

## ARTEMISIA : PORTRAIT D'UNE AUTRE

Avant d'aborder la lecture d'Artemisia, il convient de rappeler certains éléments biographiques concernant l'écrivain A. Banti. Anna Banti est le pseudonyme qu'a choisi Lucia Lopresti, épouse de Roberto Longhi lorsqu'elle décida d'écrire. Emprunter un pseudonyme est une chose banale, mais au-delà du plaisir lié au secret, A. Banti exprime ainsi un fort désir d'autonomie, la volonté de se faire un nom à soi malgré le prestige de son mari, célèbre critique d'art. La question du nom, et en particulier le changement de nom par le mariage, est un leitmotiv dans l'oeuvre de la romancière. Dans son dernier livre, l'auteur se profile sous le personnage d'Agnes Lanzani qui est censée avoir écrit un récit intitulé Artemisia, dans une nouvelle<sup>1</sup>, l'héroïne voudrait devenir écrivain mais la notoriété de son mari lui semble un obstacle. Ces jeux autobiographiques nous amènent à considérer, de façon générale, la femme dans son rapport au nom, l'une de ses caractéristiques sociales étant qu'elle ne possède pas de nom propre. Quand l'homme peut se sentir enfermé dans son nom, la femme subit le morcellement qu'implique son changement de statut, changer de nom peut entraîner une rupture d'identité. Nous allons voir comment, dans *Artemisia*, la mise en discours du sujet féminin passe par la problématique du nom.

### LE NOM

Dans ce roman, A. Banti explore le nom de son personnage selon de multiples directions. En effet, il faudra qu'Artemisia fasse de son prénom un nom pour se distinguer de son père, le peintre Gentileschi. Gagner, conquérir, porter, soutenir son nom, tel sera le souci constant d'Artemisia, et son itinéraire peut se lire comme une quête du nom et donc de l'identité. Elle veut être reconnue en tant que

---

<sup>1</sup> A. BANTI, *La signorina*.

femme peintre et pas seulement en tant que fille de peintre: voyager, peindre, sont ainsi étroitement liés.

Adolescente déshonorée, Artemisia devrait entrer au couvent, mais la peinture la sauve, son père lui trouve un mari qui lui donne son nom, efface le scandale du procès pour viol et lui évite de tomber dans l'anonymat de la fille publique. Le nouveau nom sera un laissez-passer, Artemisia pourra peindre à Florence, auprès de son père. Lorsque celui-ci quitte l'Italie il ordonne à sa fille de rejoindre son époux; l'art ne permet donc pas un total affranchissement.

Installée chez son mari, Artemisia a une attitude ambivalente à l'égard de son nom et de son rôle d'épouse. Aux côtés d'Antonio, elle vit dans l'oubli du nom : elle oubliait qu'elle était Artemisia Gentileschi, peintre et fille de peintre (p. 72); le chant d'un mendiant, par sa musicalité la ramènera à son ambition : il y avait d'autres choses, d'autres pays ... elle devait se faire un nom (p. 72). Le mariage n'est qu'un intermède, l'art s'avère incompatible avec le statut d'épouse.

Une fois séparée de son mari, Artemisia ne connaîtra la souffrance de la rupture, et la perte d'identité qui s'ensuit, qu'au moment où Antonio demande l'annulation du mariage. Le mariage, c'était surtout la feuille où se trouvait inscrit le nouveau nom, Stiattesi, une page qui effaçait toutes celles des examens de Corte Savella (p. 89). Alors, pour assurer le relais du nom, Artemisia décide de rejoindre son père, de redevenir une Gentileschi.

Voyageant vers l'Angleterre, Artemisia laisse les autres rêver sur son personnage; le voyage laisse l'identité en suspens, allège le poids du nom. Sans nom, simple voyageuse, elle prend des attitudes de fillette rétive; sans âge et sans statut, elle tente de se conformer à l'image d'une femme placée dans sa situation, mais son désir de solitude l'amène à transgresser les limites posées. Elle appréhende le futur, sachant que de nouveau elle serait une personne nommée et distincte, source de douleur (p. 192).

Sitôt parvenue en Angleterre, elle reprend sa place de fille et d'élève d'Orazio : elle accomplit les tâches ménagères et parachève son éducation artistique. Elle est venue chercher la confirmation de son talent, effacer le déshonneur par le travail, reconquérir un nom puisque son mari l'a répudiée. La scène où elle écoute le verdict de son père sur ses tableaux représente un passage initiatique, une sorte de renaissance sous le regard du père, après avoir traversé l'épreuve de la solitude absolue. Tel était le but du voyage, résumé dans une formule qui pourrait clore le récit : Il n'y a plus de doutes, un peintre a porté ce nom : Artemisia Gentileschi ; elle entre enfin dans l'académie des maîtres (p. 207).

