libera dei fatti realmente accaduti, rappresentati dal manoscritto, sotto le macerie della casa di Borgo San Jacopo, perdita materiale, ma come già suddetto anche simbolica – anzi «il suo valore simbolico supera quello materiale»<sup>103</sup>. Se il primo manoscritto seguiva e simboleggiava la storia, così come era avvenuta secondo la logica storica vigente, la cui ricostruzione può aver luogo solo nella «forma commemorativa del frammento»<sup>104</sup> e come fa notare Angela Matilde Capodivacca in *Artemisia di Anna Banti. (Auto)Biografia di un'interpretazione ipotetica della storia*: «Artemisia sarà ora contemporaneamente romanzo storico e romanzo autobiografico, commistione che afferma l'interdipendenza di passato e presente: la verità del presente è infatti epistemologicamente accessibile solo nella sua collocazione simbolica all'interno di un processo storico; di contro, il processo storico non esiste a priori o in sé solo nel presente»<sup>105</sup>. Quando la Capodivacca parla di «romanzo autobiografico» si riferisce ad un altro aspetto di sperimentazione e di innovazione della Banti rispetto al modello manzoniano, infatti se ne *I promessi sposi* il narratore è un classico narratore ottocentesco esterno e onnisciente, in *Artemisia* è la figura dell'autrice a prendere la parola e, attraverso un dialogo serrato e immaginato con il personaggio Artemisia, ripercorre le tappe della sua storia.

La Banti può sperimentare perché nella sua concezione se qualsiasi evento storico non è altro che visione dei fatti tramandata per forma scritta, narrata in maniera non così lontana da quella del romanzo, allora gli eventi passati prendono forma e vita nel momento in cui sono rielaborati nel presente e dalla mente dell'autrice, anzi l'obiettivo dell'autrice stessa è mostrare in maniera lucida e disincantata proprio questa

---

<sup>102</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., pp. 23-24.

<sup>103</sup> Richard Maxwell, *Manoscritti ritrovati, strane storie, metaromanzi*, in *Il romanzo*, cit., p.248.

<sup>104</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.11.

<sup>105</sup> Angela Matilde Capodivacca, *Artemisia di Anna Banti. (Auto)Biografia di un'interpretazione ipotetica della storia*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, a cura della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, Milano, Mondadori, 2006, p.80.

funzione narrativa della storia. *Artemisia* torna in vita nel momento in cui la sua storia viene raccontata come a voler dire che il personaggio storico e la storia in generale non esiste esternamente al progetto narrativo.

Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio. Sono scadute le franchigie della guerra, quelle libertà dello straordinario che ognuno si sentiva concesse; ogni morto riposa nella sua tomba definitiva. L'ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele. M'ha tradito l'urgenza con cui la vedevo, proprio la vedevo, aspettarsi da me, dopo il rimpianto d'averla perduta, e la trepidazione d'averla ritrovata così viva, quel flutto inesauribile di speranze tenace di chi continua a curare un incurabile.<sup>106</sup>

Non è forse un caso che parole chiave come “macerie” e “rovine” ritornino insistentemente nel romanzo, anzi l'apertura stessa è affidata all'immagine della distruzione:

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.<sup>107</sup>

In quelle macerie la Banti fa della storia *tabula rasa*, un foglio bianco su cui riscrivere la vita di Artemisia Gentileschi in cui i confini tra autore e protagonista, tra presente e passato, tra verità e finzione sono stati distrutti, in cui si svela e si denuncia polemicamente l'arbitrio con i cui i fatti storici vengono raccontati e come la memoria storica invece debba farsi carico del più alto indice di moralità:

E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento. Quella che mi consolò, che rimpianse e fu con me viva e viva esaltata, mi occupa come un personaggio che nessuno possa ignorare, di fama illustre, di esempio pregnante: un personaggio dalla biografia ovvia, anno per anno, che val la pena di resuscitare ora per ora, proprio nei giorni in cui la storia tace. Non una pagina risale dalle macerie, ma la memoria di una specie di testo, di manuale illustrato.<sup>108</sup>

La Banti enfatizza in continuazione, con insistenti rimandi, il manoscritto o la sua attività di scrittura, come la testualità del suo personaggio Artemisia, avvisando il lettore che tutto ciò che sta leggendo è verosimile, ma non vero.

---

<sup>106</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 102.

<sup>107</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.13.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 32.



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 terrore del mio tempo. [...] Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata.<sup>109</sup>

L'immagine dell'autrice che inala la polvere sia della vera e sia del personaggio Artemisia, come se la incorporasse e, allo stesso tempo, le restituisse corpo all'interno della propria persona del ventesimo secolo, sta proprio ad indicare l'abbandono di tutte le strutture tradizionali, rovesciando ogni confine che l'epistemologia aveva precedentemente segnato. Le rovine restano rovine, quelle rovine che la retorica fascista aveva esaltato come vessilli della grandezza dell'Impero Romano, la Banti le mostra per quello che sono: nient'altro che rovine. Attraverso la propria storia la Banti smaschera la falsità e l'arbitrarietà della Storia, così come veniva raccontata, anzi prende proprio forma da quelle macerie come testo e non come realtà assoluta. La finzione è storia e viceversa e anche il passato e il presente, nella voce dell'autore e della protagonista, si interfacciano rendendo il tempo fluido, non gerarchizzato, ma aperto all'infinità del supposto. E forse, proprio da questa immagine delle due tombe di Artemisia, quella vera e quella inventata, appare esatto supporre che quello che la Banti attua nei confronti della storia è quella che Giorgio Agamben ha definito "profanazione": «la profanazione implica una neutralizzazione di ciò che profana. Una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato per la sua aura e viene restituito all'uso»<sup>110</sup>. La profanazione che la Banti attua nei confronti di Artemisia si trasforma in un attentato contro la storiografia vigente, contro l'uso arbitrario e strumentalizzato della storia ufficiale, combatte le armi del potere con la figura di una «una giovinetta imbronciata»<sup>111</sup>.

Contro la strumentalizzazione del tempo da parte dei poteri politici vigenti, la Banti si sforza di ricordare la storia "dimenticata" di Artemisia Gentileschi. La linea tra verità e fantasia, tra storia e invenzione è sfumata. Anche la barriera che separa autore e personaggio cade, Artemisia interviene nella narrazione, prende parola, comunica con la scrittrice raccontandole la propria storia, le proprie emozioni, la propria vita privata che i documenti storici non possono restituire. La voce che la Banti

---

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>110</sup> G. Agamben, *Profanazione*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 106.

<sup>111</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.178.

vorrebbe restituire alla pittrice è in definitiva quella dell'autrice stessa, nonostante ciò c'è una voce che parla, sia che appartenga alla Banti o ad Artemisia o a entrambe, e come tale è la voce di una donna che rompe il silenzio per reclamare il proprio diritto a parlare, a far parte della Storia. Ciò che Artemisia ha vissuto realmente, quattro secoli fa, è inevitabilmente perduto, ma l'*engagement* che la Banti si assume è quello di recuperare quell'immagine del passato e farla rivivere nel presente. L'Artemisia della Banti, il personaggio nato dalla sua penna, reclama la propria esistenza, incoraggia l'autrice (e il lettore stesso) a ignorare il fatto che fondamentalmente sia tutta una finzione, un'invenzione dell'immaginazione. Per Artemisia, verità e finzione hanno lo stesso significato:

“Non importa Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero”. China la testa, ritorna di quel biondo opaco delle ragazze malsane, dal sudore acide; ma *insiste*.<sup>112</sup>

La Banti sottolinea sia il suo desiderio di penetrare nell'inaccessibile, nelle differenze del passato rispetto al presente, sia l'impossibilità di realizzare tale desiderio totalmente.

Non si può, riconosco, richiamare in vita e penetrare un gesto scoccato 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.<sup>113</sup>

Il passato come era veramente, cioè la vera storia di Artemisia Gentileschi, è perduto, come il manoscritto. Ma il passato acquisisce significato dentro il presente dell'autrice e la ricerca di Artemisia, allora, è il mezzo attraverso il quale viene resa visibile e palese l'alterità del passato e il suo essere inaccessibile. Il romanziere storico recuperando il dato storico lo interpreta, lo converte, lo rende accessibile e comprensibile nel proprio presente.

Alla Banti rimane la consapevolezza che ogni tentativo di ricostruire il passato secondo la maniera tradizionale non è più attuabile, ogni ricostruzione sarà inevitabilmente parziale e tendenziosa, volta a dare nuova linfa vitale ad eventi trapassati nell'attualità del presente. Facendo un passo ancora in avanti, recuperando un'intervista, la cui autenticità è ancora dubbia, Anna Banti rispondendo alla richiesta

---

<sup>112</sup> Eadem, *Artemisia*, cit., p.24. (*corsivo mio*)

<sup>113</sup> *Ivi*, p.105.

di giudizio sul romanzo storico che negli anni Ottanta ha raggiunto grande successo, avrebbe detto:

Le confesso che mi sento fiera di essere stata io a lanciarlo. *Artemisia* è un romanzo storico per eccellenza. Il romanzo storico reinventa la storia, fa un'opera proustiana sulla storia. L'artista fa rivivere per il lettore calandosi in epoche e personaggi di tanto tempo fa. Ma il *boom* di oggi è falso. Non c'è un romanzo storico oggi che mi paia degno di essere letto. Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più.<sup>114</sup>

Possiamo comprendere da queste parole come il romanzo storico per la Banti sia stato non solo un campo di sperimentazione, ma anche di lunga riflessione, il suo romanzo non nasce semplicemente dallo slancio del suo estro artistico, ma da un'attenta diagnosi del genere. Non a caso l'autrice realizza sul piano letterario ciò che elaborerà sul piano critico-teorico successivamente alla pubblicazione del romanzo. Nella sua produzione saggistica all'interno della quale ben tre volte tornerà a confrontarsi con Manzoni – in *Romanzo e romanzo storico, Ermengarda e Gertrude, Manzoni e noi*, pubblicati presso la rivista «Paragone» rispettivamente nel '51, '54 e '56 – la Banti non abiurerà il romanzo storico come farà il suo maestro, Manzoni<sup>115</sup>, ma allo stesso tempo, lungi dal provare qualsiasi “angoscia dell'influenza”<sup>116</sup>, sperimenta nuove possibilità che il genere le offre, attraverso le quali il passato viene deflagrato, frammentato e reinventato, ma «ciò che non muta e non voleva essere mutato è l'intenzione esemplare, morale, prima ed essenziale motore di questo genere di romanzo [lo storico]»<sup>117</sup>.

In *Romanzo e romanzo storico*, la Banti individua la colpa del maestro, cioè «la sua difesa del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato», l'autrice recrimina

---

<sup>114</sup> Sandra Petrigiani, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, p.104.

<sup>115</sup> Cfr. Alessandro Manzoni, *Del romanzo Storico, e in genere, de' Componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981.

<sup>116</sup> Cfr. Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Abscondita, 2014, in cui il critico si riferisce a quel sentimento di debito che ogni poeta prova nei confronti del proprio precursore.

<sup>117</sup> Anna Banti, *Umanità della Woolf*, in *Opinioni*, cit., p. 70. Non è un caso che abbia voluto citare un saggio che la Banti ha dedicato alla scrittrice inglese, di cui ha curato la traduzione in *La camera di Giacobbe*, Milano, Mondadori, 1950. Infatti, nel saggio qui citato che si riferisce invece a un altro romanzo della Woolf, *Orlando*, la Banti apertamente lo definisce: «romanzo storico per eccellenza» (*ibidem*). Può essere quindi considerato una spia interessante sulla concezione che l'autrice ha del genere romanzo storico. Per una attenta analisi delle affinità tra *Artemisia* e *Orlando* rimando al saggio di Maria Carla Papini, *Artemisia e Orlando*, in *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi*, a cura di Enza Baigini, Firenze, Leo S. Olschki, pp.119-134.

a Manzoni il fatto di aver dato precedenza al dato storico rispetto al dato d'invenzione, la Banti invece preferisce tracciare una terza strada possibile: quella del «fatto supposto», il verosimile manzoniano attraverso cui l'autore «sarebbe giunto alla dimostrazione che la storia, mentalmente ricreata, coincide con la più alta, con la più acuta espressione narrativa, e che il romanzo vero altro non è che moralità, scelta morale in un tempo determinato: la suprema ambizione della storia, scienza, appunto, morale»<sup>118</sup>.

A dispetto della tradizionale ossessione per la verità storica, che la Banti scorge nella poetica neorealistica, la cui «scrittura spezzata e sterile» fatta per «rispettare una verità istantanea, per lasciare intatta ed eterna un'ora del nostro tempo», nota come «la memoria che ha fatto in tempo a scegliere [...] suggerisce e trasferisce il fatto crudo dall'ordine dell'avvento a quello del supposto». Il “fatto crudo” secondo la scrittrice deve essere prelevato dalla cronaca, interpretato e filtrato attraverso la memoria cosicché: «la storia è raggiunta, il romanzo realista è già romanzo storico».<sup>119</sup>

Il proposito finale, secondo la Banti, del romanziere storico è trovare, ravvisare, «discernere nel tessuto velocemente trascorrente dei “fatti” accaduti un momento o un secolo fa, quanto di eterno accomuna e distingue le azioni umane» e questo è possibile solo dalla memoria storica; infatti «se c'è alta forma di memoria, questa è la storica, una forma quasi trascendente, che per minimi appelli e quasi segni raddomantici di una trapassata realtà, la interpreta, la ricomponi, la restituisce a una costante morale che dal buon senso alle passioni estreme, abbraccia le azioni e i sentimenti umani, in ogni tempo»<sup>120</sup>. L'intento dell'autrice non si riduce semplicemente alla ricostruzione della biografia di Artemisia Gentileschi, ma risiede soprattutto nella volontà di recuperare il Vero nella Storia, in cui il passato assume i connotati di un Vero senza limiti temporali.

La Banti sprigiona il romanzo storico dal divieto manzoniano, ossia la massima fedeltà al dato storico, senza rinunciare allo stesso tempo al modello manzoniano, la fase preliminare di ricerca negli archivi, dello studio della documentazione storica da legare all'invenzione letteraria, per provare l'attualità e l'apertura alla sperimentazione del genere perché la Storia, siccome incompleta, fatta apparire completa solo dagli

---

<sup>118</sup> Anna Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, cit., pp.40-41.

<sup>119</sup> *Ivi*, p.42.

<sup>120</sup> Anna Banti, *Manzoni e noi*, in *Opinioni*, cit., p.58.

storici, può essere reinventata dal romanziere storico, colmando le lacune supponendo, interpretando nella maniera più verosimile possibile e prendendosene tutte le responsabilità:

Ora è per me sola che Artemisia recita la lezione, vuol provarmi di credere tutto quel che *inventai* e si fa tanto docile che persino i suoi capelli cambiano di colore, divengono quasi neri, e olivastro l'incarnato: tale io *l'immaginavo* quando incominciai a leggere i verbali del suo processo sulla carta fiorita di muffa.

Ricordando che a dieci anni Artemisia diceva: “pe li frati”, troncando con un accento rauco d'accatto la scorrevolezza ereditaria della parlata toscana, mi pare un successo, una testimonianza di fede nella sua storia.<sup>121</sup>

Interessante a tal riguardo appare l'intervento di Cesare Garboli, in cui il critico nota una *pars construens* nelle scelte della Banti, per la quale rimane fedele alla tradizione ottocentesca: «in direzione Verga, Manzoni, Balzac» e una *pars destruens* che la spinge a liberarsi dai suoi modelli per affacciarsi a un «novecentismo involontario» per cui «il passato è asservito al presente, riportato al qui e ora [...]». L'oggettività dello storico s'intorbida, e la ricostruzione di eventi veri e lontani, ricostruzione che dovrebbe soppesare col misurino la quantità di vissuto e di verosimile che se ne può filtrare, si complica d'interessi che fanno trionfare la psicologia, la fantasia, l'io, l'oggi»<sup>122</sup>. Nel tentativo, tutto novecentesco, di recuperare il Vero, in questa ricerca estenuante del senso che la guerra ha distrutto, nella visione storica che la Banti offre: «si confonde il limite tra quello che è stato, quello che sarà, quello che è, del già stato, per cogliere nel vero il presente, la “realtà visiva” del fatto supposto»<sup>123</sup>.

*Artemisia* quindi non è solo un romanzo, è un meta-romanzo in cui la scrittrice continuamente spiega, si blocca, ritorna a divagare su questa “presa” eternamente incompleta che ha sulla Storia, e laddove il dato storico non parla, non spiega, manca, ecco che interviene l'immaginazione, l'invenzione, l'intuizione di cui solo l'autore è responsabile. Il passato non è concepito come qualcosa di autonomo, chiuso in sé stesso, un'esistenza vera e reale, la Banti ribadisce il fatto che non vi sia alcun modo

---

<sup>121</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.24 e p.17.

<sup>122</sup> Cesare Garboli, *Banti e il tempo*, in *L'opera di Anna Banti*, cit., p.15.

<sup>123</sup> Enza Biagini, *La poesia e la filosofia della storia*, cit., p. 100.

per accedervi in maniera oggettiva, per conoscere e riportare la vita “effettiva” di Artemisia Gentileschi ed è lì che interviene con il suo genio.

Si può dire che rappresentare il passato è una forma di “traduzione”, è un tentativo di ricostruire un linguaggio diverso, di tradurre un testo appartenente ad un’epoca passata e condurlo dentro lo spettro dello scibile del presente, ma come ogni traduzione, essa resta un’operazione illegittima, ontologicamente incapace di reintegrare l’originale, anzi il confronto con i documenti del passato e la “traduzione” di questi implica inevitabilmente la soggettività di chi interpreta e il contesto storico in cui vive. Tradurre è sempre un po’ “tradire”; una traduzione, per buona che sia, non può essere altro che il rovescio del broccato: ogni ricostruzione storica peccherà, inevitabilmente, di presentismo.

La Banti infatti offre immediatamente «i pochi dati che [...] poteva trarre dalla biografia del personaggio realmente esistito»<sup>124</sup>, dati che derivano dalla sua eccellente vena e competenza in materia di storia dell’arte e dalla fonte di maggiore autorità sull’arte seicentesca, Roberto Longhi, dati che permettono sì di arginare il dato narrativo, l’invenzione, ma che la Banti usa come base fondante e dura sulla quale dare adito alla propria fantasia, interpretazione, supposizione per costruire il suo personaggio-Artemisia.

Proprio perché l’autrice, infatti, sottolinea continuamente il carattere testuale della Storia – ossia l’idea che la storia esista nel momento in cui viene scritta e in tale maniera tramandata ai posteri – non sembra essere errato parlare di “traduzione” della storia, nel momento in cui la Banti fa affondare il suo progetto di ricostruzione biografica in un abisso in cui significato e conoscenza storica falliscono, in cui il passato non può essere scritto, ma riscritto dando spazio all’invenzione laddove la storia non parla.

In questa “invenzione” del passato, il romanzo genera nel lettore un totale straniamento, mettendo in rilievo l’impossibilità di certezza, o meglio, l’epistemologica incertezza che caratterizza ogni incontro con il passato. La Banti usa la figura di un’artista – «mi vergogno dell’accanimento con cui l’ho intrattenuta in piena guerra, tutta la mattina»<sup>125</sup> – per esplorare «una nuova misura di connivenza

---

<sup>124</sup> Eadem, *Anna Banti*, Milano, Mursia editore, 1978, p. 62.

<sup>125</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.20.

storico-letteraria»<sup>126</sup>, attraverso il dialogo serrato tra il personaggio di Artemisia e la figura dell'autore all'interno del romanzo, in questo «nuovo accostarsi e coincidere di vita perentoria e vita attuale»<sup>127</sup>. Una “nuova storia” prende forma, una storia in cui l'opposizione tra fatto e finzione e passato e presente è resa fluida, osmotica, aperta:

Più che voce, è interiore moto di pietà storica, senza allarme, né illusione, né accoramento. Confitta nello spazio e nel tempo come un seme infruttuoso, ascolto un fruscio senza frescura, il respiro polveroso dei secoli: il nostro e quello di Artemisia, congiunti.<sup>128</sup>

La ricostruzione della vita di questa pittrice, dall'infanzia fino alla sua morte, dalla violenza subita e documentata al suo peregrinare in Italia fino alla lontana Inghilterra, è realizzata dalla Banti in maniera totalmente nuova e sperimentale, perché tale ricostruzione avviene attraverso un iterato dialogo tra la figura dell'autore, protagonista di uno dei momenti più oscuri della storia d'Italia, e Artemisia, «pittrice valentissima fra le poche che la storia ricordi»<sup>129</sup>. E da questo “ricordo” della storia che il personaggio prende forma nella mente dell'autrice, assumendo le sembianze di un fantasma che vaga assieme a lei fra le rovine di Borgo san Jacopo.

In fondo, ad essere ricordata non è solo la pittrice e non è solo la grandissima eredità artistica che ci ha lasciato, ma è la donna. Questo è evidente dalla scelta del titolo che è *Artemisia* e non *Artemisia Gentileschi*, come a voler cancellare qualsiasi appartenenza patronimica per fissare la figura della donna, e della donna solo, nella sua individualità, nella sua eccezionale indipendenza – eccezionale rispetto ai tempi in cui viveva – in virtù del suo talento eccezionale, ma anche in virtù del fatto che fu *in primis* «una gran donna»<sup>130</sup>.

In *Artemisia* «la ricerca del documento reale resta disancorata dalla volontà di ricercare la testimonianza del passato e quasi sempre coincide con un autentico vissuto», come dice Enza Biagini, e questo provoca una distorsione della linea temporale, l'abbattimento dei confini secolari che separano l'autrice dalla pittrice: «il passato e la memoria o il ricordo si appiattiscono al punto di voler lasciar scoperte solo

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ivi*, pp.177-178.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.28.

sensazioni, atti, gesti»<sup>131</sup>. Tutto questo si riflette nello stile della scrittrice, che pone attenzione con cura quasi manieristica al dettaglio, restituendolo in una sorta di visione al rallentatore per rendere al lettore l'interiorità del personaggio, per far sì che non sfugga la parola, il termine-spia – quell'«impressionismo introspettivo» che Contini aveva ravvisato come peculiare dello «stile femminile»<sup>132</sup> – e «qui la conquista di soppesare il dettaglio è definitiva. Le cadenze, però, non sono regolari a lungo [...] invano si potrebbe sperare di imbattersi in un cadenzato stilistico continuo, proustiano o manzoniano, ad esempio»<sup>133</sup>.

In un interessante articolo, Siobhan Craig mette in rilievo come la Storia e la sua trasmissione sia strumento nelle mani del potere ufficiale e, in questo romanzo specifico, della retorica fascista: «History is no longer privileged absolute, but a construct in service of the prevailing power relationship. The author-figure in *Artemisia* proposes her own competing construct as equally valid, no more or less “true” than traditional history»<sup>134</sup>. La Banti presenta una storia diversa, non una storia che dà preminenza alla collettività, alla nazione – come invece avviene in Manzoni e in Nievo<sup>135</sup> –, ma preferisce il personaggio singolo (anche questo può essere considerato un ulteriore elemento di allontanamento dal maestro), la cui storia è per lei anche più importante della seconda guerra punica:

Ecco i fatti che mi valgono – e non so se arrossirne – come una seconda guerra punica. Si può ben congetturare cosa mangiassero gli elefanti africani in Italia; si può ben pensare alle serate di Artemisia nell'estate milleseicentoquindici.<sup>136</sup>

Non è un caso che gli elefanti di Annibale vengano chiamati «as functioning as a metonym for specifically Fascist historiography and iconography»<sup>137</sup>, e il cibo che

---

<sup>131</sup> Enza Biagini, *La poesia e la filosofia della storia*, in *L'opera di Anna Banti*, cit., p.100.

<sup>132</sup> Gianfranco Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., p.174.

<sup>133</sup> Enza Biagini, *Anna Banti*, cit., p.61.

<sup>134</sup> «La storia non è più un assoluto privilegiato, ma una costruzione al servizio dei rapporti di potere dominanti. La figura dell'autore in *Artemisia* promuove la sua costruzione concorrente ugualmente valida, né più né meno vera di quella della storiografia tradizionale»: in Siobhan Craig, *Histogrammy and the Betrayal of Meaning in Artemisia*, «Italice», vol. LXXXIII, n° 3, autunno 1996, p.606.

<sup>135</sup> Cfr. Anna Banti, *Il caso del Gattopardo*, in *Opinioni* in cui a sostegno del libro, a suo tempo stroncato unanimemente, porta come elemento positivo di novità la preferenza per il personaggio singolo contro il tradizionale affresco del “vero romanzo italiano” rappresentato dalla triade Manzoni-Nievo-Verga, in cui i veri soggetti erano la nazione, i problemi di classi, la comunità a scapito del singolo e della sua psicologia.

<sup>136</sup> Eadem, *Artemisia*, cit, p. 32.

<sup>137</sup> «A fungere da metonimia specificatamente per la storiografia e l'iconografia fascista»: in Siobhan Craig, *Histogrammy and the Betrayal of Meaning in Artemisia*, cit., p.606. Trovo che non sia un caso che nel 1937 venne prodotto il film colossale *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone che riproponendo



essi hanno mangiato come la seconda guerra punica non sono informazioni che hanno un'importanza maggiore rispetto alla vita di Artemisia, ma per come la storia è stata espressa, scritta e tramandata, i primi sono argomenti di Storia, con la 's' maiuscola, la seconda, invece, è argomento che a lungo tempo non solo è stato bistrattato, ma ingiustamente silenziato. Come il confine tra passato e presente è crollato, anche ogni forma di gerarchizzazione degli argomenti storici implode sotto i bombardamenti della penna instancabile e polemica della Banti.

E la pioggia cadde, ciecamente illudendo di lavare e purificare; diabolico strumento, invece, per intridere, laggiù, fango e stracci, minute ossa di legno, bistorti metalli, tritumi di vetro: torta delle rovine su cui già s'incidono sentieri per il cammino quotidiano degli uomini immemori. Il gioco del tempo è scoperto, noi siamo dalla parte del meccanismo, grossolano apparecchio arrugginito e indistruttibile, di cui solo l'incanto è rotto.<sup>138</sup>

La sua denuncia accorata continua, la denuncia della strumentalizzazione del tempo, «meccanismo» di un ordigno ben più grande e spaventoso, il regime fascista, che tratteggia la Storia a proprio piacimento, richiama alla memoria eventi che sono utili a suffragare la propria causa, a corroborare i propri intenti, ma una volta che la trama nascosta viene divelta, «l'incanto è rotto», come in una favola quando l'invenzione nasconde la cruda verità, la cui morale non sarà mai una pioggia che lava, ma che fa riemergere le lordure che gli uomini, non conservandone la memoria, dimenticano. Questa pioggia potrebbe essere un chiaro rimando a *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio, del Vate, del poeta del fascismo, da cui recupera l'immagine della pioggia purificatrice, ma in chiave antifascista e il contatto con la natura e la metamorfosi in essere vegetali, per cui i due protagonisti della poesia sembrano abbracciare un tempo che non sembra avere fine, ma che è solo un'illusione, in *Artemisia* si trasforma in «grossolano apparecchio arrugginito e indistruttibile». Non appare errato rivedere in questo passo una critica indiretta nei confronti del poeta, visto che in un'intervista del 1971 la Banti aveva confessato senza mezzi termini: «Disprezzavo quello che si faceva in Italia a quel tempo, attorno al '30. [...] tutta quella letteratura gratuita, ornamentale. Odiavo D'Annunzio, il dannunzianesimo»<sup>139</sup> ed è

---

le vicende della seconda guerra punica e della conquista romana di Cartagine, celebrava allusivamente le conquiste dell'Italia fascista in Africa nella guerra di aggressione all'Etiopia appena conclusa. L'imperialismo romano fu assunto in Italia come argomento propagandistico dal regime fascista, che a tale scopo fu tra i primi ad utilizzare i mezzi di comunicazione di massa, la radio e il cinema.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>139</sup> Grazia Livi (intervista di), *Tutto si è guastato*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1971 (*corsivo mio*).

proprio in questo decennio che la produzione del Vate più si inserisce e si trasforma nel più raffinato strumento di comunicazione e diffusione della retorica fascista<sup>140</sup>. Colpendo il suo miglior rappresentante nell'orizzonte letterario, la Banti critica colui che aveva causato a lei e a tutti gli italiani: «avvenimenti che tutti abbiamo patito, il senso della nostra miserabile condizione e impotenza», come scrive in *Neorealismo nel cinema italiano*, e riferendosi al film *Roma, città aperta* di Rossellini: «Finalmente qualcuno raccontava i fatti nostri semplicemente, legando una cronaca sciagurata di inermi sopraffatti, cogli umani motivi della paura, del dolore, dell'odio; concedendo pochissimo all'*ornamento*»<sup>141</sup>, come anche nell'articolo dedicato a due opere del teatro di Ghelderode, in cui parlando dello scarso consenso da parte del pubblico italiano, tale mancanza dalla Banti era attribuita al fatto che *Hop, Signor* presentasse: «uno sgradevole sentore di retorica maledizione, fra vittorughiana e dannunziana: zuppe che a noialtri disgustano forte» rispetto a questa invece: «*Faste d'Enfer* era tutt'altra cosa, opera tanto nuova e viva da riscattare e mettere in luce quello che, nell'atto precedente, era stato compromesso dal tanfo che si diceva».

