

## Anna Banti da «Paragone» all'«Approdo letterario». Venticinque anni di critica cinematografica d'autrice

*Anna Banti de « Paragone » à « L'Approdo letterario ». Vingt-cinq ans de critique cinématographique d'auteure*

*Anna Banti from "Paragone" to "L'Approdo letterario". Twenty-Five Years of Female Cinematographic Criticism*

Sara Da Ronch

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/8897>

DOI: 10.4000/cei.8897

ISSN: 2260-779X

### Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-257-4

ISSN: 1770-9571

### Notizia bibliografica digitale

Sara Da Ronch, «Anna Banti da «Paragone» all'«Approdo letterario». Venticinque anni di critica cinematografica d'autrice», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 32 | 2021, online dal 01 mars 2021, consultato il 26 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/8897> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.8897>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 26 mars 2021.

© ELLUG

---

# Anna Banti da «Paragone» all'«Approdo letterario». Venticinque anni di critica cinematografica d'autrice

*Anna Banti de « Paragone » à « L'Approdo letterario ». Vingt-cinq ans de critique cinématographique d'auteure*

*Anna Banti from “Paragone” to “L'Approdo letterario”. Twenty-Five Years of Female Cinematographic Criticism*

Sara Da Ronch

---

## 1. Introduzione

- 1 La rivalutazione del ruolo dell'intellettualità femminile all'interno della tradizione letteraria italiana è una tendenza in atto già da alcuni decenni, specie per quanto riguarda un secolo così vivo e fecondo qual è stato il Novecento. Nonostante la partecipazione delle scrittrici del Novecento alla vita culturale ed intellettuale del Paese sia ormai attestata e riconosciuta, accade, però, che non raramente il loro operato sia considerato in termini monologici, unicamente di genere, decontestualizzato quindi dalla ricostruzione del dibattito storico-artistico di cui è partecipe, come se una presenza d'autrice non fosse egualmente costitutiva della vicenda culturale del Paese. E se tali considerazioni valgono per l'analisi della produzione di romanzi e racconti, ancor di più devono essere tenute in conto quando si affronta il ruolo intellettuale che tale presenza d'autrice traccia nel panorama culturale dello scorso secolo.
- 2 L'operato di Anna Banti — conosciuta come romanziera, ma meno nota per il suo ruolo di voce critica — risulta, in quest'ottica, un'interessante testimonianza. Esso si iscrive, infatti, non soltanto in quel percorso che, prendendo a prestito una definizione di

Patrizia Zambon, è possibile denominare come 'linea d'autrice'<sup>1</sup>, ma anche e più precisamente in quella che, per estensione, può essere definita 'pratica intellettuale d'autrice'. Parlo di tutta quella produzione che va oltre la composizione di poesie, romanzi o racconti: lettere, saggi, articoli di vario genere, interventi a conferenze e partecipazioni a comizi, con cui molte scrittrici — tra tutte, oltre ad Anna Banti, Alba de Céspedes, Elsa Morante, Maria Bellonci, Gianna Manzini e Lalla Romano — hanno contribuito, spesso meno silenziosamente di quanto ci è pervenuto, a delineare il quadro intellettuale del Novecento italiano.

- 3 È, quindi, dall'intento di rispondere con un caso studio all'indagine sulla pratica intellettuale d'autrice promossa in questo volume e dalla volontà di portare una testimonianza che dia un saggio, inevitabilmente parziale, ma significativo, di come esse abbiano contribuito alla vita culturale del paese che nasce questo mio *excursus* su uno degli aspetti dell'opera non narrativa di Anna Banti: la critica cinematografica. Ribadisco sin d'ora che, in questo contesto, il termine 'critica d'autrice', non intende cogliere una tematica femminista all'interno della produzione dell'autrice — che pure è presente, ma non è lo specifico oggetto di questo articolo — bensì fa riferimento alla volontà di testimoniare come tale scrittrice sia presente nel dibattito critico dell'epoca. La scelta è ricaduta proprio su Anna Banti per la ricchezza della sua attività di articolista e perché le modalità e il nucleo tematico fondamentale della sua riflessione — il rapporto tra la rappresentazione artistica e il reale — risultano di un effettivo interesse critico, nonostante lei rifiuti più volte di definire tale il proprio operato e si ponga, dichiaratamente, in una posizione oppositiva rispetto alla critica professionistica.
- 4 La feconda attività di articolista della scrittrice, che copre ampia parte del secolo<sup>2</sup>, passa attraverso pubblicazioni su riviste specializzate — in primis «Paragone», la rivista fondata insieme al marito Roberto Longhi nel 1950 e con lui codiretta<sup>3</sup>, e «L'Approdo», poi «Approdo letterario»<sup>4</sup> —, ma anche per le pagine di diverse altre testate, alcune di carattere chiaramente più divulgativo<sup>5</sup>.
- 5 Gli scritti non narrativi di Banti apparsi in rivista contano all'incirca duecento testi e comprendono soprattutto articoli di critica d'arte, letteraria e cinematografica. In percentuale inferiore, sono presenti anche testi in cui la scrittrice si espone su problematiche sociali e culturali che interessano in particolare le donne. Mi riferisco soprattutto a quanto pubblicato su «Noi donne», rispettivamente nel biennio 1954-1955 e in quello 1961-1962, a quanto apparso su «Il gatto selvatico», nel 1959, e agli articoli pubblicati su «Rinascita», nel 1963<sup>6</sup>.
- 6 Banti è stata dunque un'opinionista, una critica d'arte, una critica letteraria e — su ciò intendo soffermarmi — una critica cinematografica. La maggior parte dei suoi scritti critici sono testi che non hanno poi avuto una collocazione in volume — se non pubblicazioni postume<sup>7</sup> — e, pertanto, sembrano esplicitamente pensati per essere posti in dialogo con il pensiero di altri autori-critici che contemporaneamente si esprimevano sulle medesime questioni, e spesso proprio dalle stesse pagine su cui scriveva Banti. Ciò vale in particolare per gli scritti più densamente programmatici, composti cioè nel decennio compreso tra il 1950 e il 1960. Tra i nomi maggiori si segnalano, senz'altro, coloro che gravitavano attorno alla redazione di «Paragone»: Roberto Longhi, Emilio Cecchi, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari e Attilio Bertolucci; e dell'«Approdo»: Leone Piccioni, Giuseppe De Robertis, Carlo Bo e lo stesso Gianfranco Contini, ma anche alcuni importanti scrittori che sono stati a propria volta oggetto dei

giudizi di Banti e suoi interlocutori: Albero Moravia, Carlo Emilio Gadda, Pierpaolo Pasolini e Elio Vittorini<sup>8</sup>.