Auparavant, tout au long du récit, Artemisia Gentileschi, épouse Stiattesi, reçoit diverses dénominations. En intitulant le livre *Artemisia*, l'auteur confirme l'importance accordée au prénom et la valeur exemplaire de celle qui le porte. Au début et à la fin du récit, c'est sous son prénom que le personnage est désigné, mais la plupart du temps, des noms lui sont attribués selon sa fonction. On peut noter que son père lui offre la consécration en l'appelant *pittore* et non plus

pittrice . Le plus souvent elle est la voyageuse , voire la belle dame . A la cour d'Angleterre, tant qu'elle n'est pas reçue par la reine, elle voit son identité remise en question, tous s'interrogent: Artemisia, who is she ? (p. 218). Dès l'adolescence, les autres lui ont imposé des noms; déshonorée, pour les voisins elle est la dévergondée ou même la putain . Plus tard, elle s'identifiera, parfois avec amusement, parfois avec chagrin, au statut de veuve que certaines femmes lui accordent volontiers. Ainsi, les aventures d'Artemisia entraînent des ruptures d'identité et des changements de nom.

### PORTRAITS

L'œuvre A. Banti ressemble à une galerie de portraits; l'auteur peuple notre imaginaire d'images de femmes, elle dépose en nous l'écho de leurs voix, elle réinvente un monde d'étoffes et de gants <sup>2</sup>. Consciente des clivages sociaux, elle met en scène les femmes du peuple à côté des reines. Dans Artemisia, elle s'acharne à faire revivre un personnage réel, celui d'une femme déclassée, roturière présentée à la Cour : un destin à caractère d'exception qui révèle les extrêmes d'une société.

#### Les femmes du peuple

Les femmes du peuple ce sont des voix et des regards indiscrets, des voisins commérant derrière les volets clos. Artemisia ne les aime guère, qu'elles soient servantes, aubergistes ou logeuses; elle se montre trop fière ou trop naïve, victimes des médisances autant que des flatteries. Certaines représentent la mauvaise mère ou la mezzana , l'entremetteuse. C'est le cas de la logeuse de Florence qui voudrait marier Artemisia, et c'est surtout celui de Tuzia, la voisine qui feint de la protéger mais favorise les intrigues des hommes qui la convoitent, Tuzia qui témoignera contre elle. Toutefois, l'image des femmes du peuple n'est pas toujours négative. Artemisia noue des liens de complicité; il existe un savoir, pratiques et recettes, des plis dans la culture dominante <sup>3</sup> qu'elle sollicitera lors de son accouchement, puis à la mort de son père. Moments où elle accepte le sort et les réconforts que la condition féminine a mûris au cours des siècles (p. 106). Une revendication de solidarité affleure, mais l'artiste est trop éloignée du modèle d'épouse et de mère, elle ne peut s'y conformer.

De ces parleuses sans visage qui transmettent us et coutumes, se détachent des figures positives : . Delphine, la servante d'auberge, et une jeune inconnue venue tirer de l'eau au puits. Ces personnages semblent placés sur son chemin pour l'aider à poursuivre le voyage. Dans ces relations avec les modèles, elle manifeste un certain mépris,

<sup>2</sup> V. WOOLF, *Une chambre à soi*, et P. BLELLOCH, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe*.

<sup>3</sup> F. COLLIN, *Le féminisme comme écriture*, dans Lettre internationale .

les commande telle una capitana ; elle ne s'intéresse qu'à leurs qualités plastiques.

### Les gynécées

La fascination qu'éprouve Artemisia pour les femmes réunies dans un groupe, apparaît notamment lorsqu'elle est confrontée aux Dames, ses amies de Florence, ou les Veuves du couvent parisien. Dans ces sortes de gynécées, lieux de régression où l'oisiveté exacerbe les sentiments, se tissent des rapports de force subtils, s'exaspère une sensualité diffuse. Objet de curiosité, Artemisia se comporte en matrone avisée cultivant des relations utiles. Et parce qu'elle est artiste, déclassée, elle est libre, d'une liberté qui lui permet de dépasser l'infériorité de sa naissance. Dans l'ennui des conversations ressassées, émerge une parole qui a le goût du péché, qui transgresse et se venge. Sans doute ces lieux menacent-ils l'homme, on peut y trouver les armes matérielles et symboliques de la révolte. Un vent de folie souffle sur l'atelier quand les Dames miment la scène de *Judith et Holopherne* que peint Artemisia. R. Barthes<sup>4</sup> a souligné la présence de deux femmes dans ce tableau, on peut l'interpréter comme la possibilité d'une autre mise en scène : n'importe quelle femme assistée d'une complice peut prendre la place de Judith.

