

ROSSELLA NAPOLITANO

LA SCRITTURA DELL'OCCHIO
VIRGINIA WOOLF E ANNA BANTI

D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien *profond*,
ensuite il y a une *profondeur* bleue.

GASTON BACHELARD, *L'air et les songes*

Le opere intermediali, i doppi talenti, la rivalutazione delle scritture ecfraistiche, la tendenza alla contaminazione dei linguaggi sono testimonianze della fertilità di alcune “terre di mezzo”, luoghi dislocati a ridosso di più territori d'appartenenza, nutriti costantemente dalla creatività degli artisti, la quale, peraltro, è già di per sé un processo necessariamente legato alla molteplicità – basti pensare alla numerosità degli itinerari immaginativi percorribili e alla pluralità degli esiti espressivi – e, quindi, più fervido se volto a rappresentare una realtà in continua evoluzione¹. Per questo, il portato di ogni opera artistica è anch'esso sempre plurimo e composito, tanto che Nicola Gardini utilizza l'immagine del punto di intersezione tra rette virtualmente infinite per segnalare quale sia l'aspetto essenziale di ogni opera d'arte. È pur vero che ci sono autori e opere la cui fisionomia è visivamente e fortemente polimorfica, a causa della loro complessità culturale ed estetica, a dispetto di autori e opere che tendono maggiormente verso l'isolamento². Di fatto, però, è necessario tenere sempre in considerazione la varietà e la complessità degli aspetti culturali che influenzano creatività e creazione: opera e artefice sono la sede in cui convergono numerosi fattori, in virtù dei quali bisogna ricorrere a soluzioni estetiche non limitanti o frammentarie. Manufatti artistici nati già in qualità di essenze ibride sembrano essere l'esito adeguato ad accogliere la molteplicità dei significati veicolati, pur ricordando che deviare da ristrettezze autoreferenziali e infruttuose è un'azione sempre possibile e che può svolgersi, almeno all'interno dell'occhio del fruitore, attraverso una visione plurilaterale, la quale garantisce una perenne vitalità di prospettive inedite.

Il fenomeno del doppio talento permette di analizzare le implicazioni teoriche ed estetiche relative a una costante oscillazione da una forma espressiva all'altra.

¹ Cfr. MASSIMO FUSILLO, *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2014, pp. 13-31.

² Cfr. NICOLA GARDINI, *Letteratura comparata. Metodi, periodi, generi*, Milano, Mondadori, 2002, p. 3.

In particolare, la bipolarità tra pittura e scrittura sembra essere una condizione molto diffusa e che quindi consente motivate riflessioni sulla reciprocità degli atti creativi e sulla genesi del rapporto interdisciplinare. Pratiche coesistenti di rappresentazione verbale e visuale hanno contribuito a definire una profonda scissione nel tessuto creativo di personalità artistiche poliedriche, comportando una trabalante e inquieta predilezione autoriale di uno dei due media espressivi³. Orhan Pamuk, ne *L'innocenza degli oggetti*, catalogo che conclude la sua opera d'arte complessa e polimorfa, scrive:

Il pittore che c'è in me, che ho ucciso all'età di ventidue anni, stava cercando – sedici anni dopo – di resuscitare, di riemergere dalle profondità della mia anima e di prendere possesso della pagina. [...] Dai sette ai ventidue anni mi sono dedicato alla pittura, solo poi decisi di diventare un romanziere. Misi da parte colori e pennelli, e chiusi lo studio che avevo attrezzato in uno degli appartamenti che mia madre aveva riempito di vecchie cianfrusaglie. Questo mi permise di incanalare l'energia creativa del pittore che c'era in me nella scrittura, ma non mi liberò del tutto del desiderio di dipingere. Anche dopo aver scritto *Il mio nome è rosso* sognavo di scrivere romanzi i cui protagonisti fossero dei pittori⁴.

In questa autodichiarazione, l'autore del celebre romanzo *Il museo dell'innocenza*, descrive il principio del proprio processo creativo, una sorta di disgiunzione tra la vocazione di pittore e quella di scrittore, che dà origine a un'opera d'arte totale, una sintesi tra arte verbale e arte iconica, tra il tempo della reminiscenza e dell'immaginazione, ma, soprattutto, tra la realtà e la sua rappresentazione⁵.