In ultima istanza è giusto soffermarsi su un aspetto più generale che riguarda il romanzo nella sua totalità, come nota Pietro Bigongiari, la tecnica bantiana dell'allontanamento di fronte alle urgenze della cronaca è simile all'effetto di illusione prospettica praticata dai pittori barocchi: «una prospettiva come quella che i barocchi ricercarono attraverso le illusioni ottiche: l'infinito in pochi metri» e quando la memoria trasforma il fatto crudo in fatto supposto in definitiva altro non accade che «nel sorpassare la cronaca, si raggiunge più che la storia nel suo piano ideologico, una storia come fermata, sottratta la tempo minore e senza che necessariamente debba riassommare ma solo, e di volta in volta, faticosamente interrompere»<sup>142</sup>, ma questa non è l'unica tecnica barocca che la Banti sembra impiegare. In tutto il racconto di una vita non compare mai la Storia con la 's' maiuscola, gli eventi del Seicento italiano, il ripercorrere della vita di Artemisia è un susseguirsi di *flash*, immagini, figurazioni che la mente dell'autrice libera nella pagina:

---

<sup>140</sup> Inoltre, nel biennio del 1935-36, D'Annunzio dedicherà una serie di scritti a Mussolini per celebrare l'impresa militare nel continente africano, poi raccolti nel volume *Teneo te Africa*.

<sup>141</sup> Anna Banti, *Neorealismo nel cinema italiano*, in *Opinioni*, cit., pp. 90 e 92 (*corsivo mio*).

<sup>142</sup> Pietro Bigongiari, *Antinomie stilistiche di Anna Banti*, in *L'opera di Anna Banti*, cit., pp.7 e 9.

È rientrata nella luce remota di tre secoli fa, e me la sbatte in faccia, accecandomi: la velocità con cui la figurazione della sua vita si succedevano e fluivano l'una nell'altra, oscilla, coagulata in quadri di lanterna magica lunare, piatti e freddi.<sup>143</sup>

E in questi lampi di immagini che illuminano i dettagli, i gesti, le emozioni, l'autrice ritrae una vita senza lasciar spazio a quella Storia che l'aveva ingiustamente esclusa, quasi come per contrappasso questa viene trasformata in un fondale nero. Lo stile pittorico di Artemisia viene reso su carta, quel «dirompersi delle tenebre rilevava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto»<sup>144</sup> scriveva Longhi su Caravaggio, la Storia sotto la penna della Banti, come sotto il pennello della pittrice, viene oscurata e la luce tutta proiettata sull'immagine di un'artista del Seicento, perché doveva essere raccontata quella vita, nient'altro che la vita di Artemisia Gentileschi.

## **2.2 La stanza degli orologi: il «romanzo moderno su basi classiche» di Maria Bellonci**

*Rinascimento privato* – pubblicato per la prima volta nel 1985 e insignito del premio Strega l'anno seguente – è l'ultima grande prova letteraria di Maria Bellonci, «opera pensata e si può dire vissuta per vent'anni, [...] il libro è il più bello tra quanti [...] abbia scritto»<sup>145</sup>. La Bellonci si conferma a quest'altezza temporale come una delle più importanti scrittrici di romanzi storici del panorama italiano, affermandosi non solo in ambito nazionale, ma anche internazionale<sup>146</sup>. Il libro è un'autobiografia immaginaria di Isabella d'Este; la protagonista ripercorre un arco temporale ben definito – dal 1494 al 1533 – restituendo al lettore sia il ritratto della propria esperienza personale all'interno della corte del Ducato di Mantova sia un ampio affresco della cultura, della società, della storia e della politica di un secolo molto complesso e carico di eventi: il Rinascimento. Se infatti il titolo dei romanzi e dei racconti biografici scritti precedentemente dall'autrice coincide con il nome del protagonista<sup>147</sup>, in questo caso è legittimo ritenere il Rinascimento il protagonista vero e proprio del romanzo. Il periodo storico è vissuto e intimamente rielaborato da Isabella d'Este che osserva, vive

---

<sup>143</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 103.

<sup>144</sup> Roberto Longhi, *Caravaggio*, Milano, Abscondita, 2013, p. 187.

<sup>145</sup> Geno Pampaloni, *Introduzione*, in *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 2003, p. 5.

<sup>146</sup> Cfr. Maria Bellonci, *Pubblici Segreti 2*, Milano, Mondadori, 1989, p. 288 in cui scrive: «Finisce per capitarmi una cosa singolare: sono veramente io quando vado all'estero, dove sono conosciuta per le mie opere [...]».

<sup>147</sup> Mi riferisco ad esempio al celebre romanzo d'esordio della Bellonci *Lucrezia Borgia* (1939) o a *I segreti di Gonzaga* (1947), *Marco Polo* (1982) etc.

e commenta i grandi eventi del tempo, le battaglie, gli intrighi politici, le personalità di maggior spicco, le innovazioni culturali, le mode, i tumulti religiosi, le teorie filosofiche e scientifiche. Il Rinascimento viene restituito al lettore in tutta la sua complessità storica; infatti la Bellonci è ben attenta a riportare i fatti storici, le correnti di pensiero culturale, artistico e filosofico, così come vengono tramandati dai documenti storiografici, mostrando un'eccezionale conoscenza storica che spazia in tutti i campi dello scibile. L'intero immaginario storico è reso ancora più vivido anche dal dialogo costante che *Rinascimento privato* instaura con i testi dell'epoca, rielaborati e inseriti tramite strategie citazionistiche e dialoghi intertestuali che includono: «innanzitutto i documenti d'archivio, ma anche gli scritti dei contemporanei di Isabella, dall'Ariosto al Castiglione, dal Machiavelli al Bembo, e la cultura figurativa del tempo, dal Mantegna a Giulio Romano, da Michelangelo a Leonardo a Raffaello, da Bellini al Perugino»<sup>148</sup>. Ma l'io che racconta la storia getta luce su una zona d'ombra misconosciuta al lettore come agli storici: la realtà privata, intima, personale del Rinascimento di Isabella. Così la realtà vissuta, assieme a quella storicamente effettiva, del Rinascimento italiano viene esplorata dalla memoria della marchesa di Mantova, una delle personalità maggiori e più influenti del tempo, e rielaborata all'interno della propria visione dei fatti e in luce degli accadimenti che hanno costellato la sua lunga vita.

In un'intervista la stessa Bellonci afferma proprio a tal riguardo:

Il senso del “privato” è quello di un osservatorio: un osservatorio che non trascurando la visione precisa dei fatti è soprattutto rivolto a scoprire passioni ed emozioni soggettive. Questo romanzo è il più “privato” di tutti i miei libri; è un vero romanzo e come tale è stato da me pensato e strutturato»<sup>149</sup>.

È importante soffermarsi sulle parole dell'autrice, ripercorrendo le sue opere precedenti: la Bellonci si era sempre distinta per la sua acribia nello studiare e riportare i documenti storici attraverso la narrazione, di fatto tutta la sua produzione si basa su un'accurata ed esaustiva ricerca d'archivio. Azioni ed eventi sono il primo motore mobile della sua produzione precedente che, pur ibridando storia e finzione, restituiva

---

<sup>148</sup> Giovanna Faleschini Lerner, *La stanza degli orologi: Storia e memoria in Rinascimento privato di Maria Bellonci*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, cit., p.121.

<sup>149</sup> Cit. in E. Ferrero, *Note ai testi*, in M. Bellonci, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1997, p. 1529.

il dato storico nella sua oggettività documentata. L'autrice mette in allerta il lettore affermando che *Rinascimento privato* sia un vero e proprio romanzo, crea uno scarto, già evidente per il semplice fatto che Isabella d'Este intervenga in prima persona e racconti la sua personale versione dei fatti. Come fa notare Giuseppe Antonelli, in *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, il rapporto tra fonti, autore e personaggio protagonista muta rispetto al suo romanzo d'esordio, *Lucrezia Borgia*.<sup>150</sup> Oltre a dimostrare come l'autrice non si soffermi sugli eventi già raccontati come anche sulle fonti citate in *Lucrezia Borgia*, il punto di vista esterno poneva diverse difficoltà alla scrittrice nel momento in cui le si presentavano dei vuoti incolmabili nella documentazione, per cui era costretta a muoversi per ipotesi, per supposizioni: «quello che il racconto vuole ricostruire è una storia fatta “coi se e coi ma” e soprattutto coi tanti “chissà” [...]. In *Rinascimento privato*, invece, saltano tutti i filtri. Non c'è bisogno di fare ipotesi, perché la sensazione di Isabella la scrittrice la prova direttamente sulla propria pelle. Con la scelta decisiva della prima persona, il punto di vista si sposa e diventa interno e autodiegetico: si passa dall'empatia all'immedesimazione»<sup>151</sup>. In fondo è proprio l'immedesimazione dell'autrice che ha permesso a Isabella d'Este di poter prendere parola in prima persona. Proprio a tal proposito, è illuminante un passo di *Pubblici segreti* – il primo volume raccoglie la rubrica *Piccolo Diario*, pubblicato dal giugno 1958 al giugno 1964 nel settimanale «Il Punto»; mentre il secondo è la raccolta degli scritti della rubrica omonima in collaborazione con «Il Messaggero», tenuta dal 1964 al 1970 – in cui la Bellonci, parlando del *Caravaggio* di Roberto Longhi, tratta del genere storico-biografico:

Ma è ovvio: chi ha vissuto dentro un'epoca, in comunione stretta con un personaggio, penetrando nelle più sottili articolazioni dei suoi moti e amalgamando giorno per giorno le opere di lui con la propria acutezza critica, acquista una capacità a più dimensioni di ricreare quel personaggio e il suo accento diventa insostituibile. Ecco perché la famosa pagina caravaggesca di Longhi che comincia: «Nulla ci vieta d'immaginare una giornata del Caravaggio...» (nell'introduzione all'opera pubblicata da Aldo Martello) presa per guida da chi non la regga con altrettanta sostenuta perizia – ed evidentemente

---

<sup>150</sup> Giuseppe Antonelli, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, a cura della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, Milano, Mondadori, 2006. Lo studioso offre un ottimo confronto tra le fonti usate dalla Bellonci in *Lucrezia Borgia* e in *Rinascimento privato*, oltre ad un'esaustiva analisi delle spie linguistiche che restituiscono quell'effetto “anticato” alla prosa della Bellonci.

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 104-105.

non potrebbe farlo – può addirittura diventare un granello pericoloso. [...] Pericoli ce ne sono per tutti, lo so benissimo, e forse meglio di ogni altro per esperienza di lunghi anni. Il racconto di una vita risulta fra le imprese più delicate e insidiose che si possano intraprendere, sia in rappresentazione d'immagine sia in pagine di libro, perché in ambedue i casi è necessaria l'invenzione di uno stile.<sup>152</sup>

Quella capacità di immedesimazione, quella «capacità a più dimensioni di ricreare quel personaggio», coltivata da lunghi anni d'esperienza, è ciò che permette alla Bellonci di far parlare Isabella in prima persona. E da ciò che il documento storico può comunicare e intrecciarsi all'invenzione, infatti la scrittrice continua:

Lasciamo da parte i libri e domandiamoci che cosa occorra per tradurre in immagini la vita di un grande che ebbe uno stato sociale. Prima di tutto, studio; e poi ancora studio, ostinato implacabile; e poi fantasia; anch'essa instancabile, ostinata.<sup>153</sup>

La Bellonci ci rivela gli strumenti del suo scrittoio: uno studio ostinato e una fantasia altrettanto ostinata. Quell'«invenzione dello stile» dipende anche dalla quantità a disposizione dei documenti, le testimonianze possono essere troppe o troppo poche, per cui richiedono rispettivamente una maggiore inventiva o una maggiore capacità di sintesi, ma in ogni caso:

[...] il fine è sempre quello di raggiungere per approssimazioni storiche, psicologiche, di costume e d'arte una verità che sia circolazione di sangue attivo fra noi e quelli che prima di noi hanno vissuto e operato.<sup>154</sup>

La biografia di un personaggio storico non può essere recuperata *in toto*, quello che l'autore può fare è giungere ad una sua approssimazione, cioè farsi il più vicino possibile, calandosi nella vita di quel personaggio. Facendo ciò, è necessario rendersi conto che tal personaggio disegnato dai documenti non corrisponderà mai alla persona realmente vissuta ed è questa la sfida che la Bellonci decide di ingaggiare con la Storia ufficiale: ciò che si deve ricordare è che quel personaggio, che sia Caravaggio o che sia Isabella d'Este, è stato un essere umano in carne ed ossa ed è lì che lo storico-

---

<sup>152</sup> Maria Bellonci, *Pubblici segreti 2*, cit., pp. 335-336.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

scrittore trova la sua verità, in quella «circolazione di sangue attivo», nell'idea che, in quanto essere umano, ci si confronta con un complesso psicologico-individuale che i documenti non possono riportare, ma che comunque è esistito. Non a caso sempre in *Segreti pubblici*, la Bellonci parlando della *Vita* di Cellini, scriva:

Ogni autobiografia, del resto, partecipa del fantastico mentre presenta quella che l'autore crede una realtà avvenuta: e anche ogni diario; salvo, forse, la registrazione quotidiana di fatti ai quali la preoccupazione del momento toglia ogni punta immaginativa. Non ci sorprendiamo di noi stessi, quando ritroviamo minimi documenti del nostro passato: lettere, annotazioni, appunti, riconoscendo a stento situazioni superate e dimenticate? Ecco dove lo storico-narratore ha il compito difficile: nello sceverare, quando studia gli epistolari del passato, ciò che ha un valore attivo e ciò che è soltanto registrazione di contingenze.<sup>155</sup>

Di nuovo la scrittrice ricorre all'aggettivo «attivo»: se la registrazione nei documenti storici è un'operazione passiva che segna le azioni, il ruolo politico assunto e a volte le parole dette (conservate ad esempio negli epistolari o nei diari), in poche parole, l'aspetto pratico dell'esistenza; il romanziere storico ha il compito di recuperare il non detto, il silenzio fra le parole tramandate, tutto quello che può restituire il personaggio storico nella sua totalità, o meglio nella sua umanità. Il romanziere storico «sulla scia di Montaigne e di Stendhal ricerca negli avvenimenti del passato la condizione interiore dell'uomo»<sup>156</sup>, ma la Bellonci fa anche un passo avanti, invece di ricercarla, la mette direttamente su carta assumendo il punto di vista interno e soggettivo di Isabella d'Este. Se già noi stessi non ci riconosciamo in appunti o diari scritti in anni passati, quanto può essere distante la verità, quella umana e personale, da quella riportata dalla Storia?

La trama di *Rinascimento privato*, come già detto, ricopre un arco temporale ben specifico, i quarantatré anni di reggenza di Isabella d'Este, figlia di Ercole d'Este e Leonora d'Aragona, data in sposa a Francesco Gonzaga di Mantova. Anni turbolenti in cui, a seguito della morte di Lorenzo il Magnifico (1492), gli equilibri del potere politico sono crollati, provocando continue battaglie fra gli Stati italiani. La minaccia straniera, ossia Francia e Sacro Romano Impero, trasforma il suolo italiano in campi di battaglia, tra alleanze e tradimenti, portando con sé epidemie e violenze che

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 419.

raggiunsero il loro apice con il famigerato Sacco di Roma del 1527. Isabella trasforma la sua corte in un cenacolo di eruditi, di filosofi, di poeti, di attori e di musicisti; guarda e interviene in prima persona negli affari politici, vede sfilare di fronte a sé schiere di papi e di nobili; machiavellicamente stringe e scioglie alleanze; protegge i propri figli a spada tratta e ne traccia il percorso di vita futura; incassa gli insulti delle malelingue e si fregia delle lodi intessute attorno al suo nome, mentre rimane salda nella strenua difesa della sua Mantova e della sua Ferrara, sempre nel rispetto delle norme cortigiane, senza superare la soglia imposta a qualsiasi donna della sua epoca. L'immagine tratteggiata è quella di una donna arguta, intelligente, colta, coraggiosa, creatrice di mode, raffinata intenditrice, intenta negli affari politici italiani ogniqualvolta le è consentito entrarci. Tuttavia, la Bellonci è ben attenta a non disegnare la sua protagonista come un'eroina troppo perfetta per essere reale, troppo legata alle informazioni riportate nei documenti ufficiali per essere vera; Isabella d'Este sa essere una donna meschina, vendicativa (in particolar modo nei confronti della cognata, Lucrezia Borgia), una donna gelosa e possessiva (nei confronti del primogenito Federico). Il ritratto che ne esce fuori è quello di una donna che si mette a nudo davanti al lettore confessando passioni, emozioni, dubbi, ripensamenti, decisioni, dolori e gioie; così vera da addirittura confondere il lettore che, una volta entrato nella sua sfera personale in maniera così profonda ed empatica, dimentica che quella stessa dimensione intima sia pura invenzione.

Volendo immaginare uno spettro del romanzo storico, le cui estremità sono occupate da un lato dalla storia e dall'altro dalla *fiction*, *Rinascimento privato* probabilmente si collocherebbe nel centro, in cui storia e finzione non sono due campi magnetici in opposizione fra loro, ma complementari. La Storia, quella appunto ufficiale con la "s" maiuscola, è presente (a differenza di *Artemisia* di Anna Banti) e fa da fondale a tutto il romanzo in eterna interazione con la protagonista. L'aspetto innovativo e allo stesso tempo vincente del romanzo è la voce di Isabella d'Este, partecipe attiva di quella Storia che rielabora e filtra attraverso la propria memoria.

Sicuramente la Bellonci ha segnato una svolta del genere del romanzo storico attraverso la sua peculiare valorizzazione del ruolo della creatività suffragata da uno studio accurato ed esaustivo degli archivi storici. Ma in Italia, quando si parla di romanzo storico, non è possibile esentarsi dal confronto con Manzoni e la Bellonci



non fa eccezione<sup>157</sup>. Ritornando al discorso che Manzoni fa in *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* del 1845 – per cui la natura falsa della *fiction* lo aveva portato in ultima istanza al rifiuto di qualsiasi possibilità di cooperazione e di sintesi fra storia e invenzione – la Bellonci rovescia la motivazione classica della funzionalità narrativa della storia che è stata, sin dalle prove più antiche, quella di correggere gli eccessi della fantasia: tra storia e *fiction* non esiste più un rapporto gerarchico della prima sulla seconda, ma « dialogical. [...] Bellonci's historical novel, for better or for worse, liberates Isabella from weight of her past»<sup>158</sup>, come fa notare Susanna Scarparo. In tal modo la Bellonci mostra come qualsiasi interpretazione dei fatti storici sia appunto un'interpretazione, soggettiva e suscettibile al carico ideologico di chi la espone. La scrittrice quindi riesce a riscattare il romanzo storico dallo scarto manzoniano, riscrivendo «l'avventura della Storia attraverso quella della Quotidianità, sapendo riconoscere nelle piccole cose della vita esteriore i grandi temi dell'interiorità. E libera “il genere proscritto” dal rischio sempre incombente di essere rigettato, pur senza rabbia, dalla polvere degli scaffali»<sup>159</sup>.

Non per nulla Giacomo Debenedetti, il critico del romanzo novecentesco, aveva definito *Rinascimento privato* «il romanzo moderno su basi classiche»<sup>160</sup>, un'opera che mette in scena un destino immaginario in un quadro stabilmente formulato e fissato dalla documentazione storica. Infatti, facendo anch'egli un parallelo con Manzoni, spiega come il narratore o romanziere storico oltre alle dimensioni tradizionali di spazio e tempo, in cui far agire i personaggi, ha in più quella del “saputo”. Meno ne profitta, più la trasforma e da storico diventa romanziere, «dando a questo “già accaduto” tutta la sorpresa, il progresso verso l'ignoto del possibile»<sup>161</sup>. Inventa sul già noto, ma più ancora trova il documento che manca a muovere e a completare interamente il circolo dell'invenzione romanzesca. Si può pensare che, nel suo caso,

---

<sup>157</sup> La Bellonci si confronta anche con altri scrittori di romanzi storici a partire da Nievo, all'amica Anna Banti, a Giuseppe Tomasi di Lampedusa (per il quale curò l'introduzione nella sua edizione del 1969 del *Club degli Editori*). Non mancano neanche i confronti con i modelli stranieri da Stendhal, a Montaigne (come succitati) e Lytton Strachey.

<sup>158</sup> «dialogico. [...] Il romanzo storico della Bellonci, nel bene e nel male, libera Isabella dal peso del suo passato». Susanna Scarparo, “*Sono uno storico in quanto scrittore*”: *Imagining the Past in Maria Bellonci's Rinascimento privato*, «Italice», Vol. LXXIX, n°3, autunno 2003, p.238.

<sup>159</sup> Marcello Simonetta, *Maria Bellonci, Manzoni e l'eredità impossibile del romanzo storico*, in «Lettere italiane», n° 50, 1998, p. 260.

<sup>160</sup> G. Debenedetti, *Maria Bellonci*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1961, p.16.

<sup>161</sup> *Ivi*, p.11.

la scrittrice riesca a garantire un quadro di ineluttabilità ai suoi personaggi, in una cornice storica documentaria perfetta, ma a cui ha saputo dare sangue e valore “attivi” in una forma romanzesca suggestiva e tutta sua. Quello che viene compiuta è una «storiografia dell’interiorità», usando un’espressione di Umberto Eco<sup>162</sup>, di un personaggio che la storia l’ha vissuta in prima persona, uno dei personaggi più ricordati, ma eternamente esclusi a più riprese non solo dal potere politico del suo tempo, ma anche dalla storiografia vigente, in quanto ritenuto di minore importanza. La Bellonci ce lo restituisce in maniera unica e indimenticabile. L’espressione di Debenedetti si adatta anche alla lingua che la scrittrice decide di usare all’interno del romanzo, come la definisce Valeria della Valle: «una lingua moderna con una patina di antico»<sup>163</sup>. Attenta a trovare un mezzo espressivo che possa evocare il tempo storico, che possa restituirne la realtà linguistica, ma allo stesso tempo indipendente, la Bellonci decide di «”inventare” una lingua che sia moderna, viva, e nello stesso tempo abbia i caratteri, tratti antichi, di una lingua che sappia esprimere sentimenti e passione eterne, ma conservi una patina d’antico nel lessico e nella struttura sintattica»<sup>164</sup> tali da far apparire credibili le parole che vengono pronunciate o scritte dai personaggi. Il punto di immedesimazione è tale che il lettore si cala in una realtà altra, ma che percepisce in ogni caso come familiare; sa che l’immaginario disegnato è diverso dal proprio, ogni elemento concorre per farglielo intendere, ma allo stesso tempo riesce a entrarci in comunione.

Fino ad ora si è parlato della grande attenzione nei confronti della storiografia, della problematicità della rappresentazione storica, dello sguardo sulla psicologia del soggetto, ma quali sono gli elementi di finizione che sono stati inseriti nella narrazione? Primo fra tutti è un personaggio che la Bellonci decide di affiancare alla figura storica di Isabella: Robert de la Pole.

Invece, sul filo dell’armonia seppi dell’esistenza di certo Robert de la Pole di nazione anglica.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> Cit. in Massimo Onofri, *Introduzione*, in Maria Bellonci, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1997

<sup>163</sup> Valeria della Valle, *Una lingua moderna con una patina di antico*, in *Rinascimento Privato*, Milano Mondadori, 2003, p.561.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p.35.

A ragione, Geno Pampaloni ha scritto: «Perché è così importante Robert de la Pole? Perché porta nel racconto il mistero ambiguo e ineffabile dello spirituale, porta nel romanzo storico la metastoria»<sup>166</sup>. Robert de la Pole assurge a due funzioni fondamentali all'interno del romanzo: è colui che avverte Isabella di eventi che altrimenti la marchesa non avrebbe mai saputo (e di conseguenza colma i buchi lasciati dai vuoti della documentazione storiografica); dall'altro l'anglico assume lo stesso ruolo di Maria Bellonci, la scrittrice nascosta dietro la scena che non ha mai incontrato Isabella, ma che conosce così intimamente da riuscire a darle una voce e una storia. La figura di Robert de la Pole e quella dell'autrice, in questa funzione, coincidono: capaci di provare un forte trasporto sentimentale nei confronti della protagonista, tentano ripetutamente e instancabilmente di comunicare con essa, ma senza ottenere mai una risposta. Infatti, Isabella pur conservando tutte le lettere dell'anglico e nonostante queste le procurino turbamento e allo stesso tempo una forte attrazione, non risponderà mai.

Le lettere dell'anglico che a pause stralunate arrivano a parlarmi sono rare, danno tempo di abituarsi alle pungolature. Se mi domando per la centesima volta che senso abbia l'apparizione di questo straniero del tutto inatteso non so rispondere. Credo non sia persona *necessaria* al mio vivere, e mentre lo dico rallento le sillabe perché suonano *dubitose*.<sup>167</sup>

Nel momento di intimità, quando Isabella è intenta a ripercorrere la memoria in solitaria, la Bellonci inserisce forse gli elementi maggiormente metastorici. In questo momento di esitazione, nel domandarsi se la sua esistenza sia dovuta necessariamente a Robert de la Pole\Bellonci, un'esitazione le sopravviene. Come l'Isabella della Bellonci non ha bisogno di de la Pole per esistere, così l'Isabella storica non ha bisogno della scrittrice di *Rinascimento privato* per preservare il proprio posto nella storia. Tuttavia, nonostante ciò, la storiografia ufficiale poco si è interessata alla sua figura e alla sua vita privata e umana, perché tali aspetti non erano considerati rilevanti per la sua rappresentazione come ideale di nobildonna del tempo. L'interpretazione della Bellonci rende tali aspetti visibili così da rendersi necessaria alla storia di Isabella.

D'invenzione però non è solo il personaggio di Robert de la Pole, si aggiunge infatti un luogo inventato dalla scrittrice, la Stanza degli orologi, che diventa una

---

<sup>166</sup> Geno Pampaloni, *Introduzione*, in *Rinascimento Privato*, Milano, Mondadori, 2003, p.7.

<sup>167</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p.236 (corsivo mio).

metafora del metodo della Bellonci su come elaborare e intrecciare la storia, la biografia, l'autobiografia e la finzione. La scrittrice si muove dalla storia alla biografia e all'autobiografia per sovrapposizione dell'una nell'altra; lo fa prima usando i fatti storici per fornire una trama di fondo, poi rielabora tutto questo come il resoconto della vita di un personaggio storico e infine assegna a Isabella la propria funzione di narratore, rendendolo autodiegetico. Ciò permette alla Bellonci di indicare lo stato problematico della storia come rappresentazione, convenzione e come finzione delle varie forme di scrittura riguardo a sé. Implicitamente, unisce la conoscenza e i problemi della rappresentazione, della referenzialità e della verità.

Luisa Avellini ha presentato un intervento molto interessante, in cui fa presente come dalla prosa della Bellonci emergano i tratti più abbozzati di una consapevolezza d'approccio biostorica e biopolitica, secondo la definizione che Roberto Esposito riprende e riformula da Foucault: «Se possiamo chiamare biostoria le pressioni attraverso le quali movimenti della vita e i processi della storia interferiscono gli uni con gli altri; bisognerà parlare di biopolitica per disegnare quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa da potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana»<sup>168</sup>. Con questo suggerimento è possibile inoltrarsi in uno degli aspetti più suggestivi di *Rinascimento privato*: la Stanza degli orologi. La Stanza è un luogo inventato in cui si erge la figura di Isabella intenta a scrivere, ripercorrendo la propria esistenza circondata da una miriade di orologi:

Il mio segreto è una memoria che agisce a volte per terribilità. Isolata, immobile, sul punto di scattare, sto al centro di correnti vorticosi che girano a spirali in questa stanza dove i miei cento orologi sgranano battiti diversi in diversi timbri.<sup>169</sup>

La Stanza degli Orologi è un luogo testuale, che non esiste nella Storia e dalla quale, di conseguenza, è escluso. Quindi è l'unico luogo in cui Isabella può riscattarsi, reinventare se stessa e la propria storia. Invece di esaminare i fatti storici per ciò che possono insegnare, la Bellonci e la sua protagonista, impongono l'immaginazione come antidoto contro la Storia, limitante e apparente. Più di cento orologi sono stati disposti per aiutare Isabella ad organizzare i suoi pensieri.

---

<sup>168</sup> Cit. in Luisa Avellini, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, Bologna, Emil di Odoia, 2011, p.17-18.

<sup>169</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985, p.11.

