

«Il fuoco del deserto». Lettura de *Le monache cantano* di Anna Banti

Sonia Rivetti

Università degli Studi di Salerno

(sna.rivetti@gmail.com)

Abstract

Nella dimenticata produzione letteraria di Anna Banti, *Le monache cantano* rappresenta un libro sconosciuto. L'articolo cerca 1) di leggere i racconti alla luce della precedente esperienza della Banti come storica dell'arte sotto il suo vero nome di Lucia Lopresti e 2) di mostrare, tramite il modello manzoniano dei *Promessi sposi*, la loro centralità per i successivi sviluppi della narrativa bantiana ruotante attorno al tema dell'identità.

Parole chiave

Anna Banti, arte, Gertrude

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/625>

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.

“Love seeketh not Itself to please,
Nor for itself hath any care,
But for another gives its ease,
And builds a Heaven in Hell’s despair”.
(William Blake, da *Songs of Innocence and of Experience*)

Nel dicembre del 1942, dopo il rifiuto di Bompiani, esce presso Tumminelli *Le monache cantano*, una raccolta di undici prose: *Zelo del laico*, *Sequestro di paradiso* (pubblicato, con il titolo *Sequestro in paradiso*, in «Lettere d’oggi» nell’aprile 1941), *Satelliti*, *Chiese madri*, *Congregazioni* (apparso su «Oggi» il 15 novembre 1941), *Le monache cantano*, *Vocazione*, *Santuario*, *Catacombe*, *Il passo di Eva*, *Notti in clausura* (pubblicato su «Oggi» il 20 luglio 1940).

Le poche righe coricate sull’aletta anteriore del libro, coperto di rosso sacerdotale, ci introducono il tema conventuale:

Mai, forse, come in questo nuovo libro, le doti della Banti sono apparse così a loro agio. Qui, infatti, la scelta di una materia singolarmente rara e riflessa; di un mondo tutto stratificazioni e interferenze psicologiche, storiche, culturali; di un mondo chiuso e incantato in un giuoco di voci, di echi, di sospiri; di un mondo, insomma, da esplorare e decifrare come un palinsesto, per intuito di fantasia non meno che per laboriosità di critica, le permette di conseguire senza eccesso di artifici la rappresentazione di quella “magia” delle cose, di quella arcana dialettica di occulto e parvente, che sono al centro dei suoi interessi e della sua vocazione di scrittrice. Pertanto, in queste dense visioni di clausura; in queste lucide “tarsie” lirico-critico-narrative, così legate fra loro da formare un unico disegno, lo stile della Banti sa riuscire pregnante senza ambiguità e concreto nel suo apparente astrattismo¹.

Quello che non dicono è che le chiese che danno il ritmo al volume sono le stesse in cui Lucia Lopresti (vero nome di Anna Banti), dopo il diploma, nel gennaio 1922, alla Scuola di perfezionamento negli studi della storia dell’arte medioevale e moderna diretta da Adolfo Venturi, si scapicollava in qualità di addetta alla Soprintendenza dei Monumenti di Roma².

La scena di *Zelo del laico* spalanca le porte di una chiesa romana a mezzogiorno. La Lopresti critica d’arte³ prende il sopravvento sulla Banti narratrice con un’accademica descrizione del luogo:

Parliamo della più cittadina delle chiese. Non ha, come le parrocchie, quell’aria di solerzia civile e domestica che segna d’una approssimazione frettolosa le carteglorie e la tovaglia d’altare: e non è neanche una di quelle

¹ Anna Banti, *Le monache cantano*, Roma, Tumminelli, 1942.

² Cfr. Margherita Ghilardi, *La vocazione: quando Lucia Lopresti non era ancora Anna Banti*, «Il Giannone», 27-28, 2016, pp. 43-87.

³ Oltre agli scritti d’arte sparsi, è autrice di volumi su Lorenzo Lotto, Fra Angelico, Diego Velázquez, Claude Monet, Giovanni da San Giovanni, e di un volume dedicato alle donne pittrici dal titolo *Quando anche le donne si misero a dipingere*. Per la bibliografia cfr. Anna Banti, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1747-1789.