Gli effetti del binomio pittura-letteratura, ove non si risolvano attraverso la produzione di “opere doppie”, procedono generalmente attraverso due costanti di sperimentazione: da un lato la volontà di rintracciare le possibilità plastiche della scrittura, dall'altra la poetica del “visibile parlare”, con il fine ultimo di ricercare una perfetta coincidenza tra raffigurazione, parola e cosa⁶. Del resto, ogni autore di romanzi sull'arte si inserisce a buon diritto all'interno di questa attività di sperimentazione, generando una diffrazione di prospettive volta a illuminare i punti ciechi che la propensione all'univocità produce. Se rendere l'arte figurativa materia della narrazione è uno dei più attivi luoghi di incontro tra la dimensione verbale e la dimensione figurale, inserire all'interno di una trama un pittore come

³ Cfr. MICHELE COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel «doppio talento»*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. COMETA e D. MARISCALCO, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.

⁴ ORHAN PAMUK, *L'innocenza degli oggetti*, trad. it. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012, p. 17.

⁵ Cfr. PINO MENZIO, *Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura*, «Enthymema», X, 2014, pp. 69-93.

⁶ GIUSEPPINA NOTARO, *L'arte in letteratura: Almudena Grandes e «el territorio de la emoción»*, «Confluenze», IX, 2, 2017, pp. 200-10.

personaggio rappresenta un passo ulteriore sul percorso della comparazione. Questo espediente prevede senz'altro che il lettore possa misurarsi con l'elemento visivo attraverso la capacità evocativa della parola, dunque, l'utilizzo di un *medium* non iconico per attivare immagini nella mente di chi legge, ma soprattutto che lo scrittore possa calarsi nello sguardo del pittore-personaggio, creando un bizzarro gioco di rispecchiamenti e innescando una serie di riflessioni metapoetiche sulla base della prospettiva estetica. In questo modo, quella che nasce come sfida tra i codici, o appropriazione dei modelli di rappresentazione di un'altra arte, si trasforma in collaborazione e quieto fluire di un'arte in un'altra, grazie, inoltre, a una cooperazione di grado superiore, quella tra l'artista che crea e l'artista che è creato, tra lo scrittore e il pittore narrato.

In questo modo, l'aspirazione della letteratura di rendere vivide le immagini è associata alla narrazione dello sguardo, che è il motore del gesto creativo. Di qui, il poeta che indaga, attraverso il confronto, le dimensioni e i processi della propria creatività, creando una sutura lì dove la battaglia tra visuale e verbale divideva, lì dove talenti multiformi si erano sentiti sdoppiati⁷. La fedeltà all'idea che tutte le arti hanno un fondo comune è l'origine di questa visione pacificata: «Pensi che abbiamo lo stesso paio di occhi, solo occhiali diversi?»⁸ scrive Virginia Woolf alla sorella pittrice, Vanessa Bell, nel 1937. La familiarità che la scrittrice britannica aveva con la pittura, in modo particolare quella postimpressionista, dà origine alla scelta di assumere specifici modelli di rappresentazione che rendono la narrazione di Woolf una sorta di traduzione intersemiotica dalla pittura alla letteratura: la relazione con il visivo è la strada che l'autrice percorre per afferrare e immortalare una realtà *in fieri*, che si va componendo sotto i suoi occhi e dentro il flusso della memoria. Nella visione creativa, gli oggetti scompaiono in quanto tali, perdono la loro forma iniziale e prendono il posto all'interno di un nuovo progetto, che è l'opera, e che è l'arte. La parola di Woolf tenta di trattenere l'elemento dinamico della realtà, e, al contempo, di garantire a esso una forma inattesa: la spazialità, caratteristica intrinseca della pittura secondo la distinzione di Lessing, è affidata alla parola.

Nell'opera di Woolf la relazione tra i codici, tra la *pictura* e la *poesis*, si fonda essenzialmente a partire dalla relazione tra gli artefici, cioè tra il pittore e il poeta, in virtù della condizione condivisa di spettatori del reale e di soggetti della percezione. È per questo che la scrittrice può assumere uno sguardo mobile ma radicato tra le cose, che dà vita a un nuovo ordine per la realtà, in cui gli aspetti percettivi vengono sottolineati a discapito dei legami logico-cronologici, proprio come le

⁷ Cfr. FILIPPO MILANI, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2020.