- 7 L'autrice inizia il proprio percorso professionale come critico d'arte, ma poi, probabilmente anche per l'importante ruolo esercitato dal marito in quello stesso ambito, si sposta sul versante della critica letteraria e cinematografica, di cui si occupa in termini esclusivi fino alla morte di Longhi, per tornare poi a dedicarsi anche alla critica d'arte negli ultimi anni della sua vita.
- 8 Gli scritti di critica d'arte, in particolare quelli giovanili, sono testi dal carattere più tecnico; quelli di critica letteraria e cinematografica, invece, pur dimostrando anch'essi una certa eterogeneità di estensione e complessità — spaziano da brevi recensioni, come i testi destinati alla rubrica *Appunti* di «Paragone», ad ampi articoli dal respiro propriamente saggistico, di cui è un chiaro esempio la triade dedicata a Manzoni — sono accomunabili per i temi che vi vengono dibattuti, il punto di vista che presentano e le modalità di critica «appassionata»<sup>9</sup> che assumono. Vista la vastità del *corpus* e considerato lo scopo precipuo di questo lavoro — l'indagine di un caso significativo di pratica intellettuale d'autrice —, in quest'occasione ho scelto di soffermarmi sulle peculiari modalità di analisi utilizzate dalla scrittrice e sulla riflessione più significativa del suo operato critico: l'indagine sul realismo. La scelta di esaminare tale modello attraverso gli scritti di critica cinematografica è dovuta al fatto che essi, ancor più dei testi che hanno per oggetto argomenti di critica letteraria, rappresentano un *corpus* 'ideale', perché particolarmente coeso e uniforme.
- 9 Tali articoli appaiono principalmente su «L'Approdo», poi «L'Approdo letterario», e, in minima parte, su «Paragone Letteratura» e su «La Fiera letteraria». Su «L'Approdo», Banti tiene per oltre venticinque anni, dal 1952 al 1954 e poi, avvenuto il cambio di serie, dal 1958 fino al 1977 (anno in cui la rivista cessa le pubblicazioni), una rubrica di cinema. Recensisce, secondo un criterio che non sempre risulta chiaramente definibile — in diversi articoli sembra seguire la linea del film *best seller*, ma di alcuni registi italiani di punta, quali, ad esempio, Marco Ferreri, i fratelli Taviani o Carmelo Bene non c'è traccia; inoltre solo pochi casi, Visconti e Fellini su tutti, sono considerati con regolarità, per il resto Banti segue in modo asistematico, o addirittura sporadico, gli autori che recensisce<sup>10</sup> — perlopiù ultime uscite, ma considera e fa riferimento anche a pellicole precedenti, spaziando lungo un arco temporale che risale sino agli anni Venti. I cineasti esaminati sono circa settanta e dimostrano che il panorama considerato è prevalentemente quello italiano e francese; non mancano però incursioni nel cinema di altri paesi europei e, in particolare negli ultimi anni di attività, in quello hollywoodiano.
- 10 L'uniformità di registro, di stile e di struttura, la regolarità di pubblicazione — una rubrica fissa con cadenza trimestrale — e l'ampio arco cronologico considerato — oltre venticinque anni — rendono, quindi, tale *corpus* un campione di particolare interesse per definire il ruolo ricoperto da questa voce critica nel dibattito nazionale e per fornire un esempio concreto di critica d'autrice<sup>11</sup>.

## 2. Interventi di critica «appassionata»

- 11 Confrontarsi con gli articoli di critica cinematografica di Anna Banti impone, innanzitutto, di chiarire i peculiari termini secondo cui questo *corpus* può essere definito 'critico'. Si tratta, infatti, di testi che si schierano dichiaratamente in una

posizione oppositiva rispetto a quella della «critica professionale» e che, benché dotati di spessore critico, si proclamano interventi «appassionati», animati cioè da un fine diverso rispetto a quello che muove «molti critici soggetti alle deformazioni professionali»<sup>12</sup>: raggiungere il pubblico della platea e comunicare «con interiore libertà» e «con imparziale semplicità di ragioni il buono dov'è»<sup>13</sup>.

12 Ci troviamo, quindi, di fronte ad una parziale contraddizione: nonostante Banti avversi, in molti articoli, la «critica professionale»<sup>14</sup> e più volte riduca il valore critico dei propri interventi, di fatto esso è chiaramente riconoscibile. D'altro canto — ed è questo il motivo per il quale ho parlato di contraddizione parziale — è innegabile che la posizione della scrittrice sia effettivamente *sui generis*, sia da un punto di vista delle finalità dichiarate — Banti si proclama «nemica [...] di ogni catalogazione e di ogni ricetta»<sup>15</sup> —, sia dal punto di vista metodologico: le analisi dell'autrice sono discorsive più che analitiche o specificatamente tecniche, e le modalità stesse attraverso cui vengono presentate risultano più vicine ad una prosa divulgativa che scientifica. Gli articoli assumono infatti tratti ibridi, commisti cioè di un tono letterario, di forme proprie dell'articolo di commento e di modalità saggiste. Questo tratto peculiare è coerente con la finalità divulgativa che Banti in più occasioni ribadisce e l'unione di riflessioni effettivamente critiche e di modalità discorsive è, d'altra parte, un aspetto che contribuisce a rendere interessante questo caso studio.

13 L'intento e le modalità d'analisi scelte dall'autrice sono evidenti già nell'articolo programmatico apparso sulle pagine dell'«Approdo» nel 1952. Scrive infatti Banti:

Se esiste, oggi, un'attività critica cui il pubblico partecipi largamente e con passione, nessuno potrà negare di riconoscerla in quella che studia la storia e i problemi del cinema. Resoconti su quotidiani, polemiche nei settimanali, saggi sulle riviste. E conferenze, affollatissime. E volumi. Queste testimonianze, tuttavia, si dimostrano meglio occasioni per discutere che mezzi di chiarificazione a uso dei dilettanti, cioè di chi paga il biglietto d'entrata: tanto più che ben di rado le vediamo esenti da pregiudizi e impuntature che col fondo dell'argomento poco hanno a che fare, e immanabilmente nuocciono alla giusta intelligenza delle cose. Il fine che questa rubrica si propone è appunto cercare di riconoscere con imparziale semplicità di ragioni il buono dov'è: cosa ovvia, in apparenza, ma almeno altrettanto difficile come conservare, oggi, un'interiore libertà: talché se i nostri ragionamenti e giudizi risulteranno discutibili ed errati, di questo si sia sicuri, che essi non dipendono da preconcetti di qualsivoglia natura o da schifiltosità estetizzanti. Volesse Dio, che giungessimo a compilare una specie di bollettino metereologico della cinematografia, notizie lucide e precise come fornite da onesti strumenti di osservazione. Pioggia, sereno, scirocco, tramontana: ciascuno poi scelga secondo i suoi gusti<sup>16</sup>.

14 La scrittrice prende, dunque, le distanze, con toni abbastanza taglienti — come fa anche in diversi altri articoli — da quelli che considera gli intenti e le modalità della critica professionale: non intende diffondere «pregiudizi e impuntature», bensì stimolare lettrici e lettori alla discussione. Non vuole che il giudizio dipenda né da preconcetti ideologici, né da un estetismo fine a se stesso, e pure intende distanziarsi da quelli che in altre occasioni definisce i toni «iniziativi»<sup>17</sup> dei giudizi ufficiali.

15 Lo scopo precipuo è per Banti quello di «riconoscere con imparziale semplicità di ragioni il buono dov'è» ed è sua volontà aiutare lo spettatore, così come il lettore, a trovarlo.

16 Tale *Leitmotiv* — la polemica nei confronti di una critica, da un lato eccessivamente tecnicistica e di difficile interpretazione, dall'altro, ideologica — è un motivo ricorrente

che percorre quasi tutto l'ampio arco cronologico in cui si situano questi testi (1952-1977). Alla critica accademica, ma anche a quella militante, Banti contrappone la propria ricerca del «buono» che è quanto in altre occasioni definisce «morale», ciò che è naturalmente e umanamente degno di essere apprezzato. E che cosa la scrittrice intenda per moralità dell'opera d'arte è ben evidente nella recensione che pubblica in seguito alla partecipazione alla mostra del cinema di Venezia del 1953:

Nel cinema — come del resto in ogni altra arte — la necessità di un impulso autentico ad esprimersi fa legge: una legge tanto più rigida, quanto più l'impresa narrativa, cinematografica o no, si appella a una realtà e — che poi è spesso la stessa cosa — a una moralità<sup>18</sup>.

17 In altre parole, Banti sostiene che l'arte abbia in sé una grande responsabilità morale, intendendo con quest'ultimo termine una moralità non ideologica, ma umana, e ritiene che il compito dell'artista sia quello di comunicare tale sentimento di umanità e quello del critico di riconoscerlo. La scrittrice pensa, dunque, che la critica debba diventare un «onesto» strumento di osservazione, capace di comunicare e di mettere in luce in maniera disinteressata quell'umanità che è connaturata al reale, ma che solo l'arte è in grado di eternare e di rendere «buona per tutti i tempi»<sup>19</sup>.

18 Analoghe considerazioni vengono riproposte, circa dieci anni dopo, nella prefazione ad *Opinioni*, in cui l'autrice ribadisce che negli scritti raccolti è possibile individuare la «difesa dei valori — siano letterari o tematici — [...] indispensabili all'arricchimento dello spirito: e perciò indivisibili»<sup>20</sup>. In tale occasione, trovandosi a definire il valore del proprio giudizio critico, Banti chiarisce anche la natura dei propri scritti, che è la medesima che contraddistingue i testi di critica cinematografica:

Non è senza esitazione che mi sono lasciata indurre a raccogliere taluni dei miei scritti che però non ho mai considerato «critici», almeno nel senso che ordinariamente si attribuisce alla parola. Ma ogni scrittore ha un suo modo di vedere le cose che gli succedono intorno e di ragionarci sopra: i suoi principi, insomma, che pure essendo ben radicati e preferenziali, hanno — o dovrebbero avere — una apertura e una disponibilità maggiori di quel che dimostrino molti critici, soggetti alle deformazioni professionali. [...]

