

Un grido autobiografico. Il Caravaggio di Anna Banti

Sonia Rivetti

Ricercatrice indipendente
(sna.rivetti@gmail.com)

Abstract

In occasione dei quarant'anni dalla morte di Anna Banti, questo articolo apre alla scoperta di Anna Banti studiosa di Caravaggio, seguendo due piste d'indagine: nella prima parte, si analizzano le opere della Banti (lettere, scritti d'arte, racconti) che parlano di Caravaggio; nella seconda parte, una comparazione tra la produzione artistica di Caravaggio e quella letteraria della Banti ci porta ad ipotizzare un legame tra il pittore e la scrittrice fondato sull'indissolubilità tra vita e arte/letteratura.

Parole chiave

Lucia Lopresti, Caravaggio, Roma

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/801>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Debbo dirti i miei giorni
o la mia stanza serale?
I desideri si fanno selvatici
da tutti i quadri gli angeli mi seguono.
(Rainer Maria Rilke, *Il diario fiorentino*)

An Marco R. Bettoni Pojaghi, *meinen schrecklichen Engel*

A Lucia, "fine ed orizzonte di te e di me"

La storia che vogliamo raccontare comincia a Roma nell'autunno 1914 e ha per protagonista Lucia Lopresti, la quale, dopo la maturità al Tasso dove ha frequentato il corso sperimentale di storia dell'arte tenuto da Roberto Longhi¹, si iscrive alla facoltà di Lettere della Sapienza seguendo le lezioni di Adolfo Venturi:

Capitò per caso in una vasta sala oscura, affollatissima, fornita di uno schermo su cui si alternavano Madonne, Crocefissi, Santi, Glorie d'angeli, Martiri flagellati. L'oratore, in cattedra, sotto un fioco lumino e assai vecchio, commentava, strascicato e monotono facendo comparire e scomparire a suon di campanello sfiatato Annunziate e giovani bellissimi eroi trafitti da frecce².

Il 29 novembre 1918 la Lopresti discute la tesi di laurea e il 16 gennaio 1919 entra nella Scuola di perfezionamento³.

Nella primavera-autunno 1921, mentre si avvia a concludere brillantemente il triennio di perfezionamento⁴, scrive delle lettere a Longhi, che nel frattempo è diventato un importante storico dell'arte nonché il suo fidanzato e si trova in giro per l'Europa per motivi di lavoro (i due si sposeranno nel 1924).

Si tratta di documenti fondamentali da cui partire per ricostruire e restituire a questa scrittrice del Novecento il suo vero e irrequieto io. Tormentata dalla propria ignoranza («Ah! quanto conosco poco di Roma e quanto ho dimenticato e che pelandrona sono stata!»)⁵, la Lopresti si dà da fare visitando gallerie, frequentando biblioteche, viaggiando e soprattutto discutendo delle proprie impressioni con colui che considera l'autentico maestro, ossia Longhi. Il ritratto che ne viene fuori è quello di una studiosa pura e appassionata che guarda con lucidità i giochi di potere e protezioni dei concorsi cui comincia ad avvicinarsi, opponendo tuffi di entusiasmo e stupore nell'infinito mare dello studio dell'arte: «Ma non importa! Io sono così felice di studiare continuamente, senza più distrazioni disastrose di insegnamento e lezioni private (eppure devo darne ancora qualcuna!)»⁶.

Tra gli autori che, lettera dopo lettera, incontra nei suoi pellegrinaggi artistici affiora spesso il nome di Caravaggio. Nella lettera 1, a proposito delle cose viste durante il viaggio a Genova da cui è appena rientrata, si lascia andare a un paragone: «[...] un quadro per soffitto di Lotto con delle figure di scorcio, con dei colori che fanno diventare

¹ Cfr. Anna Banti, *Premessa*, in Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 5-6.

² Banti, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 19-20.

³ Cfr. Maria Mignini, *Le donne alla Scuola romana di perfezionamento in Storia dell'arte*, in Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi. *Atti del Convegno*, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di Mario D'Onofrio, Modena, F. C. Panini, 2008, pp. 115-123.

⁴ Nella conferenza tenuta al Lyceum Romano il 24 novembre 1938 Adolfo Venturi, ricordando il lavoro delle sue allieve, parla di Lucia Lopresti come «sottile interprete del manierismo di Pasquale Cati, del cui prisma cromatico fece scintillare sulle pagine del mio periodico la vivida sfaccettatura, sempre pronta a cogliere la vena del bello nei campi più discosti dell'Arte, dalle pitture del nostro Seicento alle stampe orientali» (Adolfo Venturi, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, Roma, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1939, p. 22).

⁵ Lucia Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, «Paragone-Letteratura», 102-103-104, 2012, p. 29.