⁸ «Do you think we have the same pair of eyes, only different spectacles?» (VIRGINIA WOOLF, *Leave the Letters Till We're Dead. The Letters of Virginia Woolf 1936-41*, a cura di N. NICOLSON e J. TRAUTMANN BANKS, Londra, The Hogarth Press, 1980, p. 158).

parti di un quadro possono fare a meno di una sintassi logico-temporale. Questa sorta di snaturamento della scrittura potenzia la spazialità delle parole, quindi la capacità di evocare immagini e renderle definitive. Anche il calzerotto marrone di cui scrive Erich Auerbach in *Mimesis* è una spia di questo procedimento: un'immagine visiva, intermittente, accompagna la lettura – la signora Ramsey che cuce il calzerotto per il figlio del guardiano del faro – e, al contempo, incornicia lunghe o brevi riflessioni che definiscono i movimenti interiori del personaggio, i quali hanno un tempo proprio, non coincidente con quello dell'azione⁹.

A concorrere alla costruzione di uno stile di scrittura “visivo” cooperano, dunque, vari elementi, tra cui: la frammentazione sintattica della frase, l'abbondare di puntuali descrizioni (ipotiposi ed *ekphrasis*)¹⁰, l'utilizzo di un linguaggio altamente metaforico, l'attenzione al simbolo e le insistenti occorrenze di termini afferenti al campo del visivo¹¹. Non a caso, «Chi guarda?» è la domanda che Sara Sullam si pone riflettendo sulla scrittura di Virginia Woolf in *Gita al Faro*, dove il titolo della prima sezione, *La finestra*, già rende l'importanza della messa in prospettiva, del punto di vista e della composizione della scena. La costruzione di una coscienza pluripersonale, la ricomposizione dei “sé” come tasselli di un grande mosaico, sono affidate nella narrazione a un continuo passaggio del punto di vista, ma attraverso lo sguardo di due sole entità-personaggio si compone il quadro complessivo della vicenda¹². Quello della signora Ramsey, che ha il predominio nella prima parte del romanzo, è anche uno sguardo che orchestra, che crea e che accudisce:

Facendo guizzare i ferri, gettando occhiate intorno, fuori dalla finestra, dentro la stanza, perfino a James, lei gli assicurava, senza ombra di dubbio, con le sue risate, la padronanza di sé, la competenza (come una bambinaia che entrando con un lume in una stanza buia tranquillizza un bambino capriccioso), che tutto era reale, la casa era piena e il giardino in fiore. [...] Così vantando la sua capacità di

⁹ Cfr. ERICH AUERBACH, *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁰ Oltre alle numerose *ekphrasis* di dinamizzazione, troviamo nel testo anche accurate descrizioni di scene e di ambienti che ricalcano il procedimento di composizione e narrazione di opere pittoriche, ad esempio: «Intanto otto candele erano state sistemate sul tavolo, dopo una breve incertezza le fiammelle si levarono dritte illuminando interamente il lungo tavolo, e al centro un piatto di frutta giallo e viola. [...] quella disposizione di uva e pere, della cornea conchiglia orlata di rosa, delle banane, faceva pensare a un trofeo raccolto in fondo al mare, a un banchetto di Nettuno, al grappolo con i tralci di vite sulla spalla di Bacco (in certi quadri), tra pelli di leopardo e ondegianti torce rosso e oro... Esposto così improvvisamente alla luce sembrava dotato di grande ampiezza e profondità [...]» (VIRGINIA WOOLF, *Gita al faro* [1927], trad. it. di A. Nadotti, Torino, Einaudi, 2018, p. 96).

¹¹ Cfr. TONI MARINO, *La scrittura visiva di Virginia Woolf*, Roma, Nuova Cultura, 2019.

¹² Cfr. SARA SULLAM, *Leggere Woolf*, Roma, Carocci, 2020.

accudimento e protezione, quasi non le restava che un guscio di se stessa per riconoscersi; ogni energia profusa, sperperata¹³.

