



HAL
open science

Gender e generi : Alba de Céspedes racconta le donne

Sara Faccini

► **To cite this version:**

Sara Faccini. Gender e generi : Alba de Céspedes racconta le donne. Literature. Université de Nanterre - Paris X; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2020. Italian. NNT : 2020PA100040 . tel-02975078

HAL Id: tel-02975078

<https://theses.hal.science/tel-02975078v1>

Submitted on 22 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles

Sara Faccini

Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne

/

Gender et genres : Alba de Céspedes raconte les femmes

Thèse présentée et soutenue publiquement le 9 juillet 2020 en vue de l'obtention du Doctorat en Études Romanes: Italien, de l'Université Paris Nanterre, et, en cotutelle, du Doctorat en Scienze documentarie, linguistiche e letterarie de Sapienza Università di Roma sous la direction de Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre) et de Mme Laura Di Nicola (Roma Sapienza)

Jury* :

Rapporteure :	Nadia Setti	Université Paris 8
Membre du jury :	Carla Carotenuto	Università di Macerata
Rapporteur :	Claudio Milanesi	AMU Aix Marseille Université
Membre du jury :	Giuliana Benvenuti	Università di Bologna
Membre du jury :	Laura Di Nicola	Roma Sapienza
Membre du jury :	Silvia Contarini	Université Paris Nanterre

Sara Faccini

***GENDER E GENERI: ALBA DE CÉSPEDES
RACCONTA LE DONNE***

Sommario

INTRODUZIONE	7
PRIMA PARTE	25
ALBA DE CÉSPEDES, TRA SÉ, MONDO E UNIVERSO LETTERARIO	25
1.1. UNA SCRITTRICE COSMOPOLITA: ITALIA, FRANCIA E CUBA	27
1.2. ALBA DE CÉSPEDES E LE SCRITTRICI A LEI COEVE.....	69
1.3 LA SCRITTURA QUALE STRUMENTO DI CONOSCENZA DI SÉ	88
1.4. L'EVOLUZIONE DEL PERSONAGGIO FEMMINILE: LA PERSONAGGIA	110
SECONDA PARTE	141
QUADERNO PROIBITO, PARADIGMA DELLA QUESTIONE FEMMINILE	141
2.1. LA GENESI DEL ROMANZO.....	143
2.2. UNA RILETTURA CRITICA	150
2.3. L'ACCOGLIENZA E LA FORTUNA IN ITALIA	181
2.4. LA RICEZIONE IN FRANCIA	196
TERZA PARTE	215
NUOVI LINGUAGGI	215
3.1. GLI ADATTAMENTI	217
3.1.1. <i>Personaggi di carta e di celluloidi</i>	224
3.1.2. <i>I progetti</i>	227
3.1.3. <i>Il caso di Nessuno torna indietro</i>	238
3.2. L'ADATTAMENTO TEATRALE IN ITALIA.....	245
3.2.1. <i>L'analisi di Quaderno proibito. Commedia in due tempi</i>	250
3.2.2. <i>La ricezione della commedia Quaderno proibito. Commedia in due tempi</i>	263
3.3. L'ADATTAMENTO TEATRALE E TELEVISIVO IN FRANCIA.....	273
3.3.1 <i>La commedia Le cahier interdit. Pièce en deux actes</i>	274
3.3.2 <i>L'adattamento televisivo</i>	284
3.3.3 <i>La ricezione dell'adattamento televisivo</i>	288
3.4. L'ADATTAMENTO TELEVISIVO IN ITALIA	293
3.4.1. <i>Lo sceneggiato televisivo Quaderno proibito</i>	296
3.4.2. <i>La ricezione dello sceneggiato televisivo</i>	303
CONCLUSIONE	315
BIBLIOGRAFIA	327