I miei orologi sono discordanti: suonano e segnano lo scoccare del tempo in momenti diversi, varianti da minuti a ore. Uno, un uovo di Norimberga d'oro smaltato di turchino va più lento, e dista buone sei ore dal più esatto; so che è indietro per averlo visto rallentare poco a poco. Lo prediligo perché mi ridà ogni giorno un maggior numero di ore da poter usare a modo mio: in quelle ore, vincendo il tempo, colloco tutto ciò che non farò mai. [...] Imbroglia le date, le confondo, ne aspiro il senso riposto; e il segreto accordo delle impensate scoperte a volte mi esalta.<sup>170</sup>

La Stanza è: «icona cronotopica di una declinazione interiore del tempo riattivato dalla memoria associativa»<sup>171</sup>, gli orologi lì presenti, che segnano orari diversi, non vengono volutamente aggiustati dalla marchesa, perché la loro discordanza le conferiscono la possibilità di sconfiggere o imbrogliare il tempo, evitando di considerarlo passato:

Sempre sono trascinata fuori di me dalla tempesta di vivere. Che cosa è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente.<sup>172</sup>

In questo luogo, Isabella può tirarsi fuori dallo scorrere del suo tempo e rendere la scrittura possibile. La memoria – «che agisce per terribilità» – è altra cosa dalla misura convenzionale del tempo. Percorrendo gli spazi occupati e disegnati dalla vita della marchesa ne abbiamo inevitabilmente incrociato i tempi, quelli pubblici della storia del Rinascimento e della sua crisi – 1500-1514-1527-1530, segnalati quasi come etichette temporali dall'autrice, forse nel timore che il lettore potesse perdersi nella matassa di eventi e pensieri quale la Storia è – dei quali Isabella è anche privatamente e personalmente al centro per il suo ruolo nobiliare. Concentrandosi sul tempo, o sui tempi, attraverso cui il racconto personale struttura l'intera narrazione, si comprende come non sia possibile procedere astraendo i fatti storici dall'interiorità della protagonista. Con questa immagine è come se la Bellonci volesse dimostrare che ponendo il punto di vista sul soggetto, o meglio, il punto di vista del soggetto, la Storia si disperde in tante storie, nessuna uguale a se stessa – come gli orologi che battono tempi diversi – constatando in ultima istanza che la Storia, così come è raccontata, è

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p.83.

<sup>171</sup> Luisa Avellino, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, cit., p.103.

<sup>172</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p. 11.

una convenzione, il risultato di tante possibile, non meno approssimativa e tendenziosa.

### **2.3 *La lunga vita di Marianna Ucrìa* tra istanza femminista, vuoto di memoria storica e microstoria**

Gigliola De Donato ha notato una componente significativa che ha influenzato inevitabilmente il romanzo storico di fine XX secolo, legata alla grande rivoluzione tecnologica e industriale che ha attraversato tutto il Novecento, ossia: «Si è creato un vuoto di memoria storica, si è verificata una caduta di attenzione reale del passato, anche più vicino a noi, una sorta di ripudio involontario, automatico, che non ha bisogno di giustificarsi, perché i fatti parlano da sé»<sup>173</sup>. Tale vuoto è derivato, secondo la studiosa, dall'informazione multimediale che azzerava lo spazio dell'attenzione, controlla i comportamenti resi passivi proprio dalla dipendenza alle tecnologie, la quale contribuisce alla “distruzione” di luoghi e oggetti reali del paesaggio umano e storico. Il richiamo quindi alla cultura e agli ambienti passati funge da «risarcimento (illusorio) di una perdita reale di consistenza esistenziale, biologica, parentale»<sup>174</sup>. La De Donato perciò afferma come il romanzo storico di fine '900 non sia assolutamente «un'operazione regressiva, ma ricomposizione dell'immaginario negato. [...] L'immaginario si vendica, il bisogno rimosso di radici torna attraverso l'immaginario storico»<sup>175</sup>.

*La lunga vita di Marianna Ucrìa*, pubblicato nel 1990, risponde a tali connotati, esibendo la propria nostalgia attraverso un ritorno ai legami sacrali con la terra d'origine, la Sicilia; alle parlate locali e alla letteratura proverbiale; ai rituali sociali che codificano i rapporti umani; alle minuziose descrizioni degli abiti, dei cibi, degli odori; alle usanze e ai pregiudizi moralistici ormai superati; al terrore delle epidemie e dei morbi scomparso con l'avvento della nuova medicina etc. Questa scelta, continua la De Donato: «toglie a tali romanzi quella credibilità che si riconosceva al romanzo storico di impianto politico-civile, con il suo corredo di passioni patriottiche e di ragioni pragmatiche. Qui la Grande Storia quasi non ha rilevanza, ché è anzi il privato,

---

<sup>173</sup> Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio: la tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena Editore, 1995, p. 204.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 205.

il quotidiano, la microstoria, la “piccola patria” a campeggiare»<sup>176</sup>. Questo aspetto è evidente nella scelta della Maraini di ripercorrere le proprie origini e raccontare la storia di una sua ava affetta da mutismo di fine ‘700.

Su questo si inserisce anche un elemento fondamentale e stringente della narrazione: l’emancipazione femminile. Per quanto tale argomento verrà maggiormente approfondito nei capitoli a seguire, è interessante notare che insieme a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, sia *Artemisia* sia *Rinascimento privato* sono romanzi che hanno riscosso successo a livello di pubblico e riconoscimento da parte della critica, romanzi che volenti o nolenti rientrano in un’istanza femminista che non solo riscontrava sempre più credito a livello sociale, ma che soprattutto trova nel romanzo storico un’occasione per poter ricostruire la storia contemplando come soggetto principale le donne, con la conseguenza di screditare la Storia ufficiale che le ha sempre escluse. Ancora una volta la grande istanza condotta dalle scrittrici attraverso il romanzo storico è quello di dimostrare non solo come la Storia – quella ufficiale – sia il frutto di interpretazioni e di opinioni, ma come per troppo tempo essa sia stata manipolata da un’ottica androcentrica. La scrittura, come fa notare Sumeli Weinberg, fa sì che il romanzo storico: «assumendo l’aspetto di un processo, dà causa, tramite la forma, alle costrizioni sociali che tuttora operano sulla condizione del soggetto femminile»<sup>177</sup>. Sicuramente uno sguardo nel passato ha permesso alla scrittrice di ricostruire tutti quei fenomeni socio-culturali che hanno irrimediabilmente sancito la condizione subalterna della donna fino ai giorni nostri.

La Maraini però si distanzia dai romanzi precedentemente analizzati per due ordini di ragione: da un lato la Storia, che è coprotagonista perfettamente ibridata con la *fiction* in *Rinascimento privato*, qui è solo una cornice distante, di contorno, ma che riesce a restituire l’immaginario socio-politico del tempo, senza essere assente come in *Artemisia*; dall’altro lato non abbiamo un personaggio storicamente “rilevante”, che ha avuto la fortuna di veder scritto il proprio nome negli archivi storici come nel caso di Artemisia Gentileschi e Isabella d’Este. Il romanzo della Maraini probabilmente si colloca in una zona grigia in cui l’afflato storico è presente, ma più come microstoria che come macrostoria; allo stesso modo sceglie un personaggio storicamente esistito,

---

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>177</sup> Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, University of South Africa, Pretoria, 1993, p. 23.

ma che non ha avuto negli eventi un potere tale da “meritare” di essere ricordato. Come infatti ha fatto notare Irene Marchigiani Jones: «l’atto creativo-immaginario diventa mezzo e soluzione per la storia, mentre anche tutta l’arte si fa esperienza di verità: in particolare, lo scrittore-donna può fare da congiunzione fra momento storico specifico e una verità più umanamente e generalmente valida, per una comprensione e conoscenza realizzate attraverso l’immaginario interiore»<sup>178</sup>. Dunque, volendo gettare uno sguardo nel rapporto tra storia e *fiction*, si può rilevare che nel romanzo della Maraini si inseriscono elementi storici rilevanti per trovare una spiegazione dell’eredità che oggi viviamo, non perdendo di vista la dimensione privata e intima di un soggetto femminile, anzi facendole collimare. Come ha giustamente fatto notare Sumeli Weinberg: «l’originalità delle opere della Maraini [...] sta, appunto, nel voler contrapporre la propria visione del soggetto femminile a quella desunta dalla conoscenza del passato. La storia, dunque, viene riletta ed assimilata in funzione della conoscenza del passato»<sup>179</sup>; e continua: «il tempo lineare del romanzo, al quale fa riscontro il tempo lineare della storia, viene impiegato dalla Maraini come momento di rottura con il passato: anno zero in cui si attualizza la presa di coscienza femminile, e momento dunque dello sviluppo di un proprio presente storico»<sup>180</sup>.

Proprio grazie a questi due livelli temporali, quello lineare del romanzo e quello lineare della Storia, che si inseriscono le riflessioni sul carattere relativo della rielaborazione del ricordo e della memoria, di come il passato sia il prodotto di interpretazioni e rielaborazioni soggettivi. Proprio perché soggettivo, il passato porta con sé la colpa di escludere soggetti appartenenti alle così dette minoranze, come le donne:

La mano che dipinge ha istinti ladroneschi, ruba al cielo per regalare alla memoria degli uomini, finge l’eternità e di questa finzione si bea, quasi avesse creato un suo ordine più stabile e intimamente vero. Ma non è un sacrilegio, non è un abuso imperdonabile nei riguardi della fiducia divina?<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Irene Marchigiani Jones, *La dualità fra individuo e storia: per una lettura di «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini*, «Italian Quarterly», n° 151-152, estate-inverno 2002, p. 45.

<sup>179</sup> Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 18.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>181</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 75.



La questione è significativa e profondamente problematica: la Storia raccontata è un ingiungimento, è un prodotto soggettivo che viene presentato come oggettivo, e questo per la Maraini è un atto non solo ingiusto, ma eticamente empio.

Eppure altre mani hanno fermato con sublime arroganza il tempo, rendendoci familiare il passato. Che sulle tele non muore, ma si ripete all'infinito come il verso di un cuculo con tetra malinconia. Il tempo, si dice Marianna, è il segreto che Dio cela agli uomini. E di questo segreto si campa ogni giorno miseramente.<sup>182</sup>

Un tempo che ripetuto all'infinito ha la stessa consistenza di un canto funebre, che condanna nuovamente a morte, per oblio, chi non è stato fermato, immortalato.

Come la Maraini afferma in un'intervista:

Per me, appunto, la ricerca di una scrittura femminile è la ricerca di un punto di vista, che significa visione del mondo. Non significa solo guardare da una parte o guardare dall'altra, significa complessiva visione del mondo. Quindi comporta prendere posizioni di fronte alla filosofia, alla storia, alla religione, alla medicina, tutto, alla mitologia.<sup>183</sup>

Da questo presupposto ha origine il romanzo che, attraverso la voce muta di Marianna Ucria, racconta la storia dell'emancipazione di una donna, ma allo stesso tempo racconta la storia della propria terra, che da quel secolo ha vissuto una degenerazione lenta e inesorabile i cui risultati sono solo ora visibili nella loro portata reale.

Come infatti scrive la Maraini in *Bagheria*:

Potrebbe essere stata la vecchiaia che fa i soliti scherzi: avvicina quello che è lontano e allontana quello che è vicino [...]. Fatto sta che ho cominciato a tornarci a Palermo, nonostante l'orrore che provavo per gli scempi edilizi. Un orrore fisico, un assoluto e deciso rifiuto del corpo ad adeguarsi a questi nuovi spazi involgariti a dismisura. Ogni volta è così [...] Vado a Bagheria, e vedo come hanno sfondato mezzo paese per fare entrare l'autostrada fiammante fin sotto casa, buttando giù gli antichi giardini, abbattendo colonne, capitelli, alberi secolari e mi si chiude la gola.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Intervista di Grazie Sumeli Weinberg a Dacia Maraini, Pretoria, 17 ottobre 1987 in Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit. p.19.

<sup>184</sup> *Eadem*, *Bagheria*, cit., p. 130.

In questo romanzo la Maraini raccoglie tutto quello che è il carico del suo passato e, attraverso questo, rintracciare le origini di un male che ancora attanaglia il suo presente attraverso il punto di vista di un soggetto unico.

È opportuno senz'altro notare come il romanzo della Maraini si inserisca nella grande parabola novecentesca dei romanzi storici italiani ambientati in Sicilia, allineandosi con *I Viceré* di De Roberto (1894) e con *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958). La Sicilia sicuramente è la grande protagonista del romanzo storico italiano grazie alla fama di queste tre grandiose opere, esempi di come, laddove la storia presenta nodi irrisolti e problematici, la sfida venga colta dalla letteratura. I tre romanzi infatti hanno degli elementi in comune a partire appunto dalla Sicilia, come paesaggio non solo geografico, ma anche sociale, politico e culturale; a cui segue ovviamente l'inserimento della Storia in posizione di cornice profondamente problematica e infine un punto di vista che offre uno sguardo sull'aristocrazia del tempo. Fra questi tre romanzi gli elementi di distanza sono presenti, in quanto appartengono a periodi e correnti letterarie diverse soprattutto in un secolo "breve", ma scandito da cambiamenti repentini, come il Novecento. Inoltre vi è uno scarto importante fra i primi due e il romanzo della Maraini: *I Viceré* e *Il Gattopardo* scelgono come periodo storico il Risorgimento, la realizzazione dell'unità d'Italia in cui ovviamente si inseriscono le ideologie politico-patriottiche; la Maraini invece decide di ambientare *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nella storia pre-unitaria del primo Settecento e questo crea uno scarto ancora maggiore con una protagonista che sembra anticipare i tempi e proiettare la propria figura in un futuro di emancipazione. Come nota Giovanna Rosa, da *La Storia* della Morante in poi, nel romanzo storico: «il ri-uso dell'orditura bifronte a statuto forte conserva, nella varietà delle declinazioni idiosincratiche, un tratto comune e distintivo: l'effetto di storia, sollecitato dalla narrazione ad ampia voltura parabolica, in cui si intrecciano eventi pubblici e questioni private, avviene sulla scorta di un progetto di *fiction* intenzionalmente orientato»<sup>185</sup>. Questa "orditura bifronte" è evidente nel romanzo della Maraini in cui la storia personale e intima di Marianna si intreccia con la Storia del suo tempo e la Storia della propria famiglia.

---

<sup>185</sup> Giovanna Rosa, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo». Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, p.64.

Fondamentale è sicuramente lo sguardo sugli aristocratici e sull'ambiente aristocratico del tempo. Lungi da imbellettare il mondo domestico come un mondo elitario, agiato per le sue ricchezze, privilegiato rispetto ad altri, ricco, splendente, pulito; nell'ambiente chiuso e asfittico di Marianna e grazie all'acutezza del suo olfatto, che compensa la menomazione dell'udito, entriamo in un mondo umbratile che nasconde il putrido, lo sporco, l'olezzo maleodorante delle camere, infestato da insetti, come se il marciume dell'ambiente fosse il riflesso di una classe sociale ormai stantia e in putrefazione.

Non ha portato la candela con sé; il naso basta a guidarla fra i corridoi, scale, strettoie, cunicoli, ripostigli, bugigattoli, rampe improvvise e scalini traditori. Gli odori che la guidano sono di polvere, di escrementi di topo, di cera vecchia, di uva messa ad asciugare, di legno marcio, di vasi da notte, di acqua di rose e di cenere.<sup>186</sup>

Nello stesso tempo le piace aspirare gli odori di quella gonna grigia che sa di cipolla fritta, di tintura di rosmarino, di aceto, di sugna e di basilico. È l'odore della vita che si insinua impertinente fra gli odori di vomito, di sudore e di olio canforato che esalano da quella culla infiocchettata.<sup>187</sup>

Lì si siede sulla sponda del letto e si guarda intorno come se la vedesse per la prima volta questa camera tanto vicina alla sua e però tanto lontana. Com'è povera e scostante! Bianche le pareti, bianco il letto ricoperto da una trapunta strappata, una pelle di pecora dai peli sporchi sul pavimento, un tavolinetto di legno di ulivo su cui giacciono lo spadino, un paio di anelli e una parrucca dai riccioli appannati. Allungando l'occhio può scorgere, dietro lo sportello semiaperto della "rinaliera" il vaso da notte bianco bordato d'oro a metà pieno di un liquido chiaro in mezzo a cui galleggiano due salsicce scure.<sup>188</sup>

Un mondo sporco, sudicio, in cui tra le pieghe della vita si fanno spazio nomi ed eventi della Storia, che compaiono sporadicamente nella narrazione, come elementi di un tutto, che partono dal singolo soggetto e lo costituiscono. Già al primo capitolo, in cui compaiono i riferimenti alla Storia come i padri della Santa Inquisizione nel Palazzo dello Steri a Marina, il ruolo del convento delle Carmelitane di Santa Teresa, dei frati domenicani, (che detengono il braccio dell'avo, il beato Signoretto Ucrià, morto eremita) e poi notizie sul cardinale Alberoni, su Filippo V, Ferdinando, il nuovo

---

<sup>186</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrià*, cit. p.59.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 90.

figlio di Carlo III re di Sicilia, informazioni dettagliate sulla discendenza dei baroni siciliani, i problemi del latifondo siciliano, i campieri, il gabelotto. Sono frammenti di Storia che coinvolgono la famiglia Ucrìa, che riguardano anche Marianna ma che sembrano distanti, o dai quali la protagonista prende le distanze con pensiero critico e, a volte, ironia. Questo distacco dal suo tempo è un modo per tagliare i legami che la legano alla sua condizione inferiore di donna e di menomata, distacco reso possibile dalle letture e dagli studi che Marianna vede come punti di fuga dalla realtà e allo stesso tempo essenziali per analizzarla. È evidente nel modo in cui deride il marito zio, lui che vive della storia della propria famiglia:

Sa tutto sugli avi, sulle origini della famiglia Ucrìa di Campo Spagnolo e di Fontanasalsa, sulle precedenze, sugli ordini, sulle onorificenze. [...] Per il duca Pietro la storia di famiglia, per quanto mitica e fantasiosa, è più credibile delle storie che raccontano i preti. [...] Quando Marianna gli scrive, per burla, che certo questi Ucrìa erano dei gran voltagabbana che si mettevano sempre coi più forti, lui si incupisce e non la guarda più per qualche giorno. Coi morti di famiglia non si può scherzare.<sup>189</sup>

Il secolo che ospita la storia di Marianna è ben distante da quello degli Uzeda di Francalanza o dei Salina, è il secolo in cui l'isola veniva contesa dalle guerre di successione, che passava di mano in mano ai sovrani europei a tavolino: prima l'annessione al Regno dei Savoia (1713), poi la cessione agli Asburgo in cambio della Sardegna (1720), infine l'unione al Regno delle due Sicilie con Carlo III di Borbone (1735). Eppure, sono tutte vicende vissute nella totale indifferenza, come se la politica fosse affare distante e di competenza di altri, perché unico interesse degli aristocratici è che fossero loro garantiti i diritti sui loro feudi.

Eloquente è la scena con lo zio marito che tiene da parte le bandiere dei dominatori precedenti, pronto a cambiare banderuola con una semplice sostituzione senza che questo possa minimamente implicare un qualche cambiamento interno:

Poi ecco, la saletta delle bandiere: lo stendardo sabaudo arrotolato goffamente in un angolo, la bandiera bianca dell'Inquisizione, quella celestina di Filippo V, quella bianca, rossa e argento di Elisabetta Farnese, quella con l'aquila degli Asburgo e quella azzurra con i gigli d'oro dei Borboni. Marianna si ferma un momento in mezzo alla sala indicando a don Pericle le bandiere arrotolate. Vorrebbe dirgli che tutti quei cenci messi insieme sono inutili, andrebbero buttati

---

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 51.

via; che rivelano solo l'indifferenza politica del signor marito zio il quale dubitando della stabilità delle Case regnanti se le teneva tutte lì pronte. [...] Più che opportunismo quello del duca Pietro era disprezzo per «quei vastasi che vengono a mangiarci sulla testa». Di accordarsi con altri scontenti, di porre delle condizioni, di resistere alle prepotenze straniere non sarebbe mai passato di mente. I suoi passi di lupo lo portavano lì dove c'era qualche pecora solitaria da assalire. La politica gli era incomprensibile; i guai si dovevano risolvere da soli in un tu per tu col proprio Dio, in quel luogo desolato ed eroico che era per lui la coscienza di un nobile siciliano.<sup>190</sup>

L'idea di una ribellione non era minimamente contemplata e questo non fa altro che accrescere il contrasto con l'intento di libertà ed emancipazione di Marianna, che appare come un elemento rivoluzionario per la mentalità e l'immaginario socio-culturale. L'indolenza generale, che si riflette anche negli stessi senatori, è rivelata in un ulteriore passo in cui Signoretto esplicita il suo desiderio di diventar senatore:

Da qualche tempo si appassiona di politica: dice che vuole diventare senatore, ma non di comodo come gli altri; la sua intenzione è di incrementare l'esportazione del grano dall'isola riducendo per questo i prezzi, aprendo delle strade verso l'interno che facilitino il trasporto; di comprare per conto del Senato delle navi da mettere a disposizione dei coltivatori. Così per lo meno va dicendo e molti giovanotti gli danno credito. «I senatori al Senato ci vanno solo ogni morto di papa» le ha scritto una volta Carlo di nascosto da Signoretto: «e quando ci vanno è solo per discutere di questioni di precedenza mangiando gelati al pistacchio, scambiandosi l'ultimo pettegolezzo della città. Hanno barattato una volta per tutte il proprio diritto a dire no con la garanzia di essere lascianti in pace nei loro feudi».<sup>191</sup>

L'arrivismo, l'arricchimento personale, l'egoismo politico, l'opportunismo agiato, l'indifferenza ad ogni grande questione politica di dominio de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* alimentano un ambiente la cui pace verrà improvvisamente distrutta dall'irruzione lontana, ma ormai incontrastabile della nuova classe sociale borghese ne *Il Gattopardo*.

A tal riguardo, Lazzaro-Weiss mostra la specularità dei due romanzi: «Marianna's quiet revolt against her destiny bears some similiarity to that of Giuseppe Lampedusa's aloof but sensitive prince in *Il Gattopardo* [...]. Marianna likewise witnesses the rise of the landlord class, wich is poised to replace her family and against

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 157-158.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 67.

whose growing power her husband struggles in order to continue to care for his own land. Although Marianna as a female is demeaned and degraded, her survival is a question of class, as indicated by the many scenes contrasting the wealth of the Ucrìa family to the squalor and filth of the peasants». <sup>192</sup>

Più volte Marianna tornerà a descrivere la realtà nobiliare, per questa sua condizione fisica peculiare che la terrà fuori da ogni affare e che sarà alla base della sua emancipazione. Attraverso la lettura delle grandi menti illuministe che si affacciavano nel suo secolo, Marianna sarà capace di «pensare il pensiero»<sup>193</sup>, ossia sarà capace di attuare una forma di autocritica e di riflessione profonda, le quali, aggiungendosi la menomazione, faranno sì che possa guardare e vivere i suoi tempi, ma con il ruolo di testimone esterno.

Lui i libri li evita perché sono “bugiardi”. La fantasia è un arbitrio leggermente nauseabondo. La realtà è fatta, per il duca Pietro, di una serie di regole immutabili ed eterne a cui ogni persona di buon senso non può che adeguarsi. [...] Per molti nobili della sua età, vissuti e maturati nel secolo passato, i pensieri sistematici hanno qualcosa di ignobile, di volgare. Il confronto con altre intelligenze, altre idee, è considerato per principio una resa. I plebei pensano come gruppo o come folla; un nobile è solo e di questa solitudine è costituita la sua gloria e il suo ardimento.<sup>194</sup>

La Maraini, attraverso le parole e lo sguardo critico di Marianna, restituisce lo scenario della realtà siciliana del '700, scavando nell'origine di un'indifferenza, di una chiusura e di un'ottusità socio-politica che porterà alla distruzione delle proprie terre lasciate in mano alle mafie e all'abusivismo edilizio; allo stesso tempo una realtà che ha ridotto la donna a uno stato di schiavitù e inferiorità forzata.

Non è un caso che l'uso costante del tempo presente voglia restituire l'immediatezza, la contemporaneità degli eventi rispetto al tempo della narrazione, convivendo con un linguaggio dal sapore locale e arcaico, fatto di espressioni dialettali,

---

<sup>192</sup> «La tranquilla rivolta di Marianna contro il suo destino porta una certa somiglianza a quella del principe distaccato, ma sensibile di Giuseppe Lampedusa ne *Il gattopardo* [...]. Marianna testimonia anche l'ascesa della classe dei proprietari terrieri, che è pronta a sostituire la sua famiglia e contro il cui crescente potere il marito lotta per continuare a prendersi cura della propria terra. Sebbene Marianna come donna sia svilta e degradata, la sua sopravvivenza è una questione di classe, come indicato dalle numerose scene che contrappongono la ricchezza della famiglia Ucrìa allo squallore e alla sporcizia dei contadini»: in Carol Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1993, p.146.

<sup>193</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit. p. 107.

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 57-58.

proverbiale, nomenclature, epiteti, forme di rispetto (come “il marito zio”, “la signora madre” etc.), che riconsegna le atmosfere del passato al lettore. Ma al di là dell’aspetto formale, vi è una più stretta e intrinseca congiunzione tra il passato e il presente. Come dice la De Donato a riguardo: «questo vedere in contropunto, all’altezza del presente storico, un passato così lontano e tuttavia, alle origini della modernità»<sup>195</sup>. In questo confronto vi è inevitabilmente un interscambio tra presente e passato, i confini perdono di rigidità, diventano incerti. Il passato si presentifica, è raccontato al presente, come visione perenne, o ancora meglio, emblema. Il presente è anticipato proprio in quel secolo in cui inizia a formarsi una forma embrionale di coscienza e di intelligenza critica.

Il racconto di Marianna presenta la Grande Storia come un miraggio lontano, che in modo alterno compare nella pagina per poi scomparire un attimo dopo, ma questo è vero solo in parte. Perché la Grande Storia compare trasparendo dalla storia di famiglia, di una nobile famiglia aristocratica, un microcosmo cui gravitano una quantità cospicua di fatti, di usi e costumi, comportamenti, abitudini, riti: la monacazione, l’eredità, debiti e accrescimenti di patrimonio, le malattie, i sotterfugi, gli amori segreti, le violenze, le lotte tra consanguinei e così via. È un universo familiare e sociale verso il quale la Storia entra come contrappunto invisibile, in cui non vi è alcun senso nostalgico per quei luoghi nauseabondi e marci né ricerca di qualche forma di *pathos* languido e ammiccante, vi è uno sguardo freddo e critico, di distaccata contemplazione, uno sguardo disincantato sostenuto dal forte ardimento di trovare attraverso il passato le risposte al proprio presente.

---

<sup>195</sup> Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio: la tradizione del romanzo storico italiano*, cit., p. 209.





# Capitolo 3

## 3. Autobiografismo trasposto nell'immaginario storico

### 3.1 «Due naufraghe che non voglion perdere la speranza»: Anna Banti e Artemisia Gentileschi

Non è forse un caso che il giorno della morte della scrittrice nel 1985, il quotidiano «La Nazione» annunciava la sua dipartita con il titolo *Addio Artemisia*. Quando Anna Banti pubblica nel 1947 *Artemisia*, nell'immaginario comune la pittrice era considerata una figura minore del panorama artistico italiano, l'unico approfondimento dedicato alla sua figura è l'articolo di Longhi dal titolo *Gentileschi padre e figlia*, pubblicato nel 1916. La biografia che le dedicherà la Banti, che a quell'altezza temporale era l'unica biografia italiana su Artemisia in circolazione, va contro alle teorie del marito per cui la pittrice, per quanto fosse superiore a livello di tecnica, era considerata rispetto al padre intellettualmente inferiore.

Facendo un passo indietro, è risaputo che tutta la produzione di Anna Banti si poggia su una solida matrice autobiografica che sostiene ogni sua opera, a partire dal libro di esordio *Itinerario di Paolina*. Quest'ultimo, infatti, può essere visto come un percorso memoriale-introspeffivo, narrato da una terza persona alternata ad un tu, che svela una complessa autobiografia speculare, una sorta di sdoppiamento dialettico tra voce narrante e profilo del personaggio che consente senz'altro una loro possibile sovrapposizione. Una procedura, questa, che diventa ancora più sofisticata ed esplicita in *Artemisia*.

In fondo la questione dell'(auto)biografismo speculare testimonia anche un'indagine ininterrotta e generale sulle esistenze al femminile e sul tentativo di mettere alla prova la "narrabilità" di questi sé, unici ma analoghi. Come scrive Ernestina Pellegrini in *Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione personale di biografie imperfette*: «biografia e autobiografia si legano così in un unico desiderio. Per una donna scrivere la vita di un'altra donna [...] significa incidere l'esperienza di

un soggetto femminile nella letteratura per capire ed elaborare in modo radicale il rapporto della donna con la realtà sociale in un determinato periodo storico; [...] significa crearsi un alter ego per avere un'altra possibilità di destino femminile, insomma per reinventarsi in un altrove»<sup>196</sup>.

Come già detto, a causa della distruzione a Firenze da parte dell'esercito tedesco di tutti i ponti, a eccezione del Ponte Vecchio e parte del centro storico della città, la Banti vedrà perduti per sempre due manoscritti: *Artemisia* e *Il bastardo*. Tuttavia, la scrittrice decide di trasformare questa devastante perdita nell'elemento principale della narrazione del nuovo *Artemisia* e, con una determinazione non tanto lontana da quella della sua protagonista, trasformerà la ricerca della voce di Artemisia nella ricerca della propria, portata avanti e compiuta nel mezzo degli orrori della guerra.