L'intera realtà (il mare, la casa, il giardino, gli otto figli, gli amici...) sembra dipendere, per via diretta, dalla signora Ramsey, madre e donna, cui, in ultima istanza, non resta che la fiacchezza, la stessa che assale l'artista dopo lo sforzo creativo:

La signora Ramsey parve allora ripiegarsi su se stessa, petalo dentro petalo, e l'intero suo organismo cedette spossato, lasciandole solo la forza di muovere un dito, in un garbato abbandonarsi alla spossatezza, sulla pagina della fiaba dei Grimm, mentre dentro di lei, simile al vibrare di una molla che dopo aver raggiunto la massima ampiezza rallenta fino a cessare, pulsava l'ebrezza di una creazione riuscita¹⁴.

Anche Lily Briscoe, la donna cui sarà trasferito il compito di osservare, è presentata nella sua prima apparizione attraverso il punto di vista della signora Ramsey, che la descrive per quei suoi «occhi sottili da cinese» e nelle vesti di «piccola creatura indipendente», colta nell'atto di dipingere un quadro che sarà completo soltanto nell'ultima pagina del romanzo.

La fatica della pittrice nel portare a termine l'opera, un ritratto della signora Ramsey con il figlio minore, procede di pari passo con il desiderio e la difficoltà di dirigersi verso il faro, questione che turba la vita di tutti i personaggi, in particolare modo del piccolo James. Il faro, fonte di luce e simbolo poetico, è il concetto e l'oggetto personificato dalla signora Ramsey, punto di unione e origine dei sentimenti. Di certo non è una somiglianza accidentale quella che lega la signora Ramsey a Julia Stephen, madre di Virginia Woolf. La scrittura del romanzo, infatti, assolve dichiaratamente il compito di ripercorrere la vita dell'autrice, di ritessere le trame della sua infanzia e ridisegnare la storia di una famiglia, di un padre e, soprattutto, di una madre¹⁵. L'elegia, chiarisce Woolf, è il genere più adeguato per definire *Gita al faro*, testo atto ad accogliere la nostalgia e il dolore per la perdita: la morte di Julia Stephen è il trauma che attanaglia la figlia, l'evento che la rende impotente, incapace di delineare un ricordo appagante e di riconciliarsi con la figura materna¹⁶. Sulla pagina si raccolgono perciò più eventi contemporaneamente: l'elaborazione di un lutto, la costruzione complessa dell'immagine di una madre, dunque il tentativo di afferrare tra le righe la fuggitiva signora Ramsey e lo sviluppo del processo creativo di Lily Briscoe, la cui unica ispirazione è proprio

¹³ V. WOOLF, *Gita al faro*, cit., p. 39.

¹⁴ Ivi, p. 40.

¹⁵ Cfr. GIULIA GORGOGNONE, *Ritratti di maternità in Virginia Woolf. Un'indagine tra parole e immagini*, «Acme», LXII, 3, 2009, pp. 63-84.

¹⁶ Cfr. S. SULLAM, *Leggere Woolf*, cit.

la signora Ramsey. Anche Lily, come Virginia Woolf nella vita vera, è afflitta dal dubbio, dall'incertezza sul come procedere per riversare sulla superficie bianca l'immagine che i suoi occhi hanno prodotto e che, ancor di più, la sua mente ha catturato:

Volentieri avrebbe pianto. Era brutto, brutto, infinitamente brutto! Avrebbe dovuto dipingerlo in un altro modo, naturalmente; il colore avrebbe potuto essere più leggero e sfumato; le forme più eteree; così l'avrebbe visto Paunceforte. Ma lei non lo vedeva così. Lei vedeva il colore ardere su una struttura d'acciaio; la lucentezza di un'ala di farfalla sugli archi di una cattedrale. Di tutto ciò restava sulla tela solo qualche segno tracciato a caso. E nessuno l'avrebbe mai visto, men che mai appeso a una parete, e già udiva il signor Tansley sussurrarle all'orecchio, «le donne non sanno dipingere, le donne non sanno scrivere...»¹⁷.

Virginia Woolf fa capolino nei pensieri di Lily, perché il signor Tansley, il goffo e fastidioso Tansley, avrebbe detto, magari guardando le prime scie colorate che componevano soltanto lo scheletro del futuro ritratto, che le donne non sanno dipingere, *non sanno scrivere*. Si rende quindi un po' più esplicito, con la prima sommessa infrazione dell'autrice nel romanzo, che il quadro di Lily non è altro che il doppio speculare dell'opera che lo contiene.