Artemisia est attirée et horrifiée par ces femmes vivant dans un monde clos. A travers elles, une image ambivalente de la femme est transmise, laissant affleurer une image négative du féminin.

### Les dames de la Cour

Lors de visites protocolaires, Artemisia rencontre des femmes qui ont une position importante dans la société; sous le regard timide et arrogant de l'artiste elles perdent leur prestige. Dans ces figures du pouvoir, le féminin et le monstrueux se rejoignent, mais le portrait le plus féroce est celui de la Révérende Mère du couvent parisien, une naine qualifiée de monstrueuse préciosité. Quand les dames deviennent ses modèles, Artemisia montre une certaine compassion envers celles que leur pouvoir, (très circonscrit), isole. L'artiste, quoique soumise aux exigences du mécénat, n'envie guère leur sort. Si les femmes du peuple n'ont pas de visage, les dames de la noblesse ne sont souvent que des poupées tristes, endossant de somptueuses parures. C'est le cas de Marie de Médicis, dont la déchéance se marque par le passage des mille et une robes à ce tas de chiffons poussiéreux que sont ses derniers atours. Dans l'univers de la Cour, la garde-robe des femmes représente l'une des mises en scène du pouvoir.

### Les affranchies

---

<sup>4</sup> R. BARTHES, *Deux femmes*, dans *Actes d'un procès pour viol*.

Certaines femmes qu'Artemisia rencontre se distinguent par la liberté de leur comportement. Toutes ont des attitudes ostentatoires; un port de tête, un détail de toilette, suffisent à révéler l'aventurière. Trois femmes, à divers degrés de l'échelle sociale, miroirs ou modèles possibles pour Artemisia, peuvent être considérées comme affranchies. Dame Lovato est une épouse qui mène une vie autonome, semblable à celle que connut Artemisia auprès de son mari; mais elle est une marchande et non une artiste. Lady Arabella, qui assiste à la messe en décolleté, reçoit en déshabillé et tente de séduire Artemisia, correspond à l'image que la postérité prêtait à la fille de Gentileschi quand A. Banti n'avait pas encore écrit son livre. Enfin, il y a Mariuccia, la voisine d'enfance, figure de la prostituée; elle est devenue ce qu'Orazio craignait que sa fille ne devînt. Dans tous les cas, ce qui différencie Artemisia de ces femmes, c'est que sa liberté se fonde sur les exigences de son art, véritable voie de salut.

### Les amies

Deux amies, toujours associées dans le souvenir, se partagent l'affection d'Artemisia : Cecilia et Arcangela. Toutes deux sont des personnages éthérés, voués à disparaître tôt. Cecilia est infirme de naissance et la maladie d'Arcangela, cantatrice, abîme sa voix. Avec Cecilia, petite fille riche, Artemisia apprend les différences sociales, une relation souvent cruelle s'instaure entre les deux fillettes : Artemisia court à sa guise tandis que Cecilia reste clouée sur une chaise. Mais à l'adolescence, l'infirmité de Cecilia ne suffit plus à équilibrer les rapports de forces; Artemisia, malgré sa verve de fille des rues ne peut plus répondre au mépris de celle qui l'écoute avec une moue d'ennui. L'amie de cœur, ce sera Arcangela, celle avec qui le dialogue est ininterrompu. Ces deux amies, doubles fragiles d'Artemisia, ne sont pas des modèles, mais elles représentent la nostalgie d'une pureté perdue.

### La fille d'Artemisia : Porzia

L'échec d'Artemisia dans son rôle d'épouse est reconduit dans son rôle de mère. Avec l'amour, la maternité constitue l'un des obstacles d'une femme confrontée à la création; or Artemisia refuse de sacrifier sa carrière. A. Banti avait déjà enfreint le tabou de la mauvaise mère dans son roman *Le mosche d'oro*<sup>5</sup>. Ici la mère n'abandonne pas son enfant mais elle n'en demeure pas moins une mère culpabilisée. Porzia se déclare ennemie dès son plus jeune âge, plus tard elle construit sa personnalité en haine de tout ce que représente l'artiste. Porzia se place sous l'autorité de la Mère Supérieure qu'elle vénère, accentuant ainsi le sentiment qu'à Artemisia d'être une pécheresse. Porzia adhère au modèle féminin de son époque, tandis qu'Artemisia s'en éloigne toujours davantage.