⁶ Ivi, p. 35.

matti. C'è una suonatrice che pare quella di Caravaggio!»⁷. Nella lettera 7, commentando un blocco di opere venute fuori da depositi e ministeri, si spinge oltre verso questioni d'attribuzione: «Una figura di donna, stranissima con un fiore in mano e un pennacchetto fosforico nei capelli che Hermanin dice appartenere per sicurissime prove di documenti a Caravaggio giovanissimo. Io non mi raccapezzo!»⁸. Nelle lettere 8 e 9 Caravaggio diventa l'oggetto di un compito che la servizievole Lopresti svolge per Longhi: «Avevo indugiato fino ad oggi a mandarle [le fotografie] per aspettare che fosse pronto anche il Caravaggio di S. Agostino. Ma Carboni non me lo ha potuto consegnare stamattina perché non era pronto il particolare dei pellegrini»⁹. Infine, nella lettera 15 la Lopresti annota una scoperta fatta alla Vaticana che rafforza la notizia trovata da Longhi sull'anno della morte di Caravaggio:

Te la trascrivo: Michaeli Angelo Merisio Firmi (?) F de Caravagio in picturis jam non pictori sed naturae prope aequali obiit in portu Herculis e Partenope illuc se conferens Romam repetens XV Kal. Augusti – anno Chri MDCX vix. ann XXXVI – mens. IX. D. XX Martius Milesius. Jur. Cons. Amico eximiae indolis P. e un'altra: Mich. Angel. Merisius de Caravagio – eques Hierosolimitanus – naturae aemulator eximius – vix. ann. XXXVI m. IX. D. XX – moritur XVIII Julis MDCX¹⁰.

Proprio nelle ultime lettere veniamo a sapere che la Lopresti, che vanta già diversi scritti d'arte¹¹, è chiamata a scrivere un pezzo per «L'Arte», la rivista di Venturi, «che dev'essere a mal partito»¹². La scelta cade su Caravaggio, precisamente sulla *Deposizione* della Chiesa Nuova. Nasce così *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio* (A. XXV, fasc. 2-3, marzo-giugno 1922).

È il primo corpo a corpo con il pittore lombardo. La scena (teatrale) è questa: Cristo, appena calato dalla croce, è sorretto da Nicodemo e da Giovanni. Il primo afferra la muscolatura robusta delle gambe di Gesù mostrando il suo volto allo spettatore. Il secondo lo sostiene per il costato riservandogli nello scuro ogni sguardo. Entrambi hanno cura di proteggere con un lenzuolo bianco la salma, che sta per essere adagiata sulla pietra. Alle spalle dei discepoli si sgomitola il dramma di tre donne: Maria di Cleofa alza le mani al cielo gridando il suo dolore, Maria Maddalena ha solo lacrime per narrare quel lutto. E la Vergine, sagoma silenziosa, trascina la destra verso Gesù, e in questo trascinarsi ci colma di smarrimento, come se da quell'esistenza non si potesse staccare.

La Nostra non lo sa quanto il realismo caravaggesco (una madre che non si rassegna alla perdita del figlio) impatterà sui fatti della sua vita (l'inaccettabile morte di Longhi), e quanto i fatti della sua vita, per squarciarsi, faranno un giro artistico-narrativo. Adesso è solo una fortunata e abile ritrovatrice di documenti storici, grazie ai quali può assegnare una data precisa al quadro: «La Deposizione non fu dunque dipinta tra il 1590 e il '95 come finora generalmente si riteneva, ma tra il 1602 e il 604 [...]»¹³.

Sempre in veste di frequentatrice di archivi, nel successivo articolo *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, apparso su «L'Arte» del luglio-agosto 1922 (A. XXV, fasc. 4), la Lopresti rinviene un atto che le permette di circoscrivere la datazione della *Vergine di Loreto* di Caravaggio, «il quale, se, come pare ovvio, fu data pronta esecuzione alle norme dell'istrumento, dovette presentare il suo quadro non oltre la fine del 1604»¹⁴.

⁷ Ivi, p. 22.

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ Ivi, pp. 60-61.

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ Cfr. Sonia Rivetti, *Lucia Lopresti scrittrice d'arte del secolo XX*, in Ead., *Breve ma veridica storia di Anna Banti*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 15-47.

¹² Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, cit., p. 75.

¹³ Lopresti, *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, «L'Arte», 2-3, 1922, p. 116.

¹⁴ Lopresti, *Sul tempo più probabile della "Madonna dei Pellegrini", a S. Agostino*, «L'Arte», 4, 1922, p. 176.

Nel 1929 accade un fatto lacerante: la Lopresti abbandona la critica d'arte. La motivazione risiede in un bisogno inderogabile, quello dell'indipendenza: aveva sposato Roberto Longhi e non poteva permettersi di esercitare il suo stesso mestiere, mestiere in cui egli eccelleva¹⁵.

Nel 1930 pubblica su «La Tribuna» un racconto intitolato *Barbara e la morte*. È l'incontro con una duplice morte, l'una narrativa (la morte della nonna della protagonista), l'altra simbolica (la morte di Lucia Lopresti). Nasce così, sotto pseudonimo, la scrittrice Anna Banti.