Introduzione

Al centro del presente lavoro si trova la scrittrice italo-cubana Alba de Céspedes, intellettuale cosmopolita ma, allo stesso tempo, radicata nel contesto culturale e politico italiano. Nata a Roma nel 1911 da padre cubano e madre italiana, de Céspedes visse a lungo in Italia, poi nel 1968 si trasferì a Parigi dove visse fino al 1997, anno della sua morte. La tesi si propone di studiare l'attività e l'opera di de Céspedes in specifici aspetti intrinsecamente connessi: il contesto storico-letterario nel quale la scrittrice visse e pubblicò; le tematiche trattate nelle opere con particolare riferimento all'evoluzione delle personagge; il romanzo *Quaderno proibito*, quale paradigma della condizione femminile, e la sua ricezione in Italia e in Francia. In ultimo, si studieranno i rapporti dell'autrice con i linguaggi cinematografico, teatrale e televisivo, gli adattamenti teatrali e televisivi tratti da *Quaderno proibito* e la loro ricezione in Italia e in Francia. L'intento di questo studio non è quello di proporre un allargamento del canone bensì di discuterlo e ripensarlo alla luce della presenza importante di diverse scrittrici e della loro capacità di significazione, nel nostro caso alla luce dell'opera di Alba de Céspedes e, in particolare, della sua sperimentazione di linguaggi e generi letterari e artistici.

In una prima parte, si prenderà in considerazione innanzitutto il contesto storico-letterario, con l'obiettivo di individuare e problematizzare le pratiche di inclusione ed esclusione operate dal canone letterario dominante dell'epoca, riflettendo anche sulla loro genesi e sulle dinamiche di potere da esse generate. Si analizzeranno tali pratiche intese come dispositivi, ossia il risultato dell'intreccio di relazioni di sapere e potere. Si evidenzieranno le modalità con cui il canone dominante ha valorizzato o marginalizzato l'opera decespeditana e i modi con cui de Céspedes ha dialogato con esso, manifestando un'originalità nello stile adottato e nelle tematiche trattate, non sempre colta o valorizzata dalla critica. In particolare, ci si soffermerà sul dialogo (immaginario e letterario) che l'autrice ebbe con scrittrici europee passate – in particolare Virginia Woolf – e sui rapporti effettivi con autrici a lei coeve. L'intento sarà quello di individuare e, se presenti, evidenziare le eventuali costanti che accomunano l'opera di de Céspedes a quelle di altre scrittrici.

Venendo poi alle caratteristiche delle opere decespeditane, si partirà dall'osservazione che il tema della scrittura quale strumento di costruzione di sé, seppur sviluppato in modi diversi, è presente in quasi tutti i romanzi. Ci si soffermeremo in particolare su *Dalla parte di lei* (romanzo declinato in forma memorialistica), *Quaderno*

proibito (in forma diaristica) e *Prima e dopo* (la scrittura è qui fonte di guadagno per la protagonista), perché ci permetteranno di riflettere sulla scelta della scrittura memoriale e diaristica, generi tradizionalmente appartenenti alle scritture del privato. Quali ragioni possono aver spinto de Céspedes a prediligerli? La volontà di unire la dimensione privata a quella pubblica? È possibile che tali generi cosiddetti liminari siano stati giudicati più idonei alle proprie scelte stilistiche e contenutistiche? È possibile che rappresentassero forme meno ‘maschili’ (nel senso di fallogocentriche) e più adatte allo “stile dell’enunciazione”¹ proprio di de Céspedes e di altre scrittrici? Sono alcune delle domande alle quali tenteremo di rispondere, anche accostando i romanzi studiati alla scrittura diaristica e a quella giornalistica dell’autrice, cosa che ci permetterà, inoltre, di riflettere sulle persistenti relazioni e agli intrecci tra scrittura letteraria, giornalistica e diaristica.