Interventi appassionati, dunque, magari passionali: sfoghi comunque di quel ribollire di pensieri e di dubbi che ogni scrittore è avvezzo a sopportare ogni giorno<sup>21</sup>.

19 Come si può evincere dalle parole della scrittrice, i saggi di *Opinioni*, così come gli articoli di critica cinematografica, presentano la stessa natura — almeno apparentemente — contraddittoria. Banti afferma cioè di non aver mai considerato questi scritti dei testi «critici», ma ciò che intende, in realtà, è rimarcare i differenti principi e le diverse modalità secondo cui opera.

20 Senz'altro, sia gli articoli di critica cinematografica, sia quelli di critica letteraria non sono da considerarsi una prosa rigorosamente scientifica e, formalmente, risultano, come si è detto, dei testi ibridi. Ciò non significa, tuttavia, che essi non ambiscano a formulare un parere autorevole: come si legge nel passo, Banti pensa che ogni scrittore abbia «un suo modo di vedere le cose che gli succedono intorno e di ragionarci sopra». È cioè consapevole di non esprimersi secondo le modalità della critica ordinaria, ma ritiene che ciò non le impedisca di formulare la propria personale valutazione e che sia proprio questo statuto non definito a rendere le sue prose critiche capaci di un'«apertura e disponibilità maggiori», anche verso quelle realizzazioni meno considerate e apprezzate dai giudizi ufficiali.

21 Sempre nella prefazione di *Opinioni*, è dichiarato l'impegno che anima gli scritti dell'autrice. Banti, testimoniando la continuità di intenti e la coerenza di analisi che interessa i due ambiti critici in cui si muove, attribuisce alla parola «engagement» il ruolo di «passaporto di queste [...] *Opinioni*»<sup>22</sup>, intendendo con questo termine quella stessa missione educativa che nel programmatico articolo che inaugura la rubrica dell'«Approdo» era stata definita come volontà di dare «notizie lucide e precise [...] fornite da onesti strumenti di osservazione»<sup>23</sup>. Emerge, dunque, nuovamente, l'idea che il compito precipuo dell'intellettuale-critico sia quello di essere per lo spettatore una guida, non però ideologico-politica, ma umana e portatrice di valori. Tale convinzione è ben chiarita anche nel programmatico articolo *Scuola o Accademia?*, in cui, polemizzando con Elio Vittorini, direttore della collana «I Gettoni», Banti precisa il proprio scetticismo di fronte a quella che definisce «una coerenza di programma piuttosto dogmatica che efficiente», alla quale lei contrappone una scelta di «buon senso e di gusto civile»<sup>24</sup>. Banti avversa, quindi, quella che definisce la «linea più ideologica che critica» di «certa critica realista»<sup>25</sup>, difendendo, tanto in letteratura quanto nel cinema, una «libertà di giudizio» che, in un altro articolo, presenta come «la più difficile» da ottenere e «la meno esercitata»<sup>26</sup> e che per lei risponde ad un insieme di valori civili e morali, prima che politici.

### 3. Il cinema e la narrazione realista

22 Una volta indicati i peculiari termini secondo cui questo *corpus* può essere definito 'critico' e le finalità con cui Banti compone questi scritti, per restituire un'immagine senz'altro non esaustiva, ma quanto più completa possibile di questo esempio di pratica intellettuale d'autrice, è necessario considerare il nodo centrale della riflessione autoriale. Più che il giudizio che Anna Banti muove nei confronti delle diverse realizzazioni cinematografiche e dei singoli registi<sup>27</sup>, che, come si è detto in precedenza, non segue un criterio sistematico, e dunque risulterebbe dispersivo e di difficile ricostruzione in questo sintetico ritratto, è significativo considerare il nodo concettuale su cui si fonda il pensiero critico dell'autrice: il rapporto tra arte e realtà, che è anche il perno della sua *Weltanschauung*. Tale riflessione situa questa intellettuale nella società del suo tempo, ma, allo stesso tempo, consente di approfondire e ribadire le ragioni per cui lei stessa insiste nel prendere le distanze dalla critica professionistica.

23 Nei suoi interventi l'autrice non esamina gli aspetti tecnici della rappresentazione filmica, ma considera unicamente la sceneggiatura, orientandosi verso film nei quali può ripercorrere e discutere quello che per lei è il nodo critico fondamentale di ogni rappresentazione, sia essa filmica o letteraria, ovvero il rapporto con il reale. Si pone dunque, in particolar modo per gli articoli composti nel decennio 1950-1960, pienamente all'interno del dibattito critico nazionale sulla rappresentazione realista. Banti si confronta ovviamente con le poetiche realiste e neorealiste e considera, in particolare, il rapporto tra cinema e storia — speculare a quello che interessa il binomio storia-letteratura e strettamente connesso con il concetto di «moralità» dell'opera d'arte — e i legami che intercorrono fra cinema e letteratura.

24 Per capire che valore abbia la storia per Banti e come essa agisca nella narrazione è necessario tenere presente che, per quest'autrice, il concetto di storia e quello di romanzo si incontrano sul terreno del verosimile di manzoniana memoria. Banti sostiene, difatti, che l'unica ricostruzione storica possibile sia quella del «fatto

supposto»: proprio perché l'atto stesso di ricordare implica, inevitabilmente, una 'ri-produzione' attiva degli avvenimenti. Secondo questo giudizio, ricordare significa già operare una scelta; il fatto in sé viene quindi svuotato di significato e trasposto nell'ordine di idee del «verosimile». Tale concetto, che la scrittrice riprende dalle riflessioni manzoniane, viene interpretato in termini peculiari. In quest'ottica, infatti, il «verosimile» non è l'unione di realtà e invenzione, bensì esso coincide con l'unica ricostruzione ammissibile, proprio perché l'autrice non ritiene possibile pensare un avvenimento come un'entità a sé stante, bensì giudica che l'atto stesso di ricordare implichi il 'ri-creare'. Di conseguenza, ogni narrazione che sia «verosimile» — e quindi degna di essere visionata o letta — per Banti è inevitabilmente storica.

- 25 Questa è una convinzione che permea, almeno indirettamente, tutti gli articoli di critica cinematografica ed è per quest'autrice la chiave della rappresentazione realista. I testi, però, in cui tale pensiero trova la sua formulazione più compiuta sono quelli redatti nel decennio compreso tra il 1950 e il 1960. E queste riflessioni sono il frutto di un'idea che nasce e trova la sua più completa formulazione in ambito letterario, nei saggi dedicati a Manzoni<sup>28</sup>. Sono esemplificative le parole con cui la scrittrice espone il suo pensiero in uno degli articoli più densamente programmatici, *Romanzo e romanzo storico*, scritto nel 1951 e poi ripubblicato nella silloge *Opinioni*:

Rileggiamo il Discorso [...]. La prima istanza che vien fatto di porre è quale fosse per Alessandro Manzoni la nozione del romanzo. Tanto egli appartiene alla storia, tanto al romanzo, egli afferma, discriminando gli argomenti degli immaginati oppositori, quelli che vogliono i dati storici ben distinti dai dati fantastici, e quelli che, invece, non sopportano in un unico tessuto tale distinzione. [...] Ne segue una domanda: quanto di romanzo e di che tinta lasciò entrare, don Alessandro, nella propria cultura? La sua difesa ostinata del fatto avvenuto contro le insidie del fatto inventato, a tutto scapito dei diritti appena intravisti del fatto supposto, rattrista chi ricorda quel suo eccezionale rilievo: «Il verosimile è un vero... veduto dalla mente per sempre, o per parlar con più precisione, irrevocabilmente». Procedendo con meno riserva per questa strada, il Nostro sarebbe giunto alla dimostrazione che la storia, mentalmente ricreata, coincide con l'espressione più alta della letteratura, e che il romanzo vero altro non è che moralità, scelta morale in un tempo determinato: la suprema ambizione della storia, scienza, appunto, morale<sup>29</sup>.