Possono, occhi che hanno divorato il tempo nella ricerca della Bellezza, scordare ciò che hanno visto? No. Così quando la Banti firma la sua prima prosa e mette in piedi il quadretto dell'infanzia di Barbara sconvolta dalla morte della nonna è costretta a leggervi *La morte della Vergine* di Caravaggio, l'ultima pala d'altare eseguita a Roma prima di fuggirne il 29 maggio del 1606 con l'accusa di avere assassinato Ranuccio Tomassoni da Terni durante una rissa in Campo Marzio.

[...] [un] chiarore devastante [...] irrompendo da sinistra nella cerchia di colori già stranamente fiammanti e pur combattendo con tutte le specie dell'ombra, sosta per un attimo sul viso arrovesciato della Madonna morta, sulle calvizie lunate, sui colli pulsanti, sulle mani disfatte degli apostoli; fende di traverso il viso dolente di Giovanni; fa della Maddalena seduta in pianto un solo massello luminoso; della sua mano sul ginocchio un grumo solo di luce rapresa¹⁶.

Le pupille finalmente aperte riuniscono come per l'ostinazione di un sogno che vuol essere continuato, un gruppo insolito: la mamma ritta presso il letto della nonna: ritta, ma col volto e le spalle chine di chi scruta, attentissimo, i moti di un essere o di una cosa appena visibile. La nonna, più pallida dell'usato, siede sul letto con una forza e un peso che la fan quasi abbarbicare alle prode: pare spinta in avanti da un vento senza voce che risponda con forza concentrata a quello che geme ancora, di fuori, tra le persiane. Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico. Sulle mani d'avorio giallino, assorbe troppa luce, estraneo, il filo sottile dell'anello d'oro¹⁷.

Alla Maddalena seduta ai piedi della Vergine (Caravaggio) fa da contraltare la mamma di Barbara eretta presso il letto della nonna (Banti): entrambe hanno il capo chino, rivolto l'uno a un corpo senza vita, l'altro a una fine imminente. Difatti, se la Vergine di Caravaggio è già morta, la Banti sceglie di rappresentare il momento in cui la nonna di Barbara ancora si aggrappa alla vita.

Del resto, la rappresentazione dell'attimo che precede la morte non è estranea a Caravaggio: ineguagliate restano la testa di Medusa, la testa di Oloferne, la testa di Golia, la testa di Battista, riproposizioni di soggetti sgozzati grondanti sangue, che in quelle bocche spalancate gridano tutto l'orrore del misfatto appena compiuto.

La mano della Maddalena assorbe l'intero fascio luminoso proveniente dalla finestra della stanza. La Banti introduce un particolare all'essenzialità caravaggesca: l'anello nuziale della nonna che, sulla pelle candida, gode di troppa luce.

Soffermiamoci ora sulla maniera in cui Caravaggio affronta il tema della morte. A chi sappia un poco delle cose dell'arte, appare subito chiaro che egli si tiene lontano dalla grazia e dalla distensione con cui la morte della Vergine veniva raffigurata nella tradizione della pittura sacra cinquecentesca. Le Madonne hanno le fatture beate di chi guarda alla morte come riscatto, come acquisizione di senso della vita passata; il dolore degli astanti, severo e consapevole, getta serenità sul sonno eterno della Vergine. Nel

¹⁵ Cfr. Grazia Livi, *Tutto si è guastato*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1971.

¹⁶ Roberto Longhi, *Caravaggio* [1968], Milano, Abscondita, 2013, p. 67.

¹⁷ Banti, *Barbara e la morte*, «La Tribuna», 13 luglio 1930, p. 3.

quadro di Caravaggio non c'è misticismo ma scandaloso realismo. La Madonna è ritratta con il ventre e i piedi gonfi; gli apostoli si abbandonano a un pianto disperato al pari della Maddalena che si copre il volto con la mano. Caravaggio svela che la Vergine è prima di tutto una persona in carne ed ossa, è Maria, una delle tante donne che egli strappava alle strade romane per farne dei modelli, esposta alla sofferenza e ai segni della morte. Non ci sono angeli perché non c'è trascendenza. Il pittore non lascia intendere la speranza della resurrezione: tutto è brutalmente schiacciato sul corpo senza vita e sulla pena inconsolabile di chi ha perduto per sempre una persona cara.

La Banti, che conosceva benissimo questo discorso, ritrae la nonna di Barbara dal vero dell'angoscia: «Gli occhi grigi son gravati da una pesantezza acquosa ed esprimono un disgusto assoluto, categorico»¹⁸. E mette la piccola spettatrice in postazione dolorante: «[...] tra per il disagio createle dalle formule ripetute di condoglianza, e per la disperazione di sentire eguale l'atonìa del proprio cuore, Barbara fu convinta di essere un mostro; e dai suoi occhi sgorgarono finalmente certe lacrime pesi e pungenti che non le parvero neppure pianto»¹⁹. L'esperienza del lutto pone fine all'infanzia di Barbara e al suo mito dell'immortalità: «Il mare, dopo qualche burrasca, s'era di nuovo steso, ma si vedeva chiaramente, per quel suo azzurro più chiuso e profondo, che non si sarebbe prestato ai giochi di tutti, come un mese innanzi; e che infine il contratto della buona stagione era scaduto»²⁰.