Un altro elemento degno di nota su cui si incentrerà la nostra analisi è l’evoluzione delle “personagge”² quali delineate da de Céspedes nel loro anticipare, rispecchiare o resistere ai cambiamenti sociali in atto in Italia negli anni in cui i romanzi vengono ambientati. Sulla scorta della definizione di “romanzo in divenire” elaborata da Chemello³ a partire da quella di “romanzo di educazione” di Bachtin⁴ e interrogando la nozione di “romanzo di formazione” proposta da Moretti⁵, ci interessa studiare come nei romanzi decespediani la personaggia sembri realizzarsi non tanto sul piano del riconoscimento sociale quanto sul piano interiore. La “costruzione di sé” e la realizzazione delle protagoniste vengono narrate nel loro divenire, in un percorso di consapevolezza attraversato da costanti contraddizioni tra il rispetto della norma e la ribellione ad essa e in relazione ad altre donne. In de Céspedes è possibile rintracciare una genealogia di donne che vediamo crescere da un romanzo all’altro (*Nessuno torna indietro*; *Dalla parte di lei*; *Quaderno proibito* e *Prima e dopo*) e all’interno degli stessi singoli romanzi. Mutuando quanto sostiene Laura Fortini a proposito della scrittrice Anna Banti, l’ipotesi che andremo a verificare è la distinzione di un importante elemento di

¹ Patrizia Violi, *L’infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue edizioni, Verona 1988.

² Cfr. Nadia Setti, *Quali personagge. Ritrovate, in costruzione, imprevedute*, in Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L’invenzione delle personagge*, Iacobelli editore, Roma 2016, pp. 28-41; Ead., *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», n. 12-11, 2014; Maria Vittoria Tessitore, *L’invenzione della personaggia*, in «Altre modernità», 12-11, 2014.

³ Adriana Chemello, *Una Bildung senza roman. Donne in divenire*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma 2007, pp. 14-33.

⁴ Michel Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.

⁵ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999 [1986].

originalità nel fatto che l'autrice si focalizzi sul percorso del divenire, lasciando volutamente irrisolta la questione del "cosa" significhi diventare donna (Fortini 2007). In altri termini, analizzando i romanzi di de Céspedes, si cercherà di mostrare come la scrittrice non proponga modelli, se per modello si intende una proposta codificata di comportamenti propri dell'essere donna; le sue protagoniste, seppur accomunate da una spiccata capacità di analisi di ciò che le circonda e di sé stesse, sono infatti molto diverse tra loro. Una questione tematizzata da de Céspedes in molti suoi scritti, su cui ci si soffermerà – sulla scorta delle riflessioni di Lea Melandri – è l'illusorietà del "sogno d'amore" che caratterizza le donne⁶.

Una domanda a cui si prova a rispondere, quindi, riguarda l'evoluzione delle personagge come percorso mosso prima da istanze emancipazioniste, che gradualmente approda poi a forme di liberazione di sé, allontanandosi da codici maschili e manifestando la consapevolezza delle donne che la realizzazione di sé avvenga attraverso la fedeltà a sé stesse e la relazione con altre donne e non con il riconoscimento da parte dell'uomo. Proprio attraverso l'analisi dei personaggi e delle personagge – sia principali sia minori, quali "tangenti del testo" (Spivak) – ci ripromettiamo di individuare alcune dinamiche sociali di potere nelle relazioni tra uomini e donne e di tratteggiare momenti importanti di passaggio in una storia di genere, nell'Italia dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta.