- 26 Il romanzo realista, che per Banti è sempre un romanzo storico, viene quindi equiparato ad una verosimile realtà, frutto di una «scelta morale» operata dalla «memoria» — coincidente in questa accezione con la «storia» —, che «trasferisce il fatto crudo dall'ordine dell'avvenuto a quello del supposto»<sup>30</sup>. E allo stesso modo viene giudicata la rappresentazione cinematografica realista. In un articolo apparso su «L'Approdo» subito dopo la conclusione della mostra del cinema di Venezia del 1954, la scrittrice si chiede, a proposito dei tre film<sup>31</sup> che, a suo avviso, si «contendono la bacchetta realista», se il regista sia riuscito «ad estrarre dal "verosimile", unica storica realtà, le costanti della vita e del sentimento senza cadere nel dilettantismo morfologico»<sup>32</sup>. Successivamente, nel 1959, dibattendo proprio sulla situazione del film storico, si esprime in termini ancora più espliciti:

La nostra vecchia opinione che ogni romanzo e racconto è "storico" in quanto si riferisce invariabilmente ad un anno, a un mese, a un istante scoccato (o non sarebbe possibile ricrearlo in sede poetica) trova ogni giorno conferme. In questo senso il concetto di "storia" coincide con quello di "memoria", convogliando appunto la letteratura di memoria nel gran fiume dell'esperienza umana, individuale e collettiva. Tanto importa, dunque, ricostruire le azioni di un uomo o di una classe del decimo secolo, quanto quelle di un contemporaneo. Il mutamento



di costume e di condizioni sociali e politiche potrà, semmai, rendere più arduo il recupero degli “esterni” coi loro stimoli immediati: ma la verisimiglianza con cui i fatti e i caratteri saranno individuati e descritti risulterà tanto più convincente e autorevole quanto più netto sarà il distacco tra il narratore e il tempo che da essi lo divide. La serena imparzialità del postero potrà così garantire quella costante dei sentimenti che è il nocciolo e l'incanto di ogni umana rievocazione: superando spesso in obbiettività e chiaroveggenza il referto inguaribilmente passionale del contemporaneo<sup>33</sup>.

- 27 Dalle parole di Banti emerge anche un'altra questione, che ci immette nella problematica discussione con il coevo neorealismo e che altera il tradizionale significato di narrazione storica. Per la scrittrice non vi è infatti alcuna differenza di approccio tra chi scrive dell'istante appena trascorso, «la cronaca», oggetto di molti romanzi e film neorealisti, e chi tratta «la storia», termine con cui invece lei fa riferimento a un tempo più remoto. L'unica differenza — ed è qui che l'autrice rileva uno scoglio con cui si debbono inevitabilmente confrontare i romanzieri ed i registi neorealisti — sta nella maggiore difficoltà nel rendere nelle forme del verosimile (che per Banti è l'unica realtà possibile) un fatto appena trascorso; questo perché il contemporaneo è «inguaribilmente passionale» nei confronti degli avvenimenti che lo riguardano direttamente.
- 28 La riflessione è interessante perché innanzitutto testimonia che la scrittrice prende parte al dibattito sulla necessità di calare nella pagina scritta il «documento», che è oggetto di grande discussione negli anni Cinquanta<sup>34</sup>, e, secondariamente, la inserisce nel novero di autori-critici che si sono apertamente confrontati con il cinema neorealista<sup>35</sup>.
- 29 La sua lettura della storia come «memoria che ha fatto in tempo a scegliere»<sup>36</sup> si sviluppa in stretta interconnessione con le riflessioni post-belliche sulla necessità di una nuova narrativa realista; in quegli anni infatti, moltissimi artisti si chiedevano quale ruolo la letteratura e il cinema dovessero ricoprire nel panorama politico del secondo dopoguerra e in che misura arte e vita, o meglio arte e documento, dovessero partecipare alla creazione del nuovo film, così come del nuovo romanzo, realista. Il concetto stesso di «cronaca» prende infatti forma attorno al dibattito, iniziato nel 1945, tra la rivista fiorentina «Società» e «Il Politecnico» di Vittorini, e implica di considerare la contrapposizione tra i sostenitori dell'istanza di rappresentazione documentaristica e coloro che, invece, promuovevano la necessità di inserire una componente «narrativa» nella realizzazione dell'opera realista.
- 30 Gianfranco Piazzesi, nel programmatico *Necessità di una cronaca*, apparso in «Società» nel 1945, scriveva dell'importanza di «rispettare i fatti e insieme inquadrali»<sup>37</sup>. E Franco Calamandrei, dalle pagine del «Politecnico», rispondeva ribadendo invece come «narrare» implicasse distanziarsi dalla «cronaca»<sup>38</sup>. Dalla medesima testata, pochi mesi dopo, Franco Fortini affermava che «l'interesse e l'emozione che si provano alla lettura di un immediato e magari sgrammaticato documento o diario o confessione o cronaca, è molto diverso non come quantità, ma come qualità, dall'emozione e dall'esperienza propriamente artistica che è data, a chi sa sentirla, da un'opera di letteratura o di poesia»<sup>39</sup>.
- 31 Banti, in *Neorealismo nel cinema italiano*, riconosce di inserirsi all'interno di quel dibattito condotto «dal '45 in su, sempre con più frequente — se non perspicua — intensità», ma propende per una 'terza via', promuove quelle realizzazioni nelle quali «la cronaca si allontani un passo», risolvendosi in una «proiezione meno diretta», per «una memoria

che ha fatto in tempo a scegliere» e che, come tale, è già storia<sup>40</sup>. Un giudizio, quest'ultimo, in cui è già implicito il contraddittorio rapporto con la narrativa neorealista: Banti approva unicamente quelle prove in cui le «retoriche» del documento siano state risolte in un'adeguata tensione narrativa, in cui il referto sia stato significato dall'autore, generando un vero e proprio «effetto poetico»<sup>41</sup>. Il «compito del narratore che è sempre uno storico»<sup>42</sup>, sia esso un regista o uno scrittore, non le appare quindi tanto quello di trasporre in un tempo storico altro le vicende narrate — per quanto il distanziamento nel tempo sia giudicato una garanzia di maggior riuscita —, bensì quello di «estrarre dal “verosimile”, unica storica realtà, le costanti della vita e del sentimento»<sup>43</sup>, quella stessa parte noumenica che Gadda definisce il «“quid” più vero», perché «il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia»<sup>44</sup>.

- 32 L'altro grande modello con cui Anna Banti si confronta nel definire quello che per lei è il genere letterario e cinematografico per eccellenza, quello realista, e, di conseguenza, nel delineare il suo controverso, ma distintivo rapporto con la narrativa e con la cinematografia neorealista, è Giovanni Verga. Nel 1954, facendo propria una definizione del regista Antonio Marchi, l'autrice, proprio in ambito cinematografico, promuove la formula del «realismo storico», che ben esprime quale sia il suo modello di riferimento e come esso sia debitore della particolare sintesi delle lezioni dei suoi due maestri: lo storicismo di Manzoni e il realismo di Verga (parzialmente integrato anche dalla lezione di Stendhal e, soprattutto, di Honoré de Balzac).
- 33 Verga è un modello essenzialmente per due motivi. La prima ragione è ideologica: Banti vede nei suoi scritti quella «moralità» che, secondo il suo giudizio, è il fine stesso dell'opera d'arte. Un'opera d'arte, sia essa di natura letteraria o cinematografica, per essere di valore deve risultare *engagée*, «impegnata», non da un punto di vista strettamente politico, ma prima di tutto morale e umano. E tale aspetto è — lo si è visto — uno dei tratti distintivi specifici della critica cinematografica bantiana. La seconda ragione per cui l'autrice si rifà allo scrittore dei *Malavoglia* è invece di natura più strettamente stilistica e linguistica, ma ugualmente collegata a quella ricerca di autenticità a cui si è più volte rinvio, e anch'essa in continuità con le riflessioni su Manzoni. Banti apprezza la capacità di Verga di rendere la patina locale delle realtà che racconta, elogiandone la particolare resa sintattica e lessicale modellata sul dialetto.
- 34 Il primo degli aspetti che ho messo in evidenza viene esaminato nel dettaglio proprio in uno degli articoli più programmatici, *Neorealismo nel cinema italiano*, in cui la scrittrice ribadisce il proprio peculiare legame con lo scrittore dei *Malavoglia* e la propria personale idea di realismo.