Del pittore irriverente la Banti non stima solamente l'ostinata riproduzione della morte. C'è anche il suo singolare stile luministico. Ed è su di esso che continua a modellare *Barbara e la morte*:

Un impulso ingrato, ma ferreo, che s'identifica col brivido di freddo della sveglia e della scopertura, ha già messo in piedi la bambina. Di chi è questa voce roca che enuncia, anch'essa delle corte frasi, che interroga, che, alla disperata, offre aiuto? Stupita, sgomenta, Barbara crede ancora di dormire mentre affronta la scala nera, mentre scende quei gradini che non furon mai così alti e ripidi come ora, battuti di sbieco da un riflesso di bugia notturna. Bisogna entrare nella cucina, spingere la porta che non si chiude, muovere col battente e sorprendere l'aria addormentata che rifluisce con uno schiaffetto sulle gambe nude. Come starà ora la nonna? Bisogna far presto a svegliare il fuoco, gli utensili, ogni cosa. Perché trema così smisuratamente la bugia, poggiata in piano sul camino? Barbara non sa come spendere i suoi gesti che la fiamma scompone e ingigantisce sulle mura con balzelloni irragionevoli, le par d'essere spiata da un occhio allarmato e feroce, e cerca di farsi coraggio menando di gran soffiattate sotto al fornello. A momenti, quando la fiamma tutta inclinata da un lato, pare abbandonarsi e cedere alle tenebre, la bambina è posseduta da una disperazione così urgente che, a occhi serrati, affretta col desiderio l'istante in cui potrà finalmente misurarsi senza aiuto col buio, e realizzare pienamente l'orrore di un'apparizione o il miracolo di un'alba improvvisa e benefica. Finalmente l'esperienza contenuta nella lunghezza dei minuti le insegna i movimenti calmi e allenta i battiti del suo cuore: la candela fila ora quasi immobile; la brace già si tinge di un rosa incandescente. Una tranquillità nuova, incantata, si sprigiona dal meccanismo della faccenda che procede; i sensi, avviluppati in un nodo chiuso nello spasimo dello sgomento, si distendono e cominciano ad agire indipendenti. Ecco che il vento soffia con minore accanimento, e, a tratti, cessa addirittura. In quelle pause il silenzio della notte è come una bevanda ristoratrice, come una presenza amica; e, quando è più profondo, ne affiora timidamente la voce lontana del mare. Rimangono testimoni minacciosi di un momento ansioso e precario, le parole della mamma che piovono eguali e vigili come sentinelle giù dal primo piano; e quell'odore nauseabondo dei testi caldi che sale dal fornello infuocato²¹.

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

Barbara offre il suo aiuto estemporaneo: riscalda l'acqua per la nonna, la stessa, forse, che nella *Morte della Vergine* giace nel catino ai piedi della Maddalena e con cui probabilmente la fanciulla avrà lavato gli spasimi della Vergine.

La fiamma della candela lotta con il buio della notte creando zone di luce e di ombra. Ma non vi è nulla della drammaticità del chiaroscuro caravaggesco, che s'impone dalla *Vocazione di San Matteo*, dove il triangolo di luce, partendosi dalla porta socchiusa, sconvolge il volto del malfattore nell'attesa della sua conversione. Piuttosto, pare di entrare in un'osteria di Emmaus in cui due poveri viandanti (quello in primo piano, che, indietreggiando con la sedia, sembra bucare la tela e venirci addosso, veste un cappotto sdrucito al gomito destro), alla presenza dell'oste, condividono la cena con un uomo che afferma di essere nientedimeno che Gesù risorto: la *Cena in Emmaus* della National Gallery di Londra. Qui la luce difende l'uomo dalla verità rivelata. Dopo avere sfiorati i volti dell'oste, di Cristo e del viandante sulla destra, si allarga sulla tavola come ad abbracciare gli oggetti della vita di tutti i giorni: la caraffa di vino, il pane spezzato, la canestra di frutta. Parimenti la fiamma s'incarica di scoprire l'ambiente abituale di Barbara («il tinello stretto, incatenato al disco chiaro della lampada sulla tovaglia, quei resti del desinare, freddi e rassegnati, lo strascicar delle seggiole sull'ammattonato polveroso»)²², di murare la sua sicurezza, proteggendola dall'evento particolare che si consuma nella stanza della nonna.

Intanto, due quadri di Caravaggio entrano nella collezione della villa Il Tasso a Firenze, dove i coniugi Longhi vanno a vivere nel 1939. Si tratta del *Fanciullo morso da un ramarro*, autografo, e del *Fanciullo che monda una pera*, derivato da un originale perduto²³.