Procedendo con la lettura del romanzo, diviene sempre più imperiosa la necessità di Lily di penetrare nel gesto materno, di trovare la via (l'arte) che le consenta l'accesso in quella fortezza impenetrabile che è la signora Ramsey:

Quale lo stratagemma per diventare, come acque versate in un solo vaso, un inestricabile tutt'uno con l'oggetto della propria adorazione? Poteva riuscirci il corpo, o la mente, insinuandosi abilmente negli intricati meandri del cervello? O il cuore? Poteva l'amore, come lo chiamava la gente, fare di lei e della signora Ramsey una persona sola? Poiché ciò che lei desiderava non era la conoscenza, bensì l'unità, non iscrizioni su tavole, nulla che si potesse scrivere in una lingua nota agli uomini, bensì l'intimità stessa, che è conoscenza, pensava, poggiando il capo contro un ginocchio della signora Ramsey¹⁸.

Però, l'agognata unione non avviene, come evidente dal capoverso immediatamente successivo: «Non accadde nulla! Nulla! Nulla!»¹⁹. La signora Ramsey è soltanto «una forma triangolare viola»²⁰ adagiata in un punto della tela, posata lì per comporre un'ombra, per fare da contrappunto alla luce dell'angolo opposto. O meglio, questo è ciò che Lily Briscoe racconta al signor Bankes il quale, puntando un coltellino sulla tela, le chiede cosa stia cercando di rappresentare,

¹⁷ V. WOOLF, *Gita al faro*, cit., p. 49.

¹⁸ Ivi, p. 52.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 53.

sotto ponendo la pittrice a una pungente tortura: altri occhi che indagano il sedimento della sua vita. Si conclude così, non molte righe più avanti, la strana violenza subita dal corpo e dalla mente dell'artista, con un'amara riflessione sul quadro: «Ma era stato visto; le era stato sottratto.»²¹.

Ancora una volta, Virginia Woolf, sembra voler emergere dai pensieri del suo personaggio: sensibilissima alle critiche, la scrittrice fu sempre tormentata al pensiero di offrire le sue opere al pubblico, tanto che la fatica della scrittura non fu mai neppure equiparabile allo strazio dell'attesa per la pubblicazione. Per fortuna, per Woolf la scrittura fu anche terapia, culla in cui acquietare le paure e le ansie, e soprattutto in cui raccogliere le esperienze di vita, la memoria, l'eterogeneità del reale²²:

Per qualche motivo non riusciva a raggiungere quell'equilibrio sul filo del rasoio tra due forze opposte la signora Ramsey e il quadro – che era necessario. [...] Quale era il problema dunque? Doveva sforzarsi di afferrare qualcosa che le sfuggiva. Le sfuggiva quando pensava alla signora Ramsey; le sfuggiva ora pensando al quadro. *Le frasi venivano*. Le visioni venivano. Magnifiche immagini. *Magnifiche frasi*. Ma ciò che desiderava afferrare era proprio il brivido dei nervi, la cosa in sé prima che diventi qualcos'altro. Trovala e ricomincia; trovala e ricomincia; disse disperata, piantandosi di nuovo davanti al cavalletto²³.

Da un capo all'altro dell'opera, due donne, Virginia e Lily, collaborano per non lasciarsi sfuggire un filo sottile, quello che lega l'artista alla capacità di sentire e di vedere, quindi alla consapevolezza di cosa significhi creare. «Afferrare la cosa in sé prima che diventi qualcos'altro» è una dichiarazione di poetica esplicita che la scrittrice delega alla pittrice, in ragione di un tormento condiviso: avere a che fare con i resti della propria visione, istintivamente sentiti troppo poco rispetto al mondo intero, in particolare rispetto a tutto ciò che per Virginia significhi la madre e per Lily la signora Ramsey. Come sfuggire alla produzione di un ritratto che restituisce soltanto una banale somiglianza? Come permettere a una fugace apparizione di divenire permanente? Come rendere definitiva la transitorietà che fugge, come tenere simultaneamente insieme realtà e irrealtà, passato e presente?