Il romanzo ripercorre i quarant'anni della vita di Artemisia Gentileschi, ma sarebbe riduttivo etichettarlo nel genere del romanzo storico o della biografia romanzata; *Artemisia* è la storia di ripetuti e ostinati tentativi da parte della voce narrante e della protagonista di ricordare il manoscritto perduto. Elemento però nuovo e unico nel suo genere è che la Banti non si riduce solo a proiettare le proprie riflessioni, la propria persona nella narrazione, ma si fa spazio e prende parola nel romanzo, alterna la propria voce con quella di Artemisia, racconta del proprio presente per rintracciare le pagine ormai perdute di quel passato raccontato nel primo manoscritto.

Se penso alle pagine distrutte, al cauto arbitrio con cui muovevo una protagonista ora tanto presente, non so più cosa rimpiangere. M'offende l'impeto con cui trascorro al di là di quel che la memoria mi permette, di quel che il racconto portava [...].<sup>197</sup>

Entrambe le voci condividono la memoria della vita di Artemisia così come è raccontata nel romanzo andato distrutto. È chiaro, dunque, che ciò che cercano di ricordare e narrare non è effettivamente la "vera" storia di Artemisia Gentileschi, ma la vita dell'Artemisia inventata, del personaggio bantiano. Come ha scritto Derek

---

<sup>196</sup> Ernestina Pellegrini, *Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione personale di biografie imperfette*, in *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, a cura di L. Borghi, Urbino, Quattroventi, 2001, pp. 43-44.

<sup>197</sup> Anna Banti, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p.20.

Duncan: «an act of restitution for the forgotten life of Artemisia Gentileschi», ma anche «a discourse of self-identification which is pursued throughout the text»<sup>198</sup>.

La ritrovo sul prato, all'altezza del Belvedere, dove ci si sdraia sull'erba calda, col rischio delle mitragliatrici. «Sfidavo i discorsi della gente, tutto il vicinato di Santo Spirito, di Sant'Onofrio. Camminavo diritta, con gli occhi bene aperti, senza guardar nessuno. Uscivo sola, per spregio». La mossa del suo labbro arricciato imita quella di Cecilia, da cui fu ferita. "Da cui fu ferita": così era scritto su un foglio circa a metà pagina, e una goccia d'acqua aveva dilavato la riga. Ecco che Artemisia – e non Artemisia soltanto – soccombe al ricordo.<sup>199</sup>

Infatti, nella prefazione – dal titolo *Al lettore* – che apre il romanzo, dopo le vaghe allusioni sulle circostanze per la scomparsa del manoscritto, la Banti presenta la nuova versione come il risultato di «un'ostinazione accorata» che l'aveva spinta a “inseguire” la figura di Artemisia:

Un nuovo accostarsi e coincidere fra vita parenta e vita attuale [...]. Ma perché, questa volta, l'impegno del narrare non sosteneva che la forma commemorativa del frammento, e il dettato si legava, d'istinto, a una commozione personale troppo imperiosa per essere obliterata – tradita –: credo che al lettore debba qualche dato dei casi di Artemisia Gentileschi [...]<sup>200</sup>

La Banti offre immediatamente al lettore i dati biografici di Artemisia Gentileschi, perché difficili da seguire e desumere da una narrazione che si presenta altamente frammentata e che persegue un motivo infondo personalissimo: quello di ritrovare la propria opera.

La complessità del romanzo è da ricercare nel fatto che persegue tre storie parallele: il resoconto della vita di Artemisia Gentileschi; la lotta per ricordare il manoscritto perduto e per la sua riscrittura; e la relazione fra la protagonista, l'Artemisia immaginata, e la voce narrante della scrittrice. Sebbene le tre storie corrano parallelamente, sono interconnesse proprio dalla questione del manoscritto perduto. La ricerca forsennata diventa metafora attraverso cui la Banti rifiuta di stabilire confini chiari e netti che dovrebbero separare e distinguere autobiografia e biografia, ricerca storica e domande personali; anzi tale rifiuto le permette di poter raccontare la propria

---

<sup>198</sup> «Un atto di risarcimento per la vita dimenticata di Artemisia Gentileschi [...] un discorso di auto-identificazione che è perseguito per tutto il testo» in Derek Duncan, *Reading the Past. Re-writing the Present: Anna Banti e Artemisia Gentileschi*, *Journal of Gender Studies*, vol. I, n° 1, 1991, p. 160.

<sup>199</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 21.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 9.

storia, la propria realtà, e di inserirci la storia del suo personaggio. Infatti, il romanzo si apre con una battuta detta da Artemisia stessa alla scrittrice:

«Non piangere». Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere» [...].<sup>201</sup>

Nella prima parte, la Banti coglie il rischio di scrivere una biografia continuamente insidiata dalla presenza spesso ingombrate della stessa voce narrante che impone il proprio presente e la propria persona:

Nel buio, nella brutalità del fragore di guerra, sotto le mie palpebre strette a forza, il volto d'Artemisia s'infoca come quello di una donna litigiosa: potrei toccarlo e le vedo in mezzo alla fronte quella ruga verticale che ebbe dalla prima età e non fece che approfondirsi. Da sonnambula furibonda si mette a urlarmi nell'orecchio: ha la voce roca, l'accento smozzicato della popolana di Borgo, mezzi consunti ma non esauribili nei disperati, di esprimersi, di giustificarsi.<sup>202</sup>

L'Artemisia bantiana lotta contro questa intrusione, parla in prima persona, cerca di prendere possesso della pagina e ossessivamente ripete gli eventi che l'hanno poi portata allo stupro. Evoca i personaggi, Agostino e il suo inganno, la serva Tuzia, le visite, il viaggio sulla carrozza.

Artemisia non è contenta: non essersi voltata è forse un merito? 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 così strettamente vicina.<sup>203</sup>

Non vi è alcuna gerarchia tra la realtà di Artemisia e quella del narratore, come infatti la Banti scrive:

Non le importava che io mi distraetta 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 assoluto che percorro svolta nell'ombra [...] Il linguaggio morbido, modulato: studiato su esperienze d'ogni maniera, esperienze d'un eterno racconto che di tormentoso può farsi, a pro d'un'amica, vanto patetico.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p.13.

<sup>202</sup> *Ivi*, p.22.

<sup>203</sup> *Ivi*, p.27.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 23.

Proprio grazie alla perdita del manoscritto originale, la gerarchizzazione fra autore e personaggio può venir meno; entrambe ora esistono su un piano polisemico, caotico, impossibile, e Artemisia, invece di piangere la perdita, «si fa vanto» della nuova situazione. Così il personaggio e la scrittrice fluiscono l'una nell'altra, entrambe esistono ma entrambe possono esistere solo nel testo, si scambiano continuamente di posto nell'atto di pronunciare "Io" nella pagina. Artemisia fa parte di quei «personaggi-ombra, sempre presenti come il proprio riflesso e perciò stesso irraggiungibili: l'inversione del rapporto scatta nel momento massimo di avvicinamento, incidendo e rilanciando ogni volta il racconto»<sup>205</sup>.

Le due realtà, quella della Banti e quella di Artemisia, si uniscono, si sovrappongono perché condividono gli stessi luoghi, cancellando la distanza temporale e ritrovandosi nella loro coincidenza spaziale in un inganno prospettico riuscitissimo:

Sotto la cenere degli scoppi, senza lagrime mi metto a parlare: E la finestra di Borgo San Jacopo a cui t'affacciavi sull'Arno? Il ritratto della tua compagna cantatrice, sepolta a Santa Felicità? Non la raggiungo più; o è diventata troppo piccola, lattante addirittura, insieme ai lattanti dei profughi che, sotto ai portici, ricominciano a urlare di fame.<sup>206</sup>

I confini, o meglio i limiti del singolo soggetto vengono fatti crollare in *Artemisia*, e il sé viene frammentato, sparpagliato, decostruito.

Il momento è delicato: a minuzzoli mi porto dietro Artemisia, poco conta dove mi trovo, oggi le sono compagna sui monti di macerie che basta aver visto una volta. Lì esisteva e più non esiste, da giorni, quella sua casa dove l'avevo collocata e confessata senza pena: ora le corre obbligo di ritrovarla con me, insieme alle sue azioni. Non le risparmio la pena.<sup>207</sup>

La Banti parlando dell'atto stesso di scrivere la storia di questa presenza fantasmatica, che l'accompagna in uno dei momenti più difficili della sua vita, trova nella dimensione del ricordo il modo di ritrovarla, di interagirci, stravolgendo l'ottica narrativa e riconoscendo, solo in un secondo momento, che ciò che sta ricostruendo non è la vita di Artemisia Gentileschi, ma, come già detto, quella della sua Artemisia:

---

<sup>205</sup> Giuseppe Leonelli, A. Banti tra romanzo e prosa d'arte, in *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi, Firenze*, a cura di Enza Baigini, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, p. 28.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>207</sup> *Ivi*, p.44.

Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio. Son scadute le franchigie della guerra, quelle libertà dello straordinario che ognuno si sentiva concesse; ogni morto riposa nella sua tomba definitiva. L'ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele. [...] M'ero avvezzata, contraddicendola e persino canzonandola un poco, a collocarla nel nostro tempo, a sentirla alle mie spalle, presente. Ero sicura di averla comprensibile e necessaria.<sup>208</sup>

C'è una coincidenza, di due vite uniche ma analoghe, e la Banti si pente di aver forzato questa coincidenza, di questo «gioco» per cui si era divertita a ricostruire una vita, inventata, non creata, nata da interpretazioni personalissime, quelle di una donna del XX secolo:

Non la sentirò più protestare e ricusare, con quel suo gergo altezzoso e popolaresco di pisana imbastardita; non mi aiuterà più; non avrà più per le congiunture del suo vivere vero o favoleggiato, le ripugnanze, i tremori che mi invogliavano a intrecciare il ritmo e le immagini a due, alacre e partecipata: il gioco convulso di due naufraghe che non vogliono perdere la speranza di salvarsi su una botte.

La Banti ammette le proprie colpe nell'aver inventato laddove il dato storico veniva a mancare, dalla seconda parte del romanzo pone fine alla lotta con Artemisia, perché la vita che andrà raccontare è quella di una donna che non ha mai incontrato o conosciuto di persona, è la vita di una donna che lei stessa ha inventato.

In questa lotta tra narrante e protagonista, nello scambio dialettico tra due voci diverse, la figura della Banti si sovrappone a quella di Artemisia, il che diventa evidente confrontando fra gli scritti autobiografici precedenti e futuri e i passi di *Artemisia*. Come ha fatto notare Laura Benedetti, c'è un elemento che collega l'Artemisia bantina con Agnese Lanzi, la protagonista di *Un grido lacerante* del 1981. Quest'ultimo romanzo è forse il più autobiografico, attraverso esso la Banti decide di affrontare il dolore a seguito della dolorosissima scomparsa del marito, ripercorrendone la storia. La protagonista, a seguito di una delusione cocente nell'ambito lavorativo, delusione che la condurrà ad un esaurimento nervoso, sposa il suo ex professore Delga (dietro cui, ovviamente, si cela la figura di Longhi). Sebbene

---

<sup>208</sup> *Ivi*, p.102.

tale matrimonio le offra una sicurezza a livello finanziario e una vita sentimentale appagante, un sentore di disagio, di malessere sembra destabilizzare la vita coniugale:

Appoggiata al braccio di colui che così miracolosamente era divenuto suo marito, beveva, per così dire, la sua lezione quotidiana. Ogni giorno un artista nuovo da scoprire, un problema da districare, il piacere di un'imprevista lode: come avrebbe osato chiedere di più? La sua condizione era così privilegiata che spesso se ne vergognava. [...] Eppure Agnese non era tranquilla.<sup>209</sup>

Artemisia prova lo stesso sentimento di disagio e di dubbio, quando prende in considerazione proprio le gioie della sua vita da donna sposata:

“Che bella cosa” si estasiava, immemore, scivolando nel nuovo sonno “che bella cosa appartenere a qualcuno, spogliarsi di sé, esser diversa, irricognoscibile. Che bella cosa?”. L'esclamazione diventava interrogativa [...].<sup>210</sup>

Partendo da una situazione simile, quella della riflessione introspettiva in rapporto alla loro vita matrimoniale, le due donne condividono le stesse emozioni e gli stessi interrogativi, ma alla fine finiranno per prendere strade diverse. Agnese decide di vivere all'ombra del potente e acculturato marito, abbandonando la sua carriera come storica dell'arte per diventare scrittrice, mentre Artemisia sacrifica il suo amore e la sua sicurezza finanziaria per sublimare la sua arte, il suo talento, accettando un'orgogliosa quanto fredda solitudine. Citando Laura Benedetti: «Anna Banti, the art historian who – by her own account in *Un grido lacerato* – turned writer because of marriage, saw in Artemisia an ideal precursor, torn apart by the same contradictions and struggles»<sup>211</sup>.

Come dice Leonelli: «alla fine, mentre si distende nel racconto la vita di Artemisia, il destino di dolore che è stato giocoforza ritessere, una nuova “connivenza storico-letteraria” si è realizzata»<sup>212</sup>. Solo vicino all'epilogo, la Banti decide di raccontare il giorno in cui ha sentito che la sua vita si sarebbe irrimediabilmente legata a quella della pittrice:

---

<sup>209</sup> Anna Banti, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 28-29.

<sup>210</sup> Eadem, *Artemisia*, cit., p. 72.

<sup>211</sup> «Anna Banti, la storica dell'arte che - con il suo racconto in *Un grido lacerato* - diventa scrittrice a causa del matrimonio, vide in Artemisia un precursore ideale, lacerato dalle stesse contraddizioni e lotte» in Laura Benedetti, *Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist*, «Comparative Literature», Vol. LI, n.1, dicembre 1999, p.59.

<sup>212</sup> Giuseppe Leonelli, *A. Banti tra romanzo e presa d'arte*, cit., p. 29.

Nell'agosto millenovecentotrentanove ricercavo senza speranza, dentro e fuori Somerset House, la tomba di Orazio Gentileschi, morto tre secoli prima. [...] E il caldo. Non può essere che le cure funebri non prendessero in Artemisia, almeno per qualche ora, il suo sopravvento su una disperazione così nuova e fresca. [...] Il caldo settentrionale, improvviso e tetro, fu il primo legame che mi strinse ad Artemisia: un legame di disagio terrestre, mentre calpestavo le lastre di fuoco e pensavo a lei che, a lento passo, andò sotto il sole a seppellire suo padre.<sup>213</sup>

Da quel primo incontro, il presente è collimato nel passato, o meglio dall'idea di condividere una stessa esperienza le due vite si sono legate, quella appunto di un «disagio terrestre» che probabilmente travalica l'arsura dell'agosto 1939, per rimandare a una condizione umana unica, ma analoga.

### **3.2 «La mia opera, il mio racconto di vita»: Maria Bellonci e Isabella D'Este**

Come nel caso di *Artemisia* di Anna Banti, una forma analoga di presenza così detta fantasmatica di un personaggio nella vita della propria autrice è proprio quello di Isabella d'Este Gonzaga, che si guadagnerà il ruolo di protagonista solo nell'ultima opera scritta dalla Bellonci: *Rinascimento privato*. In realtà, la prima comparsa della marchesana di Mantova nelle opere della scrittrice risale al 1939 in *Lucrezia Borgia*, nonostante il suo sia un ruolo ancillare, come cognata della protagonista, e quello di comprimaria nel racconto a lei dedicato nei *Segreti dei Gonzaga* del 1947.

L'attenzione nei confronti del personaggio si acuisce a seguito di un consistente lavoro pluriennale di studio del personaggio in vista di una realizzazione cinematografica dedicata alla marchesa fino a raggiungere la palma più ambita, ossia un romanzo in prima persona, «suggellando con l'autrice *in limine mortis* quel patto speculare: dalla parte di Isabella, *essere* il Rinascimento; dalla parte di Maria, *comprendere e rappresentare* il Rinascimento»<sup>214</sup>.

In questo senso Isabella diventa un *fil rouge* e un possibile grimaldello per fare luce non solo sul lavoro, ma anche nella vita quotidiana della Bellonci, tale da trascendere l'iniziale interesse della scrittrice per Lucrezia Borgia.

---

<sup>213</sup> *Ivi*, pp.186-187.

<sup>214</sup> Luisa Avellini, *Gli orologi di Isabella. Il rinascimento di Maria Belloci*, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 79-80.



All'altezza degli anni '40 giunge la proposta di Bompiani per la quale l'editore si diceva disposto a raccogliere il *Ritratto di famiglia* in un volume arricchito di illustrazioni, previa autorizzazione dell'editore usuale di Maria Bellonci, ossia Mondadori. Tale proposta si presentava come sostitutivo dell'epistolario di Isabella che la Bellonci avrebbe dovuto curare, ma il cui lavoro fu spesso rimandato a causa della chiusura dell'Archivio dei Gonzaga. Il libro – che include la sezione *Isabella fra i Gonzaga* – verrà pubblicato nel 1947 con il titolo *I segreti dei Gonzaga*. In questo momento la figura di Isabella si impone nella vita della scrittrice e vale la pena menzionare la citazione presente nella *Nota introduttiva* dell'edizione originale:

Sugli atteggiamenti di Isabella d'Este nei ritratti lasciati da lei ad ogni passaggio d'età, illustrati e convalidati dalle testimonianze scritte, ho composto il racconto di un'intelligenza superiore che ha vissuto l'ultimo Quattrocento e il primo Cinquecento, quando, maturando il Rinascimento, cominciava per l'Italia un tempo che può chiamarsi di avviamento al dolore [...]. Così per il primo come per il secondo scritto mi valse dell'enorme quantità di documenti editi (per Isabella valgono sempre le ricerche di Luzio) e quelli da me accumulati durante molti anni; si tratta di documenti trascritti e annotati, o solo letti, ripensati, e divenuti, per così dire, conoscenza interiore; e si sa che questo è il paziente sedimento dal quale possono sollevarsi le intuizioni.<sup>215</sup>

*Isabella fra i Gonzaga* è un racconto suggestivo ed equilibrato, che rende giustizia all'innata e manifesta intelligenza politica della marchesana di Mantova. Sulla scia del metodo di lavoro adottato con il *Ritratto di famiglia*, ma già maturato con i documenti sui gioielli e sulle immagini di Lucrezia – ossia interrogare gli oggetti, i profili pittorici, gli ambienti, il gusto, la sensibilità, il più intimo carattere – la Bellonci qui non inserisce associazioni memoriali e riflessioni personali come in *Rinascimento privato*, ma scolpisce un'alta coscienza, quella di Isabella, dall'infanzia alla vecchiaia, come nell'episodio della sua presenza a Roma durante il Sacco del 1527:

Proteggere era della sua natura principesca assai meglio che della sua pietà o della sua bontà d'animo: e sarà forse in questo momento di osservare l'attiva partecipazione alla vita degli altri, autentico genio d'Isabella che si esprime in un intenso assistere, soccorrere, suggerire, provvedere, non ha nulla a che fare con la bontà intesa come simpatia dell'anima, istintiva e calda. Isabella è portata all'interesse altrui, non all'affetto d'altrui, ed è, questa cosa nativa in lei, cosa di Estensi, di origine politica: è l'interesse del signore per il suddito, donato a prezzo

---

<sup>215</sup> Maria Bellonci, *Opere*, a cura di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 1997, p. 1488.

d'ogni sacrificio, doveroso, vigile, e che esige in cambio solo il riconoscimento della signoria.<sup>216</sup>

Con l'avanzare degli anni '60 la dolorosissima morte del marito infrange inevitabilmente l'equilibrio quotidiano. Fra i rimedi contro il lutto, l'assunzione della rubrica tenuta dal marito presso «Il Messaggero», i cui elzeviri verranno poi raccolti da Mondadori come *Pubblici segreti 2*, compare nuovamente Isabella nell'articolo *Isabella ritrovata* del 24 agosto 1965, in cui viene annunciato il rinvenimento della tomba del marchese Francesco Gonzaga e di sua moglie:

Ma noi, sì, vogliamo vedere Isabella: almeno ciò che materialmente resta della maggior donna del Rinascimento, di colei per la quale la giornata non fu mai preparazione alla morte ma preparazione ad una vita continuativa.<sup>217</sup>

Seguono due pagine che possono considerarsi il perfetto sunto delle ragioni di svolgimento e di completa maturazione del personaggio come del futuro romanzo:

Isabella nasce sotto il segno di un singolare congiungimento di spiriti vitali, un'energia muscolare scattante e armoniosa, unita a un'energia della mente che sembra trarre da se stessa stimoli di movimento, capace di rinnovarsi in ogni direzione senza perdere nulla della sua intensità e della sua capacità penetrativa. La sua intelligenza è un moto continuo di acquisizione, e un modo di mettersi subito al centro delle cose. Si sposò a sedici anni, bella a forza di essere vivida, entrando a chioma sciolta nel castello dei Gonzaga. Isabella si trovava a vivere in quel passaggio fra il Quattro e il Cinquecento che segnò la fine dell'indipendenza delle signorie italiane: sommovimenti politici, apparizioni di sommi geni dell'arte, avventure di personaggi strepitosi, tutto passò per la sua orbita. E lei, con quel marito, valoroso soldato e debole condottiero, che non capiva il rapido tramutarsi del tempo, destramente metteva mano a difendere l'indipendenza del suo piccolo stato. Era da prevedersi: per essere più intelligente dei suoi uomini, marito e figlio, le toccò registrare sconfitte; ma riuscì a tramutarle in vittorie della propria dignità. Altre sconfitte le toccarono nella vita sentimentale: di Lucrezia, Isabella mostrò di occuparsi poco, tenendola d'occhio con lievi alzate di spalle e alla Boschetta non le riuscì di strappare Federico. Moralmente limpida, niente la stupisce o la limita, nemmeno la conversazione ardita. Altra era la sua libertà che consisteva nella cosa più rara che poteva allora riuscire ad una donna: la coscienza di sé come individuo a parità di chiunque, trattenuta, elaborata, esternata con la fermezza di uno stile. Figlia dell'umanesimo assunto a sostanza nutritiva, Isabella fu lucida e netta come il suo famoso smeraldo tanto ammirato dal Cellini; un po' dura, ma verde e profonda, per sessantacinque anni pari a se stessa e senza

---

<sup>216</sup> *Ivi*, p.1196.

<sup>217</sup> Maria Bellonci, *Pubblici segreti 2*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 113-114

declino. Una tomba per lei la vedremo volentieri in Sant'Andrea, sotto le volte disegnate come una dimostrazione geometrica spirituale da Leon Battista Alberti.<sup>218</sup>

La figura di Isabella ritorna il 4 novembre 1965, quando la Bellonci risponde ai lettori che chiedono informazioni sul ritrovamento della tomba gonzaghesca, aggiungendo notizie sugli esiti degli studi radiologici:

Così la scienza ha confermato l'intuizione storica e poetica di Don Costante Berselli, e ad Isabella d'Este è toccata di sorte di essere riconosciuta attraverso il marito, lei che di tanto lo sovrastò nella vita.<sup>219</sup>

Gli studi sulla figura di Isabella ricevono un'importante scossa grazie all'amicizia che legherà la Bellonci con Anna Maria Rimoaldi. Insieme decidono di dedicarsi al progetto per la Rai di un romanzo sceneggiato in cinque puntate su Isabella d'Este: un lavoro che le impegnerà per circa sette anni, dal 1967 al 1974. Nonostante il fallimento del progetto dopo la decisione della Rai di non produrre poi la serie televisiva, oramai il terreno, su cui poi la Bellonci lavorerà per la realizzazione di *Rinascimento privato*, è pronto per dare i suoi frutti.

Questa premessa era necessaria per delineare il percorso filologico della creazione di un personaggio che è stato costantemente presente nella vita dell'autrice per poi trovare effettiva realizzazione solo al tramonto della sua esistenza. Diversi sono gli aspetti di specularità che si ritrovano nel romanzo, un elemento di rispecchiamento che cela una giustapposizione tra le due donne.

Ai tempi della Bellonci, altri intellettuali e studiosi si erano misurati nella ricostruzione di un secolo tanto ricco e denso come il Rinascimento – come il *Rinascimento in controluce* di Giorgio Padoan oppure il *Rinascimento inquieto* di Ezio Raimondi – che, rientrando nell'ambito più scientifico degli studi accademici, appaiono lontani, se non addirittura ossimorici, alla rappresentazione “privata” che ne fa la scrittrice.

L'Isabella d'Este presentata da Maria Bellonci risulta un personaggio dalla caratura eroica, sia per carattere, intelligenza, cultura, gusto, estro, sia in ambito puramente socio-culturale sia in ambito politico. Vissuta tra il 1474 e il 1539, fu sia

---

<sup>218</sup> *Ivi*, pp. 116-118.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 139.

testimone privilegiata sia protagonista attiva di uno tra i periodi più tumultuosi e mutevoli della storia europea. La dimensione pubblica interagisce, o sarebbe meglio dire, si scontra, con quella privata che per Isabella significa passioni, affetti, emozioni, riflessioni, elucubrazioni seppur trattenuti da un ferreo autocontrollo. «Bellonci never uses the term “invention” carelessly in Isabella’s regard»<sup>220</sup>, come segnala Sherry Roush. Senza ombra di dubbio Isabella storica inventò abiti e acconciature come viene sottolineato nel romanzo:

Quel giorno indossavo un abito color berrettino [...]: una mia *invenzione* semplice, ma tutta nuova che presto sarebbe stata imitata da molte dame.

Forse allude alla corona immaginaria l’acconciatura che sto *inventando*, una capigliatura che andrà poi per il mondo imitata da tutte le donne.

Avrei rinnovato il modo di stare al mondo. Fogge nuove di vestiti, rilegature inedite di gioielli; avrei radunato musicisti a ricreare momenti armonici di moderne *invenzioni* [...]<sup>221</sup>

Ma questa sua indole inventiva sembra andare oltre tali creazioni che hanno reso senza ombra di dubbio Isabella famosa. Isabella *arbitra elegantiarum*, per la quale la «coscienza del vestire» è «una scienza dell’apparire in sintonia con la bellezza della natura e con l’ordine del pensiero»<sup>222</sup>, sembra incarnare un ideale aristocratico di femminilità che sfugge ai limiti del tempo per arrivare immutato nella sua forma alla stessa Bellonci, donna di classe, privilegiata, “gran dama” delle lettere sia nell’esercizio personale sia nell’impegno pubblico, creatrice con gli “amici della domenica” di una propria corte che si impone come centro attrattivo delle più importanti penne della letteratura italiana. Anche il ruolo di Isabella all’interno del romanzo, riscrivendo le proprie memorie, non si risolve solo nel riordino degli eventi che l’hanno vista protagonista, ma sembra, come scrive Robert de la Pole, che:

Sotto le vostre dita si formano gli eventi.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> «Bellonci non usa mai il termine “invenzione” con noncuranza nei riguardi di Isabella» in Sherry Roush, *Isabella inventrix. History and creativity in Maria Bellonci’s Rinascimento privato: romanzo*, «Italia», vol. 79, No. 2, estate 2002, p. 191.

<sup>221</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., rispettivamente p. 36, p. 307 e p. 339 (*corsivo mio*).

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 79.

Una capacità o un potere performativo che riesce a trasformare pensiero in azione e viceversa come ribadisce la Bellonci:

[...] consegnando ai posteri l'immagine di gran donna nella sua incitosa intelligenza e nella sua rigorosa grazia di instancabile sperimentatrice per la quale il pensiero era azione e l'azione pensiero.<sup>224</sup>

Il concetto di essere inventrice ritorna nel romanzo a più riprese. Ad esempio, in una lettera di Robert de la Pole che, offrendo un ritratto della marchesa, scrive:

Avevate spiegato ai miei occhi la vostra cadenza magica che vi porta a vivere momento su momento al centro delle vostre giornate e delle cose che riguardate. [...] E credo di aver scoperto uno dei segreti che rendono tanto rara la vostra potenza di seduzione: siete capace di mettere il vostro interlocutore, chiunque sia nel punto più sensibile di un mondo che voi non solo abitate ma *inventate*.<sup>225</sup>

Come già scritto precedentemente, la fascinazione esercitata dal personaggio, e sublimata in anni di studi e ricerche, porta senz'altro ad una forma di immedesimazione, diversa dal rapporto intrattenuto con un'altra donna e oggetto dei suoi studi, – Lucrezia Borgia – con la quale può risolversi più in una forma di solidarietà e d'un intento risarcitorio contro tutti coloro che la pensavano come Luzi, lui che l'aveva affrontata «come un nemico» ponendole la maliziosa domanda: «perché si occupa di quella stupida di Lucrezia Borgia?»<sup>226</sup>.

Ritornando alla questione del concetto di invenzione e di inventrice, lungamente trattato da Sherry Roush, la studiosa sottolinea come il rapporto fra storia e rappresentazione si risolva in *Rinascimento privato* nella comprensione del vero. Mentre Manzoni, parlando del vero, lo definisce come unico ed assoluto, nei lavori della Bellonci il concetto diventa più chiaroscurale, in balia dell'interpretazione che l'individuo dà, come infatti scrive Robert de la Pole nell'ultima lettera (semanticamente rilevante):

[Ho] scoperto in voi una delle rarissime creature che vivono una libertà *inventata* giorno per giorno, secondo i chiari e gli oscuri delle proprie verità.<sup>227</sup>

---

<sup>224</sup> Maria Bellonci, *Segreti pubblici*, Vol. II, Milano, Mondadori, 1990, p. 139. [Corsivo mio]

<sup>225</sup> Eadem, *Rinascimento privato*, cit., p. 42.