[...] giacché la sostanza del nostro realismo non si è mai identificata con un resoconto gratuito, ma è sempre stata mossa da un lievito di patetica rivendicazione, da un appello in favore del debole e dell'oppresso. Abbiamo avuto, per non citare altri, *I Malavoglia* e *Rosso Malpelo*, opere clamorose: e dunque realismo è, almeno da noi, un accostamento alla realtà giustificato e motivato da una condizione umana negletta, abbandonata<sup>45</sup>.

Ma distinguiamo, purtroppo, nella produzione degli ultimi tempi, elementi che ci riconfermano in quella impressione e opinione che si è detto prima; non esserci, cioè, sincero e puro realismo senza una spinta ideale di riscatto, qualcosa come una vocazione della coscienza e del cuore a cui potremmo ridurre quella che fu, e ancora oggi è resistenza. Neorealisti, dopo quei primi due, furono detti pressappoco tutti i film di qualche impegno prodotti in Italia ed esportati all'estero: dove un gusto volubile, non disinteressato e soprattutto futilmente curioso di novità, è

pronto a giudicare con leggerezza quel che gli viene da paesi di vecchia tradizione e mal conosciuti. Faccia la sua strada il film italiano d'esportazione [...]. Ma, fra noi, meglio non canzonarci e confessare, con buona pace di tutti, che altro è *Paisà*, altro *Sciuscìa*, e anche il celeberrimo *Ladri di biciclette*<sup>46</sup>.

- 35 La scrittrice parla di «realismo» equiparandolo ad un fenomeno di «resistenza» e ciò è dovuto al fatto che, a suo avviso, nei risultati migliori, esso nasce dalla denuncia di quella condizione umana che lei definisce «negletta e abbandonata», il cui riconoscimento risulta il presupposto di un'auspicabile «spinta di riscatto». Il riferimento alla «vocazione della coscienza e del cuore» quale meccanismo propulsore della rappresentazione artistica sottolinea, ancora una volta, come l'autrice ritenga che l'essenza stessa dell'opera d'arte sia quel sentimento umano che si è in precedenza definito «morale» e che lei giudica insito nell'arte realista.
- 36 D'altra parte, la letteratura e la cinematografia neorealista solo in alcuni casi vengono giudicate 'letteratura di resistenza'; in molte accezioni, la scelta di utilizzare il termine neorealismo non ha valore positivo. Come molti degli autori-critici antologizzati da Carlo Bo nella silloge già citata, Banti pensa che la spinta di «autenticità» si esaurisca presto. Non è un caso che i modelli neorealisti di riferimento, quelli ai quali viene attribuito sempre un valore positivo, siano proprio le prime realizzazioni. Negli anni successivi, anche secondo questo giudizio, il cinema neorealista avrebbe perso quella vocazione autentica e quella necessità di espressione che aveva contraddistinto le prime prove, divenendo più sterile e meccanico. Questa è la ragione per cui, nel discorso critico bantiano, il termine «realismo» ha sempre valore positivo, mentre il termine «neorealismo» viene di volta in volta problematizzato.
- 37 Nonostante l'autrice formuli tale articolato pensiero sul rapporto tra arte e realtà, e di conseguenza tra arte e storia, all'inizio degli anni Cinquanta, esso rimane l'asse portante della sua riflessione critica anche negli anni a seguire. Ne è una conferma il fatto che molti degli articoli maggiormente programmatici, scritti nei primi anni Cinquanta, siano stati raccolti e pubblicati nella silloge di *Opinioni* nel 1961 — anche in questo caso in dialogo con la discussione sul realismo, risorta nello stesso periodo in seno alla rivista «Nuovi Argomenti» e, naturalmente, su «Paragone», e in linea con le questioni sollevate dalla famosa *querelle* proprio su Manzoni, dibattuta da Moravia e Gadda<sup>47</sup> — e, ancor più, la continuità diacronica che tale riflessione trova proprio nella raccolta *Cinema*. Persino nell'ultimo articolo di tale rubrica, il disilluso *Commiato*, pubblicato nel 1977, l'autrice, ormai del tutto lontana dal panorama cinematografico contemporaneo, non manca di rivendicare il valore preminente della storia, che, ancora, le sembra essere l'unica ammissibile chiave di lettura del reale.

Di queste fantasie mi vengono un po': se *Daisy Miller* fosse stata realizzata, come sopporterebbe ora quel che il cinema è diventato? Guerra, banditismo, terrorismo e, soprattutto, sgangherato femminismo anni '70? Non resta che rifugiarsi nel poco amato film storico, per esempio in quel poco amato Luigi XIV che piacque tanto ai francesi. Chissà che questo genere di spettacolo che taglia da noi la realtà povera delle ideologie tradite, non abbia, fra i nuovi registi, qualche segreto cultore.

E il romanzo "scritto"? Esso è forse più malato di quanto non si osi pensare: troppo memorialistico quando va bene, specchio, quando va male, della nostra vita faticosa, avvelenata dalla psicoanalisi e dagli psicofarmaci: più presente del presente: senza futuro. Il passato, la storia? Il suo futuro è diventare scienza o scomparire. Forse non è lontano il divieto di narrare, se non razionalmente, in forma di saggio tecnologico<sup>48</sup>.

- 38 Come si è visto sinora, l'autrice sostiene che la realizzazione di un film o di un romanzo realista comporti i medesimi problemi di trasposizione artistica del reale, convinzione che resta inalterata anche se considerata in una prospettiva diacronica. D'altra parte, nonostante tale convergenza di finalità, a suo giudizio, le produzioni cinematografiche non sempre riescono a dimostrare la stessa autonomia artistica raggiungibile in ambito letterario, specialmente qualora si tratti dell'esecuzione filmica di un'opera letteraria.
- 39 Banti riprende delle considerazioni diffuse<sup>49</sup>. Ritieni cioè che cinema e letteratura siano inscindibilmente legati, ma che quest'ultima abbia un valore preminente e che la realizzazione filmica non riesca a raggiungere risultati equivalenti, se non qualora dalla letteratura prenda completamente le distanze. Parzialmente in contraddizione con le proprie modalità di analisi, che sono di tipo contenutistico-letterario, e con la propria convinzione che un film e un romanzo rispondano alla stessa urgenza espressiva di interpretazione del reale, lei pensa infatti che il cinema ottenga i risultati migliori quando non cerchi di imitare la letteratura, ma qualora si muova con la consapevolezza di stare adoperando dei mezzi differenti. Nei passi seguenti, tale posizione ambivalente emerge in modo chiaro. In diverse occasioni l'autrice afferma la superiorità della letteratura sul cinema. Le prime righe del primo articolo apparso sulle pagine di «Paragone» ne sono un chiaro esempio:

I connubi tra cinema e letteratura non si contano, e la scintilla che dà luogo al contatto tra questi due mondi parte sempre dalla tentazione di risuscitare oggettivo, tangibile, con tanto di occhi e di bocca — per non parlare del resto — un personaggio, una situazione, una società, un paese. Desiderio pericoloso, tentazione, il più spesso, malnata. Indegnamente frantese e precipitate, le pagine del libro rispondono allontanando le immagini che si volevano guardare, toccare, ascoltare, e rinchiudendole gelosamente nei segreti della scrittura<sup>50</sup>.

- 40 In altri passi, l'autrice ritiene che un buon film possa essere del tutto equivalente ad un buon romanzo, a patto che percorra strade che «non hanno nulla a che fare con le strade della letteratura». In tal senso, risultano molto esemplificative le parole con cui, nel 1961, trovandosi a ragionare su alcuni film di Antonioni, la scrittrice si interroga sul ruolo dei letterati nel cinema e, contemporaneamente, su quello dei registi in letteratura.