Bisogna continuare a guardare senza attenuare neppure per un attimo l'intensità dell'emozione, il proposito di non farsi distrarre, di non lasciarsi ingannare. Bisogna tenere la scena – così – in una morsa e impedire che qualcosa vi entri e la sciupi. Uno doveva, pensò intingendo risolutamente il pennello, essere a livello dell'esperienza ordinaria, sentire semplicemente quella è una sedia, quello è un tavolo, però anche È un miracolo, un'estasi. Ah, ma cos'era successo? Un'onda di

²¹ Ivi, p. 55.

²² Cfr. LILIANA RAMPELLO, *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Milano, il Saggiatore, 2005.

²³ V. WOOLF, *Gita al faro*, cit., p. 193, corsivo mio.

bianco passò sul vetro della finestra. L'aria doveva aver sollevato la balza di una tenda. Il cuore le sussultò nel petto, la soffocò e la straziò. – Signora Ramsey! Signora Ramsey! – gridò sentendo tornare l'antico terrore – volere e volere e non avere. E poi, quietamente, come se si trattenesse, anche quello divenne parte dell'esperienza ordinaria, allo stesso livello della sedia, del tavolo²⁴.

Il predominio è sempre affidato all'emozione, ma la verità, confessa Lily, è che non sarebbero bastati cinquanta paia di occhi per vedere la signora Ramsey tutta intera, eppure Virginia Woolf, attraverso le meditazioni del suo personaggio, ci suggerisce il modo esatto con cui sopperire alla mancanza di un organo di senso che consenta di percepire un oggetto o una persona nella sua interezza e simultaneamente: «Tutto dipende quindi, pensò Lily, guardando il mare senza neppure una macchia, così soffice che le vele e le nuvole sembravano incastonare nell'azzurro, tutto dipende, pensò, dalla distanza [...]»²⁵. La distanza, spaziale e temporale, è la soluzione alla parzialità indotta dalla vicinanza: il passo indietro che compie Lily per visualizzare il suo quadro, i dieci anni che trascorrono dopo la morte della signora Ramsey, la barca del signor Ramsey che si allontana fino a raggiungere il faro; questi eventi mettono in prospettiva il ricordo, lo plasmano e lo riassestano in forma sia definitiva che attuale, tanto da addolorare Vanessa Bell, che attraverso la lettura del romanzo vede resuscitare dinanzi ai suoi occhi l'immagine della madre, creatura commovente e autentica. Quando Lily Briscoe ha la sensazione che la famiglia Ramsey sia approdata a destinazione, e ne è certa perché sente che il desiderio è stato coronato, tutto è finalmente giunto a compimento: «Di scatto, come se qualcosa la richiamasse laggiù, si girò verso la tela. Eccolo – il suo quadro. [...] Con repentina veemenza, come se per un attimo lo vedesse distintamente, tracciò una linea là, al centro. Era fatto; era finito, Sì, pensò, posando il pennello stremata, ho avuto la mia visione»²⁶.

La visione finale coincide con l'acquisizione della meta agognata, il faro, ma ciò che più vale è che la signora Ramsey è stata raggiunta nella sua fisionomia di madre. Per questo è necessario che l'artista concluda la sua opera con un'azione decisiva, tracciare una linea e un punto fermo, insieme.

La sovrapposizione del gesto creativo dell'artista che narra e dell'artista narrato è una questione che rimanda al gioco di rispecchiamenti che si instaura tra lo sguardo dello scrittore e del pittore nel momento in cui il dialogo si configura come illuminazione reciproca delle arti. L'immersione percettiva nell'elemento pittorico da parte dello scrittore consente anche al lettore di sondare l'energia

²⁴ Ivi, p. 202.

²⁵ Ivi, p. 188.

²⁶ Ivi, p. 208.

dell'atto creativo e del modo in cui l'osservazione si trasforma in sublimazione del reale²⁷.