<sup>226</sup> Eadem, *Segreti pubblici 1*, Milano, Mondadori, 1990, p. 62.

<sup>227</sup> Eadem, *Rinascimento privato*, cit., p. 545.

L'intera esistenza di Isabella sembra muoversi all'interno di un quadro chiaroscurale, spostandosi dentro e fuori i riflettori politici del suo tempo. La sua «libertà inventata», e concepita secondo la propria idea di verità, implica che la storia e la verità siano due concetti personali e creativi. Non è un caso che nell'inventata Stanza degli orologi, Isabella scriva:

Imbroglia le date, le confondo, ne aspiro il senso riposto; e il segreto accordo delle impensate *scoperte* a volte mie esalta.<sup>228</sup>

Dietro lemmi come scoprire, inventare e scrivere il lettore può vedere la penna sia di Isabella che della Bellonci stessa che assume su di sé il ruolo di inventrice.

Senza ombra di dubbio la scrittrice si allontana dalla visione di Manzoni, che in un secondo momento aveva rinnegato il romanzo storico, criticandone l'essenza profondamente ibrida tra storia e finzione. Nel dialogo manzoniano, dal titolo *Dell'invenzione*, si discute sul ruolo del poeta e dell'artista, se appunto quest'ultimo crei *ex nihilo* oppure rappresenti un'idea preesistente:

La nostra questione era: se un oggetto qualunque ideato da un artista fosse un prodotto della sua operazione, una creatura della sua mente, o avesse un essere suo proprio, anteriore ad essa, indipendente da essa. E s'è trovato che quell'oggetto qualunque, non per alcuna relazione speciale con l'invenzione artistica, ma per la sua natura d'oggetto della mente, d'idea, aveva infatti questo suo essere, e un essere eterno, inalterabile, necessario.<sup>229</sup>

Invece di analizzare i fatti storici ricercando dietro questi un insegnamento dell'idea di verità, la Bellonci e la sua protagonista affermano l'immaginazione poetica come un antidoto per una storia che risulterebbe limitante, se non opprimente. È importante sottolineare che entrambe le donne – scrittrice e protagonista – devono ricercare un modo per spostare il dato storico senza far venir meno la temporalità, una coordinata che finiscono per rivalutare, sebbene in una misura diversa.

Isabella ripercorre e scrive gli episodi della sua esistenza ordinando memorie in ordine cronologico; ad apertura del romanzo specifica:

Ma scatta il momento e mi spinge ad un esame vasto e rigoroso di me stessa in relazione con le trasformazioni che definiscono l'essere umano per quanto si

---

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>229</sup> Alessandro Manzoni, *Dell'invenzione*, <http://www.classicaliani.it/manzoni/invenzione.html>

possa definirlo. Suona l'orologio che inizia una misura di ore e mi sembra un segnale. Riordino i miei tempi a volta a volta presenti nella loro successività.<sup>230</sup>

D'altro canto, è di estremo interesse leggere alcune considerazioni che la Bellonci fa negli ultimi anni di composizione del romanzo e della sua esistenza consumata dalla malattia:

Mi trasferisco in Isabella. Cerco di vivere con il suo spirito anche quando non è il mio.

Sento quel mondo con una specie di calore di vita.

Dio mio come mi sento di un altro tempo e sento questo altro tempo in parte simile a questo. E più crudele.

Leggo documento per il mio libro. O meglio la mia opera, il mio racconto di vita.<sup>231</sup>

Già in un articolo, Vittore Branca aveva notato un parallelismo tra l'Europa della prima metà del Cinquecento, lacerata dalle sanguinosissime lotte tra Francia e Spagna per il dominio europeo, e la guerra non sanguinosa, ma quanto mai sentita a livello mondiale tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica. Non a caso nel romanzo sono presenti passi in cui si parla della guerra senza mai entrare nello specifico dei fatti, facendo sì che il pensiero trascenda le linee del tempo per accedere a una dimensione universale che rifletta sull'idea di guerra, tanto che le stesse parole così come sono pronunciate da Erasmo in una lettera di de la Pole potrebbero essere dette dalla Bellonci:

Invidiosi l'uno dell'altro, senza fede, senza vero desiderio di pace, che invece di rallegrarsi se uno Stato attraversa un momento più florido, pensano soltanto a sbranarsi l'uno con l'altro. Mi vergogno a ricordare per quali cause, frivole o turpi, gli uomini spingono il mondo alla guerra. Quale furia ha potuto insinuare un tale veleno in animi cristiani? Vedeteli prepararsi ad aggredire i fratelli con armi infernali che porteranno solo eccidi, sangue e morte.<sup>232</sup>

Contro la comune opinione di considerare oggi il romanzo storico come un genere minore volto a intrattenere il lettore attraverso la pura evasione, si rivela essere

---

<sup>230</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p. 10.

<sup>231</sup> Cit. in Michele Bordin, *Prefazione*, in Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Torino, UTET, 2007, p. XVIII.

<sup>232</sup> Maria Bellocci, *Rinascimento privato*, cit., p. 142.

molto più coinvolto con i tempi coevi allo scrittore riflettendone il medesimo spirito. Basti pensare a due opere della Yourcenar: ne *Le memorie di Adriano* refluiscono tutte le speranze di ricomposizione di un ordine universale a seguito della Seconda guerra mondiale così come in *L'opera al nero*, con Zenone che rappresenta la protesta dell'intera gioventù occidentale negli anni del '68.

C'è inoltre, in *Rinascimento privato*, un elemento che giunge nella finzione dalla realtà, ossia Robert de la Pole. Sappiamo che l'anglico lavora presso la corte papale e invia una dozzina di missive ad Isabella tra il 1501 e il 1533. I due personaggi, dopo un primo incontro ufficiale, non avranno più occasione di rincontrarsi. L'invenzione di un tale personaggio e delle sue lettere ha il chiaro intento di creare una prima discrepanza fra fabula e intreccio, facendo cominciare la rievocazione della vita di Isabella dal momento in cui lei rilegge l'intero fascicolo di lettere, e richiamando quindi di volta in volta quanto già accaduto o introducendo nuovi elementi. Inoltre, permette di aggiungere un punto di vista alternativo rispetto a quello dominante della marchesana, ma ciò che stupisce è che tale personaggio non sia nato *ex nihilo*, ma da un aneddoto vissuto dalla Bellonci. André Desjardins, prete del Québec, è la persona reale che ha ispirato il personaggio Robert de la Pole. Nel 1974 si era presentato a Maria Bellonci nella sua casa romana, per manifestarle il proprio entusiasmo di lettore, ma senza dichiarare il suo status di uomo di Chiesa e facendo seguire tale atto di omertà con una lettera di scuse.

Come Maria scrive nel suo diario:

Entra, nella stessa struttura del libro, André Desjardins, il prete canadese apparso nella mia vita ma tenuto sempre lontano per una misteriosa ragione: questa! Doveva entrare in un libro.<sup>233</sup>

Non solo il prete del Québec fu ispiratore del personaggio, ma l'*incipit* della lettera inviata alla Bellonci sarò la stessa che la scrittrice riporterà nella prima missiva inviata da Robert de la Pole a Isabella:

Permettetemi di chiedervi perdono. Sono venuto ieri a farvi l'omaggio che vi spetta da ciascuno che abbia qualche poco di intendimento delle cose illustri e preziose, e non so perché vi ho tenuta nascosta la mia identità: sono un prete.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Ivi*, pp. XX-XXI.

<sup>234</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p. 39.



Robert de la Pole sembra assumere un doppio volto, da un lato quello del suo ispiratore ripetendone le azioni, dall'altro quella della autrice stessa che interroga e dialoga con la protagonista senza poter mai ricevere risposta, oltre ad usarlo come *escamotage* narrativo per far documentare Isabella su quegli eventi storici di cui sarebbe rimasta all'oscuro, dall'altro

*Rinascimento privato* è senza ombra di dubbio da ritenersi il romanzo “testamentario” di Maria Bellonci, voluto e cercato con una determinazione e un sacrificio che sono evidenti per la complessa struttura architettata che sorregge una narrazione quanto mai densa di dati storici oggettivi come di elementi umani ed affettivi, da cui si erge il ritratto di Isabelle d'Este che può essere considerato anche un autoritratto ideale della scrittrice, come ultimo lascito della sua produzione, nella misura in cui l'autrice proietta sul personaggio l'inesausta tensione a un perfezionamento spirituale ed estetico che, con le dovute differenze, non le fu meno peculiare.

Anche l'intento di avvolgere di estetica bellezza ogni momento della vita è frutto di un'educazione raffinata e di frequentazioni sceltissime, se tra l'apparire e l'essere non vi sono contraddizioni di sorta (o meglio non si è disposti a tollerarle), allora si può presumere di costruire la propria esistenza come una grande e magnifica opera d'arte. Non è un caso che l'Isabella della Bellonci ricordi l'Adriano della Yourcenar<sup>235</sup>, personaggi dall'*humanitas* tanto compiuta da risultare emblematica (se non addirittura iperbolica), accumulati da un'indole di natura inventiva e creatrice che viene costantemente ribadita. Come scrive Michele Bordin, ribadendo il parallelismo con la Yourcenar: «l'Isabella della Bellonci, così come l'Adriano della Yourcenar, potrebbero considerarsi pertanto manifestazioni di un superego fortemente interiorizzato dalle loro autrici o oggettivato in personaggi individuati come “doppi” esemplari»<sup>236</sup>. In queste “memorie” di Isabella ci vengono incontro due “regine” del Rinascimento.

### **3.3 «Dentro di lei c'è un po' di me»: la Sicilia, gli odori, la figura paterna**

---

<sup>235</sup> La stessa Banti ne costruisce il parallelismo tra le due opere in *I pubblici segreti, Appunti di «Paragone»*, ottobre 1965, pp. 137-139.

<sup>236</sup> Michele Bordin, *Prefazione*, in Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., p. XXII

Ho scritto otto romanzi prima de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ma sempre evitando come la peste l'isola dei gelsomini e del pesce marcio, dei cuori sublimi e delle lame taglienti. [...] Parlare della Sicilia significa aprire una porta rimasta sprangata.<sup>237</sup>

Con la lettura di *Bagheria* è possibile conoscere le ragioni che ci sono dietro a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ragioni che non si esauriscono nell'ideologia femminista, ma che si ricollegano anche alla Sicilia stessa. Protagonista del romanzo è senz'altro anche l'isola, che viene ricondotta agli splendori del passato, puntando lo sguardo sugli inizi di una corruzione che degenererà con la sua devastazione a opera della mafia negli anni '50 del ventesimo secolo. Allo stesso tempo altro aspetto fondamentale è che Marianna Ucrìa sia un'antenata della Maraini stessa, un'identità dunque non inventata dalla penna della scrittrice, nonostante la sua storia, come viene raccontata, non sia quella storicamente avvenuta, ma costruita verosimilmente *ex-novo*. Come fa notare Sumeli Weinberg oggetto privilegiato di ricerca nelle opere delle Maraini è quella di favorire «l'autonomia dell'io parlante»<sup>238</sup>. Così la letteratura si fa «specchio dell'anima che rifacendosi alla propria soggettività riscopre un proprio spazio significativo il quale verrà rivendicato, a nome di tutte le donne, dall'autrice tramite i suoi personaggi»<sup>239</sup>.

Dunque, si può comprendere come all'interno di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* la Maraini trova nel romanzo storico e nella biografia romanzata di una sua antenata uno spazio letterario in cui far convergere istanze diverse, nodi irrisolti del proprio vissuto da affrontare, muovendosi dal particolare al generale: Bagheria, il paese della famiglia materna, riflette la decadenza sotto i colpi della mafia di tutta l'isola; dall'altro Marianna, una sua antenata sempre per linea materna, viene sollevata icona di tutto il genere femminile, raccontando il suo difficilissimo e delicatissimo percorso di emancipazione.

In entrambi i casi, tutti gli aspetti profondamente personali dell'autrice, che non sono altro che i retroscena che si muovono dietro al romanzo, sono presenti poi nel sopracitato *Bagheria*.

Parlando del primo elemento, ossia la Sicilia, la Maraini scrive:

---

<sup>237</sup> Dacia Maraini, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 128-129.

<sup>238</sup> Maria Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Africa, 1993, p. 23.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

[*Bagheria*] è nata nel suo splendore architettonico, come villeggiatura di campagna dei signori palermitani del Settecento e ha conservato quell'aria da "giardino d'estate" circondata da limoni e ulivi [...]. Cerco di immaginarla com'era prima del disordine edilizio degli anni Cinquanta, prima della distruzione sistematica delle sue bellezze.<sup>240</sup>

Conoscevo troppo bene le arroganze e le crudeltà della Mafia che sono state proprio le grandi famiglie aristocratiche siciliane a nutrire e a far prosperare perché facessero giustizia per conto loro presso i contadini.<sup>241</sup>

I miei antenati materni che oggi guardano con occhi indifferenti dai quadri appesi alle pareti, certamente stavano dalla parte di chi reggeva il sacco e se non erano sulla spiaggia a spingere il sacco dentro l'acqua con le loro mani, sicuramente se ne stavano a casa a mangiare sorbetti e trionfi di gola mentre qualcuno chiudeva le cocche della iuta con lo spago ben robusto, anche per conto loro.<sup>242</sup>

È evidente lo sdegno che la Maraini prova nei confronti di chi ha distrutto la propria terra e, come già spiegato, la scrittrice rappresenta le famiglie aristocratiche disinteressate alla politica ma volte solo al proprio arricchimento personale. Come se con il romanzo la Maraini decidesse di tornare indietro nel tempo per trovare risposta e origine ai mali che solo ora scontiamo:

E invece eccoli lì, mi sono cascati addosso tutti insieme, con un rumore di vecchie ossa, nel momento in cui ho deciso, dopo anni e anni di rinvii e di rifiuti, di parlare della Sicilia. Non di una Sicilia immaginaria, di una Sicilia letteraria, sognata, mitizzata. Ma di quel rovinio di vestiti di broccato, di quei ritratti stagnanti, di quelle stanze che puzzavano di rancido, di quelle carte sbiadite, di quegli scandali svaporati, di quelle antiche storie che mi appartengono e non possono essere scacciate come mosche petulanti solo perché ho deciso che mi infastidiscono.<sup>243</sup>

Altro aspetto che la Maraini mette sempre in risalto sono gli odori. Questo aspetto può creare un parallelismo con Marianna che, essendo muta, sviluppa particolarmente il senso dell'olfatto. Lo stesso modo di approcciarsi a questi, rivelatori di un luogo, di una persona, passando dal profumo all'afrore, è un *modus operandi* che sembra creare un ponte di collegamento fra le due figure:

Quando tornava da uno dei suoi viaggi, io annotavo con pignoleria gli odori che si era portato dietro: di vecchie mele (l'interno dei sacchi da montagna perché ha

---

<sup>240</sup> Dacia Maraini, *Bagheria*, cit., pp. 32-33.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 128.

sempre quel fondo di mele, forte, acido, incancellabile), di biancheria usata, di capelli scaldati dal sole, di libri scartabellati, di pane secco, di scarpe vecchie, di fiori macerati, di tabacco di pipa, di balsamo della tigre contro i reumatismi. L'insieme non era cattivo, anzi era dolce e inconfondibile, era il suo odore che ancora oggi mi fa sobbalzare quando lo sento in qualche angolo della casa, di qualche vestito vecchio, in qualche sacco di montagna messo da parte.<sup>244</sup>

Proprio a tal riguardo interessante è la tesi di Barbara Kornacka che ha approfondito il discorso dell'importanza dei sensi in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, in particolar modo concentrandosi proprio sull'olfatto: «L'impossibilità di sentire la voce e di emetterla è dunque un po' come non percepire la vita. Non a caso il silenzio è attribuito del dominio della morte. Per la protagonista sordomuta gli odori assumono il ruolo del principio della vita»<sup>245</sup>. In Marianna l'olfatto diventa, insieme alla vista, senso fondamentale per osservare e partecipare al mondo, oltre ad essere fondamentale anche per la dimensione del ricordo. Infatti, la Maraini dice: «Gli odori e i profumi hanno parte integrante nel ricordo che diventa così tangibile, non immaginario. Per me la scrittura passa attraverso i sensi»<sup>246</sup>. Fin dalle prime pagine del romanzo questi sensi vengono messi in evidenza:

Alle volte i due sensi su cui conta di più sono talmente all'erta che si azzuffano fra di loro miserevolmente. Gli occhi hanno l'ambizione di possedere le forme complete nella loro integrità e l'odorato a sua volta si impunta pretendendo di fare passare il mondo intero attraverso quei due minuscoli fori di carne che si trovano in fondo al naso. Ora ha abbassato le palpebre per riposare un momento le pupille e le narici hanno preso a sorbire l'aria riconoscendo e catalogando gli odori con pignoleria: com'è prepotente l'acqua di lattuga che impregna il panciotto del padre? Sotto si indovina la fragranza di cipria di riso che si mescola all'unto dei sedili, all'acido dei pidocchi schiacciati, al pizzicore della polvere della strada che entra dalle giunture degli sportelli, nonché ad un leggero sentore di mentuccia che sale dai prati di casa Palagonia.<sup>247</sup>

Così come i gelsomini, quei fiori che custodiscono il ricordo della propria terra come racconta la Maraini:

Ogni tanto eravamo raggiunti da una piccola onda di profumo inquietante: i gelsomini erano appena fioriti. Anni dopo ho piantato dei gelsomini sulla mia

---

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>245</sup> Barbara Kornacka, *Un silenzio molto profumato – alcune riflessioni sul romanzo «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini*, «Studia romanica posnaniensa», vol. XXXIV, 2007, p. 208.

<sup>246</sup> Intervista inedita, [http://www.speakers-corner.it/rizzoli/\\_minisiti/maraini\\_ita/inter/home.htm](http://www.speakers-corner.it/rizzoli/_minisiti/maraini_ita/inter/home.htm)

<sup>247</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 8-9.

terrazza romana, in estate spio il loro aprirsi aspettando di coglierne il profumo. Ma ogni volta è una delusione. Il profumo c'è, ma è così fievole e leggero, non ha niente dell'intensità quasi dolorosa di Bagheria.<sup>248</sup>

Così quel profumo di gelsomini è l'ultimo ricordo che compare nel finale, quando la mente della protagonista ritorna alla sua terra ormai abbandonata, l'amara nostalgia degli odori ha la meglio sulla vista:

Eppure la nostalgia di Palermo le offusca lo sguardo. Quegli odori di alga seccata al sole e di capperi e di fichi maturi non li ritroverà mai da nessuna parte; quelle coste arse e profumate, quei marosi ribollenti, quei gelsomini che si sfaldano al sole.<sup>249</sup>

Come appunto scrive Barbara Kornacka: «Le percezioni olfattive rimangono impresse nella memoria e fanno parte dei ricordi, cosa che la scrittrice cerca di farci capire nel romanzo»<sup>250</sup> e cosa che la stessa Maraini applica per la propria memoria.

Ovviamente essendo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* la storia, inventata, di una sua ava, gli stessi nomi della propria famiglia tornano nel romanzo, ma è interessante la similarità di alcuni di questi su cui è possibile fare dei parallelismi, come nel caso di Innocenza, la cuoca. Marianna scrive:

Nello stesso tempo le piace aspirare gli odori di quella gonna grigia che sa di cipolla fritta, di tintura di rosmarino, di aceto, di sugna, di basilico. È l'odore della vita [...].<sup>251</sup>

La mano grassa, dal buon odore di rosmarino che si mescola al sapone, si posa sulla spalla della signora e la scuote dolcemente come per liberarla dai pensieri spinosi. [...] L'odore di pesce che sale dal grembiule di Innocenza aiuta Marianna a uscire dal suo stato di ghiacciato torpore.<sup>252</sup>

La Maraini in *Bagheria* ci racconta di un'altra Innocenza, che al di là dell'omonimia, presenta caratteri speculari, concentrandosi sempre su quel grembiule che sprigiona odori rimasti ormai incastonati nella memoria:

Il cancello di ferro con lo stemma degli Alliata Valguenera era chiuso. [...] Quando ero piccola, quella porta era sempre aperta e sulla soglia stava seduta,

---

<sup>248</sup> Eadem, *Bagheria*, cit., p. 114.

<sup>249</sup> Eadem, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 263.

<sup>250</sup> Barbara Kornacka, *Un silenzio molto profumato – alcune riflessioni sul romanzo «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini*, cit., p. 214.

<sup>251</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 77.

<sup>252</sup> *Ivi*, pp. 242-243.

come una parca intenta a cucire il filo della vita, la buona e generosa Innocenza [...]. Mi pare ancora di sentire l'odore del suo grembiule che sapeva di pesce fritto, di basilico fresco, di caffè, di sapone, di pomodoro conservato.<sup>253</sup>

In ultima istanza, ma non di minore importanza, è il rapporto con il padre che torna nel romanzo con la stessa intensità:

Non era spudorato il mio amato padre. E per tutta la mia infanzia, l'ho amato senza essere ricambiata. È stato un amore solitario il mio. Vegliavo su di lui, sulle sue impronte mai ripercorse, sui suoi odori segreti. [...] L'ho amato molto questo mio padre, più di quanto sia lecito amare un padre, con uno struggimento doloroso, come anticipando in cuor mio la distanza che poi ci avrebbe separati, prevedendo la sua vecchiaia che mi era già intollerabile [...].<sup>254</sup>

La mancanza è una spinta a desiderare e il desiderio dà impulso all'immaginazione. La scrittura nasce da una mancanza, come nel caso dell'amore che ho avuto per mio padre. Sono stata una bambina innamorata del padre. L'ho aspettato tanto e l'ho amato così, da lontano, desiderando che tornasse ma vedendolo molto poco.<sup>255</sup>

Così docilmente e teneramente Marianna, fin da bambina, professa il suo amore incondizionato per il padre:

Il signor padre ha aperto gli occhi per un istante e poi è tornato a sprofondare nel sonno. E se gli desse un bacio? Quella guancia fresca con segni di un impaziente rasoio le dà voglia di abbracciarlo. Ma si trattiene perché sa che lui non ama le smancerie.<sup>256</sup>

Le sembra di scorgere da lontano la figura piacevole del signor padre. Il solo "cavaliere candido come neve" che si sia proposto al suo amore. Fin da quando aveva sei anni il suo "cavaliere" l'aveva ammaliata con suo "penacchio di bianco pavocello" e poi quando lei si era messa ad inseguirlo lui se n'era andato ad ammaliare altri cuori, altri occhi inquieti.<sup>257</sup>

Questi confronti fra *Bagheria* e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* trovano legittimazione nelle affermazioni stesse della scrittrice, che non nasconde come molti aspetti di Marianna siano emanazione della propria personalità:

---

<sup>253</sup> Eadem, *Bagheria*, cit. pp. 69-70.

<sup>254</sup> *Ivi*, pp. 42-43.

<sup>255</sup> Intervista inedita, [http://www.speakers-corner.it/rizzoli/\\_minisiti/maraini\\_/ita/inter/home.htm](http://www.speakers-corner.it/rizzoli/_minisiti/maraini_/ita/inter/home.htm)

<sup>256</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 10.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 60.

Si, dentro di lei c'è un po' di me. Il mio patto con il silenzio. Quella maniera di stare sempre dietro, di non poter apparire. Ma soprattutto l'amore per il padre.<sup>258</sup>

Marianna, sempre di più, appare come un doppio perché scrivere della propria vita per la scrittrice significa «parlare un po' di sé stessa, delle proprie origini, della propria esperienza del male, del trauma che porta all'afasia ed, infine, dell'amore per la lettura e ricerca della conoscenza»<sup>259</sup>. È proprio riguardo alla ricerca della conoscenza che si ritrova un'ulteriore punto di identità fra le due figure. Infatti, la Maraini parlando delle sue prime letture scrive:

Il mio spirito critico era ben poco sviluppato, fra l'altro. Sapevo amare le teorie più complicate, ma non avrei saputo spiegare il perché e il per come di quel piacere.<sup>260</sup>

Così questo spirito critico mostra i primi passi nel momento in cui Marianna inizia a leggere il filosofo proibito Hume, evento fondamentale e necessario per il processo di emancipazione che compirà in seguito. Ciò che è interessante è che la protagonista, come la scrittrice, mostra un interesse, una curiosità che travalica la comprensione stessa, perché sa che dietro quelle parole c'è la chiave che può cambiarle la vita:

Il ragionamento si fa strada fra i sentieri scompigliati della mente della duchessa disabituata a pensare secondo un ordine preciso, radicale. Deve rileggere due volte per entrare nel ritmo di questa prorompente intelligenza, così diversa dalle altre intelligenze che l'hanno tirata su.<sup>261</sup>

Infine, è giusto analizzare i passi in cui la Maraini incontra per la prima volta Marianna, incontro che avviene alla villa Valguarnera a Bagheria in cui la scrittrice non aveva più rimesso piede a seguito della morte della nonna. Cinque anni richiederà la stesura del romanzo, nato da un incontro fugace ma quanto mai prodigioso che la porterà non solo a ottenere molti premi letterari, ma un riconoscimento unanime di critica e di pubblico.

---

<sup>258</sup> Cit. in Barbara Kornacka, *Un silenzio molto profumato – alcune riflessioni sul romanzo «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini*, cit., p.203.

<sup>259</sup> Cfr. Anna Caradonna, *Quando la donna è senza parola. «La lunga vita di Dacia Maraini» è simbolo delle violenze siciliane (e non) sul modo femminile. I risvolti autobiografici*, *Giornale di Sicilia*, 10 aprile 1990.

<sup>260</sup> Dacia Maraini, *Bagheria*, cit., p. 91.

<sup>261</sup> Eadem, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 104.

È lei, Marianna, a grandezza naturale, chiusa in un vestito rigido, da cerimonia, con la croce in un vestito rigido, da cerimonia, con la croce di Malta dei grandi Nobili sul petto. I capelli gonfi, grigi, su cui spicca una rosa stinta, qualcosa di risoluto e disperato nei grandi occhi chiari. Le spalle scoperte, le braccia fasciate dalle maniche trasparenti. [...] Tiene in mano un foglio, ch  lo scrivere era il suo solo modo di esprimersi. Era nominata: la muta.<sup>262</sup>

La sua storia la conosce grazie al libro della zia Felicita e immediatamente il pensiero della Maraini vaga, cerca collegamenti che la mettano in contatto con quell'ava, «la zia Felicita era nata nel 1876; poteva aver conosciuto, da bambina, una nipote di Marianna»<sup>263</sup>.   proprio la zia a parlarle di Marianna fin dalla pi  tenera et , come se quell'interesse appassionato per l'ava muta fosse stato trasmesso dalle donne della propria famiglia. Nel momento in cui, non pi  la bambina, ma la Maraini donna e scrittrice incontra quello sguardo non riesce a non studiarlo, nel pi  minimo dettaglio:

La zia Saretta continua a parlarmi di altri antenati, ma io non la ascolto. C'  qualcosa in quel ritratto di Marianna che mi infastidisce, l  per l , ed   quel suo stare impettita, irrigidita, in una posa artefatta nonostante gli occhi insofferenti e vivacissimi. [...] Marianna si   costruita, basta osservare meglio il ritratto, un involucro di severit  inavvicinabile. Eppure il suo sguardo esprime una sapienza indulgente e profonda che non riesce a nascondersi dietro "le buone maniere". Le pupille sono chiare, luminose, appena attraversate da qualche nuvola di paura.<sup>264</sup>

Proprio quando descrive per la prima volta «Marianna Alliata Valguarnera», guardandola ritratta all'interno di «un ovale di terracotta»<sup>265</sup>, la Maraini spiega cosa sia, per lei, la letteratura e lo fa usando come metafora la stessa villa di famiglia, quella che far  da sfondo al romanzo:

Molte delle finestre che danno sulle due ali sono finte, dipinte sulla parete, con le loro ante, i loro vetri semiaperti, le loro figure in contemplazione, secondo l'uso barocco del trompe-l'oeil. Il quale non   altro che piacere della rappresentazione. Come a dire che l'esterno delle case inventa un interno, forse non vero, forse solo immaginato, ma probabilmente pi  reale e pi  affascinante di quello che sta al di l  della parete. Una realt  forse solo fantastica, ma quanto pi  corposa di quella interna, immiserita dalle solite piattezze della vita quotidiana. Ribadendo che ogni rappresentazione, in quanto tale, contiene in s  delle verit  che la verit 

---

<sup>262</sup> Eadem, *Bagheria*, cit., pp. 163-164.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 77.



conclamata non dice, non svela. Da lì quella maliziosa eleganza, quell'allusivo sorridere a pensieri stravaganti, a sogni impossibili, a metamorfosi inquietanti.<sup>266</sup>

Come a ribadire che dietro la storia di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ci siano riposte «verità che la verità conclamata non svela», verità personalissime per la scrittrice a partire dalla Sicilia, alla storia di famiglia, al rapporto paterno, agli odori indelebili che risvegliano i ricordi, alla condizione delle donne, non solo quelle della sua famiglia.