chiese madri, metropoli della fede, dove funzioni e faccende di sagrestia vanno per conto proprio, come spinte da congegni pesanti ma invisibili. Posta nel cuore di una capitale – il cuore piccolo e un po' difettoso delle balene – e in una piazza stretta dove appuntamenti futili e d'affari si alternano contigui e senza posa, non ha scalinata, non ha portico che la difenda, anzi per una leggera pendenza del terreno, sembra insabbiata malestrosamente come una nave in secco. La precede un cortiletto affogato di cocci archeologici e di sempreverdi: e mostra quanto può una sfortunata congiuntura a trasformare gli appelli di un passato solingo, campestre e venerabile in dati di comodo, in richiami di sosta e quasi di nascondiglio. Da quello si scivola in chiesa più che non s'entri: e l'interno par mantenere il segreto di chi non vuol esser visto: d'un barocco accomodante, unto e cotto di dorature e con quella traccia d'interpretazioni capricciose e ostinate, nella misura e nell'uso, dei luoghi che hanno appartenuto a monache e a monache ricche⁴.

Sùbito però si ravvede presentandoci il primo personaggio della storia. È il sagrestano, un uomo sui quaranta «d'uno scheletro abnorme [...] fatto per portar [...] il lenzuolo funebre», vestito di «panno [...] nero, sbiancato e vilipeso per i tanti strapazzi»⁵.

Come ogni mattina, attende che la casa del Padre si svuoti dei fedeli attardatisi in litanie e pentimenti, per spazzare. Ma quel giorno nelle «cappelle di fondo» c'è una figura femminile irriducibile che vuole guastargli i piani: «un girar disinvolto eppur discreto, una familiarità, appena rattenuta, col cordone della tenda, col fusto del candelabro, colla cornice»⁶.

Non una donna di religione, dunque, ma una donna che, con serietà e professionalità, vuole vedere a tutti i costi qualcosa. Dapprima «aveva preso una seggiola, la disponeva a modo suo, ci montava sopra», poi «si voltava placidamente e senza scendere, ma educatina e composta, guardandolo [il laico] dall'alto come una statua di santa: “per piacere” diceva “vorreste alzare quella tenda che non vuol scorrere?”; e indicava la finestra davanti all'altare dell'Immacolata», infine «si metteva a scrivere reggendo alla meglio il quadernuccio, equilibrata in una posa scomoda: tranquilla come un uomo che fa il suo dovere»⁷.

Non ci sono soltanto Venturi e il Maestro/fidanzato Roberto Longhi⁸ a maneggiare così bene le cose eterne: c'è anche un'anonima «ragazza»⁹. E questa ragazza che tenta di avvicinarsi al quadro d'altare e, alla disperata, invoca l'aiuto del laico è Lucia Lopresti, incaricata di registrare, in una lingua rigorosa non scevra da infiocchettature letterarie, tutte le voci per una precisa identificazione dell'opera d'arte (descrizione, ubicazione, stato di conservazione, condizioni giuridiche, notizie più importanti).

⁴ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 9-10.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ Ivi, p. 13.

⁷ Ivi, pp. 14-15.

⁸ Cfr. Lucia Lopresti, *Lettere di Lucia Lopresti a Roberto Longhi (primavera-autunno 1921)*, «Paragone-Letteratura», 102-103-104, 2012, pp. 20-82.

⁹ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 13.

Ostinata e infaticabile, «a una a una passò per tutte le cappelle» e, superati i gradini dell'altare maggiore, «protesa e inclinata, ma come un operaio, alzò il lembo della tovaglia»¹⁰.

Per ostracismo alla visione del bello («“L'acchiappo per il collo, la butto fuori”») il sagrestano si trova a fare i conti con la morte, «una morte in chiesa, da peccatore fulminato: la morte che avrebbe previsto per qualunque passante improvvido»¹¹. È l'ossessione della Banti, questa, di seminare la morte dove può. Forse per costantemente monitorare le azioni degli uomini (e le proprie) e addomesticare il sentore della colpa, del fallimento.

La morte interviene a rovesciare la prospettiva. Il laico dal «passo strascicato», che era stato urtato dal «passo non irrispettoso» della giovane visitatrice, adesso che «non si sent[e] di muovere un passo» è calmato dal «passo della ragazza [...] regolare come quello di una scolta»¹².

Il ricordo del *Cristo tra quattro angeli con gli strumenti della Passione* del Carpaccio non è estraneo, ci pare, alla chiusura del racconto. L'angelo che sulla sinistra tiene l'asta con la spugna imbevuta di aceto e la offre a Cristo poco prima di spirare rivive nella donna che, servendo l'arte, serve l'umanità agonizzante:

Quando quella apparve col suo mento pallido e puntuto volto in su a cercar quadri anche in sagrestia gli parve di avere un diritto di convalescente e non si meravigliò di chiedere: “quel fiasco, per piacere”. La ragazza frugava nell'angolo indicato, sollevava l'oggetto, glielo porgeva come per lunga abitudine d'infermiera. Era un fiasco d'aceto tenebroso che il laico appoggiò alla narice, appagato, a occhi chiusi¹³.