Nel panorama letterario femminile, un'altra voce sembra motivatamente aggiungersi al desiderio di autodeterminazione artistica, tanto più in un clima di svilimento nel confronto con il mondo maschile, nel quale sembrano rimbombare le parole amare di Charles Tansley: «le donne non sanno dipingere, non sanno scrivere». Nel coro che resiste fieramente alle denigrazioni di genere si distingue con chiarezza Anna Banti, allieva e poi moglie del critico d'arte Roberto Longhi. La scrittrice fiorentina si dedica all'attività di romanziera proprio per sfuggire al destino “del secondo posto”, sventura inevitabile nel campo degli studi storico-artistici, sua prima scelta, a causa del confronto con il marito. Ma la parola letteraria di Banti resta intimamente legata al mondo dell'arte, in particolare quella pittorica, e sempre più profondamente dal momento in cui cresce smisurato e improvviso il desiderio di aggrapparsi al suo potere salvifico. Nel 1944 un bombardamento colpisce la casa di Anna Banti e, nella violenza degli eventi bellici, l'autrice smarrisce le carte su cui aveva ricostruito le travolgenti vicende della vita di Artemisia Gentileschi, pittrice seicentesca. *Artemisia* è, perciò, un testo che nasce già in qualità di riscrittura, che si appropria del *topos* letterario del manoscritto perduto e ritrovato sottoponendolo a un processo di inveramento e trasformando il gesto della riscrittura in un sincero atto di memoria. Anna Banti, tracciando le linee della sua «autobiografia interiore»²⁸, cerca riparo dall'orrore della guerra, trauma che l'ha segnata anzitutto per averle sottratto un'amica distante trecento anni con cui condividere passioni e dolori. Anche in questo caso, come lo era stato per Virginia Woolf, la stesura del romanzo asseconda il tentativo di catturare il ricordo evanescente di una persona cara, necessaria primariamente alla ridefinizione artistica autoriale²⁹. Poco importa che il rapporto tra le due donne sia, stavolta, solo un'idea, perché il personaggio di Artemisia ha ottenuto il privilegio di resistere ed emergere a fior di pagina, rivolgendosi direttamente e materalmente all'autrice:

«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'imbarcata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere»: la rapidità dello sdrucchiolo rimbalza ora come chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di altri freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino. [...] Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa. Sotto le macerie di casa mia ho perduto

²⁷ Cfr. F. MILANI, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, cit.

²⁸ FAUSTA GARAVINI, *Di che lacrime*, in ANNA BANTI, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, p. XXII.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. XI-LV.

Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto³⁰.

Due vite si rincorrono, forse tre, considerando che Artemisia è già il doppio di se stessa: personaggio storico e poi finzionale, si trova ad agire in un terzo universo, quello del nuovo romanzo che, peraltro, mai tenta di svincolarsi dai due mondi che l'hanno generato, la realtà extratestuale e l'antico manoscritto³¹. La zona anfibia in cui le due donne interagiscono è costruita sulla base di un dolore condiviso e di un eguale tentativo di rivalsa attuato attraverso il riscatto della propria vocazione artistica. Banti si fa spazio tra le macerie del suo tempo, progetta un nuovo ordine per i residui prodotti dal bombardamento, evento che ha distrutto simultaneamente la città e il suo universo personale, di cui Artemisia fa parte sia come fedele compagna ideale che come oggetto perduto. L'io narrato è la sintesi di «un comune destino di fragilità e resistenza»³², un agglomerato ricavato dai “buchi neri” di più esistenze. In fondo, le azioni dell'Artemisia di Banti non appartengono a lei sola, ma a tutte le donne che hanno impugnato l'arma della resistenza³³:

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 risposto un ghigno che ormai antichi motivi ispiravano. Non più nobili, non più puri di quelli che la vedova Violante coltivava e nutriva intorno a sé, e la ragione la sapeva lei sola³⁴.

Nello sconcertante gioco di rimandi e alternanze si inserisce anche Giuditta, eroina ebrea che decapita il condottiero assiro Oloferne, magistralmente dipinta da Artemisia, per cui stavolta potremmo parlare di “autoritratto interiore”. Se è vero che Artemisia rintraccia nello specchio la fisionomia di Giuditta, a partire da «quella ruga verticale che ebbe dalla prima età e non fece che approfondirsi»³⁵, la scrittura di Banti è la narrazione di un eroismo scandito in tre movimenti: il

³⁰ A. BANTI, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p. 13.

³¹ Attraverso un procedimento metalettico l'autrice del romanzo infrange tutte le barriere convenzionali tra i piani narrativi e instaura un vero e proprio dialogo con il personaggio di Artemisia, al punto in cui quest'ultima interviene nella narrazione evidenziando la propria esistenza fuori dal romanzo.

³² RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 152.