Abbiamo ripetuto a sazietà che, secondo noi, un buon film vale un buon romanzo e che la ormai ricca storia del cinema ce lo ha dimostrato abbondantemente. Ma l'equivalenza non è possibilità di sostituzione, gemellaggio, e il buon film si ottiene per strade che non hanno nulla a che fare con le strade della letteratura: come le parole operano in maniera del tutto diversa dalle immagini. Basti pensare che le prime stimolano la fantasia del lettore, mentre le seconde inchiodano quella dello spettatore, così da precludergli ogni personale interpretazione delle cose, dei fatti e dei volti che gli sono presentati. [...] In altre parole: il libro invita il lettore a una incessante collaborazione, il film la abolisce e comanda una sorta di immobilità mentale. Si è sempre detto d'altronde che l'arte è più figurativa che letteraria: valga ancora una volta il ricordo de *La partie de campagne* dove Jean Renoir recuperava miracolosamente un paesaggio di Monet, ma non altrettanto la pagina di Maupassant<sup>51</sup>.

- 41 Appare quindi evidente che il giudizio di Banti non è completamente omogeneo. Infatti, dal momento che lei, più volte, giudica le pellicole alla stregua di testi letterari, servendosi delle medesime modalità di analisi e propendendo — abbastanza chiaramente — per una lettura di tipo contenutistico, più che per un esame tecnico, non risulta del tutto coerente che, allo stesso tempo, affermi che il buon film si ottenga

laddove il regista scelga di percorrere una via autonoma e che la pellicola è «arte più figurativa che letteraria».

- 42 La spiegazione — anche se è bene precisare che non è comunque possibile ricondurre le molte occasioni in cui Banti si esprime su tale questione ad un pensiero completamente univoco ed organico — è probabilmente da individuarsi nella volontà di Banti di scindere le modalità di realizzazione dai contenuti. In altre parole, la scrittrice parrebbe voler sottolineare che, benché dal punto di vista della sceneggiatura — che è quanto a lei interessa — il film condivide con il romanzo la medesima riflessione sul reale — e risponda quindi, a livello critico, agli stessi interrogativi —, la riuscita di un'opera cinematografica dipende anche dagli altri strumenti di lettura del reale, che sono ovviamente differenti rispetto a quelli utilizzati dal testo letterario. E, da questo punto di vista, i film migliori sarebbero quelli che dal testo letterario si discostano. Di conseguenza, l'autrice non esclude che si possano incontrare delle valide realizzazioni anche a livello cinematografico, ma specifica che i risultati più riusciti si hanno laddove il regista cerca di calare il reale nelle forme del verosimile, senza bisogno di passare attraverso la mediazione dell'opera letteraria.

## 4. Conclusioni

- 43 Nel corso di questo intervento ho cercato di testimoniare, attraverso un caso studio, un esempio di pratica intellettuale d'autrice. I testi che ho voluto, molto brevemente, saggiare sia da un punto di vista delle modalità di analisi utilizzate, sia dal punto di vista del nodo problematico fondamentale che li attraversa — l'indagine sul rapporto tra la rappresentazione artistica e il reale — sono infatti un esempio di critica d'autrice.
- 44 Come si è detto in principio, in questo contesto, tale termine non viene utilizzato con l'intento di enfatizzare una tematica di genere all'interno della produzione dell'autrice, bensì vuole testimoniare come la scrittrice sia presente, con le proprie peculiari caratteristiche, nel dibattito critico dell'epoca. Quello che risulta interessante è infatti che a quelle stesse questioni — il realismo nell'opera cinematografica e letteraria, la controversa definizione della poetica neorealista, il rapporto tra il cinema e l'opera letteraria — su cui si esprimono altri nomi di rilievo, ben più noti (tra tutti, Moravia, Gadda, Pasolini, ma anche lo stesso Vittorini), contribuiscono significativamente le scrittrici che connotano la cultura del periodo, di cui però spesso meno si parla. In quest'ottica, si è scelto di esaminare il *corpus* bantiano che, considerevole per estensione temporale e omogeneità di pubblicazione, risulta un caso studio da valorizzare. Nonostante Banti rifiuti più volte di definire «critico» il proprio operato e si ponga, dichiaratamente, in una posizione oppositiva rispetto alla critica professionistica, il suo pensiero riveste un effettivo interesse critico.
- 45 Banti si esprime sulle medesime tematiche discusse dagli autori-critici che ho poc'anzi evocato — e ciò denota la sua conoscenza e la sua partecipazione al dibattito intellettuale coevo —, ma, come si evince dal sintomatico rifiuto di definire i propri testi «critici», lei insiste nel collocarsi in una posizione *sui generis*. Da un punto di vista metodologico, rifiuta i toni «iniziativi» e il linguaggio tecnico della critica formalista, puntando ad una divulgazione ampia, rivolta non soltanto ad un pubblico specialistico, bensì anche ai frequentatori delle sale cinematografiche, tra cui le stesse donne. Una posizione, quest'ultima, che si dimostra coerente con le dichiarazioni che lei stessa rilascia anche in altri contesti. In una conferenza del 1953 sul ruolo della donna

intellettuale, Banti, in relazione alla necessità di formare un pubblico ampio, composto anche da donne, afferma che l'intellettuale donna «che si rivolge col suo lavoro e col suo esempio, al pubblico, trova spesso nelle sue simili, ancor chiuse nella cerchia tradizionale, una curiosità pronta a diventare interesse, ma condita bisogna pur dirlo di qualche sospetto. Questo sospetto bisogna vincerlo con il lavoro onesto»<sup>52</sup>.

- 46 È chiaro che la difficoltà, ma anche la conquista più grande, è, a suo avviso, riuscire a interagire con il pubblico, soprattutto qualora esso sia composto da donne. Se tale intento divulgativo è quanto contrappone l'autrice alla critica specialistica — che lei ritiene tecnicistica e di difficile interpretazione — da un punto di vista metodologico, il «lavoro onesto» riconduce invece all'altro elemento polemico che si è considerato nel corso dell'articolo: la presa di distanza tanto dall'accademismo, quanto dalla critica militante, che lei giudica eccessivamente ideologica. Il principio di moralità dell'opera d'arte, insito nell'idea di rappresentazione realista presentata dall'autrice, si avvicina all'assai diffuso concetto di opera impegnata, ma assume, in questi testi, una prospettiva decisamente meno politicizzata e più umana. La peculiare idea di realismo presentata dall'autrice — e da lei ricavata da una personale interpretazione dei propri modelli, Manzoni e Verga — costituisce effettivamente il nodo critico fondamentale dei suoi scritti e la inserisce, con un punto di vista personale, nel dibattito coevo. Banti, infatti, come molti intellettuali coevi, rifiuta il «documento» e propende per quelle realizzazioni che si allontanano dalla «cronaca», ma in modo personale, giudica la verisimiglianza insita nella rappresentazione artistica l'unica modalità di narrazione possibile, assimilando il verosimile al vero e l'arte alla storia.
- 47 Risulta dunque evidente che l'autrice, pur scegliendo di presentare le proprie idee come «opinioni» per rimarcare la propria posizione polemica, entra con consapevolezza nel dibattito critico coevo, proponendo la propria personale visione su alcune questioni nodali di precisa attualità. Il suo operato è quindi a tutti gli effetti una testimonianza di pratica intellettuale — qui intesa al di fuori della composizione di romanzi e racconti — condotta da una scrittrice.
- 48 In conclusione, la scelta di presentare questo *excursus* sull'attività critica di Banti in questo volume sulla pratica intellettuale d'autrice rientra in una più ampia prospettiva di generale riconsiderazione del dibattito intellettuale dello scorso secolo. Esso, infatti, è spesso declinato unicamente al maschile e la partecipazione anche di voci femminili — oltre a Banti, si ricordino almeno le già citate Morante, De Céspedes, Bellonci, Romano — è scarsamente considerata e, ancor più raramente, posta in dialogo con il pensiero della controparte. Questo caso studio vuole, quindi, collocarsi in una prima fase, quella in cui è necessario far conoscere l'attività intellettuale di queste operatrici culturali — in quest'occasione ne è stata esaminata una —; ma l'obiettivo più ambizioso, in una prospettiva a lungo termine, auspica che questo genere di analisi consentano di mettere in dialogo scrittrici e scrittori anche sul piano dell'attività intellettuale, restituendo così un'immagine composita e intera del panorama culturale dello scorso secolo.