L'incontro con il laico zelante non doveva essere la sola disavventura nel cammino artistico di Lucia Lopresti. Protagonista di *Vocazione* è una «ragazza» con il «cappellino da studentessa povera» venuta a bussare alla porta di un convento per vedere una «pittura celebre»¹⁴.

Ma la pecorella smarrita non è la benvenuta tra le figlie di Dio. L'accoglie la suora guardarobiera «con quella lanugine scorbutica fra mento e guance» e «un furor bianco [...] di estromettere l'intrusa colla pressione del polso venoso, irritato»¹⁵. Costei ha un bel da cercare e smanettare con le chiavi per stanze di «armadi grezzi e semivuoti, davanti ai calici antichi e alle pianete»¹⁶: il quadro non si trova. E il «taccuino» portato per «prendere appunti»¹⁷ resta immacolato.

Nel rammarico della fanciulla per il tempo perduto dalla monaca («“Ora si arrabbia”») ¹⁸ par di sentire lo scontento di Venturi/Longhi per quell'allieva che ha

¹⁰ Ivi, pp. 16-17.

¹¹ Ivi, pp. 15 e 18.

¹² Ivi, pp. 9, 13, 17 e 19.

¹³ Ivi, p. 19.

¹⁴ Ivi, pp. 89, 95 e 89.

¹⁵ Ivi, p. 92.

¹⁶ Ivi, pp. 90-91.

¹⁷ Ivi, p. 91.

¹⁸ Ivi, p. 93.

fallato. Così, prima di imboccare l'uscita dove l'attende una «Santa Cecilia coronata di rose rosse e bianche», si consola di «vedere ancora il chiostro, il coro, gli affreschi» ma «con [la] ruvidezza amministrativa»¹⁹ di chi non ha sbrigato gli affari nella maniera migliore.

Se il sagrestano di *Zelo del laico*, tutto preso dalle faccende materiali come una Marta in affanno, dimentica di interrogare la viandante d'arte sulla sua professione di fede, la domanda non sfugge alle sorelle in contemplazione. Complicata, come quella formulata anni addietro in un convento di Monza:

Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni ochietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa. Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. Giunsero alla porta; Gertrude si trovò a viso a viso con la madre badessa. Dopo i primi complimenti, questa, con una maniera tra il giulivo e il solenne, le domandò cosa desiderasse in quel luogo, dove non c'era chi le potesse negar nulla. "Son qui..." cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti. Vide, in quel momento, una di quelle sue note compagne, che la guardava con un'aria di compassione e di malizia insieme, e pareva che dicesse: ah! la c'è cascata la brava. Quella vista, risvegliando più vivi nell'animo suo tutti gli antichi sentimenti, le restituì anche un po' di quel poco antico coraggio: e già stava cercando una risposta qualunque, diversa da quella che le era stata dettata; quando, alzato lo sguardo alla faccia del padre, quasi per esperimentar le sue forze, scorse su quella un'inquietudine così cupa, un'impazienza così minaccevole, che, risoluta per paura, con la stessa prontezza che avrebbe preso la fuga dinanzi un oggetto terribile, proseguì: "son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente"²⁰.

"Lei ce l'ha la vocazione?". Il gruppo delle monache guardò la giovane estranea con una indiscrezione in certo modo aggressiva e con un sorriso lungo al di là dell'acqua. Subito la visitatrice, ferma alle sue prerogative esterne e visibili di laica, non sapeva se per convinzione o per vergogna, cercò di persuadersi che si divertiva. Ma il cortile era solitario come se anni e miglia lo avessero tagliato dalla strada di poco fa; il silenzio quasi sconveniente. L'idea del luogo comune claustrale aveva buon gioco, ma non tanto che le parole "accaparramento", "seduzione" non balenassero, vergognose a lor modo. Era tutto un sorridere: ma se la ragazza avesse potuto voltarsi e

¹⁹ Ibidem

²⁰ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1827], a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1969, pp. 265-266.