E proprio la stessa autobiografia si chiude con un ultimo sguardo rivolto a quella figura, completando così il processo di rispecchiamento e di identificazione:

Sono lì impietrita, a guardare quel quadro come se lo avessi riconosciuto con la parte più profonda dei miei pensieri: come se avessi aspettato per anni di trovarmi faccia a faccia con questa donna morta da secoli, che tiene fra le dita un foglietto in cui è scritta una parte sconosciuta e persa del mio passato bagariota.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> *Ibidem.*

<sup>267</sup> *Ivi*, p.168.



# Capitolo 4

## 4 L'istanza femminista nella rievocazione storica

### 4.1 L'invenzione di un nuovo sé femminile

«I romanzi e i racconti di Anna Banti che si possono definire femministi, sono stati scritti tutti tra il 1940 e il 1954» scrive Elena Gianini Belotti: «si possono definire femministi perché narrano la rivolta delle donne contro un destino già preconstituito e segnato fin dalla nascita. [...] Descrivono esistenze chiuse, limitate, di secondo ordine, oppure la tragedia del talento femminile negato o la differenza del sentire e del vivere femminile»<sup>268</sup>. Sicuramente *Artemisia* può essere considerato un libro femminista a pieno titolo perché ha come protagonista una donna d'eccezione, dotata di un talento e di una creatività straordinari, che non solo subirà da giovane una violenza per stupro, che si allargherà a denuncia generale a nome di tutte le donne, ma vivrà una vita fatta di solitudine imposta per il suo essere diversa rispetto ai canoni sociali del suo tempo.

Parlando specificatamente di Artemisia Gentileschi, e non dell'Artemisia bantiana, molte studiose hanno eletto la pittrice a vera e propria icona essendo stata vittima di abuso sessuale e intellettualmente poco considerata, proprio in quanto donna. Quest'ultimo aspetto è evidente dal fatto che per secoli sia stata ignorata dagli storici d'arte, anche per l'assenza di dati storiografici che testimoniano la sua vita a eccezione fatta per le sue opere, alcune sue lettere e tutti i documenti quelli legati al processo intentato contro il suo maestro e stupratore: Agostino Tassi. Tali documenti furono resi pubblici nel 1981 da Eva Menzio per poi essere tradotti in altre lingue. Non mancano ovviamente commenti che tendono a giustificare le azioni del Tassi facendo ricadere la colpa su presunti comportamenti tenuti dalla pittrice. Come nel caso di Teresa Pugliatti che scrive: «non è chiaro se fosse colpevole o innocente; comunque, la fanciulla sembra fosse tutt'altro che ingenua e sprovveduta, e ciò va detto a discarico del diffamato Agostino»<sup>269</sup>, senza tener conto della recentissima biografia romanzata

---

<sup>268</sup> Elena Gianini Belotti, *Anna Banti e il femminismo*, in *L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi*, a cura di Enza Biagini, Firenze, Leo S. Olschki, p. 111.

<sup>269</sup> Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, Roma, De Luca, 1977, p. 24.

sul Tassi del 2017 di Pietrangelo Buttafuoco, *Tu la notte mi fai impazzire*, il cui sottotitolo è piuttosto eloquente: *Gesta erotiche di Agostino Tassi, pittore*.

Nonostante la perpetrata ingiustizia nel tempo, l'Artemisia bantiana è un personaggio perfettamente in linea con le altre protagoniste create dalla scrittrice stessa. In questo caso, la Banti si concentra sull'iniziale rifiuto del personaggio del proprio genere di appartenenza, genere che rappresenta agli occhi della giovane pittrice un ostacolo alla sua carriera: *Artemisia* è una dura lotta non solo tra voce narrante e voce della protagonista, ma di Artemisia contro se stessa.

Andando per gradi, il romanzo fin da subito parla della violenza. È Artemisia stessa che invoca i fatti, vuole che vengano raccontati e vergati sulle pagine così da essere resi immortali e nel tempo continuare a invocare una denuncia collettiva. Il dolore per la violenza subita parte da una voce per trasformarsi in un coro di protesta per un sopruso che viene perpetrato da secoli:

Per quante forme, per quanti modi diversi possa esprimersi il dolore di una intattezza violata, Artemisia me lo fa intendere in quest'aria di sacrificio e di pericolo che fomenta, con i rimpianti di tutti, il suo rimpianto di resuscitata invano. La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adoprerò a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva, con quei fogli scritti, d'averlo quietato. [...] Scottata mille volte al bruciore dell'offesa, mille volte Artemisia si fa indietro e prende fiato per lanciarsi di nuovo nel fuoco. Così usava un tempo, così usa oggi con me.<sup>270</sup>

Infondo la perdita del manoscritto diventa anche la perdita simbolica delle molteplici storie di donne che nel susseguirsi dei secoli hanno vissuto, amato, sofferto e sperato per una vita migliore. Quindi la disperazione per la perdita del manoscritto è la disperazione per la perdita generale della storia delle donne.

Come afferma Paola Carù, solitamente le protagoniste bantiae: «usually develop an awareness of themselves; they try to assert themselves in a hostile world and, as a result, they often face difficulties within the social structure as defined by the male order»<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> Anna Banti, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p. 25.

<sup>271</sup> «Di solito sviluppano una coscienza di loro stesse; cercano di affermarsi in un mondo ostile e, di conseguenza, spesso affrontano difficoltà all'interno della struttura sociale definita dal sistema

In un mondo già di per sé ostile alla figura di una donna artista, Artemisia dovrà affrontare anche l'onta di essere stata stuprata e di aver reso pubblica la violenza attraverso il processo intentato dal padre ad Agostino Tassi. E la Banti chiede e continua a chiedere, polemicamente, cosa ha dovuto fare Artemisia «se non giustificarsi, dai quattordici anni in su?»<sup>272</sup>. E in questo giustificarsi, non c'è solo quello di essere stata una donna marchiata dall'infamia della violenza sessuale, ma una donna che ha dovuto giustificare il suo talento; che ha dovuto giustificare la sua impossibilità ad assumere i ruoli che la società le imponeva e continua a imporre, quelli di moglie e madre; che ha dovuto giustificare la propria persona, il proprio carattere, le proprie azioni in quanto, semplicemente, donna.

Il trauma e la rabbia provati per il trattamento riservatole la spingono a rifiutare sé stessa, nella convinzione di essere nata nella parte sbagliata del genere sessuale:

Il suo sangue era gonfio e teso come una nuvola di temporale, poi a poco a poco si condensò, tornò a scorrere, traversato da frasi e sentenze troppo rapide, disperatamente concise per un cervello così giovane: “durasse per sempre il buio, nessuno mi riconoscerebbe per donna, inferno per me, male per gli altri”: per dirne una che non era la sola.<sup>273</sup>

Artemisia a seguito dello scandalo, è costretta a un matrimonio di ripiego, per risollevarne l'onore perso, con Antonio Stiattesi, un marito «goffo e di ripiego»<sup>274</sup>. Inizia l'isolamento, autoimposto, come conseguenza di un'ingiustizia impunita che alimenta un rancore sempre più profondo, tanto da spingerla a comportarsi come una vedova, con l'eccezione che «le vedove amano gli uomini e io li odiavo»<sup>275</sup>.

Fondamentale per affrontare il trauma, quasi come il ritorno del rimosso, è la pittura: unico canale per dare libero sfogo alla propria sete di vendetta, laddove le sue emozioni e i suoi pensieri possono esprimersi per imprimersi sulla tela. Non è infatti un caso che il soggetto prediletto di Artemisia sia l'episodio biblico di Giuditta e Oloferne.

---

maschile»: in *Beyond Artemisia. Female subjectivity history and culture in Anna Banti*, Daria Valentini e Paola Carù, Chapel Hill, *Annali d'italianistica*, 2003, p. 111.

<sup>272</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p.22.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 43.

La prima volta in cui si parla di *Giuditta e Oloferne* è in uno scenario piuttosto particolare, ma allo stesso tempo eloquente. Artemisia è circondata da cortigiane incuriosite dal suo talento: «davanti alla mai porta c'erano sempre carrozze e lettighe. Uomini non ne ricevevo»<sup>276</sup>. Sa di essere al centro dei loro pettegolezzi, soprattutto quando è assente «sapevo bene che insieme parlavano di me in punta di labbra»<sup>277</sup>. E proprio circondata da queste donne che Artemisia per la prima volta inizia a dipingere l'Oloferne, anzi dopo averlo dipinto sembra l'amicizia consolidarsi:

[“] Finirono per venire tutte, ogni giorno, e ogni giorno ritrovarsi. In quel tempo dipingevo l'Oloferne” [...]. Alzava il mento duro di biondina testarda e spacciava con toscana precipitazione quelle sillabe scorrevoli: Oloferne. Sillabe che solo oggi, decantate da estranee lontanissime vicende, liberano il succo di un sorriso bizzarro, insieme timido e insolente, proprio il fondo di un carattere e di un costume. “Vi dà l'animo, signora Artemisia, di dipingere questa gran tela per la Serenissima? Un soggetto eroico, da par vostra”. Era, forse, una proposta ironica, da uomo beffardo a donna superba. E già nella mente di Artemisia tutto era proto. Oloferne, Giuditta e Oloferne. La testa ravvolta in un panno. No, la testa nuda e sanguinosa. E perché non il corpo, il grosso corpo del tiranno? Vedano, quei toscani, se so disegnare.<sup>278</sup>

Una prima forma di accettazione della propria persona nasce proprio grazie alla propria arte, che le provoca «un'immensa fierezza di donna vendicata» con le sue stesse mani, attraverso la pittura, e la regala «la soddisfazione dell'artista che ha superato tutti i problemi dell'arte e parla il linguaggio del padre, dei puri, degli eletti»<sup>279</sup>.

Un anno fa non osava aprir la finestra di San Spirito, oggi, dietro Giuditta e Oloferne, prende corpo la figura di una donna eccezionale, né sposa né fanciulla, senza paura; in cui le piace riconoscersi, accarezzarsi, spronarsi. Da troppo tempo le mancava questa essenziale motivo del vivere, questa compiacenza di sé [...].<sup>280</sup>

Nel suo essere diversa e reietta, per il disonore subito, l'unica possibilità per accettar sé stessa avviene non assumendo i classici ruoli che spetterebbero a una donna del suo tempo, ma riconoscendosi nella zona neutra e da poche attraversata dell'eccezione, ossia quella della donna artista.

---

<sup>276</sup> *Ivi*, p.44.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

Circondata da altre donne con cui non condivide la stessa sorte e fortuna, Artemisia riesce a destare in loro un senso di curiosità e di misteriosa attrazione per il dipinto di *Giuditta e Oloferne*. È impossibile che i segreti della pittura possano essere trasmessi perché «incomunicabili alle donne», ma nonostante ciò fra loro si creava «un oscuro senso di complicità»<sup>281</sup>.

Le sciocche dame non s'accorgevano di chi fosse la truculenza che, sulla tela, Giuditta aveva principiato a scoprire: di buon'ora e sola Artemisia aveva cercato nello specchio i tratti dell'eroina e le aveva riposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano. [...] Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati.<sup>282</sup>

Il processo di identificazione è compiuto, quello tra protagonista e creazione, in cui l'artista riesce finalmente a esprimere un trauma che la vergogna soffocato e silenziato, ma che per anni aveva ribollito per poter uscire fuori. In quell'identificazione Artemisia attua un *transfert* e fa compiere alla sua creatura quella vendetta dalla quale lei è stata indebitamente esclusa. Giuditta uccide Oloferne per salvare il proprio popolo, allo stesso modo la sua uccisione può essere simbolicamente vista come la vendetta di tutte le donne verso il maschio violento e violentatore. La scena era stata rappresentata anche da Caravaggio, ma è interessante come Longhi commentando il quadro di Artemisia dica:

«Ma questa è una donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia [...]. Ciò che sorprende è l'impassibilità ferina di chi ha dipinto tutto questo, ed è persino riuscita a riscontrare che il sangue sprizzando con violenza può ornare di due bordi di goccioline a volo lo zampillo centrale! Eppoi date per carità alla signora Schiattesi – questo il nome coniugale di Artemisia – il tempo di scegliere l'elsa dello spadone che deve servire alla bisogna! Infine, non vi pare che l'unico moto di Giuditta sia quello di scostarsi al possibile perché il sangue non le brutti il completo di seta gialla?»<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> Roberto Longhi, *Gentileschi pare e figlia*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 258.

Longhi con malizia degrada Artemisia non chiamandola con il cognome famoso paterno, ma con quello del marito sconosciuto, nonostante la pittrice usi sempre Gentileschi sia per i quadri sia per le lettere personali.

Questa è la realtà con cui, più che Artemisia, deve confrontarsi la Banti. Forse per questa ragione, più volte nel romanzo la scrittrice ritrae l'atto del dipingere la scena biblica. Così come Artemisia identificandosi in Giuditta la trasforma in un *medium* attraverso il quale compiere una vendetta che le è preclusa; così la Banti recupera la vita di Artemisia trasformandola in un contenitore all'interno del quale infilare la storia di una donna che persegue il proprio sogno, la propria carriera e, nonostante il mondo le sia ostile, ci riesce, ma a caro prezzo.

Un episodio breve, ma altrettanto eloquente, è quello che riguarda Arcangela, che al fiume canta di cavaliere e di dame, dell'amore, della «virtù virile ed umana: valore, temperanza, rispetto, bontà», di fronte alla quale Artemisia in un primo momento pensa: «è un'invenzione»; eppure nel momento in cui la donna a causa della malattia smette di recarsi al fiume e di cantare:

[...] Artemisia, con gli occhi ben fermi nel buio, sotto un velo di lagrime, a sperare che il rimedio, operi, che Arcangela risanata torni a cantare sul fiume, tra cavalieri integri, splendenti, generosi. Non occorrono pugnali lassù, né maledire d'essere donna, né comandare una bestiale connivenza di femmine.<sup>284</sup>

Nella dimensione del canto, della fantasia, dell'arte c'è la possibilità di riscattare una condizione reale soffocante e amorale. Per questo Artemisia rifiuta la femminilità, così come era concepita ai suoi tempi, per trovare posto in una nuova realtà ancora non frequentata da nessun e su cui nessun uomo ha imporre le proprie volontà, quella della donna-artista:

“Ma io dipingo” scopre Artemisia, risvegliandosi: ed è salvata.<sup>285</sup>

Si può dire che Artemisia non crea solo su tela, ma è anche creatrice della sua stessa vita: priva di un modello di riferimento, esclusa dalla tradizione, reinventa sé stessa con le proprie forze e grazie alla propria caparbieta:

---

<sup>284</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 52.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 53.



Quale sia, di preciso, la sua condizione, nessun confessore ha saputo spiegarglielo, per quanto abbia insistito: come, del resto, per meditar che faccia, non è ancora riuscita di riconoscersi e definirsi in una figura esemplare e approvata dal secolo. Né è la sua, tutta presunzione. Questa è donna che in ogni gesto vorrebbe ispirarsi a un modello del suo sesso e del suo tempo, decente, nobile; e non lo trova. Una immagine con cui combaciare, sotto il cui nome militare: tanto occorre ad Artemisia sui trentatré [...].<sup>286</sup>

Artemisia finalmente può rivendicare ciò che le spetta, può rivendicare il riconoscimento del proprio talento e in questo nuovo ruolo di donna-artista può aspirare alla propria carriera senza dover per forza trovare appoggio e consenso da una figura maritale, lei «non aveva più bisogno di nessuno, solo di se stessa», ripetendosi: «Vedranno chi è Artemisia»<sup>287</sup>. Allo stesso modo questa nuova categoria che si è costruita non la salva dalla società in cui vive, per cui non c'è possibilità di scelta, ma due condizioni cui appartieni fin dalla nascita:

In virtù di questi fuggevoli contatti col mondo, la tranquilla reclusa volontaria vede l'umanità sempre più divisa in due parti, troppo diverse, sicché ragione istinto la convincono che è venuto il momento di rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola, soffocando il bruciore di quel "se non fossi donna", inutile lamento.<sup>288</sup>

La Banti non manca nel sottolineare come la violenza del maschio è compiuta anche in altre maniera, come la sessualizzazione del corpo femminile, sottolineando il potere dello sguardo maschile:

Ma la mano trema, i grigi occhi lampeggiano, un inutile ira la stringe alla gola. Poterli interrogare uno per uno, questi ragazzi, saggiarne la devozione, il rispetto: penetrare quel che pensano di lei. E colse, più d'una volta, uno sguardo pigro, fermo come una mosca sulle rotondità del suo corpetto trinato, no, non poteva soffrirsi maggior vergogna!<sup>289</sup>

Dagli studenti, dell'Accademia in cui insegna, dandosi di gomito e scambiandosi occhiolini, non riceve rispetto né attenzione, cosa che è dovuta a una figura più anziana e più esperta, non vedono un'artista né un maestro, ma appunto il corpo di una donna.

---

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 96.

L'unico modo che ha Artemisia per controbattere, per vendicarsi come già un tempo si era vendicata, era attraverso l'arte:

Le sue armi furono: dipinger sempre più risentito e fiero, con ombre tenebrose, luci di temporale, pennellate come fendenti di spada. Imparino queste femminette, questi pittorelli invaghiti di delicatezze.<sup>290</sup>

Anche nello stile pittorico si allontana da ogni elemento che potrebbe rimandare alla sfera femminile, nessuna «delicatura», i suoi quadri devono rappresentare virilità, tutto ciò che più si allontana dalla femminilità così come veniva concepita. La sua condizione di donna-artista non è una condizione di lusso, non la esonera dal giudizio né tanto meno da un diverso trattamento rispetto ai colleghi uomini. Il suo talento non viene premiato, i compensi sono diversi e come giustificazione viene ribadita sempre la stessa: «perché sono una donna, e il merito non vale»<sup>291</sup>. Sono parole che hanno un'eco che si protrae fino ai giorni nostri, in cui tutte le donne che hanno deciso di avere una carriera lavorativa continuano a lottare contro un sistema che giudica non per merito, ma per genere d'appartenenza.

Non mancano le invettive verso un mondo che l'ha costretta a reinventarsi e che la costringe a difendere la propria arte e il proprio lavoro. In questo caso Artemisia espone un pensiero che per i suoi tempi appare altamente anacronistico e più vicino al tempo della scrittrice, ma allo stesso tempo rimarcandone la Banti la sua posizione di *outsider*, riesce a giustificare quasi queste riflessioni altamente moderno perché proprio da *outsider* può avere uno sguardo distaccato rispetto alla propria realtà. Guardati dall'esterno pregiudizi e opinioni perdono di consistenza:

Nessuno le può far male quanto una donna: questo avrebbe dovuto spiegare [...].  
“Vedete queste femmine”, avrebbe dovuto dire “le migliori, le più forti, quelle che più somigliano ai velentuomini: come son ridotte finte e sleali fra loro, nel mondo che voi avete creato, per vostro uso e comodità. Siamo così poche e insidiate che non sappiamo più riconoscerci e intenderci o almeno rispettarci come voi vi rispettate. Per gioco ci lasciate libere, in un arsenale di armi velenose. Così noi soffriamo...”<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 101.

Non è un caso che tale discorso sia inserito nuovamente nel momento in cui Artemisia raggiunge l'apice della propria carriera, rimarcando come l'arte sia l'unica arma di liberazione contro ogni tentativo di soffocamento da parte della società patriarcale e strumento che cancella il silenzio imposto dalla storia. Qui la figura della Banti e di Artemisia si sovrappongono in un grido di denuncia. Inoltre, Artemisia sottolinea anche la mancanza di un senso di comunità da parte delle donne che, nonostante appartengono a classi sociali diverse, tutte vengono riunite nel comune senso di disagio esistenziale di fronte della terribile oppressione da parte del maschio, fino a ricondurlo alla prima donna accusata di essere stata la causa del peccato originale, Eva:

No, neanche questo discorso avrebbe servito e serve, nel silenzio, a giustificare ed esprimere un disagio tanto struggente, un'infelicità che affonda nell'anima come un sasso nel mare: e vale una sentenza di solitudine, intesa tra una folta compagnia a cui si vorrebbe accostarsi, e ti ridono in faccia e svicolano. Le dame toscane, curiose di novità, curiose di vendetta in vista di Oloferne assassinato; Annella che dipinge come un maestro, ma giostra fra gli amanti sotto la minaccia del pugnale, e il marito la fa volar come uno straccio da capo all'altro della casa, e lei s'impiastra i lividi col gesso e non ci pensa. E Artemisia stessa, dopo tanto orgoglio, a chi s'è dovuta appoggiare, confidare, assoggettare? Uomini, uomini di poco conto [...]. "Quella mela a chi sarà caduta?" vaneggia nel primo sonno.<sup>293</sup>

Altrettanto interessante è che l'Artemisia bantiana rifiuti i ruoli che la società vorrebbe a tutti i costi assegnarle, ossia quello di moglie e di madre. Nonostante il tentativo di creare un nucleo familiare, la protagonista se ne ravvede rifiutandoli, ma questo non la esonera dal provare un senso di fallimento. La Banti racconta della fine del matrimonio con Francesco, che si innamorerà di un'altra donna, e della più grande sconfitta di Artemisia, ossia l'enorme baratro che la separa da sua figlia Porziella:

Ma Porziella è in convento, è tutta monache e a casa non vuol tornare neppure la domenica. "Figlia mia" esplode la donna, sull'alba, in un risveglio di lacrime abbondanti, calde, covate nel sonno "figlia mia che sei una donna e non capisci tua madre..."<sup>294</sup>

Giustamente Laura Benedetti si è chiesta se la Banti sapesse che anche la figlia di Artemisia diventò una pittrice o forse, pur sapendolo, deliberatamente abbia voluto

---

<sup>293</sup> *Ivi*, pp. 103-104.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 104.

trascurare questo aspetto per far sì che la solitudine della pittrice fosse totale e inscalfibile. Da come la scrittrice ha voluto porre la questione, sembra voler dire che l'invenzione di una nuova categoria in cui specchiarsi, ossia quella della donna-artista, non sia destinata ad essere ereditata. Come dice Artemisia, parlando delle altre donne, «non sappiamo più riconoscerci e intenderci o almeno rispettarci»<sup>295</sup>. Citando Laura Benedetti: «beyond and even against the historical truth, Banti locks Artemisia in a remote and painful loneliness. [...] Her Artemesia is more in the the heroine's story, her Artemisia is more a warning than an encouragement to woman in search of affirmation and independence»<sup>296</sup>.

Di questa forzatura, la Banti si rende conto e lo ammette:

L'ho indotta a sottoscrivere i gesti di una madre sola e imperfetta, di una pittrice dal valore dubitoso, di una donna altera ma debole, una donna che vorrebbe esser uomo per sfuggire da se stessa. E da donna a donna l'ho tratta, senza discrezione, senza virile rispetto. Trecento anni di maggiore esperienza on mi hanno insegnato a riscattare una compagna dai suoi errori umani e a ricostruirle una libertà ideale, quella che la affrancava e la esaltava nelle ore di lavoro, che furono tante.<sup>297</sup>

Interessante è come nell'ultimo viaggio che Artemisia farà alla volta dell'Inghilterra, continui il rifiuto verso un corpo che, non volente, ispira malizia e non rispetto, verso una femminilità che continua a vedere, o meglio è indotta a vedere come una debolezza. Proprio a riguardo, ritorna ancora vivo il ricordo di Agostino Tassi, giustapponendo la violenza carnale con quella psicologica, e quello di una vendetta che è stato possibile compiere solo su tela:

Essere ancora bella, alla sua età e coi segni di quell'età sul viso, le parve un segno di vergogna ed una beffa; e non fu per pudore che si difese, a Privinz, dai goffi assalti del gentiluomo campagnolo che era salito in vettura col suo cane. Per indignazione fredda, quasi col gusto di menar le mani, nel corridore oscuro dell'osteria, dette di gomito nella barbaccia dell'uomo, e così avesse avuto un'arma, se ne sarebbe servita a furia. Si ritrovò crudele, quasi sanguinaria. Non aveva impugnato il coltello contro Agostino? Non aveva dipinto il grosso sangue

---

<sup>295</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>296</sup> «Oltre e contro la verità storica, Banti fissa Artemisia in una remota e dolorosa solitudine. [...] La sua Artemisia è più un avvertimento che un incoraggiamento alle donne alla ricerca di affermazione e indipendenza»: in Laura Benedetti, *Reconstructing Artemisia: Twentieth century images of a woman artist*, «Comparative Literature», Vol. LI, n° 1, inverno 1999, p. 57.

<sup>297</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 104.

di Oloferne? Così di nuovo si vendicava di esser donna: perché di esser donna di nuovo era stanca.<sup>298</sup>

I ricordi, il trauma sembrano ritornare verso la fine per essere finalmente messi da parte. Il viaggio che intraprende: «conclude simmetricamente la storia che era cominciata con Artemisia, che viene lasciata in un letto di locanda, lontana da tutti, lontana ormai anche dalla sua biografia che sa di aver detto il necessario e il giusto, l'essenziale, di lei»<sup>299</sup>. Ma è anche il compimento del percorso tortuoso della donna, di costruzione della propria persona che sperimenta per la prima volta il sapore della libertà dai condizionamenti e dall'oppressione della società. Sentendosi libera, può finalmente mettere da parte la sua vita precedente, sente per la prima volta il bisogno di abbattere le proprie barriere e tornare ad aprirsi al mondo:

“Ecco il Mare Oceano” sentenziò guardandosi in giro il fiorentino che aveva sempre parlato in tutte le lingue, e Artemisia avrebbe voluto parlare in tutte le lingue, e Artemisia avrebbe voluto essere turca per non intenderlo. Ma quella parola le fece impressione. Non ci aveva ancora pensato che quel mare si chiamava Oceano: l'Oceano dei viaggi avventurosi e senza ritorno. Assaggiando per la prima volta birra calda – e la risputò nel fazzoletto – sulla soglia di una baracca nera, lucida, senza fuliggine, sentì di fare un altro passo verso una libertà sconfinata e disumana, l'affrancamento dei ricordi. [...] Sfocata ogni memoria, dalla più lontana alla più vicina, come stesse calando in una valle, e la discesa è dolce, ma poco a poco il cielo si restringe e non è più largo di un secchio.<sup>300</sup>

Artemisia alla corte inglese a fianco del padre sembra trovare una nuova dimensione in cui poter esperire la propria personalità senza sentire più quella forma di inadeguatezza e di solitudine imposta per la propria condizione di diversa. Riabbraccia l'arte nella forma più pura, come quando era allieva, non più mossa da rancori personali e dal bisogno di rivendicare i meriti del proprio talento. Comprende finalmente, alla fine di quel viaggio che poco importa essere o non esser donna:

Ora la vita di Artemisia par tutta un armonioso fluire dai primi insegnamenti paterni, all'ascetico giovanile esercizio [...]. Una felicità intoccabile, in cui l'onore così presto perduto viene restituito a un animo che già cedeva. Non

---

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>299</sup> Attilio Bertolucci, *Postfazione*, in Anna Banti, *Artemisia*, cit., p. 198.

<sup>300</sup> Anna Banti, *Artemisia*, cit., pp. 154-155.

importa esser stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. Non c'è più dubbio, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi.<sup>301</sup>

La metamorfosi sembra ormai completata, Artemisia al di là di qualsiasi appartenenza di genere, trova sé stessa in una sola condizione, quella di pittore. Questo farà sì che il suo nome non sia dimenticato e che possa farsi carico dei tanti caduti nel baratro dell'oblio e del silenzio.

#### **4.2 Storie di vite femminili: «tra le prime donne al mondo»**

Isabella d'Este di Maria Bellonci, un po' come l'Artemisia bantiana, non può essere sovrapposta all'Isabella d'Este del sedicesimo secolo. È un personaggio fittizio che ha la sensibilità di una donna del ventunesimo secolo, ma allo stesso tempo dimostra come anche l'Isabella “storica” sia a sua volta un personaggio fittizio creato da secoli di studi storici, e la Storia, al pari della *fiction*, si basa su rielaborazioni e interpretazioni dei fatti storici. Maria Bellonci con *Rinascimento privato* permette alla sua protagonista di re-inventare sé stessa, offrendole una seconda possibilità per raccontare di sé all'intero della storia.

La storiografia femminista si è interessata non solo al problema dell'omissione delle figure femminili nella storia, ma si è occupata anche di elaborare una maniera nuova, diversa e propria, una riflessione su come studiare i documenti storici per individuare le tracce lasciate dalle donne nel passato. Come “storica femminista” – etichetta che appare senz'altro errata, ma utile al fine di intendere il discorso – la scrittrice non ha l'intento di ricomporre voci che sono state silenziate, ma preferisce scegliere quelle voci che hanno avuto una rilevanza storica, ma fortemente ridimensionata dalla storiografia: non a caso le due biografie più importanti, che la Bellonci ha scritto, sono dedicate a due donne che furono parte della Storia e tra le più ricordate: Lucrezia Borgia e Isabella d'Este.