Successivamente, nella seconda parte della tesi, il campo di indagine si restringe attorno a un romanzo paradigmatico, *Quaderno proibito*, di cui verranno analizzate la genesi (il romanzo, prima di essere pubblicato in volume da Mondadori nel 1952, uscirà in ventisei puntate su «Settimana Incom Illustrata»), aspetti tematici e stilistici, nonché la ricezione in Italia e in Francia. Dopo aver evidenziato la presenza, al tempo della pubblicazione del romanzo su «Settimana Incom Illustrata», di diversi periodici femminili (e l'uso che ne fecero le scrittrici italiane quale strumento di conoscenza delle donne italiane), e a partire dall'importante ruolo svolto dall'epitesto, ossia le lettere che molte lettrici scrissero a de Céspedes dopo la pubblicazione di *Dalla parte di lei*, ci interesserà riflettere sul nesso che lega la scrittrice, il testo e le lettrici. Intento sarà quello di analizzare la storia della protagonista Valeria quale paradigma della condizione di molte donne italiane (e non solo) nella società degli anni Cinquanta. Tra gli aspetti su cui si soffermerà, vi saranno la relazione tra personale e politico e lo scarto – esperito dalla

⁶ Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 [1988].

protagonista – tra la visione introiettata e quella maturata dalla propria esperienza, elementi che verranno analizzati ricorrendo, in particolare, alle riflessioni di Carla Lonzi⁷ e Lea Melandri⁸.

In chiusura di questa seconda parte, ci soffermeremo sulla ricezione del romanzo *Quaderno proibito* in Italia e in Francia, uscito, rispettivamente, nel 1952 e nel 1954; le reazioni, talvolta divergenti, di pubblico e critica presentano elementi di grande rilievo per la nostra riflessione sui meccanismi di inclusione o esclusione dal canone e sull'originalità "disturbante" dell'opera di de Céspedes.

Un'originalità dimostrata dalla scrittrice anche nell'apertura dimostrata verso i linguaggi teatrale, cinematografico e televisivo: la terza parte della tesi si incentrerà sugli adattamenti tratti dai suoi romanzi e sulle collaborazioni che de Céspedes ebbe con registi e sceneggiatori italiani e francesi. A partire dall'idea che l'adattamento di un'opera costituisce sia una nuova lettura di essa sia la realizzazione di un'opera nuova che può intrattenere con l'ipotesto rapporti diversi (generati dal contesto socioculturale e dall'esperienza e dal posizionamento individuale di colei/colui che scrive la sceneggiatura teatrale o porta in scena la commedia o gira lo sceneggiato), si è ritenuto opportuno analizzare la resa scenica e le scelte interpretative operate, scelte che spesso hanno conseguenze non solo sul piano formale ma anche su quello contenutistico. Seppur la curiosità e la disponibilità di de Céspedes nei confronti del teatro, del cinema e della televisione siano sempre state forti e diversi siano stati i progetti intrapresi con registi e sceneggiatori, furono pochi quelli che alla fine vennero concretamente realizzati. Alla luce dell'operazione di marginalizzazione operata da certa critica nei confronti dell'opera di de Céspedes, ci è sembrato importante non limitarci a studiare gli adattamenti effettivamente realizzati bensì comprendere anche i non realizzati.

Come per il romanzo *Quaderno proibito*, abbiamo voluto prendere in considerazione la ricezione degli adattamenti, ossia la commedia teatrale portata in scena in Italia (1961), l'adattamento televisivo trasmesso in Francia (1968) e lo sceneggiato televisivo andato in onda in Italia (1981). La panoramica della critica, considerevole e

⁷ In particolare, si veda: *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1974; *Mito della proposta culturale*, in Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978; *Itinerario di riflessione*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1977.

⁸ Lea Melandri, *Alfabeto d'origine*, Neri Pozza, Vicenza 2017; *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2011; *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

eloquente, e l'analisi di essa, ha permesso di individuare chi la recensisse e su quali testate, e soprattutto quali aspetti venissero apprezzati, quali contestati, e a quali scrittrici de Céspedes fosse eventualmente avvicinata.

Notiamo che gli articoli pubblicati in occasione dell'uscita della commedia e dello sceneggiato televisivo furono ritagliati e custoditi dalla stessa autrice e sono ora conservati nel Fondo Alba de Céspedes presso la Fondazione Mondadori di Milano; ad oggi non vi è alcuna bibliografia (pubblicata) che registri tali articoli; speriamo che il nostro lavoro di spoglio e presentazione possa costituire un utile apporto per altri studiosi e altre studiose.