---

<sup>5</sup> Cf. l'intéressante étude de G. BOSETTI, *La mère mauvaise dans la culture italienne contemporaine à travers romans et récits* dans la revue *C.E. F. U. P.*

### Le modèle identificatoire: Dame Spinola

De Dame Spinola, le lecteur sait peu de choses; elle a une position sociale importante, et les peintres la tiennent en grande estime. Lorsqu'elle apparaît dans le récit, elle surgit telle une déesse, un avatar sur le chemin qui mène au père et donc à la création artistique. Cette dame pourrait être un double féminin d'Orazio, ils possèdent les mêmes traits de caractère. Elle représente la figure de la bonne mère, mais aussi la femme qu'Artemisia aimerait être, un miroir qui permet de se révéler à soi-même. Devant elle, l'artiste fait le bilan de sa vie, recompose sa propre image morcelée, retrouve une identité. Leur rencontre semble un passage initiatique, et l'image de la sibylle jaillit de ses phrases qui sont des sentences : Vous faites honneur à votre père, Aucune femme n'est heureuse si elle n'est pas sotte, articulèrent d'une voix étouffée, les lèvres blanches et minces (p. 175).

### Portrait d'une autre

Le thème du double est présent tout au long de ce récit où se profilent des personnages féminins allant par deux, et souvent laissés à leur mystère. Deux jeunes allemandes batifolant sur le pont du navire Jonathan, deux anglaises d'une beauté lunaire dans la chapelle royale, les deux sœurs Centurione nourrissant poissons et oiseaux dans leur parc, les deux servantes compagnes de traversée, ce sont autant de figures du double ébauchées par l'auteur. Ce qui pourrait n'être qu'une toile de fond, devient d'une certaine importance lorsque l'articulation du double se fait avec le personnage d'Artemisia et aboutit à une sorte de vertige d'identité, un autoportrait qui serait le portrait d'une autre.

Anna pourrait être la fille spirituelle d'Artemisia qui souhaite lui transmettre son expérience, mais celle-ci refuse son aide. Artemisia se reconnaît en Anna, sorte de double moqueur qui ne cesse de la narguer. Toutes deux ont un tempérament semblable, elles s'adonnent à la peinture avec la même fougue, elles se comportent en société avec la même arrogance. Cette ressemblance fonctionne jusque dans la réalité historique, A. Banti, habituée aux archives, affirme que le tableau intitulé Autoportrait représente en fait Anna. Rivalité ou complicité des protagonistes, l'une servant de masque à l'autre, voici que le modèle se dérobe. Le modèle n'est modèle que de mémoire, et Artemisia s'interroge: de quelle mémoire? La relation Artemisia/Anna, de même que la relation Banti/Artemisia pose la question du rapport entre le créateur et ses personnages, qu'il s'agisse de peindre un portrait ou d'écrire une biographie : le modèle résiste, ne veut pas céder son image, livrer ses secrets.

### Artemisia ou l'utopie du sujet

Artemisia : une histoire de fascination et de perte, l'autobiographie interdite ou la biographie sous lumière indirecte<sup>6</sup>, mais surtout le thème essentiel d'une œuvre : la difficulté d'être femme et artiste<sup>7</sup>. Un livre et un personnage emblématiques, une réinterprétation globale de la condition féminine, et de l'histoire, et de la société<sup>8</sup>. Nous tenterons de dresser le bilan de cette entreprise pour mieux cerner le personnage d'Artemisia.