³³ Cfr. SIOBHAN CRAIG, *Translation and Treachery: Historiography and the Betrayal of Meaning in Anna Banti's «Artemisia»*, «Italice», LXXXVII, 2010, pp. 602-18.

³⁴ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 48.

³⁵ Ivi, p. 22.

taglio della gola, il colpo di pennello e il gesto grafico della scrittrice³⁶. Non un caso, quindi, che il personaggio di Artemisia, creatura che vanta un'esistenza quasi autonoma nel testo, si appropri della vocazione della donna che l'ha rianimata:

Il tempo le passava guardando una ragazza in gonnella di scarlatta che tirava l'acqua dal pozzo, con certi gesti di braccia e mani che in Italia non si praticano. *Ecco che pensò, non a dipingerla, ma a scrivere*: «che in Marsiglia una giovane manierosa e svelta coi gomiti bianchi da incantare, pareva annaspasse tirando il secchio». Dietro questa immagine e questa espressione così semplici e nette, altre ne corsero di luoghi o di cose; e voci e parole udite si aggiungevano, prestandosi a comporre in testa un discorso, un racconto che non avrebbe voluto perdere né dimenticare³⁷.

Con una bizzarra inversione di rotta rispetto al procedimento rintracciato in *Gita al faro*, la pittrice sembra invadere la sfera di esistenza della propria autrice e, plausibilmente, trasferisce su di sé il processo messo in moto dall'ispirazione creativa di Banti. Questa sorta di sovrapposizione tra le due personalità artistiche è favorita, nella prima parte del romanzo, da una continua oscillazione dalla prima alla terza persona, la quale contribuisce a creare confusione circa le voci delle due donne. Nella seconda metà del romanzo la narrazione subisce un'evidente deviazione, poiché la narratrice si autocondanna: «Mi ravvedo [...] per condannare l'arbitrio presuntuoso di aver diviso con una morte i territori del mio tempo»³⁸. A questo punto, la scelta autoriale di proseguire la narrazione esclusivamente in terza persona è volta a far riconoscere al lettore l'unicità e l'integrità dell'individuo narrato, secondo una necessità che è anche di tipo etico.

Nonostante tutto, lo scambio tra le due donne non si esaurisce, tant'è che la solidale unione viene formalmente confermata almeno un'ultima volta. Né in Banti, né in Woolf (in particolare circa il corpus di biografie finzionali, tra cui vale la pena citare almeno *Orlando*), il ricorso alla terza persona grammaticale è segno di obiettività, segnala piuttosto una "grammatica della responsabilità", volta a un duplice riconoscimento: la singolarità dell'esperienza individuale e la vulnerabilità del narratore che si svolge in un processo di reciprocità. L'ardita comunicazione intrattenuta per buona parte del testo, seppure sufficiente a trattenere nella mente del lettore l'idea che le due identità tendono verso un'intima coincidenza, è consolidata da Banti attraverso un'altra deliberata infrazione³⁹:

³⁶ Cfr. SONIA RIVETTI, *Lavinia musicista, Artemisia pittrice, Agnese scrittrice: il femminismo inclinato di Anna Banti*, «Sinestesiaonline», IV, 3, 2015, pp. 1-12.

³⁷ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 143, corsivo mio.

³⁸ Ivi, p. 104.

³⁹ Cfr. LUCIA BOLDRINI, *Anna Banti and Virginia Woolf. A Grammar of Responsibility*, «Journal of Anglo Italian Studies», X, 2009, pp. 135-49.

Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi: «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto⁴⁰.

Artemisia ha appena concluso un autoritratto, il cui motivo ispiratore – informa Banti – fu il coraggio di Annella De Rosa, giovinetta uccisa dalla violenza di un uomo. Il movimento che genera l'opera è, ancora, un procedere all'indietro, la messa in prospettiva degli eventi storici grazie allo sguardo retrospettivo dell'artista. Artemisia si fa strada nella luce proiettata da una candela, nella stanza in cui Banti sta concludendo il suo romanzo, e le rivolge dolci parole pronte a riconoscere la dignità artistica di entrambe: vi è un'unica soggettività-autorialità, un *continuum* espressivo di immagini e parole che ingloba creature e creazioni.

⁴⁰ A. BANTI, *Artemisia*, cit., p. 425.