È necessario a questo punto delineare un breve stato dell'arte. Lo studio storico interpretativo della scrittrice vede un sempre maggiore interesse a partire dagli anni Novanta. Negli anni precedenti, si distinguono gli importanti studi di Marina Zancan⁹ (1986), preceduti da quelli di Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni¹⁰, Ines Scaramucci¹¹, Lilia Crocenzi¹². Ricordiamo anche la prima edizione delle famose interviste condotte da Sandra Petriagnani¹³ a diverse scrittrici, tra cui de Céspedes. A partire dagli anni Novanta si osserva un primo aumento di interesse; menzioniamo almeno il lavoro di Piera Carroli¹⁴, gli articoli di Maria Rosa Vitti-Alexander¹⁵, Simona Wright¹⁶ e Daniela Curti¹⁷, e soprattutto l'imprescindibile *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*¹⁸ di Zancan. Ma è negli anni Duemila che si assiste a un vero e proprio recupero e a un'attenta valorizzazione della figura dell'autrice e della sua opera grazie alla pubblicazione di importanti lavori delle studiose Laura Di

⁹ Marina Zancan, *La donna*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 5. Le questioni, Einaudi, Torino 1986.

¹⁰ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Lacaíta, Bari 1984.

¹¹ Ines Scaramucci, *Due tempi di Alba de Céspedes*, in Ead., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, IPL, Milano 1969.

¹² Lilia Crocenzi, *Narratrici d'oggi. De Céspedes Cialente Morante Ginzburg Solinas Donghi Muccini*, Mangiarotti, Cremona 1996.

¹³ Sandra Petriagnani, *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano 1984.

¹⁴ Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993.

¹⁵ Maria Rosa Vitti-Alexander, *Il passaggio del ponte: l'evoluzione del personaggio femminile di Alba de Céspedes*, in «Campi immaginabili», 3, 1991.

¹⁶ Simona Wright, *La guerra al femminile tra esperienza e comunicazione letteraria: L'Agnese va a morire, Lessico famigliare e Prima e dopo*, in «Forum Italicum».

¹⁷ Daniela Curti, *Una scrittura "dalla parte di lei"*, in «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana», n. 1-2, gennaio-aprile, 1996.

¹⁸ Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

Nicola¹⁹, Sabina Ciminari²⁰, Monica Storini²¹ e all'uscita nel 2005 della corposa monografia *Alba de Céspedes*²², sempre a cura di Zancan, e alla pubblicazione, nel 2011, del "Meridiano" a lei dedicato²³, che contiene *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte* e *Con grande amore*. Come spiega Zancan nel suo intervento in occasione della presentazione del volume²⁴, il progetto nasce dalla necessità di interrogare e modificare lo *status quo* di una critica che tende alla trasmissione di una memoria univoca e dalla volontà di riscoprire de Céspedes e, insieme a lei, la sua generazione di autrici. L'iniziativa è stata dunque promossa da Zancan: Alba de Céspedes, «incontrata e conosciuta a Parigi, completamente dimenticata», mise a sua disposizione «non solo la sua memoria e i suoi testi ma anche tutti i materiali che aveva nel tempo accumulato e che costituiscono il suo straordinario archivio personale»²⁵; materiali che dal 2009 sono conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano²⁶. Ogni romanzo contenuto nel "Meridiano" è accompagnato da una sezione che in maniera dettagliata ricostruisce la genesi, la storia e la fortuna dell'opera. Un'altra importante e utile sezione presente nel volume è la dettagliata *Bibliografia della critica*, curata da Laura Di Nicola, che riporta i principali interventi

¹⁹ Laura Di Nicola, *Per una biografia di Alba de Céspedes*, in «Cuadernos de italianística cubana», IV, 2002, 7, maggio; *Diario di guerra di Alba de Céspedes*, in «Bollettino di italianistica», I, 2005; *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, Pacini, Roma 2012 (in particolare i capitoli: *Raccontare la resistenza. Alba de Céspedes*, pp. 33-62; *Alba de Céspedes e l'esperienza di Mercurio*, pp. 113-158; *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, pp. 153-186); «Mercurio». *Storia di una rivista 1944-1948*, Il Saggiatore – Mondadori, Milano 2012.