guardar la porta da cui era entrata sarebbe stato un altro rispondere. [...]. Allora la visitatrice fece un passo che la tolse all'ombra della gronda e vide in terra una margheritina. Disse: "non so" col tono di chi è contento di non saper l'ora se gliela chiede un indiscreto. Le monache, come a un segnale, allentarono il cerchio, si sbandarono: anche il nero della veste, in distanza, perdeva d'intensità. [...]. "No": disse la ragazza a quelle spalle foderate e inamidate, e le parve che la sillaba rotonda rimbalzasse sconvenientemente sul lino, come una palla. [...]. A ritroso, ma per corridoi sconosciuti, pareva alla ragazza che anche la suora consentisse a inseguire quella domanda estemporanea che certo nessuno avrebbe più ripetuta per lei e che voleva stanare come le celle, come tutte le monache nascoste. Si sentiva cattivissima e convinta freddamente del modo come, nel mondo, si vive. Luccicavano empie curiosità, aprire le porte chiuse, assaggiare le minestre in refettorio, soprattutto trovar la via di rispondere "non ho la vocazione, la vocazione non esiste"²¹.

Nel momento in cui decide di occuparsi del sacro la Banti non può fare a meno di confrontarsi con Manzoni e con i suoi *Promessi sposi*, ricorrendo ai capitoli in cui don Alessandro raggiunge «la perfezione narrativa», ovvero la figura di Gertrude, verso la quale la Banti fa esplicita «professione di riconoscenza [...] con una umiltà ed una ammirazione [...] religiose»²².

Quello della vocazione rappresenta, sia per la Gertrude manzoniana che per l'innominata bantiana, un dibattito che si apre negli anni dell'infanzia: «Gertrudina, nudrita nelle idee della sua superiorità, parlava magnificamente de' suoi destini futuri di badessa, di principessa del monastero, voleva a ogni costo esser per le altre un soggetto d'invidia; e vedeva con meraviglia e con dispetto, che alcune di quelle non ne sentivano punto»²³ (*I promessi sposi*); «Sui banchi di scuola diceva: da grande mi farò monaca. Fingeva di guardare impassibile davanti a sé, ma le costava, ché avrebbe voluto spiare sul volto della compagna meraviglia, disapprovazione, sgomento. Non raccoglieva, invece, che una tranquillissima incredulità»²⁴ (*Vocazione*).

La giovane Gertrude è chiamata a rispondere della sua volontà di consacrarsi a Dio e lo fa in presenza di uno stuolo di monache giubilanti per la nuova adesione. Tal quale la ragazza di *Vocazione*: sulla soglia del convento, lei che voleva semplicemente vedere un quadro, viene assediata dalle suore che aspettano, sorridenti, la sua richiesta del velo.

Ma ciò che più sorprende è la costruzione della risposta. Gertrude dice: «"Son qui..."» e occupa l'attimo della titubanza «con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti»²⁵. La ragazza di *Vocazione* dice: «"Non so"», non comprende (anzi, non vuole comprendere) la portata di quel «"Lei ce l'ha la vocazione?"» e si rinfranca «v[e]de[ndo] in terra una margheritina»²⁶.

²¹ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 89-90 e 93.

²² Banti, *Manzoni e noi*, «Paragone-Letteratura», 78, 1956, p. 35.

²³ Manzoni, *op. cit.*, p. 247.

²⁴ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 91.

²⁵ Manzoni, *op. cit.*, pp. 265-266.

²⁶ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 90, 89 e 90.

Ecco che le due donne si fanno coraggiose e pronunciano l'irrevocabile sentenza: «"son qui a chiedere d'esser ammessa a vestir l'abito religioso, in questo monastero, dove sono stata allevata così amorevolmente"»²⁷ (*I promessi sposi*); «"No [...] non ho la vocazione, la vocazione non esiste"»²⁸ (*Vocazione*).

Ma le monache perdonano. E così, se la lieta notizia di Gertrude va festeggiata («S'alzò allora un frastuono confuso di congratulazioni e d'acclamazioni. Vennero subito gran quantiere colme di dolci, che furon presentati, prima alla sposina, e dopo ai parenti») ²⁹, della consorella va celebrata l'audace trovata: «I due limoni, a cavallo sull'indice della visitatrice, dondolavano: l'altra mano reggeva con due dita un bicchiere di sciroppo che bisognava allungare. "Troppo?" chiedevano i dentoni ingenui della monaca alta. In piedi, la giovane beveva senza sete, in piedi le monache in giro, mentre i panchetti abbandonati e i telai bianchi e oro facevano vacanza: teso di lucidezza il pavimento respirava come un lenzuolo»³⁰.