## NOTE

1. Sul concetto di 'linea d'autrice' si confrontino i lavori di P. Zambon, in particolare: *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011 e *Un Ottocento d'autrice: la letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*, Padova, Padova University Press, 2019. Sulla questione si vedano, inoltre, M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998 e, per la parte relativa all'età moderna e contemporanea, V. Cox e C. Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 193-285.
2. L'attività di articolista di Anna Banti (1895-1985) procede parallelamente a quella di scrittrice. I primi articoli compaiono negli anni Venti e gli ultimi risalgono a pochi mesi prima della sua scomparsa, con una maggior concentrazione, anche grazie alla fondazione della rivista «Paragone» (1950), nel decennio compreso tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Sull'argomento si confrontino M. Ghilardi, *Le piccole tempeste. Sugli "scritti non narrativi" di Anna Banti*, in E. Biagini (a cura di), *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi a Firenze, 8-9 maggio 1992*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 41-69; E. Biagini, *Con sguardo di donna: i "racconti di costume" di Anna Banti*, in S. Franchini e S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 276-291; E. Biagini, *Documenti*, in *Anna Banti. Una regina dimenticata*, «Paragone Letteratura», a. LVI, febbraio-giugno 2005, n° 57-58-59, pp. 24-70 e B. Manetti, *Quella stanza tutta per loro. Le donne e la letteratura negli scritti critici di Anna Banti*, in Ivi, pp. 165-181; F. Garavini, *Introduzione* (2005) e *Cronologia*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, pp. I-CLXIX; L. Desideri, *Bibliografia* (1990), in Ivi, pp. 1748-1765; C. Pierini, *La letteratura del dopoguerra e il neorealismo: "interventi appassionati"*, in B. Manetti (a cura di), *Da un paese lontano*, «Il Giannone», a. XIV, gennaio-dicembre 2016, n° 27-28, pp. 283-296; L. Desideri, *La fabbrica di Opinioni*, in *Anna Banti. Pagine ritrovate e nuove letture*, «Paragone Letteratura», a. LXX, febbraio-giugno 2019, n° 141-142-143, pp. 122-136.
3. «Paragone», mensile a numeri alternati di arte figurativa e letteratura, viene fondato nel 1950 proprio dai coniugi Longhi. Roberto Longhi dirige la sezione arte, Anna Banti si occupa di quella dedicata alla letteratura, inizialmente insieme a Pietro Bigongiari (mentre lei segue la parte relativa alla prosa, il collega tratta quella relativa alla poesia), poi da sola. Nel 1975, alla morte del marito, assume su di sé la totale direzione della rivista, che mantiene sino a quando anch'ella si spegne, nel 1985.
4. La rivista nasce a Torino, nel 1952, per volontà di Adriano Seroni, Giovanni Battista Angioletti e Leone Piccioni; è la versione stampata dell'omonimo programma radiofonico (e successivamente televisivo) prodotto dalla RAI sin dal 1945. Il periodico, trimestrale, viene diretto prima da Angioletti, poi, alla sua morte, da Carlo Betocchi. Esce dal 1952 al 1954, poi si interrompe e riprende le pubblicazioni nel 1958, con il nome di «Approdo letterario», continuando sino al 1977.
5. Tra le testate per cui scrive Anna Banti si ricordino, oltre a «Paragone» e «L'Approdo letterario», le collaborazioni con «Bellezza», «Oggi» e «Il Mondo», quelle con «La Fiera letteraria», «Mercurio» e «L'Illustrazione italiana», ma anche gli interventi per «Noi Donne» e per «Il nuovo Corriere».
6. Mi riferisco in particolare ai seguenti articoli: *Guai ai seminatori di scandali! Il parere di Anna Banti ed Elsa Morante*, «Noi donne», a. IX, n° 13, 28 marzo 1954; *Un anniversario turbato*, «Noi donne», a. X, n° 7, 13 febbraio 1955; *La ragione contro l'istinto*, «Noi donne», a. XVI, n° 1, 1 gennaio 1961; *Le donne guidano*, «il gatto selvatico», a. V, n° 1, gennaio 1959; *La mamma lavora*, «Rinascita», a. XX, n° 12, 23 marzo 1963; *L'emancipazione non c'entra*, «Rinascita», a. XX, n° 26, 29 giugno 1963. Per una bibliografia dettagliata rimando a L. Desideri, *Bibliografia* (1990), in A. Banti, *Romanzi e racconti*, cit.
7. L'unica silloge autoriale, che raccoglie i più densamente programmatici fra gli articoli di critica letteraria (e un articolo di critica cinematografica) di Anna Banti, è *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore,

1961. Per quanto riguarda, invece, gli altri scritti non narrativi che si occupano di cinema o di letteratura, molti hanno avuto un'edizione postuma: gli articoli di critica cinematografica sono stati pubblicati nella raccolta *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2008; alcuni scritti erano stati riproposti da E. Biagini nel saggio *Anna Banti. "Documenti"*, cit.; altri articoli di critica letteraria sono stati invece ripubblicati recentemente nella raccolta *Altre opinioni di Anna Banti*, a cura di A. Duranti, in «Paragone Letteratura», a. LXVI, agosto-dicembre 2015, n° 120-121-122.

8. Sull'argomento si confronti A. Cortellesa, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le lettere, 2008.

9. Si veda la prefazione di A. Banti, *Opinioni*, cit., pp. 9-10. Sull'argomento si confronti anche C. Pierini, *La letteratura del dopoguerra e il neorealismo: "interventi appassionati"*, cit.

10. Sulla questione dell'«occasionalità» del criterio di scelta dei film da affrontare, si confronti N. Lodato, «*Suntuose farfalle sulla bambagia*». *Ventisette anni davanti allo schermo*, in B. Manetti (a cura di), *Da un paese lontano*, cit., pp. 297-325.

11. Sebbene, per ragioni di brevità, in questo contesto non sia possibile mettere in dialogo queste pubblicazioni con il percorso letterario dell'autrice, ne segnalo l'interesse storico-letterario e filologico. Non solo perché esse contribuiscono a rendere un'immagine esaustiva della produzione di Anna Banti, ma anche e soprattutto perché molti articoli hanno un valore programmatico e forniscono importanti chiavi di lettura per interpretare il pensiero e la stessa produzione narrativa dell'autrice.

12. La definizione è nella prefazione ad *Opinioni*, cit., pp. 9-10.

13. A. Banti, *Il cinema*, «L'Approdo», a. I, gennaio-marzo 1952, n° 1. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 15-18: p. 15.

14. Banti solitamente non esplicita i propri riferimenti polemici. Si evince chiaramente, però, la sua presa di distanza tanto dalla critica accademica, quanto da quella militante, laddove essa difenda una specifica ideologia, in quanto lei, in più occasioni, ribadisce l'importanza di coltivare un pensiero critico che sia libero da ogni tipo di condizionamento. Tale dichiarazione di intenti è molto chiara a livello teorico e più volte ribadita: è inoltre importante tener presente che l'autrice vive un dialogo ed un continuo confronto con quella critica militante che dichiaratamente avversa.

15. A. Banti, *Realismo: letteratura e cinema* (titolo a cura di M. C. Papini), «L'Approdo», a. III, luglio-settembre 1954, n° 3. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 39-40: p. 39.

16. A. Banti, *Il cinema*, «L'Approdo», a. I, gennaio-marzo 1952, n° 1. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., p. 15.

17. A. Banti, *Amori difficili*, «L'Approdo letterario», a. XVIII, marzo 1972, n° 57. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 207-210: p. 207.

18. A. Banti, *I vitelloni* (titolo aggiunto da Maria Carla Papini), «L'Approdo», a. II, luglio-settembre 1953, n° 3. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 28-29: p. 29.

19. A. Banti, *Opinioni*, cit., p. 46.

20. Ivi, p. 10.

21. Ivi, p. 9.

22. Ivi, p. 10.

23. A. Banti, *Il cinema*, «L'Approdo», a. I, gennaio-marzo 1952, n° 1. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., p. 15. Si confronti *supra*.

24. A. Banti, *Scuola o Accademia?*, «Paragone Letteratura», a. III, ottobre 1952, n° 34, pp. 77-78; successivamente raccolto in *Opinioni*, cit., pp. 149-152: p. 150.

25. *Ibid.*

26. A. Banti, *Visconti e Fellini*, «L'Approdo letterario», a. XI, ottobre-dicembre 1965, n° 32. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 137-141: p. 138.