²⁰ Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», II, 2005.

²¹ Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005 (in particolare il capitolo: *Questioni di misura: l'esempio di Alba de Céspedes*, pp. 199-225); *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura italiana*, in «Bollettino di italianistica», II, 2005.

²² Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005.

²³ Alba de Céspedes, *Romanzi*. A cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Arnoldo Mondadori "I Meridiani", Milano 2011; ci sembra importante ricordare che attualmente nella collana "Meridiani" compaiono solo sei scrittrici (Anna Banti, Maria Bellonci, Alba de Céspedes, Grazia Deledda, Natalia Ginzburg ed Elsa Morante) e due poeti (Maria Luisa Spaziani e Amelia Rosselli).

²⁴ Monica Cristina Storini (a cura di), *Il "Meridiano" di Alba de Céspedes*, in «Bollettino di italianistica», I, 2012, p. 111.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. nota 1 in Maria D'Antoni, *Alba de Céspedes, Pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino di italianistica», II, luglio-dicembre 2016, p. 114: «L'archivio personale e la Biblioteca di Alba de Céspedes furono affidati, dopo la morte della scrittrice nel 1997 e per volontà di lei, alla responsabilità di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, attuale responsabile del fondo, e conservati presso la Fondazione Elvira Baldaracco Studi e documentazioni delle donne a Milano. Il complesso archivistico [...], riconosciuto di notevole interesse storico dalla Sovrintendenza archivistica per la Lombardia, è stato ordinato e inventariato su supporto informatico grazie a importanti competenze e risorse congiunte [...]. Nel 2009 l'erede, Franco Antamoro de Céspedes ha donato il Fondo alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, dove è attualmente conservato».

della critica italiana e straniera sull'autrice e la sua opera. Nello stesso anno della pubblicazione del "Meridiano" si è tenuto a Roma il Seminario internazionale "Classici italiani nel mondo. Alba de Céspedes", durante il quale si è evidenziato il cosmopolitismo della scrittrice e, al contempo, si è riflettuto sulle traduzioni e la diffusione delle sue opere, in particolare nei paesi scandinavi, in Germania, in Iran e in Brasile²⁷. Dal seminario è nato un fascicolo monografico della rivista della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori "QB light", disponibile *online*²⁸, che permette la fruizione gratuita di alcuni documenti, quali "L'archivio", "La biblioteca. Le traduzioni", "Nessuno torna indietro. Un successo internazionale", "Il Giappone" e "Negli altri fondi"; ricordiamo che nel 2001 la stessa rivista aveva già dedicato ad Alba de Céspedes l'intero suo primo numero, curato da Ciminari, mettendo a disposizione, in quell'occasione, i documenti "Bozze e manoscritti", "Fotografie" e "Lettere"²⁹.

Grazie al "Meridiano" e alle iniziative che lo hanno accompagnato, è oggi possibile avere un quadro completo della vita e della produzione letteraria della scrittrice e del legame fra identità e scrittura che l'accompagnò sia nella sua vita lavorativa sia nella sua vita più intima, dimensioni che de Céspedes visse e raccontò come necessariamente e inevitabilmente legate, anticipando, come sottolinea Zancan³⁰, quel legame che verrà poi teorizzato negli anni Settanta dal movimento femminista. Ancora, in parte, poco indagate sono l'attività giornalistica della scrittrice – in riferimento alla quale si segnalano il saggio di Laura Di Nicola³¹ e gli articoli di Alba Andreini³² e di Monica Giovannoni³³ – e, ancor meno indagato è il suo impegno in ambito cinematografico, teatrale e televisivo. Su quest'ultimo, ad oggi, si registrano i lavori di Valerie Ann Mirschak³⁴, che riflette sulla partecipazione di de Céspedes alla sceneggiatura del film *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni, tratto dal racconto di Pavese *Tra donne sole*, e lo studio di

²⁷ Laura Di Nicola, *Classici italiani nel mondo*, in «Bollettino di italianistica», I, gennaio-giugno, 2012.