Pour que l'artiste triomphe en elle, Artemisia adopte des valeurs et des comportements masculins. Cette femme seule est une femme forte qui supporte les épreuves avec une étonnante endurance et un formidable appétit de vivre, quand bien même elle croit vouloir la mort. Elle s'affranchit des contraintes au point de choisir des secrétaires, des hommes dont elle dispose à son gré. Au-delà de la solitude de l'artiste, Artemisia rencontre la solitude de la femme qui se veut libre; elle ressemble ainsi aux autres héroïnes d'A. Banti, mais aussi à la plupart des héroïnes d'œuvres liées au courant féministe, sans oublier S. Aleramo qui témoigne dans son journal de cette chose très triste qu'est la liberté<sup>9</sup>. Si l'art est bien un instrument de libération, il ne résout pas le désarroi qu'entraîne l'abandon du moule féminin (pour Artemisia, la virginité perdue avant le mariage, puis ses échecs de mère et d'épouse). Quittant le moule féminin, la femme doit-elle se faire homme ? Alors que V. Woolf, à travers *Orlando* substitue à la femme la figure de l'androgyné, A. Banti suggère peut-être autre chose. L'art conduit à une totale parité spirituelle : Deux esprits, pas un homme et une femme, pas un père ou une fille (p. 207). Plus encore, une brèche s'ouvre, l'auteur - suggère qu'une femme a peint comme un homme, peut-être mieux (p. 186). Comment ne pas songer à la soeur de Shakespeare, à Lavinia et Vivaldi<sup>10</sup>, mais aussi à Banti et Longhi ? Personnage exemplaire, Artemisia demeure pourtant en quête d'un modèle.

Les conceptions novatrices d'A. Banti élaborant un personnage féminin se heurtent à un obstacle : l'oubli du corps et donc la tentation du neutre<sup>11</sup>. L'oubli du corps fonctionne à plusieurs niveaux dans le roman, il confine parfois à la misogynie. Mais le refus d'enfermer la femme dans sa nature permet d'échapper aux courants de pensée essentialiste que certaines féministes continuent à prôner. Il semble qu'une troisième voie se profile déjà avec A. Banti, et s'ouvre, timidement à une utopie du sujet. La parité n'est peut-être qu'une étape; Pietra Spinola, mère symbolique, et Annella, portrait d'une autre, représentent sans doute la frontière du neutre où se dessine le féminin effacé dans l'universel. C'est pourquoi le modèle n'existe pas, mais la littérature peut élaborer la sortie à la lumière du jour d'un sujet, langue et personne confondues, qui serait *La*<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> G.F. CONTINI, *Parere ritardato su Artemisia dans Altri esercizi*.

<sup>7</sup> Notamment dans *Un grido lacerante, La signorina, Lavinia fuggita*.

<sup>8</sup> A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza*

<sup>9</sup> S. ALERAMO, *Diatio di una donna*

<sup>10</sup> A. BANTI, *Lavinia fuggita*, dans *Il coraggio, delle donne*

<sup>11</sup> W. TOMMASI, *La tentazione del neutro*, dans *Diotima*, pp. 81-85.

<sup>12</sup> H. CIXOUS, *La*.

Autre piège évité par A. Banti : celui de la sororité vantée dans les années 70; la rivalité féminine n'est jamais édulcorée, non pas naturelle mais liée à la société. Cela n'exclut pas la solidarité féminine, à condition de savoir, et Artemisia l'apprend avec Annella, que Personne ne peut lui faire de mal autant qu'une femme (P. 126). Cependant, un élément important manque à la modernité d'Artemisia, c'est la relation mère/fille; or l'on ne peut faire l'économie de la confrontation à la mère, même si au plan littéraire cette absence est splendide et contribue à la fascination du texte. Nous avons déjà abordé le rôle d'Artemisia en tant que mère, il faut souligner ici une certaine ambiguïté de l'auteur. La notion d'instinct maternel est développée longuement et dans une fort belle page : une tendresse pour la fillette... lui monte à la gorge avec un goût de sang ou Est-il permis d'aimer une fille de cette façon vorace et gourmande comme le font les bêtes... (p. 111). Pourtant, à côté de l'instinct maternel, autre chose, où l'on pourrait imaginer l'univers pré-oedipien, celui d'avant la loi du père, émerge. Mère instinctive et mortifère, Artemisia s'interroge néanmoins sur ce que devrait être la relation mère/enfant. Ces sont des extravagances, ces désirs obsessionnels de solitude en commun, d'un grand enlacement chaud qui les porterait... jusqu'à la tombe... ou peut-être y aura-t-il un pays où ce désir est la règle : parmi les sauvages ou dans les temps anciens, ou dans deux mille ans (p. 111).