Facendo un passo indietro, è possibile dalla lettura di *Pubblici segreti* notare come la Bellonci più volte si sia interessata a questioni legate alla condizione della donna, dimostrando la sua capacità di rielaborare, passare al vaglio, verificare molte idee sociali preconcepite, anticipando anche i tempi nelle sue valutazioni estremamente

---

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 166.

profonde, mai scontate: tutte considerazioni che poi si ritrovano nel modo di pensare e nella sensibilità della sua protagonista.

Isabella è un personaggio che dice e pensa con una sensibilità diversa del suo tempo, nonostante non cada mai nell'anacronismo più lampante. Questi aspetti della sua personalità in controtendenza con il modo di pensare del proprio tempo sono inseriti con intelligenza, nella sottotraccia del testo, senza appunto risultare mai fuoriluogo.

È evidente in un dialogo con Pico della Mirandola, un uomo, per il quale la marchesa confessa: «anche se non capivo le cose che diceva mi pareva indubito che egli avesse la chiave di ogni scienza»<sup>302</sup>:

«[...] Perché vi eravate spinta fin là?». Mi tornò davanti agli occhi un viso bianco rigato di sangue. «Volevo vedere» risposi. Il signor Pico sostò e aggiunse scrutandomi bene in viso: «Avete occhi fatti per vedere lontano; ma siete donna e potrà esservi difficile». «Voglio vedere tutto, e ci riuscirò»<sup>303</sup>

Non solo per il carattere forte, indomito e curioso Isabella sfiderà la mentalità dei suoi tempi, ma sembra essere capace di guardare con pensiero critico alla propria società, è conscia che il trattamento riservato al mondo femminile non è scontato, ma profondamento ingiusto:

Non mi ribellavo, ma ero delusa quando mi nascevano femmine: non perché le amassi poco, secondo l'accusa di Francesco, ma perché avevo paura e quasi ribrezzo del gran patire che le aspettava a meno che non riuscissero a contare tra le prime donne al mondo.<sup>304</sup>

La condizione di essere «tra le prime donne al mondo» è quella che ha permesso a Isabella stessa di poter avere margine di azione in un mondo che altrimenti l'avrebbe oppressa e silenziata e le ha consentito, soprattutto, di rendersi conto della condizione femminile in generale. Come giustamente dice Susanna Scarparo, l'Isabella della Bellonci «is both in and outside of history»<sup>305</sup>, vive il suo tempo e lo guarda dall'alto. In questo sguardo critico sui propri tempi, le azioni fatte da Isabella coincidono con

---

<sup>302</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985, p.54.

<sup>303</sup> *Ivi*, p.55.

<sup>304</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>305</sup> «è sia dentro che fuori la storia» in: Susanna Scarparo, “Sono uno storico in quanto scrittore”: *Imagining the Past in Maria Bellonci's «Rinascimento privato»*, in «MLN», Vol. CXVII, n. 1, gennaio 2002, p. 231.

quelle della scrittrice, evidente, come fa notare la Scarparo, quando la marchesa è ripresa nell'atto di reinterprete la storia di sua nonna.

Prima dell'incontro con la figura dipinta dell'ava, Isabella parla del suo rapporto con il potere:

Io ero di stirpe regia, l'avevo saputo fin dal mio nascere, ma crescendo non avevo fatto differenza nel mio modo di vivere dal saperlo e dal non saperlo. Nella maestosa rappresentazione di corte che fu recitata per quindici giorni continuati, provai la responsabilità che investiva il potere regale.<sup>306</sup>

Come in un articolo, *Monologo per una donna*, scritto a seguito della richiesta di scrivere un monologo al femminile, la Bellonci decide di analizzare l'ambiguo rapporto tra donna e potere:

Di che cosa sarà fatto lo sgomento della donna sola quando capisce di avere in mano un potere temuto? Di passività femminile? O del dubbio di non essere esattamente al proprio posto? O peggio, di tutto, del timore di gioire della sia pur legittima sopraffazione? E ad un tratto ella sospetta che appunto l'incapacità di fruire della sua vittoria la differenzia da un uomo. Forse proprio perché è donna non potrà sopportare lo sguardo di un umiliato.<sup>307</sup>

Il discorso ritorna in *Rinascimento privato*, evidente proprio nel passo dedicato a Isabella di Chiaromonte.

Durante uno dei suoi esili, camuffati come viaggi volontari, e nel caso specifico a seguito del rifiuto da parte del marito di dividere il potere con lei, per giunta dimostrando la sua ingratitudine per tutto quello che la moglie aveva fatto durante la sua prigionia a Venezia, Isabella decide di far visita alle "tristi regine", ossia alla cugina e sua figlia che sono state spodestate dal Regno di Napoli.

Una mattina la giovane regina Giovanna porta Isabella a far visita alla Chiesa di San Pietro Martine per mostrarle un quadro e «indica alcune figure dipinte alla maniera fiamminga antica e principalmente una dama. È Isabella di Chiaromonte [...]»<sup>308</sup>, ossia sua nonna. Una nonna di cui sapeva tutto grazie racconti della madre, in particolare su come aveva governato Napoli mentre il marito era in guerra per salvare il regno degli

---

<sup>306</sup> Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, cit., pp. 253-254.

<sup>307</sup> Eadem, *Segreti pubblici 1*, Milano, Mondadori, 1990, p. 363.

<sup>308</sup> Eadem, *Rinascimento privato*, cit., p. 254.



Aragonesi contro la minaccia angioina. Ma nel ripercorre la storia dell'antenata nella mente, Isabella sente che qualcosa le sfugge:

[...] una sola cosa che non rintracciavo in questo racconto che ricordavo in ogni parola, una cosa segreta e che solo adesso avvertivo mancante. Dopo sei anni di buon governo la regina Isabella aveva riconsegnato la città più vigorosa, florida e in pace al marito: ma con quale animo era stata ricambiata? Ringraziamenti, omaggi, dovevano essere stati sparsi ai suoi piedi: ma in quali toni? Ferrante, uomo crudele e grandioso, nero sangue di monarca, come aveva accolto il suo operare? Era un caso o un'indicazione il fatto che Isabella di Chiaromonte fosse morta l'anno dopo il trionfo aragonese e il ritorno al potere del marito?<sup>309</sup>

Sebbene Isabella non possa trovare una risposta alle sue domande, rimane pietrificata di fronte al quadro, cercando di trovare le parole che possano sciogliere il segreto:

Agganciata da queste domande e dagli spettri evocati, sto nella cappella di San Vincenza Ferrer senza che mi riesca di muovermi, sospinta in un vortice dal quale si levano voci. Mi domino, sorrido alla regina Giovanna intenta ad una sua orazione, e torno a guardare la tavola dipinta dove l'ava Isabella tiene eretto il capo ornato di veli bianchi a mobili piani nell'atto di leggere un libro di preghiere. Di altre sue preghiere non si conoscono le parole soffocate. [...] Una scena di pace rigorosa: mi si avvertiva di rispettarla, di non tentare i morti inserendo a specchio delle mie afflizioni antiche afflizioni. Dovevo tacere. Come però non chiederselo? Dopo sei anni di governo durante i quali una donna nata per essere regina aveva patito i logoramenti delle rischiose decisioni e sperimentato il battito trionfale del potere, dopo affanni, sfide vittorie che cosa era rimasto a Isabella di Chiaromonte? Poteva anche essere morta di una passione di governo abbattuta e spenta, e io avrei potuto seguirla nel suo procedere verso la fine minuto per minuto. Sì, avrei potuto; ma lei rifiuta, si rinserra nella preghiera e nella distanza del silenzio.<sup>310</sup>

La situazione della nonna spinge Isabella a trasporre la propria esperienza, le proprie «afflizioni» su quelle antiche. Entrambe le donne hanno subito l'umiliazione di essere escluse dal potere nonostante la loro comprovata abilità. Entrambe condividono lo stesso nome, sono imparentate, sono donne e, come tali, è loro escluso l'accesso alle cariche più alte del potere senza il controllo dei rispettivi mariti. Entrambe hanno dimostrato le loro capacità di governo nel momento in cui i mariti si sono assentati, per guerra o per prigionia, si sono fatte carico di un potere grandissimo

---

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 255-256.

e sono riuscite ad amministrarlo. I fatti sono chiari, ma Isabella sente che «una cosa segreta» le sfugge. Davanti al quadro della nonna, Isabella inevitabilmente identifica il proprio dolore con quello probabilmente provato dalla sua ava. Inoltre, nonostante conosca i fatti, non vi è alcun documento storico che possa testimoniare. Proprio per questo motivo Isabella è libera di immaginare cosa fosse successo proiettando le proprie emozioni, la propria immagine sul ritratto.

Isabella di Chiaromonte è solo una figura sigillata nella preghiera e nella «distanza del silenzio». Sulla base di alcuni fatti storici e di un'immagine silente, Isabella interpreta e rappresenta la figura della nonna nel tempo. Si sforza di dare ascolto alle sue parole soffocate, riconoscendo che quelle parole non potranno mai essere recuperate, ma semplicemente rimpiante. Allo stesso modo la Bellonci, recuperando il materiale dell'Isabella storica, reinterpreta e rielabora il suo personaggio attraverso il tempo, tentando di rievocare quelle parole, pensieri e «afflizioni» che non possono essere stati registrati e conservati. È come se la Bellonci inserisse la questione di come scrivere la storia delle donne del dibattito femminista all'interno del romanzo, oltre che considerare il rapporto che vi è fra donne e Storia. Inoltre, la Scarparo afferma come l'immagine della nonna in silenzio sia anche metafora del trattamento stesso che la Storia impiega nei confronti delle donne, trattamento che non può essere facilmente sciolto, ma di certo combattuto con il tentativo di ascoltare laddove «si levano voci».

Isabella di Chiaromonte non è l'unica della quale la protagonista ha tessuto la biografia, lo stesso capita anche per la cognata Elisabetta Gonzaga con la quale sarà legata da un'affettuosa amicizia. In effetti la sua figura compare già in *Isabella fra i Gonzaga* nella raccolta *Segreti dei Gonzaga*, risalente al 1947. Elisabetta viene introdotta come «moglie a Guidobaldo di Montefeltro d'Urbino», e «entrerà nella storia come una delle più ammirande dame di Baldesar Castiglione»<sup>311</sup>.

Elisabetta fu la sola donna che Isabella stimò davvero, il che era per lei la prima e forse l'unica ragione d'amare, la sentiva in alto e capace di reggerci.<sup>312</sup>

Partendo, dunque, da già una ricca raccolta di materiale preesistente, in *Rinascimento privato* il rapporto fra Isabella e Elisabetta si approfondisce

---

<sup>311</sup> Eadem, *Isabella fra i Gonzaga*, in *Opere*, cit., I, p.1160.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 1180.

arricchendosi di nuove sfumature. La prima apparizione nel romanzo della duchessa di Urbino avviene in una gita a Venezia di sole donne in incognito che Isabella organizza dopo il matrimonio tra il fratello e Lucrezia Borgia. Immediatamente la marchesa rende chiaro il rapporto d'elezione che ha con la cognata, affermando che «ad Elisabetta non potevo rifiutare nulla»<sup>313</sup>. Dopo il viaggio, Elisabetta viene ospitata a Mantova, ma il felice soggiorno viene immediatamente guastato dalla notizia della presa di Urbino da parte di Cesare Borgia e la fuga di Guidobaldo e del figlio adottivo, che troveranno riparo a Mantova. Dopo le intimazioni del Borgia di non dare rifugio ai fuggiaschi, si diffonde la notizia che il matrimonio tra i duchi d'Urbino non fosse mai stato consumato. La storia di Elisabetta, con tutto il filone memoriale urbinato, ritorna intrecciandosi con la vicenda della figlia di Isabella, Eleonora, devota alla zia, che andrà in sposa al figlio adottivo della duchessa ormai vedova:

La mia Elisabetta, la cognata che chiamava sorella, aveva patito con grade dignità la morte precoce del suo trentacinquenne marito [...]. Su Elisabetta non mi sono stancata mai di fermare il pensiero. Con lei gustavo le dolcezze che da una cara e amata compagna derivano; a certe mie vivezze sapeva opporre un contegno che non ho più ritrovato in nessuno, un lieve sorriso che le veniva dall'anima [...]. Era stata lei a volere quel patto di nozze tra il nipote adottato come figlio, e la mia primogenita [...]. A mano a mano si era creata fra loro una affinità di malinconia [...]. Devo dire che io, giovane e folgorante, non apprezzavo in Eleonora quella tendenza alla mestizia che mi pareva amabilissima in Elisabetta [...]. Ma se Elisabetta l'amava, c'era in lei sicuramente qualcosa da amare, ed io per amore di mia cognata, l'ho nominata nel mio testamento lasciandole un ricco dono.<sup>314</sup>

Così Isabella, nel «compatire i tempi» del proprio secolo, ha tessuto la tela della biografia di Elisabetta Gonzaga. È la seconda biografia femminile che si accosta e si allaccia ai frangenti d'esistenza della protagonista.

Come fa notare Adriana Cavarero, la maggior parte di questi testi, che trattano di donne silenziate e poste alla marginalità storica, non riguardano solo le donne né le donne lettrici si interessano solo di storie di vita femminile, tuttavia è evidente che il «fenomeno di un circuito tutto femminile di editoria auto\biografica»<sup>315</sup> si fonda su «un

---

<sup>313</sup> Eadem, *Rinascimento privato*, cit., p. 66.

<sup>314</sup> *Ivi*, pp. 158-159.

<sup>315</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 99.

effetto di orientamento letterario dovuto al carattere narrativo delle amicizie femminili»<sup>316</sup>.

### **4.3 Il silenzio, le fiere, la figura materna in *La lunga vita di Marianna Ucrìa***

In tutta la sua produzione Dacia Maraini si è sempre dedicata al recupero del soggetto femminile, oltre che impegnarsi personalmente e attivamente nella lotta femminista. Come scrive Grazia Sumeli Weinberg, alla base della produzione letteraria della scrittrice è presente «un profondo rifiuto della nozione di donna desunta dall'immaginario maschile e, insieme, dall'ideologia dominante che mira ad inserirla in un sistema di valori in cui è l'uomo ad essere la misura di tutto»<sup>317</sup>. La studiosa individua tre momenti nella produzione della Maraini<sup>318</sup>: il primo, che copre gli anni dal 1962 al 1968, ha come tema quello dell'alienazione. Sottolinea la mancanza di autocoscienza da parte della figura femminile, contraddistinta dalla passività emotiva e da un'inquietudine verso un'oppressione che inconsciamente percepisce ma che consapevolmente non riesce a spiegare. Sempre citando Grazia Sumeli Weinberg: «attraverso i propri personaggi, puntualizzando una loro fisionomia e psicologia, e dall'interazioni delle loro funzioni attanziali nel tessuto discorsivo, si ripercuotono i moti di una sensibilità sociale che l'autrice raccoglie quotidianamente dalle proprie esperienze di vita»<sup>319</sup>. Il secondo momento è legato al suo attivismo nella causa femminista, per cui la scrittura si fa impegnata nella denuncia sociale, politicamente militante. La Maraini guarda e analizza «la portata del problema dell'asservimento della donna, i conflitti, la doppiezza morale e le contraddizioni che affliggono»<sup>320</sup> la società. L'intento ottimistico è quello di contribuire a una riorganizzazione sociale che possa finalmente porre la donna in una condizione di parità. Il terzo momento è caratterizzato da «quel filone della letteratura che mette a nudo l'operare dei fantasmi umani, degli impulsi e dei miti che a loro si affiancano avvertendo [...] quelle

---

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Africa, 1993, p. 18.

<sup>318</sup> Cfr. *Ivi*, p. 30 e seguenti.

<sup>319</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 32.

motivazioni segrete e represses che li provocano»<sup>321</sup>. È proprio in questa terza fase che si inserisce la stesura di *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, nel quale la Maraini ripercorre tutti i punti trattati nella produzione precedente, ma allo stesso tempo «spinge il discorso verso quello spazio inedito in cui la donna è finalmente padrona solo di sé e del proprio corpo»<sup>322</sup>.

Dacia Maraini indaga la realtà storica dello stupro in Italia, redendo iconica e immortale la figura di Marianna all'interno del canone letterario italiano. Lo stupro perciò assume anche i connotati di metafora volta a rappresentare la violenza perpetrata dalla società patriarcale su tutte le donne. La sfida mossa a tale società è portata avanti da una figura femminile forte che non solo sopravvive, ma riesce a trionfare sul suo stesso status di donna violentata.

Marianna è subito posta come *outsider* in quanto sorda e muta. In questa condizione la protagonista si trova separata dalla propria realtà da una spessa barriera di silenzio e, slegata dal suo stesso contesto d'appartenenza, può attuare un processo di autocoscienza personale attraverso la lettura e la scrittura, gli unici mezzi di comunicazione a lei concessi. La menomazione – il lettore lo scoprirà solo in un secondo momento insieme alla protagonista – è l'effetto fisico di un trauma subito da bambina, lo stupro dello zio Pietro che diventerà poi suo marito. Come fa notare Sharon Wood, fondamentale è la scelta del luogo e del tempo, ossia la Sicilia del XVIII secolo: «where such incident would not even have been a punishable offence»<sup>323</sup>, una società in cui lo stupro non era considerato appunto reato in quanto elemento legittimato da una realtà sessista secondo cui l'uomo è legittimato a dominare e possedere la mente e il corpo della donna. Anche il fatto che la famiglia la costringa a sposare il proprio stupratore è prassi consueta nel XVIII secolo.

Marianna scopre di aver sposato il suo stesso stupratore, come già detto, solo a romanzo inoltrato, quando il trauma rimosso tornerà a galla attraverso le parole del fratello maggiore Carlo, rivelando così il motivo della sua menomazione, che assume più i connotati di una mutilazione:

---

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>323</sup> «dove un incidente del genere non sarebbe stato neanche un reato perseguibile» in Sharon Wood, *The Language of the Body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa*, «Journal of Gender Studies», vol. II, n° 2, novembre 1993, p. 223.

«La signora madre una volta mi disse che non sempre sono stata mutola e priva di udito» [...] lo ricorda benissimo e ricorda quel sussurrare in famiglia, quel serrarsi di bocche atterrite... ma perché? Cosa cavolo stava succedendo in quei labirinti di via Alloro? Una sera si erano sentiti dei gridi da accapponare la pelle e Marianna con le gambe sporche di sangue era stata portata via, sì trascinata dal padre e da Raffaele Cuffa, strana l'assenza delle donne... Il fatto che sì, ora lo ricorda, lo zio Pietro, quel capraro maledetto, l'aveva assalita e lasciata mezza morta... Sì lo zio Pietro, ora è chiarissimo, come aveva potuto dimenticarlo? Per amore dice lui, per amore sacrosanto che lui l'adorava quella bambina e se n'era "nisciuto pazzu"... com'è che aveva perduto la memoria della tragedia?<sup>324</sup>

La Maraini sceglie di mostrare i segni indelebili lasciati dall'esperienza della violenza, facendo perdere a Marianna due sensi necessari per poter comunicare con il mondo esterno, fondamentali in una società che proprio a causa della sua menomazione la guarda dall'alto in basso e la costringe a mettersi da parte.

La sessualità è un tema irrimediabilmente legato alla questione: la Maraini alla fine del XX secolo può esplorare la sessualità femminile intesa come mezzo di libertà per le donne e per l'espressione di sé. A causa della terribile e violenta iniziazione sessuale subita, cui si aggiunge il matrimonio con il suo stesso stupratore, Marianna è incapace di poter mai gioire dei successivi incontri sessuali. Anzi, per tutto il romanzo la Maraini sottolinea come i doveri coniugali siano per Marianna una violenza che si ripete senza alcuna pietà, ma che sopporta in quanto riconosciuta come consuetudine e come dovere da parte della donna.

Proprio a tal riguardo, è interessante notare il ricorrere in tutto il romanzo di immagini ferine in cui l'animale diventa metafora degli appetiti e degli istinti maschili. Il maschio, la brutalità e la violenza virile, si zoomorfizzano creando all'interno del romanzo un vero e proprio bestiario della violenza sessuale. Citando Emanuele Zinato, che si riferisce ad *Aracoeli* della Morante e *Corporale* di Volponi, «l'animalità [...] rinnova nei loro testi le violenze sacrificali delle origini, mantiene il lettore odierno in cortocircuito con un lontano passato mitologico e zoomorfo»<sup>325</sup>. Se l'aspetto del mito è già stato ampiamente trattato da Giuseppa Santagostino in *La lunga vita di Marianna Ucrìa: tessere la memoria sotto lo sguardo della chimera*<sup>326</sup>, ciò su cui vorrei far luce

---

<sup>324</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 209-210.

<sup>325</sup> Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p.106.

<sup>326</sup> Giuseppa Santagostino, «*La lunga vita di Marianna Ucrìa*»: tessere la memoria sotto lo sguardo della chimera, «*Italica*», Vol. LXXIII, n° 3, autunno 1996.

è il bestiario presente all'interno del romanzo, il ricorrere a metafore ferine per descrivere una violenza che da secoli si perpetua e sulla quale la società patriarcale non ha mai posto un veto, anzi legittima.

Fin da piccola Marianna viene messa in guardia dalla madre, che traduce l'appetito sessuale maschile con l'immagine della chimera:

E poi i cani, che siano grandi o piccoli, che stia alla larga dai cani. Le loro code, lo sa bene, si allungano fino ad avvolgersi intorno alla vita delle persone come fanno le chimere e poi zac, ti infilzano con quella punta biforcuta che sei morta e neanche te ne accorgi [...]. La signora madre le sta ancora parlando dei cani chimera che si allungano come serpenti, che ti solleticano con i baffi, che ti incantano con gli occhi maliziosi [...].<sup>327</sup>

Spesso si comportano come se lei non ci fosse del tutto. Il silenzio l'ha agguantata come avrebbe fatto uno dei cani della signora madre, per la vita, e l'ha trascinata lontano. E lì fra i parenti, sta come un fantasma che si vede e non si vede.<sup>328</sup>

Così l'esperienza sessuale assume i connotati di un'aggressione bestiale. La descrizione che Marianna fa degli incontri coniugali è quella di una vera e propria violenza, taciuta in quanto concepita come normalità. Il piacere sessuale è totalmente escluso e sconosciuto alla protagonista, ciò che rimane è un maltrattamento silenziato dai dettami sociali che impongono alla donna di soddisfare l'uomo e di procreare:

Marianna si caccia sotto le coperte e appena appoggia la testa sul cuscino sprofonda in un sonno buio e senza sogni. Ma non fa in tempo a saziarsene che viene svegliata da una mano fredda che le solleva la camicia da notte. Si rizza a sedere con un soprassalto. La faccia del signor marito zio è lì a un dito dalla sua. Così da vicino non l'ha mai guardato, le sembra di fare un sacrilegio. Nel ricevere i suoi abbracci ha sempre chiuso gli occhi. Ora invece lo osserva e lo vede distogliere lo sguardo infastidito. Ha le ciglia bianche il signor marito zio; quand'è che sono scolorite a quel modo? Com'è che non se n'è mai accorta? Da quando? Lui alza una mano lunga e ossuta come se volesse colpirla. Ma è solo per chiuderle gli occhi. Il ventre armato preme contro le gambe di lei. Quante volte ha ceduto a quell'abbraccio da lupo chiudendo le palpebre e stringendo i denti! Una corsa senza scampo, le zampe del predatore sul collo, il fiato che si fa grosso, pesante, una stretta sui fianchi e poi la resa, il vuoto.<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 8.

<sup>328</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 89.

Estremamente interessante è come mito e ferinità si incontrino in una scena, quasi a rappresentare entrambe le facce della stessa medaglia, il mondo divino e il mondo animale, apparentemente opposti, si scambiano di posto, sembrano ribadire la legittimità della violenza carnale. La belva che nasconde il divino e il divino che cela l'animale, trovano terreno comune nella società patriarcale in cui vige un'unica legge: quella del maschio che domina e possiede la femmina.

Eppure hanno fatto cinque figli vivi e tre morti prima di nascere che fanno otto; otto volte si sono incontrati sotto le lenzuola senza baciarsi né carezzarsi. Un assalto, una forzatura, un premere di ginocchia fredde contro le gambe, una esplosione rapida e rabbiosa. Qualche volta chiudendo gli occhi al suo dovere si è distratta pensando agli accoppiamenti di Zeus e di Io, di Zeus e di Leda come sono descritti da Pausania o da Plutarco. Il corpo divino sceglie un simulacro terreno: una volpe, un cigno, un'aquila, un toro. E poi, dopo lunghi appostamenti fra i sugheri e le querce, l'improvvisa apparizione. Non c'è tempo di dire una parola. L'animale curva i suoi artigli, inchioda col becco la nuca della donna, e la ruba a sé stessa e al suo piacere. Un battere di ali, un fiato ansante sul collo, il taglio dei denti su una spalla ed è finito. L'amante se ne va lasciandoti dolorante e umiliata.<sup>330</sup>

La violenza fisica e psicologica che Marianna dovrà subire non si limita agli assalti notturni del marito. Sempre attuata da un uomo, ma in questo caso una figura fondamentale, ossia quella paterna: il padre, si scoprirà anche questo in un secondo momento, è stato complice in quanto ha taciuto la violenza subita dalla figlia in tenera età e, per giunta, l'ha costretta a sposare il suo stesso stupratore. A tutto ciò si aggiunge un'ulteriore colpa, pur non avendo l'intenzione di essere tale: il padre tenta di curare il primo trauma provocandone un secondo – costringe Marianna a guardare l'impiccagione di un giovane ladro – che non farà altro che rafforzare la menomazione della figlia. Durante un terrore notturno, il ricordo della violenza sembra tornare a galla e la figura del marito e del padre si sovrappongono. Come si può notare, nuovamente si ripresentano le metafore ferine:

Marianna apre gli occhi. Vede una faccia di uomo dalla barba malrasata, due solchi scuri sopra le guance. L'uomo rivolge un sorriso pesto e svogliato. Ma il serpente, che stava arrotolato sul lenzuolo, deve essersi svegliato perché le sta cacciando i dentini aguzzi nel braccio. Vorrebbe avvertire Felice ma non riesce a muovere neanche gli occhi. Ma chi è quest'uomo che le sta addosso e ha un odore

---

<sup>330</sup> *Ivi*, pp. 125-126.



sgradevole, estraneo? Qualcuno che si è travestito da qualcun altro. Il signor marito? Il signor padre? Lui sì sarebbe capace di trasformarsi per gioco. In quel momento un'idea la attraversa da capo e piedi come una saetta: per la prima volta nella sua vita capisce con limpidezza adamantina che è lui, suo padre, il responsabile della mutilazione. Per amore o per distrazione non lo saprebbe dire; ma è lui che le ha tagliato la lingua ed è lui che le ha riempito le orecchie di piombo fuso perché non sentisse nessun suono e girasse perpetuamente su sé stessa nei regni del silenzio e dell'apprensione.<sup>331</sup>

La camera da letto diventa un luogo infestato da animali, tra i quali vi sono alcune specie che sembrano rimandare al membro maschile cui è irrimediabilmente legato il ricordo della violenza sessuale:

La camera da letto poi, sono popolate di bestie imbalsamate: asinelli sparvieri volpi, ma anche serpenti, scorpioni, lucertole, lombrichi, animali che nessuno ha mai pensato di impagliare.<sup>332</sup>

Nell'espressione «nessuno ha mai pensato di impagliare» si cela il desiderio di castrazione del maschio che ponga fine a un ciclo di violenze che col tempo ha assunto i connotati di un atto legittimo e legittimato dalla società.

I comportamenti che Marianna adduce agli uomini sono vicini a quelli del mondo animale, questo è inevitabile visto che l'unico uomo con cui ha avuto rapporti, almeno fino a quel momento, è lo zio marito che ha sempre visto nella propria moglie un oggetto per appagare i propri istinti:

Marianna osserva pensosa i gesti cauti, rispettosi di quelle belle mani abituate ad agguantare il mondo per il collo, ma senza fargli male, per goderselo in una quieta contemplazione. Così diverso dagli uomini che ha conosciuto finora, presi dalla fretta e dall'avidità. Il signor marito zio era un rinoceronte rispetto a Camalèo, in compenso era trasparente come l'acqua di Fondachello.<sup>333</sup>

Come si è potuto evincere, la questione della violenza è l'elemento centrale di tutto il romanzo. Come infatti scrive Giuseppina Santagostino: «quella di Marianna è una genealogia di donne che, in gioventù, a questa violenza hanno tentato, ma invano, di opporre resistenza»<sup>334</sup>.

---

<sup>331</sup> *Ivi*, pp. 192-193.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>333</sup> *Ivi*, pp. 228-229.

<sup>334</sup> Giuseppina Santagostino, «La lunga vita di Marianna Ucrìa»: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere, «Italice», Vol. LXXIII, n° 3, autunno 1996, p. 411.

È il caso della madre di Marianna che con tabacco e laudano cerca di intontire i propri sensi e non affrontare i demoni interiori. A fronte del male subito, preferisce rispondere con la passività alla vita, atteggiamento che Marianna soffrirà come figlia, ma che come donna assumerà ad esempio in negativo, percorrendo una strada totalmente diversa.