²⁸ Laura Di Nicola (a cura di), *Classici italiani nel mondo. Alba de Céspedes*, in «QB light», 9, 2011, in http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=61

²⁹ Sabina Ciminari (a cura di), *Alba de Céspedes*, in «QB», 1, 2001, in http://www.fondazionemondadori.it/qb/index.php?issue_id=1

³⁰ Cfr. *Il "Meridiano" di Alba de Céspedes*, in «Bollettino di italianistica», op. cit., p. 113.

³¹ Laura Di Nicola, "Mercurio". *Storia di una rivista 1944-1948*, Il Saggiatore – Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, Milano 2012.

³² Alba Andreini, *La scrittura giornalistica*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 330-349.

³³ Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF», XXX (2005), 2-3, aprile-settembre.

³⁴ Valerie Ann Mirshak, *As a Woman Writes: Alba de Céspedes's Screen Adaptation of Cesare Pavese's Tra donne sole*, Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, July 2008.

Jaqueline Reich³⁵, che si focalizza, invece, sulla vicenda produttiva del film *Nessuno torna indietro*. In ambito italiano, ricordiamo l'articolo di Tiberia De Matteis dedicato alla riduzione teatrale di *Quaderno proibito*³⁶, i due saggi di Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*³⁷, e *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*³⁸, oltre a un articolo di Sabina Ciminari, del 2005³⁹, che seppur non tratti specificatamente il tema degli adattamenti ha l'importante merito di registrare i progetti di de Céspedes in campo cinematografico. Le studiose hanno il lodevole merito d'aver iniziato a riflettere su un aspetto dell'attività della scrittrice ancora poco esplorato. Si menziona, inoltre, il recente saggio di Stefania Rimini dedicato a de Céspedes critica cinematografica⁴⁰ pubblicato nel volume collettaneo *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, nel quale compaiono articoli di diverse studiose (tra queste, oltre a Stefania Rimini, Elena Porciani, Maria Rizzarelli, Chiara Tognolotti) impegnate nella riscoperta e valorizzazione dell'impegno delle scrittrici italiane in ambito cinematografico. Sulla scia di tale rinnovato interesse, uno degli obiettivi della nostra tesi, soprattutto nella terza parte, sarà quello di allargare l'indagine ai rapporti che de Céspedes strinse con i linguaggi teatrali, televisivi oltre che cinematografici, contribuendo a colmare, almeno in parte, la lacuna critica.

Diversi sono, invece, i saggi e gli interventi dedicati al romanzo *Quaderno proibito*, opera su cui maggiormente ci soffermiamo nella tesi, considerandola paradigmatica; tra questi vi sono i recenti lavori di Elisa Gambaro, che al romanzo dedica un capitolo del suo recente libro *Diventare autrice. Aleramo, Morante, De Céspedes*,

³⁵ Jaqueline Reich, *Fear of Filming: Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in Carole C. Gallucci, Ellen Neremberg (Ed.), *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in Life and Works of Alba de Céspedes*, Associated University Press, Danvers 2000.

³⁶ Tiberia De Matteis, *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 121-131.

³⁷ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Roma 2011, pp. 70-89.

³⁸ Lucia Cardone, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332.

³⁹ Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, op. cit.

⁴⁰ Stefania Rimini, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in Michele Guerra, Sara Martini (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 415-426.