L'interesse artistico della Banti per Caravaggio ritorna sovrano nel 1956 con *Il Caravaggio*, un'opera che abbiamo scoperto e che va ad arricchire la bibliografia degli scritti d'arte di Anna Banti²⁴. Si tratta di un volume pubblicato dall'editore Aldo Martello di Milano, che comprende 46 tavole e una breve introduzione della Banti, la quale ripercorre le tappe fondamentali della vita del pittore, dal praticantato nella bottega di Simone Peterzano alla morte a Porto Ercole, e sottolinea la portata rivoluzionaria della sua pittura, «[a]ntiaccademica [...] e tutta dedicata a speculazioni intime e spregiudicate di luce e di sostanza pittorica [...]»²⁵.

Nel marzo-aprile 1973 un quadro di Caravaggio, *La negazione di Pietro*, diventa protagonista di *Tela e cenere*, un racconto della Banti pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» diretta da Moravia-Pasolini-Siciliano e successivamente inserito nella raccolta *Da un paese vicino* del 1975.

La tela risale all'ultimo periodo napoletano di Caravaggio (1609-1610) ed è rimasta nelle collezioni di famiglie napoletane fino agli anni sessanta del Novecento, quando viene esportata illegalmente e acquistata nel 1997 dal Metropolitan Museum of Art di New York, dove tutt'ora si trova.

Lasciandosi guidare da questi dati la Banti, che fin da *Artemisia* (1947) è maestra nel leggere con l'immaginazione ciò che la realtà storica fa trapelare e nel costruire storie più vere del vero storico, mette in piedi una galleria di personaggi che sono entrati in possesso del quadro per diritti ereditari, donazioni o vendite. Si parte da Don Antonio Castellani, che nel 1692 eredita il quadro da una sua penitente, una suora benedettina che ne aveva conosciuto l'autore, per arrivare al ventesimo secolo, allorché un collezionista americano di origine slava, un certo Salomone Zatoposki, si aggiudica l'opera da un traffico illecito mentre è ricercato dall'Interpol.

²² *Ibidem*

²³ Cfr. *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, a cura della Fondazione, introduzione di Mina Gregori, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1980. Recentemente Gianni Papi afferma di avere trovato un dipinto che potrebbe essere l'originale delle varie versioni del *Mondafrutto* di Caravaggio.

²⁴ Cfr. Laura Desideri (a cura di), *Bibliografia*, in Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2013, pp. 1761-1762.

²⁵ Banti (introduzione di), *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello, 1956, p. 5.

Per sottrarre il quadro alla venalità dei vari proprietari la Banti fantastica sulla sua inspiegabile sparizione. Nel finale, infatti, assistiamo all'incenerimento della tela nello studio dell'antiquario americano senza che sia possibile rinvenire traccia di fumo o di bruciato.

C'è un personaggio in questo racconto che merita particolare attenzione: Madre Elisabetta, la Badessa delle Clarisse. Costei riceve il quadro da una sua novizia, Isabella, turbata dalla rude rappresentazione del Primo Apostolo senza aureola davanti a una serva e a un soldataccio. Madre Elisabetta è l'unica, tra tutti i personaggi inventati dalla Banti, a conoscere il valore artistico di Caravaggio: «[...] non digiuna di cognizioni artistiche, aveva decifrato sul telaio quel nome, "Merisi", giudicato illeggibile. Non solo l'opera era eccellente ma il pittore era celebre, noto anche per la violenza dei costumi [...]»²⁶. Inoltre, come un'audace studiosa, si lancia nell'intuizione del futuro sovvertimento del Seicento come secolo di decadenza: «Le mode passano [...] verrà il momento che il disprezzato barocco sarà rivalutato e ammirato. Questa è la vera religione, concludeva: restituire al genio dei morti il dovuto riconoscimento: e chi più di Michelangelo Merisi meritava un postumo omaggio?»²⁷.

Le tracce che servono a dimostrare la teoria di cui diremo tra poco non sono però finite qua. Vediamo che cosa succede quando Madre Elisabetta osserva il quadro:

Ora, congedata la novizia e la conversa, contemplava il quadro esaminandolo con estrema attenzione, colpita da quella nuda semplicità e dal geniale gioco dei lumi. Più dello strazio di Pietro la interessava la inflessibilità accusatrice della servente: lei fedele alle regole, non possedeva specchi (le sue suore ne nascondevano di piccolissimi sotto i loro pagliericci); ma qualcosa, in quel viso impavido le ricordava il proprio, o, a dir meglio, rifletteva quell'amore della verità, di cui lei si era vantata fin da bambina. In fondo, trovava giusto che il pittore avesse sottolineato il contrasto fra la umile serva sicura di sé e il pauroso Pescatore che il rimorso già puniva nell'atto stesso di dire: no, io non lo conosco. È pur vero, rifletteva, che spesso l'uomo è più debole della donna: Marta o Maddalena non avrebbero rinnegato il Maestro²⁸.