La Banti fa un passo avanti rispetto al (pre)testo manzoniano:

Ecco perché l'estranea si fa seria come una festeggiata di riguardo. La caccia è riuscita, il suono della prima inchiesta è stato catturato e non il suono soltanto. Ha un senso indugiare nell'ultimo sorso color tabacco: tutte tacciono mentre la ragazza insiste collo sguardo intorno. Fra tanti soggoli il suo cappellino da studentessa povera suggella l'animo e gli occhi di chi non può, poverina, prender parte a tanta letizia. La curiosità ha cambiato sede, il convento brucia di chiarire e non osa, i segni di un ordine laico trasparenti sotto i panni del mondo. Le domande sarebbero: "e dove andrà adesso, cosa farà domani?". Era la visitatrice che le raffrenava, e fu lì lì per dire, congedandosi, "addio belle": una specie di "sempre sia lodato" a cui convenisse iniziarle. Ma tacque e si sciacquava il bicchiere, tutta commossa. Risero e spuntò quell'animoso portiera a protestare "o signorina" e a toglierle di mano il vetro. Gli spruzzi dell'acqua brillavano aggiungendo lustro alle mattonelle e agli occhi. Che bel sole, che bel posto, che bel ricamo: erano azioni di grazia convergenti su un invisibile gioiello, la "vocazione", di cui per miracolo nessuno dubitava più e che sarebbe rimasto, scintillante reliquiario, fra quelle mura³¹.

Esiste una prima lettura: la vocazione della ragazza alla vita claustrale. È questa la «prima inchiesta» il cui «suono [...] è stato catturato»³²: la ragazza non è tagliata per stare in una cella. Poi esiste una seconda lettura, basata sul vocativo con cui la suora portiera confisca il bicchiere alla furfante senza vocazione. Costei è la «"signorina"»³³, ovvero Anna Banti.

²⁷ Manzoni, *op. cit.*, p. 266.

²⁸ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 93.

²⁹ Manzoni, *op. cit.*, p. 266.

³⁰ Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 94-95.

³¹ Ivi, pp. 95-96.

³² Ivi, p. 95.

³³ Ivi, p. 96.

Con questo appellativo, strappato, assieme a quello di signora, alla Gertrude manzoniana³⁴ «creatura piena di contrasti»³⁵, la vedremo entrare in romanzi e racconti a sancire l'indissolubilità del narrato e del vissuto. Qui, in particolare, a discutere dinanzi ai lettori della propria vocazione narrativa. Può definirsi una scrittrice? O avrebbe fatto meglio a restarsene nella nicchia degli storici dell'arte? L'intero edificio narrativo, così saldo dopo l'accertata laicità della visitatrice, si sgretola nella confidenza della suora zoppa: «“Anche Suor Immacolata ha fatto l'università”»³⁶.

Se la domanda circa l'eventuale chiamata del Signore ha la sua risposta sicura «fra quelle mura», aperta resta la risposta sulla precisa inclinazione: «Scorsero i chiavistelli, la segregazione del mondo incominciava, in polvere e fragore»³⁷.

La parabola di *Vocazione* echeggia nel racconto intitolato *Congregazioni*: «Gli inizi son sempre questi: un bel giorno nella strada più scalcinata di un popolosissimo sobborgo, vien fuori che è nato, quasi di notte, un convento; da una caserma, da una fabbrica smessa. Convento di monache»³⁸.

Tra le giovani confiscate all'orgoglio materno e avviate alla monacazione, giovani che san sempre cosa fare, accendere una candela o ardere nell'estasi, si conta «il destino di un tipo non proprio raro: diciamo, di Caterina»³⁹.

Caterina, come la ragazza di *Vocazione*, rifiuta il titolo di figlia di Maria che quelle madri le pongono sul capo sotto forma di nastro azzurro. Dalle congregazioni religiose con i loro «modi rigidi» e «comandi perentori» passa a militare, serve con «impegni senza controllo, obbedienza a discrezione»⁴⁰, in quelle laiche. Basta indossare il nastro nuovo e forse «la indecisa vivente»⁴¹ potrà guarire. Ma, al momento del rito, le mani si aggrovigliano:

Il taglierino, dono delle padrone, sconogna da tutte le parti, mentre il gesto cauto s'assicura che i nastri pendano simmetricamente, che la nappina sia a piombo, che nessuna piegaccia turbi il lustro della seta. I moti vorrebbero essere contegnosi, rigidi, ma le mani di Caterina han rigovernato che è poco e son tanto rosse e tremule che a mezz'aria se ne ricordano e, annaspando, scompaiono frettolose. Tentenna la nappina del nastro celeste, la rosetta del nastro verde storce, arronciagliata⁴².