27. Per un approfondimento rimando a N. Lodato, *“Suntuose farfalle sulla bambagia”*. *Ventisette anni davanti allo schermo*, cit.
28. I principali saggi su Manzoni sono: *Romanzo e romanzo storico*, «Paragone Letteratura», a. II, agosto 1951, n° 20; *Ermengarda e Geltrude*, «Il nuovo Corriere», 5 agosto 1953, ed in seguito «Paragone Letteratura», a. V, aprile 1954, n° 52, e *Manzoni e noi*, «Paragone Letteratura», a. VII, giugno 1956, n° 78. Tutti poi raccolti nel volume *Opinioni*, cit.
29. A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, cit., pp. 38-43: p. 40.
30. Ivi, p. 42.
31. I film a cui si riferisce la scrittrice sono *La Romana* di Luigi Zampa, *Senso* di Luchino Visconti e *Romeo e Giulietta* di Renato Castellani. Tutti e tre i film erano stati esposti alla mostra del cinema di Venezia del 1954.
32. A. Banti, *Realismo: letteratura e cinema* (titolo a cura di M. C. Papini), «L'Approdo», a. III, luglio-settembre 1954, n° 3. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., p. 40.
33. A. Banti, *Situazione del film storico*, «L'Approdo letterario», a. V, aprile-giugno 1959, n° 6. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 71-74: p. 71.
34. Faccio qui riferimento al dibattito postbellico, sviluppatosi all'incirca nel decennio 1945-1953, in cui gli intellettuali, sentendo il bisogno di una rinnovata letteratura, si domandano quale debba essere la chiave di lettura della realtà e dove vada posto il confine tra documento e arte. Sull'argomento si confrontino almeno M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in G. Tinazzi e M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983; F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 281-307; C. L. Leavitt, *Cronaca, Narrativa and the Unstable Foundation of the Institution of Neorealism*, «Italian culture», vol. XXXI, marzo 2013, n° 1, pp. 28-46.
35. Sul dibattito si confronti almeno C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1950.
36. A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, cit., p. 42.
37. G. Piazzesi, *Necessità di una cronaca*, «Società», a. I, 1945, n° 3, pp. 6-9.
38. F. Calamandrei, *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, «Il Politecnico», 22-25 dicembre 1945, n° 13-14, p. 8.
39. F. Fortini, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», 6 aprile 1946, n° 28, p. 3.
40. A. Banti, *Romanzo e romanzo storico*, in *Opinioni*, cit., p. 42.
41. *Ibid.* Banti aveva sicuramente presente il famoso articolo di M. Alicata e G. De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema», 10 ottobre 1941, n° 127, pp. 216-217.
42. Si confronti A. Banti, *Manzoni e noi*, in *Opinioni*, cit., pp. 53-65: p. 59.
43. A. Banti, *Realismo: letteratura e cinema* (titolo a cura di M. C. Papini), «L'Approdo», a. III, luglio-settembre 1954, n° 3. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., p. 40.
44. C. E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, cit.
45. A. Banti, *Neorealismo nel cinema italiano*, «Paragone Letteratura», a. I, agosto 1950, n° 8. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 5-14: p. 9. Unico articolo di ambito cinematografico raccolto nella silloge di *Opinioni*.
46. Ivi, p. 13.
47. Si considerino almeno l'inchiesta sul romanzo *9 domande sul romanzo*, «Nuovi argomenti», a. VII, maggio-agosto 1959, n° 38-39, con scritti di G. Bassani, I. Calvino, C. Cassola, E. Montale, E. Morante, A. Moravia, P. Pasolini, G. Piovene, S. Solmi e E. Zolla, e la riflessione storico-artistica sul romanzo storico e sulla metodologia storiografica prodottasi attorno alla rivista «Paragone» (sulla questione F. Galluzzi, *Il Lorenzo Lotto di Anna Banti. Letteratura artistica e romanzo storico*, in Beatrice Manetti (a cura di), *Da un paese lontano*, cit., pp. 245-254). — Faccio poi riferimento alla nota *querelle* su Manzoni tra A. Moravia e C. E. Gadda. Si confrontino A. Moravia, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, introduzione ad A. Manzoni, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1960 e a C. E. Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, «Il Giorno», 26 luglio 1960.

48. A. Banti, *Commiato*, «L'Approdo letterario», a. XXIII, n° 78-79, dicembre 1977. Ora in *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, cit., pp. 255-256: p. 256.
49. Sull'argomento si confrontino almeno G. Tinazzi e M. Zancan, *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit.; G. Tinazzi, *Cinema e letteratura*, in «Studi Novecenteschi», a. XXVIII, giugno 2001, n° 61; L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1999.
50. A. Banti, *Clouzot*, «Paragone Letteratura», a. I, febbraio 1950, n° 2. Ora in *Cinema 1950-1977*, cit., pp. 1-3: p. 1.
51. A. Banti, *Letterati al cinema e cineasti romanzieri*, «L'Approdo letterario», a. VII, gennaio-marzo 1961, n° 13. Ora in *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, cit., pp. 97-99: pp. 98-99.
52. A. Banti, *Responsabilità della donna intellettuale*, in A. Gobetti et al. (a cura di), *Le donne e la cultura*, Roma, Edizioni Noi Donne, 1953, pp. 89-93: p. 93.

## RIASSUNTI

L'analisi si propone di testimoniare, attraverso l'esame degli articoli di critica cinematografica di Anna Banti, un caso di pratica intellettuale d'autrice nel quadro italiano del medio Novecento. L'attiva partecipazione della scrittrice — oggi conosciuta come romanziera, ma non altrettanto per il suo ruolo di voce critica — al dibattito critico, cinematografico e letterario dello scorso secolo dimostra il ruolo di operatrice culturale da lei svolto. L'articolo esamina gli scritti di critica cinematografica di Anna Banti considerando le peculiari modalità di analisi utilizzate e il nodo problematico fondamentale che attraversa tali testi — l'indagine sul rapporto tra la rappresentazione artistica e il reale —, allo scopo di indicarne le caratteristiche fondamentali. L'intento è di illustrare la specificità del pensiero critico di quest'intellettuale e, contestualmente, di metterne in luce la partecipazione al dibattito cinematografico e letterario del periodo.

À travers l'étude des articles de critique cinématographique écrits par Anna Banti, cette étude examine un cas d'activité intellectuelle d'auteure, dans le panorama culturel italien du milieu du xx<sup>e</sup> siècle. Anna Banti est aujourd'hui reconnue comme une romancière importante, mais moins en tant que voix critique. Ses articles de critique cinématographique illustrent son rôle d'acteur culturel dans le débat cinématographique et littéraire du siècle dernier. Cet essai se focalise sur la méthode d'analyse de l'écrivaine ainsi que sur le thème qui revient le plus souvent dans ses écrits de critique cinématographique, la relation entre la représentation artistique et le réel. Le but principal est de faire ressortir la spécificité de son approche critique, ainsi que sa participation au débat cinématographique et littéraire de l'époque.

Through the examination of Anna Banti's film criticism, this essay aims at testifying to the intellectual practice of a female author within the Italian context of the mid-twentieth century. Banti is today widely recognized as an important novelist, much less as a critical voice. Her active participation in the critical, cinematographic and literary debate of the last century demonstrates the role she played as a cultural operator. The article examines Banti's writings on film criticism, considering the peculiar modes of analysis she used and the main problematic node that runs through these texts—the investigation of the relationship between artistic representation and reality. The intent is to illustrate the specificity of her critical thought and, at the same time, to highlight her participation in the cinematographic and literary debate of that period.

## INDICE

**Parole chiave** : Anna Banti, «Paragone», «L'Approdo letterario», critica cinematografica, critica letteraria, scrittrici, Novecento, letteratura italiana, realismo

**Keywords** : Anna Banti, “Paragone”, “L'Approdo letterario”, Film Criticism, Literary Criticism, Writers, 20th Century Italian Literature, Realism

**Mots-clés** : Anna Banti, « Paragone », «L'Approdo letterario », critique cinématographique, critique littéraire, auteures, XXe siècle, littérature italienne, réalisme

## AUTORE

### SARA DA RONCH

Université de Fribourg, Università degli Studi di Padova  
sara.daronch@unifr.ch