La Banti ci dice che la Badessa simpatizza con la serva del quadro («quel viso impavido le ricordava il proprio, o, a dir meglio, *rifletteva* quell'amore della verità, di cui lei si era vantata fin da bambina») ²⁹, la quale sta dicendo la verità, ovvero che Pietro è amico di Gesù. Ma fa anche una rivelazione: «È pur vero, *rifletteva*, che spesso l'uomo è più debole della donna: Marta o Maddalena non avrebbero rinnegato il Maestro»³⁰. Non è la Badessa che riflette, è la Banti che, attraverso il doppio specchio Badessa/serva, riflette: riflette, attraverso il linguaggio più alto e sacro, quello biblico, che già aveva usato nelle lettere giovanili a Longhi, sul fatto che lei, come Marta o Maddalena, mai avrebbe detto al Maestro, che è l'appellativo che sempre nelle lettere giovanili usa per definire Longhi, di non conoscerlo. Mai avrebbe preso le distanze dall'uomo amato nell'ora dell'agonia. Agonia che, al momento della stesura del racconto, la Banti ha già esperito, essendo Longhi morto nel 1970. Insomma, la Banti si serve di questa Badessa conoscitrice d'arte che mai avrebbe tradito un uomo per dire la propria verità.

Ed eccoci al secondo punto di contatto tra la Banti e Caravaggio. La Nostra non si limita a trattare di Caravaggio nella sua produzione artistica e letteraria. Si avvicina a Caravaggio anche per l'indissolubilità di vita e arte, per cui entrambi, attraverso le loro opere, parlano di sé stessi. E lo fanno con il medesimo modo di operare, esordendo con soggetti semplici che alla fine delle carriere raggiungono la loro complessità riflessa.

²⁶ Banti, *Da un paese vicino*, Milano, Mondadori, 1975, p. 115.

²⁷ Ivi, pp. 115-116.

²⁸ Ivi, pp. 114-115.

²⁹ Ivi, p. 114 (il corsivo è mio).

³⁰ Ivi, pp. 114-115 (il corsivo è mio).

Dimostriamo questa tesi partendo da Caravaggio. Al 1597-98 risale il *David* di Madrid. L'episodio dell'Antico Testamento narra di un fanciullo ebreo di nome David che decide di affrontare il gigante filisteo Golia. Con un sasso David colpisce alla fronte Golia stendendolo a terra, poi corre verso di lui, gli sottrae la spada e lo sgozza, portando la testa in trionfo a Gerusalemme.

Caravaggio raffigura David chino sul cadavere di Golia mentre annoda a un filo il capo reciso, che reca in fronte il segno del colpo ricevuto e nella bocca spalancata comunica la sofferenza del misfatto appena consumato. In sostanza, tiene fuori il gesto del trionfo: la spada impugnata e la testa di Golia esposta al popolo d'Israele.

Nel 1606-607, con il *David* di Vienna, Caravaggio torna a confrontarsi con questa iconografia. Questa volta però decide di realizzare proprio il gesto del trionfo: un David spavaldo serra nella destra la spada, rivolta con disinvoltura all'indietro, e nella sinistra solleva per i capelli la testa mozzata di Golia.

Perché questo cambio di direzione? Cos'è accaduto tra la prima e la seconda rappresentazione? La vita. Caravaggio è ossessionato dalla sua testa mozzata. Sa che su di lui pende una condanna a morte per decapitazione per avere ucciso un uomo. Allora dimentica ogni accademismo ed empatizza con la malvagità punita del gigante.

Dobbiamo fare ancora un passo avanti, l'ultimo. Arriviamo così al 1609-10, quando viene eseguito il *David* di Galleria Borghese. Il giovane David seminudo erompe dall'oscurità (l'interno della tenda militare) ed è investito da un fascio di luce che apre all'accaduto, violento, crudo, irrevocabile. Nella mano destra reca la spada bassa e nella sinistra il trofeo della testa di Golia da mostrare all'esercito. Il male è stato sconfitto ma David non ha un volto fiero. Sono lineamenti melanconici quelli che Caravaggio ci consegna: l'eroe sa che l'umanità continuerà a peccare. E Golia, nonostante grondi sangue, continua a gridare, prova che la prepotenza è dura a morire.

L'orchestrazione del soggetto biblico ci suggerisce un'altra lettura. David rispecchierebbe Caravaggio giovane privo di macchia. Golia sarebbe invece l'autoritratto del Caravaggio tardo, consapevole di essere un uomo morto se non otterrà la grazia. E il grido è un appello a Scipione Borghese a intercedere presso lo zio, papa Paolo V, e ottenere il perdono. La testa dipinta in cambio della testa reale.

Veniamo ora alla Nostra. Nel 1937 la Banti pubblica il suo primo libro, *Itinerario di Paolina*, una raccolta di tredici prose che, a suon di sguardi e moti dell'anima, vogliono consegnarci la formazione di un personaggio, Paolina, dall'infanzia all'adolescenza.