Neppure la libertà fa parte del disegno di Caterina. La giusta attitudine è una solitudine in ginocchio: «Davanti agli occhi, non l'altare ricco e i raggi d'oro, ma le mani pallide di

³⁴ «Gertrude, appena entrata nel monastero, fu chiamata per antonomasia *la signorina* [...]»; poi, divenuta badessa: «Qualche consolazione le pareva talvolta di trovar nel comandare, nell'esser corteggiata in monastero, nel ricever visite di complimento da persone di fuori, nello spuntar qualche impegno, nello spendere la sua protezione, nel sentirsi chiamar *la signora* [...]» (Manzoni, *op. cit.*, pp. 246 e 278, corsivi miei).

³⁵ Banti, *Ermengarda e Gertrude*, «Il Nuovo Corriere», 5 agosto 1953.

³⁶ Banti, *Le monache cantano*, cit., p. 96.

³⁷ Ibidem

³⁸ Ivi, p. 63.

³⁹ Ivi, p. 66.

⁴⁰ Ivi, pp. 66 e 70.

⁴¹ Ivi, p. 67.

⁴² Ivi, pp. 71-72.

suor Giustina, le labbra, schiuse a tempo nei responsori, di suor Candida. L'ora dell'Adorazione incomincia»⁴³.

Già da questo capitolo si impone quel preziosismo raro con cui la Banti cesella gli altri racconti. Un preziosismo che non è esercizio di autocompiacimento bensì tentativo di rispecchiare (e rispettare) il mistero che è nel sacro.

In *Chiese madri* troneggia lo sfarzo di una chiesa che domina la città di Roma e che si accaparra le festività più alla moda, «non mondana, ma signorile e da pubblico come una galleria napoleonica», decorata «dal marmo al lapislazzulo, agli ori patinati» e orchestrata da sacerdoti dall'«orecchio formato a suon di latino e di latino romano»⁴⁴.

E se i rapporti tra Padre Saverio, missionario, Padre Anacleto, officiante dei riti funebri, e Padre Tommaso, esiliato in paesi nordici, sfuggono al luccichio della realtà cui sono vincolati, tangibile è l'azione roditrice del tempo sulla casa di Dio:

[I topi] corrono per i cornicioni, valicano gli stucchi, sventano gli inganni della prospettiva, affrontano la grana fangosa di un oro tanto favoleggiato. Di lassù vedono Padre Anacleto al suo cimento e le fiamme del purgatorio sempre più smunte. Sanno anche come son tranquilli, sotto i marmi, quelli che temevano la morte⁴⁵.

Attraverso *Satelliti* (tematicamente vicino a *Santuario*, dove zingare pellegrine «tutte vestite di nero» dagli «zigomi esigenti, gli occhi febbrili, i bianchissimi denti di cavallo» assalgono «a piedi scalzi» il tempio della Vergine nera «stando sei ore in terra a braccia aperte o colle mille croci della lingua»⁴⁶) entriamo invece in una chiesa dove non si custodiscono oggetti di valore né rivelazioni: solo un'umanità stanca bisognosa di riposo.

«Provare che il mito dell'ospitalità ai pellegrini non è morto»⁴⁷: così conclude il racconto la Banti, giustificandolo. Infatti, questo mito era stato trattato più di trecento anni prima dal Caravaggio, e talmente bene che era un peccato lasciarlo perire: occorre tradurlo in letteratura.

La *Madonna dei Pellegrini o di Loreto* si conserva nella cappella di Ermete Cavalletti nella chiesa di Sant'Agostino in Campo Marzio. Un uomo e una vecchia, al termine del pellegrinaggio, cadono in ginocchio, non vergognosi di mostrare, lui coi piedi rozzi, lei con un copricapo bianco malamente conciato dal lavoro nei campi, una povertà e una bruttezza enfatizzati dal chiaroscuro alla sola persona in grado di riceverli, la Vergine, la quale, recando tra le braccia il bambino avvolto in un lenzuolo, s'affaccia sulla soglia di casa.