Artemisia rejoint la troisième voie chère aux anglo-saxonnes, celle du multiple gender, la liberté de ne pas choisir, une possibilité de sexe multiple tout en étant dans son propre sexe<sup>13</sup>. C'est sans doute la figure de l'étrangère/l'exilée qui est la plus pertinente pour appréhender la multiplicité du personnage. En effet, dans Artemisia, le voyage privilégie les intermittences du moi, et la symbolique des lieux fonctionne sur le mode de la quête. Exclue par faute ou par choix, Artemisia vit la solitude de façon ambivalente; voyageuse ou recluse, tels semblent être ses statuts préférés. Le plus souvent, elle se réfugie dans une chambre qui lui sert aussi d'atelier; les chambres de l'artiste sont des tours d'ivoire.

Artemisia a choisi de prendre une place dans l'espace public, elle veut réussir une carrière. Elle n'en garde pas moins une forte nostalgie de la chambre conjugale, sorte de grotte ou lieu maternel. Dans les périodes où elle dispose d'une maison, crée une école de peinture, elle vit comme un outrage l'intrusion de l'espace social dans son espace privé. Enfin, son lieu de prédilection est la fenêtre, lieu de transition et d'observation, qu'Artemisia se trouve dans une chambre donnant sur une cour intérieure ou qu'elle se penche à la portière d'un carrosse. Les terrasses près du ciel, les ponts des navires sont une extension de la fenêtre, lieu-frontière pour une identité en suspens. Extension également, l'activité picturale, le dedans/dehors confondus dans un tableau.

---

<sup>13</sup> J. BENJAMIN, *A desire of one's own...*



Alors Artemisia ? Personnage ayant existé, personnage fait, personnage à faire, et une fois qu'il fut détruit, personnage à refaire<sup>14</sup> : ce résumé nous rappelle la portée symbolique du modèle. Artemisia, *who is she ?*, peut-être une métaphore de la femme, en tout cas un chef-d'œuvre d'A. Banti romancière, biographe et ... féministe. Une réussite troublante car elle s'inscrit dans un ensemble homogène de textes écrits par des femmes venues d'horizons très divers, nous ne ferons que les citer : Orlando de V. Woolf, *Consuelo*, de G. Sand, mais aussi *Ida* de G. Stein, *La fille prodigue* de A. Ceresa, ou *Christian T.* de C. Wolf.

**Christiane GUIDONI**

---

<sup>14</sup> G.F. CONTINI, *Parere ritardato su Artemisia*

## OUVRAGES CITES

### FICTIONS

- ALERAMO (Sibilla), *Diario di una donna*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- BANTI (Anna), *La Signorina* in *Da un paese vicino*, Mondadori, 1975.
- Lavinia fuggita in *Il coraggio delle donne*, La Tartaruga, Milano, rééd. 1983.
- Le mosche d'oro*, Mondadori, Milano, 1962.
- Un grido lacerante*, Rizzoli, Milano, 1981.
- CERESA (Alice), *Lafilleprodigue*, Ed. Des Femmes, Paris, 1977.
- CIXOUS (Hélène), *La*, Gallimard, Paris 1977.
- SAND (George), *Consuelo, la comtesse de Rudolstadt*, Garnier, Paris, 1953.
- WOLF (Christa), *Christa T.*, trad. par Marie Simone Roffin, Le Seuil, Paris, 1972.
- WOOLF (Virginia), *Orlando*, Stock, Paris, 1974.

### ESSAIS

- BARTHES (Roland), *Deux femmes*, in *Actes d'un procès pour viol en 1612*, Ed. Des femmes, Paris, 1983.
- BENJAMIN (Jessica), *A desire of one's own : Psychoanalytic feminism and intersubjective space*, in *Feminist studies critical studies*, Ed. Teresa de Lauretis, Indiana University press, 1986.
- BLELLOCH (Paola), *Quel mondo dei guanti e delle stoffe ... Profili di scrittrici italiane del'900*, Ed. Essedue, Verona, 1987.
- CONTINI (Gian Franco), *Parere ritardato su Artemisia*, in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino, 1978.
- NOZZOLI (Anna), *Tabù e coscienza, la condizione femminile nella letteratura italiana del novecento*, Ed. La Nuova Italia, Firenze, 1978.

### REVUES

- BOSETTI (Gilbert), *La mère mauvaise dans la culture italienne contemporaine à travers romns et récits (1916-1968)*, CE.F.U.P., 1982, pp. 96-135.
- COLLIN (Françoise), *Le féminisme comme écriture*, *Lettre internationale*, n' 11, Hiver 86/87.
- TOMMASI (Wanda), *La tentazione del neutro, Diotima, Il pensiero della differenza sessuale*, Ed. La Tartaruga, Milano, 1987, pp. 81-105.