Nel primo capitolo, *Radici*, lo scherzo che la mamma fa tutte le sere alla bambina di un anno e mezzo lacerando il buio della stanza con il lume a petrolio in mano, riproduce, in un chiaroscuro caravaggesco, il momento di una nascita, del grido con cui dall'indistinto nero si passa alla luce dell'esistenza:

Una stanza buia in fondo a un corridoio. La porta è chiusa e si sa che anche il corridoio è buio, ma l'oscurità non fa paura, è gioviale, frizzante di imprevisto e come foderata di luce al di là delle pareti. La fantolina avverte che basterà scalfire con un gesto o con un grido tutto questo nero perché il chiaro ritorni; sicché accetta con entusiasmo le condizioni del momento e si contenta di ballare silenziosamente sul braccio della "tata" aspettando il prodigio. Allora una voce nasce dietro ai muri, trapela e cresce pian piano. È una voce famigliarissima, anzi la sola "voce", ma così lontana e incerta da non esser più un suono ma un volo misterioso, oscillante. Ora il buio vibra al sospetto del primo chiarore, ed eccolo insidiato da un'alba bianchiccia che si annunzia e subito si diffonde a ventaglio sotto l'uscio. Il canto ispessisce, prende contorni, si solidifica, fermo ad ali tese, come un pericolo o una fortuna. La paura, deliziosa, si sfoga in eccitazione. Il colmo della felicità è raggiunto un attimo prima che la porta si spalanchi e appaia la mamma, chiara e sorridente, col lume a petrolio in mano, appena acceso. Dopo, tutto si scioglie nell'incontro fra le gioie della scoperta e quelle dell'abitudine: sapore, gustato

per la prima volta, di una realtà il cui possesso è sicuro, e istinto di un abbraccio che dura da sempre³¹.

In una scrittura che ci sfugge da tutte le parti, la sola coordinata tangibile è data dagli spazi. Le città in cui si muove Paolina sono le stesse in cui ha vissuto la Banti da bambina, ovvero Bologna, Prato e Roma. Una bambina che gioca tutto il tempo vissuto e narrato su una domanda:

Sono gli adulti, naturalmente, che la interessano; e, in modo speciale, le donne. Poco importa quel che dicono e come son vestite: contano le inflessioni delle voci, tagliate sullo stesso modello di contegno, contano i gesti comuni a tutte: aprir la borsetta, accomodarsi i capelli sulle orecchie, infilare il guanto lasciando il pollice per ultimo, far scattare la cerniera del portamonete. Queste e simili prerogative hanno, agli occhi di Paola, l'importanza di un suggello, di un salvacondotto, non tanto per l'individuo quanto per la parola che lo classifica genericamente: "una donna, una ragazza"; alla quale poi l'individuo può ancorarsi con sicurezza, come a un palo di sostegno. Ora accade che dopo essersi saziata di tali minute osservazioni, la bambina avverta in sé come la presenza di uno strumento ingombrante che è poi quell'attenzione, quella precisione d'occhio che l'ha servita fino allora. Il canocchiale, ripiegandosi nell'astuccio, finisce per agire da microscopio come questa domanda: "e io, chi sono?"³².

I quadri narrativi generano delle ipotesi: bambina, moglie, madre, martire, benefattrice. Nessuno stato riempie però la storia di Paolina, che si cancella con il gesto del vecchio contadino marchigiano che «poggia[...] su un foglio pulito, un mazzetto di ciliegie brillanti, spuntate quasi dalla terra con una munificenza sapiente e precisa»³³.

Nel 1941 esce il romanzo *Sette lune*. La protagonista, Maria Alessi, è Paolina divenuta giovane. È un altro alter-ego della Banti: è iscritta alla Sapienza di Roma dove frequenta le lezioni di storia dell'arte conseguendo la laurea senza lode.

Ma la cosa sorprendente è che Maria trasferisce sulla faccia del domestico di Palazzo Tordi, dove è attesa in qualità di insegnante a domicilio, l'interrogativo che Paolina si era sentita rivolgere per l'ultima volta dalle Suore di Carità.

La domanda preparata mentalmente da tanti giorni suonò imprecisa, quasi ambigua. Subito Paola si vergognò, arrossì e vide se stessa collo sguardo della vecchia suora. Calza di seta, volpe azzurra... "Chi sei?" dicevano i battiti delle palpebre senza ciglia. "Una fannullona, un'intrigante?" E in silenzio il taglio delle labbra si muoveva come per mormorare³⁴.

Questa volta il trillo vivace rispose al gesto con una prontezza suscettibile che sollecitò la trepidazione di prima e la coscienza di una debolezza, di una timidezza d'inferiore. Intanto la stretta non rallentava: ora non c'è più scampo, la porta si sarebbe aperta: e così fu. Uno spiraglio si schiuse in silenzio, s'allargò e un uomo comparve nel vano, un domestico in pannelle di feltro e la faccia del "chi sei?" sulla giacca di tela bianca. [...]. L'uomo ha chiuso l'uscio mormorando qualcosa, ma chi gli bada?³⁵.