Sono proprio personaggi di tale lignaggio che la Banti sistema nella sua chiesa satellite: «Qui i busti non si vergognano di allentarsi e crollare sui fianchi, i piedi d'esser sostegni invalidi, i petti di sospirare per vezzo; e il fine della preghiera è lieve, clementissimo, paziente»⁴⁸. E dal gruppo isola i due pellegrini del Caravaggio:

⁴³ Ivi, p. 72.

⁴⁴ Ivi, pp. 52 e 51.

⁴⁵ Ivi, p. 60.

⁴⁶ Ivi, pp. 100, 99 e 100.

⁴⁷ Ivi, p. 47.

⁴⁸ Ivi, p. 41.

[...] la vecchia cinerea, il bisognoso in falde, gli incurabili della miseria, tutta gente che ha l'aria di stare a casa propria, ma di buon animo e senza disperazioni. Sui viluppi di panni che è così arduo portare alla luce del sole e che la notte tinge di sinistro, i visi acquistano un contegno né umiliato né dimesso, ma forse impalpabilmente divertito, se la placidezza non prevalesse. Alla vecchia non pesano le scarpe gialle del paino benefico, né le convenzioni di roncioli fra vita e sottana, né la coscienza di quel copricapo, arido più che stolto, non saputo abbandonare⁴⁹.

Il racconto si esaurirebbe in questa traslazione di corpi, se l'ingresso della «povera ufficiale, quella che i sagrestani tollerano»⁵⁰ non valesse a riportare in vita una polemica. La polemica che si scatenava tutte volte che il Caravaggio s'impuntava sul realismo divulgando sull'altare «come [fosse] arido il corpo umano quando è patinato da una povertà professionale e dalla vecchiezza», e invece il secolo chiedeva di tenere dentro sofferenza e deformazioni dipingendo «miracolosi volti dai tratti come di gesso vegetale, d'una linfa che, a incidervi coll'unghia, dovrebbe esprimersi cristallina, quasi decantata»⁵¹.

A un'altra opera del Caravaggio, il *Martirio di Sant'Orsola* (realizzata poco prima della sua morte), la Banti avrà pure pensato per montare la concitata scena del martirio di Porziella, la bambina tredicenne di *Catacombe* perseguitata cristiana. I pretoriani che irrompono nella casa della piccola romana, la romana che sale sul carro e tra il mormorio della folla «si sente spettatrice, non vittima», la vista dei preparativi dei carnefici e la vittima «si accor[ge] di avere la lingua secca e una grande paura», il primo boccone di dolore e il primo grido, e Porziella che, nonostante la violenza dei colpi, s'avvede di essere ancora viva, «che il martirio stesse per cominciare e occorresse esser forte»⁵².

Ma, al di là di un'iconografia ben riconoscibile (un martirio in atto: una Sant'Orsola pallida e incredula, circondata da una folla di curiosi e dalle guardie, contempla a capo chino la freccia con cui Attila le ha appena trafitto il cuore), sfruttata, al pari del Caravaggio che si autoritrae nello spettatore attonito di fondo, non solo per raccontare una morte ma anche per raccontarsi la propria morte, la morte in cui la Banti scrittrice «si sent[e] comoda, matura»⁵³, appare per la prima volta quell'interesse per la storia di Roma che riaffiorerà a intervalli nella narrativa bantiana (da *Il tempio di Giano* a *Je vous écris d'un pays lointain*).

Una ritualità diversa scandisce *Il passo di Eva*. È il giorno della prima comunione e le bambine attendono alla lavanda del corpo, alla vestizione, al terrore di far precipitare il giglio e di strozzarsi con l'ostia. Poi fanno visita ai parenti, ammucchiano i regali, pranzano in gran pompa e non sfuggono alla foto-ricordo: «la figurina bianca che guarda lontano e come un uccello sull'acqua, non sa dove posare il volo»⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

⁵¹ Ivi, pp. 45-46.

⁵² Ivi, pp. 116, 118-119.

⁵³ Ivi, p. 119.

⁵⁴ Ivi, p. 131.

Perché una bambina nel «“più bel giorno della vita”»⁵⁵ non è felice? Perché «il suo passo, sul marciapiede asciutto di giugno» con «un vestito di garza, di seta: una sottana lunga, da grande, e un velo»⁵⁶ preconfeziona il destino della donna maritata. È «il passo agile e penseroso che le donne perdono prima dell’innocenza»⁵⁷, il passo di chi, chiamato a diventare adulto e a cristallizzarsi in un ruolo, sente di tradirsi. Diventare tutto fuorché una donna: questo augura (e si augura) la Banti: «Il suo passo smascherato trionfa in mille ritmi: non in quello della grazia femminile, idolo troppo umano, serpente»⁵⁸.