Senz'altro la madre non è considerata solo vittima, ma anche aguzzina in quanto, alla stregua del padre, nonostante lei stessa subisca e soffra le imposizioni della società e del matrimonio, decide non di contrastarle ma di supportarle. L'indifferenza e la passività fanno sì che la madre sia «troppo pigra per prendere una decisione qualsiasi lascia[va] fare agli altri»<sup>335</sup>, decisioni che riguardano sé stessa ma anche il futuro della figlia. Infatti, lo stupro rimane in ogni caso un segreto fra uomini, «strana l'assenza delle donne»<sup>336</sup>, perciò la madre involontariamente concede la figlia al suo stesso aguzzino, ma consapevolmente la rimanda a casa dopo essere stata violentata nuovamente nella prima notte di matrimonio. Lascia che anche la figlia sia sottomessa allo stesso sistema patriarcale che ha controllato la sua stessa vita e che l'ha indotta a ricorrere all'oblio attraverso sostanze stupefacenti per non affrontare la realtà. Mentre la duchessa madre crede di aiutare Marianna forzandola al matrimonio, in realtà la costringe ad assumere il ruolo degradante e sottomesso che spetta alla donna secondo la convenzione sociale.

Marianna è consapevole di quanto possono essere dannosi gli effetti della passività e dell'indifferenza materna, tanto da spingerla a giurare:

[...] non diventerò mai come lei, si dice, mai, neanche morta.<sup>337</sup>

In realtà la storia della madre verrà raccontata dalla nonna materna che, a sua volta, ha costretto la figlia a sposarsi:

La nonna Giuseppa prima di morire le scriveva qualche volta della madre sul quaderno dei gigli di Francia: “Era così bella che tutti la volevano a tua madre, ma lei non voleva nessuno. [...] Non voleva sposare il cugino, non lo voleva a tuo padre Signoretto. E tutti ci dicevano: ma è un beddu pupu, e veramente beddu è, non perché è figlio mio ma ci si sciacqua gli occhi a guardarlo. Si sposò con la

---

<sup>335</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>336</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>337</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 8.

‘funcia’ tua madre che pareva andasse al funerale e poi dopo un mese di matrimonio si innamorò del marito e tanto lo amava che cominciò a fumare... la notte non dormiva più e prendeva il laudano...»<sup>338</sup>

L’assenza della figura materna contrasta con la figura dominante e venerata del padre. Fondamentale è questa attitudine della protagonista a rivedere un modello nella figura attiva del padre rispetto a quella passiva della madre. Il padre fa dono alla figlia di un foglietto e di un calamaio portatili per potere comunicare con il mondo esterno, ma non solo. Il padre cerca di riparare a quella mutilazione di cui è stato complice, quindi è chiaro che si profila un rapporto molto complesso e dalle due facce: da un lato l’amore paterno e la volontà di ridare voce alla figlia; dall’altro un meccanismo di controllo della parola di Marianna stessa.

Durante la sua infanzia e adolescenza il padre è il suo unico punto di riferimento, o meglio, il centro del suo universo. Inverosimilmente l’unica storia che il padre le racconta riguarda Maria Luisa di Savoia Orléans, presentandola come «la più giovane e la più intelligente regina di Spagna»<sup>339</sup>. Da un lato il racconto è un elogio alla capacità della regina ad assumere il ruolo di Reggente, nonostante l’iniziale resistenza da parte dei nobili, capace di farsi amare dal popolo e di farsi rispettare dai politici per la sua intelligenza politica. Di grande interesse, però, appare il finale della storia:

“Due anni dopo capì che era arrivato il tempo anche per lei di morire. Si confessò, si comunicò, salutò i figli, il marito con una serenità che stupì tutti e spirò all’età di venticinque anni, senza avere pronunciato una sola parola di lamento”.<sup>340</sup>

Gli ultimi istanti che il padre ricorda sono quelli del congedo in quanto madre e moglie, non facendo alcuna menzione alla sua reggenza, ma ponendo una chiusa che elogia il mutismo della giovane regina di fronte al lamento che, oltre alla malattia, sembra evocare il lamento dell’intero universo femminile.

Marianna cresce fra questi due contrasti, nonostante il fatto che rivaluterà in un secondo momento la figura materna, o meglio capirà, e quindi accetterà la sua passività come unico modo per fuggire dalla realtà e rimpiangerà di non averla amata abbastanza.

---

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 47.

Ironicamente il mutismo di Marianna finisce per offrirle un più ampio margine di libertà rispetto alle altre donne, infatti come scrive Sumeli Weinberg: «il mutismo è simbolo dell'effettivo svuotamento dell'io [...], ma lo libera dall'ignominia del ruolo ricevuto dal determinismo del condizionamento sociale»<sup>341</sup>. Tanto che Marianna, a differenza delle altre donne, può dedicarsi alle letture, soprattutto quelle proibite dei filosofi illuministi. Come risultato della mutilazione, la protagonista può aprirsi un personalissimo spazio in cui può leggere, scrivere, riflettere, sviluppare quel pensiero critico che le permetterà di giudicare i propri tempi e di attuare un processo di personale emancipazione. È questa la differenza che permette il distacco rispetto alla generazione precedente delle donne della propria famiglia, ma anche della generazione futura.

La biblioteca, che Marianna ha ereditato dalla sua famiglia, sotto la sua cura ha raddoppiato il suo volume. Interessante è un passo in cui la protagonista professa il suo amore per la lettura:

Queste letture che si protraggono fino a notte fonda sono prostranti ma anche dense di piaceri. Marianna non riesce mai a decidersi ad andare a letto. E se non fosse per la sete che quasi sempre la strappa alla lettura continuerebbe fino a giorno. Uscire dal libro è come uscire dal meglio di sé.<sup>342</sup>

Proprio grazie alla lettura si forma quel pensiero critico che aiuterà Marianna a uscire dalla propria condizione:

Sotto, in piccolo, con l'inchiostro verde un nome: David Hume. Il ragionamento si fa strada fra i sentieri scompigliati della mente della duchessa disabituata a pensare secondo un ordine preciso, radicale. Deve rileggere due volte per entrare nel ritmo di questa prorompente intelligenza, così diversa dalle altre intelligenze che l'hanno tirato su. “Non parliamo né con rigore né con filosofia quando parliamo di una lotta fra la passione e non può rivendicare in nessun caso una funzione diversa da quella di servire e obbedire a esse”. Il contrario esatto di quello che le hanno insegnato. La passione non è quel fagotto ingombrante dalle cui cocche sbucano brandelli di ingordigie da tenere nascoste? E la ragione non è quella spada che ciascuno tiene al fianco per tagliare la testa ai fantasmi del desiderio e imporre la volontà della virtù? Il signor marito zio inorridirebbe a leggere anche una sola delle frasi di questo libretto.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 182.

<sup>342</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., pp. 124-125.

<sup>343</sup> *Ivi*, pp. 104-105.

Estremamente interessante è il saggio di Susan Amatangelo *The Journey of the Mother in La lunga vita di Marianna Ucrìa*<sup>344</sup> riguardo il personaggio di Marianna e la maternità. Diventerà madre giovanissima, all'età di quattordici anni. Nascono per prime due figlie, Felice e Giuseppa, con le quali non prova «questo entusiasmo per la perdita consapevole di sé»<sup>345</sup>, un entusiasmo che guida altre madri. «For physical as well as emotional reasons, Marianna make a conscious decision to resist becoming too attached to her children»<sup>346</sup>:

Aveva voluto non farsi mangiare dai figli come sua sorella Agata che a trent'anni sembra una vecchia. Li aveva voluti tenere a una certa distanza preparandosi alla loro perdita.<sup>347</sup>

A differenza della propria madre, Marianna si sforza di raggiungere l'equilibrio tra essere donna ed essere madre, tra i propri bisogni e quelli dei figli.

La morte del marito zio segna per lei un nuovo inizio. Infatti, una volta divenuta vedova, organizza un viaggio nella campagna siciliana con le sole figlie. L'assenza del padre, dei rispettivi mariti e dei fratelli, fa sì che le ragazze possano vivere un momento di quieta libertà fuori da qualsiasi forma di controllo. Le figlie assumono un contegno giocoso, sembrano quasi fare un salto indietro nel tempo, «sono tornate bambine»<sup>348</sup>. Ad esempio, Manina, forse la figlia che in maniera più zelante si dedica alla famiglia e ha rinnegato il suo essere donna per essere madre e moglie, la riporta indietro nel tempo e «ringiovanisce» il suo modo di vedersi e pensarsi:

Il ritorno alle abitudini dell'adolescenza, i giochi con le sorelle che a Palermo non vede mai, la vicinanza di Marianna da cui si è separata a dodici anni, le hanno ricordato che oltre a essere una madre è anche una figlia, la più bistratta figlia di sé stessa.<sup>349</sup>

Libera dalla responsabilità che prova nei confronti del marito e dei figli, finalmente può pensare a sé stessa dopo tanto tempo. Allo stesso modo Giuseppa trova

---

<sup>344</sup> Susan Amatangelo *The Journey of the Mother in La lunga vita di Marianna Ucrìa*, «Italice», vol. LXXIX, n° 2, estate 2002.

<sup>345</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p.141.

<sup>346</sup> «Per ragioni fisiche come psicologiche, Marianna sceglie consapevolmente di resistere dall'essere troppo attaccata ai figli»: in Susan Amatangelo *The Journey of the Mother in «La lunga vita di Marianna Ucrìa»*, cit., p. 242.

<sup>347</sup> Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, p. 93.

<sup>348</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 177.

un amante, il suo cugino sposato. A differenza di Manina, che non si spinge oltre al sentirsi lusingata per le attenzioni di altri uomini, Giuseppa decide di scappare dalla propria realtà matrimoniale, anche solo momentaneamente, rivalutando totalmente la sua vita. Felice, alla quale i voti impediscono invece di concedersi alla passione, sembra soddisfare il suo appetito sessuale cucinando per la famiglia e gli amici. Le tre donne tornano ad essere figlie, spiriti liberi in presenza della figura materna e lontane da figli e mariti.

Allo stesso modo Marianna con la vedovanza ha ottenuto la tanto agognata indipendenza economica, sociale e psicologica e inizia ad abituarsi a questa nuova condizione proprio durante la permanenza in campagna. Sorvegliando le proprietà del marito, si sforza di comprendere il sistema feudale ancora vigente e la gerarchia sociale, gradualmente acquista maggiore abilità nella gestione delle terre. Se Marianna conquista fiducia in sé stessa grazie a un'indipendenza, costruita prima mentalmente e poi attuata praticamente a seguito della morte del marito, dal punto di vista prettamente fisico, o meglio sessuale, l'ostacolo e il trauma resistono. Marianna ancora percepisce sé stessa «tutta testa e niente corpo»<sup>350</sup>, riluttante a dare sfogo alla propria passione e avere un'esperienza fisica amorosa. Proprio nel viaggio liberatorio in campagna, Marianna momentaneamente si lascia andare rubando un bacio al servo Saro, mentre questo faceva finta di dormire.

Tra madre e figlie si crea come un senso di alleanza fra donne, in questo spazio non toccato dalla società patriarcale, ma nel momento in cui sono costrette a far ritorno a casa, questo senso di unione viene meno. Non è possibile che possa esistere un'alleanza del genere all'interno di una società patriarcale, nonostante un cambiamento ci sia, nelle figlie stesse e nel loro rapporto con la madre. Manina continuerà ad avere figli, ma inviterà più volte la madre a farle visita e chiamerà una figlia con il suo stesso nome. Giuseppa torna dal marito, ma decide di portare avanti la sua relazione extra-coniugale. Il cambiamento forse più radicale è quello di Felice, forse perché è l'unica svincolata da una figura maritale. Durante il soggiorno in campagna si era presa cura di Marianna ammalata: questo episodio farà sì che la donna si trasformerà da suora amante del lusso e dei beni materiali in una guaritrice talentuosa. Creerà un acceso dibattito nella comunità dei medici uomini, curando i

---

<sup>350</sup> *Ivi*, p. 162.

poveri senza ricevere compensi e occupandosi soprattutto della salute mentale delle donne. Se prima mal celava il suo fastidio per la menomazione materna, ora pranza ogni domenica da lei e spesso le chiede consiglio per alcune questioni professionali.

Infine, Marianna torna dal viaggio con una considerazione di sé diversa, accetta la sua menomazione come elemento che la distingue dagli altri in maniera positiva, la rende più empatica e più umana:

Di diverso c'è solo la menomazione che l'ha resa più attenta a sé e agli altri, tanto da riuscire talvolta a capire i pensieri di chi le sta accanto.<sup>351</sup>

Il problema del rifiuto della sessualità non può essere risolto né nel viaggio con le figlie né nella relazione che instaura con Don Camaléo, che è interessato più alla sua mente, alla sua intelligenza che al suo corpo. Solo dopo aver scoperto la terribile origine della sua mutilazione, ascoltando i pensieri del fratello Carlo, Marianna finalmente può completare la riappropriazione di sé, e in particolare del suo corpo. Come nel primo bacio, la duchessa ritrova il coraggio di toccare il corpo di Saro, ma solo nel momento in cui il servo è vulnerabile, indifeso, ossia dopo essere stato accoltellato e costretto a letto per guarire la ferita. In questo incontro cruciale, Marianna scopre come l'atto sessuale non coincida con la violenza e con lo stupro. Finalmente Marianna, dopo quasi un'intera vita da mutilata si sente completa:

[...] accoglierlo dentro di sé è stato come ritrovare parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre.<sup>352</sup>

Marianna finalmente recupera una parte di sé che le era stata tolta. Come scrive Anna Camaiti Hostert, il romanzo della Maraini: «describes a transition from a patriarchal world where woman are silenced to a female symbolic order in which women are finally able to speak their own language»<sup>353</sup>. Solo alla fine del romanzo Marianna recupera il controllo del proprio corpo violato e impara a sfogare il suo desiderio sessuale.

---

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>353</sup> «Descrive la transizione da un mondo patriarcale in cui la donna è silenziata a una dimensione simbolica in cui le donne sono finalmente in grado di parlare la propria lingua»: in Anna Camaiti Hoster, *The silent Duchess*, «Afterword», New York, The Feminist press at the City University of New York, 1998, p. 286.

Dacia Maraini prende a soggetto il senso di inadeguatezza e di sconforto provato da una donna all'interno di una società patriarcale, dominata dai desideri e dal controllo dell'uomo. Qualsiasi tentativo di espressione da parte della donna dei propri sentimenti, della propria intelligenza e della propria identità non viene permesso, anzi viene mutilato o silenziato; come dice il padre, la donna di fronte all'ingiustizia deve vivere la propria esistenza imposta «senza avere pronunciato una sola parola di lamento». Al termine del romanzo il corpo non è più un ostacolo o un oggetto del desiderio maschile, ma diventa un veicolo per il raggiungimento della realizzazione di sé. L'ultimo atto di ribellione che Marianna attua contro la propria società e la propria famiglia è quello di lasciare la propria casa e dare inizio a una nuova vita. Come dice Joann Cannon, il finale di *La lunga vita di Marianna Ucrìa*: «inscribes a new female destiny, a new ending to the female *Bildungsroman*. That ending suggests that for Marianna, and for heroines to come, the female journey is an open ended one»<sup>354</sup>.

---

<sup>354</sup>«Inscribe un nuovo destino femminile, un nuovo finale per la donna nel *bildungsroman*. Quel finale suggerisce che per Marianna, e per le eroine a venire, il viaggio non è ancora finito» in: Joann Cannon, *Rewriting the Female Destiny: Dacia Maraini's «La lunga vita di Marianna Ucrìa»*, «Symposium», Vol. XLIX, n° 2, estate 1995, p. 146.



## Conclusion

Il presente studio è una meditazione sulla donna nella sua condizione secolare e come questo aspetto emerga nell'orizzonte letterario italiano d'autrice, nel caso specifico con il genere del romanzo storico del Novecento.

Tale tesi, che parte per l'appunto da un determinato genere letterario, indaga delle costanti che si ripetono anche in romanzi cronologicamente lontani, ma capaci di toccare questioni che riguardano l'essenza della letteratura, ossia la volontà intrinseca di indagare l'umano genere, in questo caso una metà specifica dell'umanità: le donne.

Nonostante le ovvie differenze, dal punto di vista formale, la scelta di dare un taglio trasversale di tipo tematico è dovuta alla volontà di creare dei parallelismi fra opere tanto diverse, quanto tematicamente analoghe per incrociare e mettere in risalto le dovute differenze ma, soprattutto, le affinità.

Aspetto trattato è quello del rapporto tra Storia e *fiction* che cela in maniera, neanche così ambigua, una questione evidentemente politica, ma come dice Berardinelli, le cui parole gettano luce sulle reali intenzioni di questa tesi: «ogni problema politico non è soltanto esclusivamente tale, cioè materia di scontro fra una politica e un'altra: è anche, spesso soprattutto, un problema culturale, sociale che dovrebbe essere oggetto di riflessione passionate»<sup>355</sup>.

Nel rapporto tra Storia e *fiction* sono risultate soprattutto differenze, sintomo di una ricerca costante da parte delle scrittrici di trovare un modo per riscrivere una Storia da sempre costruita su presupposti che oscuravano e silenziavano le minoranze. Un problema che ha accomunato tanto le scrittrici quanto le storiche è quello riformulare i canoni di una ricerca storica che ponessero al centro la donna, scongiurando un sistema di valori nel quale non era possibile rispecchiarsi. Da un lato la Banti crea, attraverso una particolarissima tecnica narrativa, una sovrapposizione di piani temporali capace di mettere in collegamento la storia della voce narrante dell'autrice con quella della protagonista, ricorrendo spesso all'invenzione e rilegando la Storia, così come la conosciamo, a ruolo di semplice fondale; dall'altro lato la Bellonci parte da un ampio e approfondito studio del materiale storico capace di restituire la storia di

---

<sup>355</sup> Alfonso Berardinelli, *Non è una questione politica*, Roma, Gaffi, 2017, p. 7.

un intero secolo, tanto che questa finisce per avere lo stesso peso, a livello narrativo, del racconto della vita di Isabella d'Esta, in cui l'elemento di invenzione interviene nel momento in cui la verità storica e biografica presentano un vuoto. Infine, nella Maraini si nota come l'aspetto biografico nasca dalla pura invenzione, ma l'ambientazione temporale e spaziale siano storicamente attendibili. Nonostante le specifiche differenze, che riguardano fondamentalmente che tipo di rapporto ogni singola scrittrice istituisce tra Storia e *fiction* e il peso che danno alle rispettive parti, tutte quante sono accomunate dalla volontà di denunciare i soprusi secolari attuati dalla Storia nei confronti della donna.

Il secondo tema analizzato riguarda invece il grado di autobiografismo presente in ogni romanzo. Se la Banti impone la propria figura mettendola in comunicazione con quella della protagonista, diventando una sorta di coprotagonista che trova ragione del proprio presente, in particolar modo per quanto riguarda la condizione della donna-artista, indagando il passato; nella Bellonci si è voluto sottolineare alcuni particolari che rivelano una giustapposizione tra scrittrice e protagonista; infine nella Maraini si è notato come l'intero romanzo sia nato da esigenze anche personali che coinvolgono la scrittrice su più fronti: a partire dalla storia della propria famiglia, alla denuncia contro il proprio paese che ha permesso alla mafia di infiltrarsi, fino ad elementi della propria memoria che tornano nella vita di Marianna. Anche qui, nonostante le rispettive peculiarità, si riscontra un aspetto comune da parte dell'autrici: scrivere della vita di un'altra donna significa non solo indagare storicamente e socialmente il rapporto tra donna e storia, tra donna e società, ma anche crearsi un alter ego attraverso il quale far percorrere e compiere un destino che alle donne era ed è, per certi versi, ancora escluso.

Nell'ultimo capitolo era inevitabile trattare dell'istanza femminista che soggiace a questi romanzi. In Anna Banti è più volte denunciato all'interno della narrazione lo stupro con il conseguente ostracismo da parte della società, rimane però una visione pessimistica per la quale la donna nel momento in cui decide di intraprendere una carriera deve irrimediabilmente rinunciare al ruolo di moglie e di madre; già in *Rinascimento privato* la prospettiva si fa diversa, con un'Isabella che anacronisticamente conosce le ingiustizie dei suoi tempi, ma l'intento femminista è da ricercarsi nel tentativo di ricostruire e inserire brevi biografie di altre donne all'interno

del romanzo, liberandole dalla gabbia di silenzio che la Storia ha costruito intorno. Infine, l'istanza femminista è centrale e pervasiva nel romanzo della Maraini: la scrittrice è stata ed è un'attiva femminista, di conseguenza qui la protesta assume un aspetto maggiormente ideologico ed è evidente che la storia di Marianna è una storia di emancipazione femminile. Dall'analisi del rapporto con la figura materna, al ricorrere di metafore ferine per la rappresentazione degli appetiti maschili fino alla denuncia della violenza, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* si delinea come una storia di violenza universale, a scapito delle donne e legittimata dalla società patriarcale, e come una storia di liberazione da quegli stessi dettami sociali che le hanno per secoli imprigionate e mutilate. Come si può notare i romanzi in questo caso specifico possono essere visti come delle tappe di un'evoluzione del pensiero femminista e il finale aperto dell'ultimo romanzo può essere letto come il lascito di un'ulteriore sfida alle prossime generazioni nella ricostruzione di una nuova Storia e di un immaginario femminile.

In conclusione, tale tesi mostra anche come a partire da un genere letterario specifico, ossia il romanzo storico, si possano rintracciare tematiche estremamente interessanti e che tornano a ripetersi, anche a distanza di decenni, riguardo la condizione della donna. La ripetitività di queste tematiche è rivelatrice di una necessità percepita da parte di tutte scrittrici trattate che, indipendentemente dai casi specifici, tentano di esplorare e approfondire. Tematiche che rivelano senz'altro una condizione di disagio e di opposizione alla realtà politica, sociale e culturale che viene indagata ponendo a confronto il passato con il presente; la vita di una donna del Cinquecento o del Seicento o del Settecento e quella di una scrittrice del Novecento; comparando quel destino femminile con il proprio, nel tentativo di riflettere sulla propria condizione e di tracciare un primo passo per un percorso del tutto inedito, ma condiviso, che possa garantire alla donna il rispetto, la giustizia, la parola e il successo che merita.

Un ultimo aspetto che vorrei sottolineare è che il presente studio, come è già stato detto, è una meditazione sulla donna nella sua condizione secolare, ma ci tengo ad aggiungere che questo studio sulle donne coinvolge tante donne: non solo Anna Banti, Maria Bellonci, Dacia Maraini con le rispettive protagoniste; ma anche le

studiose – i cui saggi e articoli di critica sono stati indispensabili per lo sviluppo della tesi<sup>356</sup> – la professoressa Patrizia Zambon e me.

---

<sup>356</sup> Dalla bibliografia di riferimento sarà evidente che le fonti bibliografiche sono per la maggior parte scritte da donne.

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

Banti Anna, *Artemisia*, Milano, SE, 2015

Bellonci Maria, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985

Maraini Dacia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1992

## Bibliografia secondaria

Aiello Lucia, *Looking at the 'Crack'd Mirror': Narratives of restoration and anticipation in Grazia Deledda's «La madre» and Anna Banti's «Artemisia»*, «Journal of narrative theory», vol. XL, n°1, primavera 2012

Amatangelo Susan, *Coming to her senses: The Journey of the Mother in «La lunga vita di Marianna Ucrìa»*, «Italice», vol. LXXIX, n° 2, estate 2002

Avellini Luisa, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, Bologna, I libri di Emil, 2011

Azzolini Paola, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000

Banti Anna, *Romanzi e racconti*, a cura di Fausta Garavini, Milano, Mondadori, 2013.

Banti Anna, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961

Barbara Kornacka, *Un silenzio molto profumato – alcune riflessioni sul romanzo «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini*, «Studia romanica posnaniensa», vol. XXXIV, 2007

Bárberi Squarotti Giorgio, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978

Bellonci Maria, *Opere*, Vol. I, a cura di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003

Bellonci Maria, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 1989

Benedetti Laura, *Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artisti*, «Comparative Literature», vol. LI, n° 1, inverno 1999

Berardinelli Alfonso, *Non è una questione politica*, Roma, Gaffi, 2017

Biagini Enza (a cura di), *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997

Biagini Enza, *Anna Banti*, Milano, Mursia, 1978

Bramanti Vanni, *Anna Banti*, in *Novecento i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di Gianni Grana, vol. VI, Milano, Marzorati, 1979

Bressani Maria Luisa, *Scrivere o ricamare: scrittrici del '900 italiano*, Roma, Lo Faro, 1991

Camaiti Hoster Anna, *The silent Duchess*, «Afterword», New York, The Feminist press at the City University of New York, 1998

Cannon Joann, *Rewriting the Female Destiny: Dacia Maraini's «La lunga vita di Marianna Ucrìa»*, «Symposium», Vol. XLIX, n° 2, estate 1995

Caradonna Anna, *Quando la donna è senza parola. "La lunga vita di Dacia Maraini" è simbolo delle violenze siciliane (e non) sul modo femminile. I risvolti autobiografici*, «Giornale di Sicilia», 10 aprile 1990

Cavarero Adriana, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1987

Cavarero Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998

Contini Gianfranco, *Il romanzo di Artemisia Gentileschi*, «Illustrazione italiana», Milano, n° 50, 12 dicembre 1948

Contini Gianfranco, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972

De Giovanni Neria, *E dicono che siamo poche...: scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*, Roma, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, 2003

De Mauro Tullio, *Narrare la storia: dal documento alla storia*, Milano, Mondadori, 2006

De Roberto Giuseppe, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962

Debenedetti Giacomo, *Maria Bellonci*, in *Opere*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1961

Duncan Dereck, *Reading the Past. Re-writing the Present: Anna Banti e Artemisia Gentileschi*, «Journal of Gender Studies», vol. I, n° 2, 1991

Fortini Laura, *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», vol. LIV, n°2, luglio 2010

Ganeri Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Piero Manni, 1999

Genesio Emanuele, *Anna Banti et Artemisia Gentileschi une rencontre entre récit et peinture*, «Marges», n° 3, novembre 2004

Grillandi Massimo, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, Milano, Mursia, 1983

Livi Grazia (intervista di), *Tutto si è guastato*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1971

Longhi Roberto, *Gentileschi padre e figlia*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961

Manzoni Alessandro, *Dell'invenzione*, in *Opere varie di Alessandro Manzoni*, edizione riveduta dall'autore, Milano, Stabilimento Redaelli dei Fratelli Rechiedei, 1870 (cfr. [www.classicitaliani.it](http://www.classicitaliani.it))

Maraini Dacia, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1997

Michele Bordin, *Prefazione*, in Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Torino, UTET, 2007

Panizza Letizia e Wood Sharon, *A history of woman's writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

Pellegrini Ernestina, *Donne allo specchio. Riflessioni su una collezione personale di biografie imperfette*, in *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, a cura di Laura Borghi, Urbino, Quattroventi, 2001

Petrignani Sandra, *Le signore della scrittura: interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984



Rosa Giovanna, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo». Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010

Roush Sherry, *Isabella Inventrix. History and Creativity in Maria Bellonci's «Rinascimento privato»: Romanzo*, «Italice», vol. LXXIX, n° 2, estate 2002

Ryan-Scheutz Colleen, *Page, Stage, Screen: The Languages of Silence in Maraini and Faenza's «La lunga vita di Marianna Ucrìa»*, «MLN», vol. CXXIII, n° 3, gennaio 2008

Santagostino Giuseppina, «*La lunga vita di Marianna Ucrìa*»: *tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere*, «Italice», vol. LXXIII, n° 3, autunno 1996

Scarparo Susanna, «*Artemisia*»: *The invention of a 'Real' Woman*, «Italice», vol. LXXIX, n° 3, autunno 2003

Serkowska Hanna, *Dopo il romanzo storico: la storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro, 2012

Sharon Wood, *The Language of the Body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa*, «Journal of Gender Studies», vol. II, n° 2, autunno 1993

Simonetta Marcello, *Maria Bellonci, Manzoni e l'eredità impossibile del romanzo storico*, «Lettere italiane», vol. L, n° 2, primavera 1998

Siobhan S. Creag, *Translation and Treachery: Histography and the Betrayal of Meaning in Anna Banti's «Artemisia»*, «Italice», Vol. LXXXIV, n° 4, inverno 2010

Standman Alex, *Rethinking of the victim: rapresentation of gender violence in the narratives of Dacia Maraini*, Birmingham, The University of Birmingham Press, 2011

Sumeli Weinberg Maria Grazia, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, Univerty of South Africa, 1993

Tellini Gino, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998

Testori Giovanni, *Ritratto di Anna Banti*, «Paragone», vol. XLI, n° 24, dicembre 1990

Torriglia Anna Maria, *From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's «Artemisia» and Alba de Céspedes's «Dalla parte di lei»*, «Italica», vol. LXXIII, n° 3, autunno 1996

Zambon Patrizia, *I segni sul muro di Maria Bellonci*, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di Mari Pietrogiovanna, Padova, Il Poligrafo, 2016

Zinato Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015