Romanzo senza respiro, che si misura in passi, in orchestrati movimenti di salita e di discesa. E la Banti vi introduce il personaggio di Fernanda Lazzari, che ha il compito di sciogliere a Maria il nodo dell'identità.

Ma l'offerta dell'amicizia non basta e anche questa volta la letteratura, sconfitta, si rimette in cammino.

³¹ Banti, *Itinerario di Paolina*, Roma, «Augustea», 1937, p. 5.

³² Ivi, pp. 10-11.

³³ Ivi, p. 133.

³⁴ Ivi, p. 124.

³⁵ Banti, *Sette lune*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 7-9.

Ed eccoci al 1981 con il romanzo *Un grido lacerante*. La Banti mette in campo un soggetto adulto, Agnese Lanzi, che riprende a vivere nell'esatto momento in cui Maria ci ha salutato: la laurea in storia dell'arte, l'incontro con il Maestro che diventerà suo marito, la decisione di smettere i panni della critica e indossare quelli della scrittrice.

Figura centrale quella del Maestro, che con un tócco risuscita Agnese gravemente offesa nello spirito:

[Agnese] era così pallida e fredda che [il custode] non ebbe dubbi e urlando "è morta, è morta" scese a balzelloni la breve scala e fu in piazza. Vennero tutti: il medico, il prete, e tutti i notabili della città, le donne in lacrime come piangessero una cara amica. [...]. [Agnese] non aveva dubbi circa un'unica presenza reale, oggettiva, il tocco di una mano lunga e sottile, posata leggermente sulla sua che giaceva sul rovescio del lenzuolo³⁶.

Su questa Banti tarda, che ha urgenza di sgrovigliarsi, di portare a compimento la narrazione di una vita, pesa un'Agonia più grande: le fasi della malattia e morte del Maestro, allorquando il corpo di Agnese si spezza come il pane nell'Ultima Cena e l'invocazione a Cristo di prendere la propria vita in cambio della guarigione dell'Amato assorbe tutta la lettura biblica di un calice troppo amaro da bere:

Fu quella notte che da una tempesta di tremiti convulsivi e di sussulti, una forza sconosciuta scaturì che la inarcò come un giunco, appena la testa e i piedi sfiorarono il materasso, e da quell'arco che era il suo corpo teso fino a spezzarsi poche parole si liberarono in lei con estrema violenza: "Cristo, aiuto, Cristo la mia vita per la sua, prendila". Fu colta da una immensa debolezza come se cadesse dall'alto. Forse sveniva. [...]. Un giorno dalla finestra aveva isolata nella folla la orribile cassa nera e il suo cervello aveva gridato "addio amore mio" ma la sua bocca era rimasta chiusa, sigillata dallo strazio di non trovare un saluto più alto, parole più rare e ardenti di quella frase popolare, misera, che pure esprimeva tutta la sua verità. Quel mare di gente nera laggiù, dentro e fuori del cancello, notava forse la sua assenza, la criticava. Facessero pure, il Maestro era rimasto con lei dallo stesso momento che l'aveva richiesta³⁷.

Deposto l'amore nel silenzio, torna ad affacciarsi la domanda di Paolina: «"chi sono io?"»³⁸. E la Banti finalmente ce lo dice: «"Non dimenticate che sono una donna di lettere"»³⁹.

Sulla sovraccoperta del romanzo è sistemata la *Maddalena penitente* di Caravaggio (Galleria Doria-Pamphilj). Ha lasciato cadere a terra tutti gli oggetti della passata vita mondana per abbracciare, con il viso rivolto in basso, le mani coricate dolcemente in grembo e una lacrima dall'occhio destro socchiuso, un discorso intimo, che lo spettatore lettore mai potrà raggiungere:

[Agnese] si riscosse: a chi pensava? A chi conteneva tutte le parole, tutte le forme, tutte le musiche. A quello che – per non sbagliare lo chiamava Spirito – era presente in chi, comunque, viveva. Era lui, mobile nell'immobile, infelice per non esser capito e ringraziato. Quante cose deve ancora imparare una vecchia signora! Un giorno – o una notte – sarebbe venuta l'ora. L'ora che non rintoccherà senza che un grido lacerante la trasformi in un minuto⁴⁰.

Grida il David di Caravaggio, grida l'Agnese della Banti. Perché quando la vita esagera, solo l'arte, la letteratura, la Bellezza, può prendere su di sé il Dolore e gocciare pace.

³⁶ Banti, *Un grido lacerante*, cit., pp. 26-27.

³⁷ Ivi, pp. 61 e 80.

³⁸ Ivi, p. 80.

³⁹ Ivi, p. 164.

⁴⁰ Ivi, p. 175.