Morte, null’altro che la morte, accerchiata in tutte le sue preposizioni, caratterizza *Notti in clausura* e *Sequestro di paradiso*.

La «visitatrice» di *Notti in clausura* non trova più «l’idillio monacale, il cortile, il pozzo, il limone di giardino» di *Vocazione*: le cellette sono «lasciat[e] perire in una nettezza smorta» e i garofani donati dall’anima devota «finiscono gettati in fretta da una pallida mano su un selciato»⁵⁹. La morte è un accadimento quotidiano, vive, come espiazione di peccati personali e universali, in ogni oggetto e gesto delle monache di Sant’Egidio bardate di un «velo fitto e nero», per poi incarnarsi a notte allorquando esse «si compongono sotto il lenzuolo in un atteggiamento ormai chiamato, desiderato, colle mani sul petto e i piedi rigidi»⁶⁰.

Con *Sequestro di paradiso* ritorniamo a *Barbara e la morte* (1930), il primo racconto della Banti che tinteggia la morte della nonna di Barbara in pose e chiaroscuri caravaggeschi⁶¹. Alfonsa, perpetua incaricata di numerare i morti della parrocchia, «di notte, s’impon[e] l’obbligo di tener pronta la lucerna e alzarla più e più alta» e si desta, «un riscatto sbrigativo e violento, un affrancarsi scoperto e quasi brutale», all’udire «una voce grossa e puerile» venuta ad annunciare un nuovo lutto, infine «ricompare a ogni branca di scale con quella faccia intenta e incendiata: luce e ombra fin sull’ultimo gradino»⁶².

Durante una di queste notti assiste alla morte della zia Perpetua: «il color della morte era, questa volta, un giallo di pergamena e i raggi del sole a piombo non ci svegliavano un filo di rosa»; e la nipote si posiziona «di faccia alla zia», seduta «su uno sgabello di mezza tacca» e «colle mani in grembo»⁶³.

Ma la Banti va oltre la fenomenologia di *Barbara e la morte* lasciandoci un’Alfonsa che, per eccesso di solitudine, fantastica sulla propria morte:

“Ecco fatto” scoppia, voltandosi e scrollando sulla tastiera del letto i grani di un rosario nocchieruto. Fatto? Ride a gengive scoperte, senza denti, come un

⁵⁵ Ivi, p. 125.

⁵⁶ Ivi, pp. 129 e 126.

⁵⁷ Ivi, p. 129.

⁵⁸ Ivi, p. 131.

⁵⁹ Ivi, pp. 136-137, 136 e 138.

⁶⁰ Ivi, pp. 136 e 139.

⁶¹ Cfr. Sonia Rivetti, *Breve ma veridica storia di Anna Banti*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 49-69.

⁶² Banti, *Le monache cantano*, cit., pp. 28-30.

⁶³ Ivi, p. 30.

neonato: dalla tasca del grembiule le è salito alla spalla un topolino bianco: tutto un fremito dalla coda all'occhio furtivo, di rubino⁶⁴.

In questo universo apatico e rassegnato scuote l'osservazione del vicinato di un convento di clausura: «“Le monache cantano”»⁶⁵. Nel racconto che dà il titolo alla raccolta un gruppetto di monache si stacca dalle sorelle «che tenevano eroicamente i vetri chiusi» e, nel visibilio generale, si mette a cantare, trascinato da una «mondana voce rotonda con una lingua, un palato carnivoro»⁶⁶. Ancora la voce di Gertrude («le polle sorgive bollivano»), che si leva, colpevole («L'Arcivescovo proibì quelle litanie di lusso e il rione non se ne dolse»)⁶⁷, per avere portato la legge dell'amore dove si coltiva soltanto la legge della mortificazione. Cantano le monache per tenere alti i cuori, canta la Banti per avvicinarsi (o credere di avvicinarsi) all'immagine di sé stessa, per «non rimpiangere, per obbedienza, il verde, l'erba tenera»⁶⁸.

⁶⁴ Ivi, pp. 35-36.

⁶⁵ Ivi, p. 79.

⁶⁶ Ivi, pp. 85, 83-84.

⁶⁷ Ivi, pp. 83 e 85.

⁶⁸ Ivi, p. 85.