Ginzburg, Zangrande, Sereni⁴¹, e l'articolo di Sara Da Ronch⁴², nel quale la studiosa analizza il romanzo evidenziando come in esso la metascrittura assuma valenze diverse (ossia, la scrittura come atto proibito, mezzo di riflessione e strumento di autoanalisi). Si ricordano, inoltre, i lavori di Saveria Chemotti⁴³, che si concentra sulla scrittura quale luogo di indagine e percorso di autocoscienza e sulla relazione tra Valeria e la figlia Mirella, e lo studio di Paola Azzolini, in un volume dedicato alle scrittrici italiane del Novecento⁴⁴. Particolarmente interessanti si reputano i saggi di Monica Bandella e Daniela Coccolo, entrambi contenuti nel volume *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*⁴⁵, le riflessioni di Cristina Bracchi⁴⁶, che legge *Quaderno proibito* alla luce del paradigma de *l'altra necessaria* elaborato da Adriana Cavarero⁴⁷, e quelle di Monica Cristina Storini⁴⁸, utili nell'interpretazione dell'epilogo con cui si chiude il romanzo. Interessante è inoltre l'articolo *Il Diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso una "spazio" utopico. Quaderno proibito (1952)*⁴⁹ nel quale Cosetta Seno Reed, partendo dall'idea che la scrittura di un diario contiene in sé il "principio speranza", la spinta verso il cambiamento, sottolinea come nella forma diaristica si espliciti, più che in altre forme, quel potenziale sovversivo femminile che normalmente fatica a trovare espressione nelle forme canoniche.

Per quanto riguarda, invece, i lavori volti soprattutto alla riscoperta dei materiali d'archivio e prodotti negli anni recenti, ricordiamo gli scrupolosi articoli, entrambi del

⁴¹ Elisa Gambaro, *Interno borghese anni Cinquanta: "Quaderno proibito" di Alba de Céspedes al crocevia di generi romanzeschi*, in Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, De Céspedes, Ginzburg, Zangrande, Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.

⁴² Sara Da Ronch, *Alba de Céspedes e il romanzo della scrittura. Il caso di Quaderno proibito*, in «OBLIO», anno VIII, n. 29, 2018, pp. 49-60.

⁴³ Saveria Chemotti, *Alba de Céspedes. La madre desiderante*, in Ead., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2009; Saveria Chemotti, *La voce e le parole. Alcuni modelli della narrativa femminile italiana nel Novecento*, in Antonia Arslan, Saveria Chemotti (a cura di), *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, Il Poligrafo, Padova 2008.

⁴⁴ Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2012.

⁴⁵ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes, Quaderno proibito (1952)*; Daniela Coccolo, *Una dichiarazione di esistenza. Alba de Céspedes, Quaderno proibito (1952)*, in Aida Ribero, Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2011.

⁴⁶ Cristina Bracchi, *In narrazione*, in Ead. (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Il Poligrafo, Padova 2008.

⁴⁷ Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997 (in particolare le pagine 105-120).

⁴⁸ Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, op. cit. (in particolare il paragrafo *Questioni di misura: l'esempio di Alba de Céspedes*, pp. 199-224).

⁴⁹ Cosetta Seno Reed, *Il Diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno "spazio" utopico. Quaderno proibito (1952)*, in «Esperienze letterarie», 3, 2010, pp. 61-74.

2016, delle studiose Mariateresa Di Maio⁵⁰ e Maria D'Antoni⁵¹, nonché il volume «*Un gran debito di mente e di cuore*»⁵², a cura di Lucinda Spera, dedicato al carteggio, fino a ora inedito, tra la scrittrice e il poeta Libero de Libero. Si segnala infine che il XXI Congresso dell'ADI, tenutosi nel settembre 2017, ha visto la presenza del panel, coordinato da Annalisa Andreoni e Lucinda Spera, "Studi di genere e letteratura italiana: Alba de Céspedes a vent'anni dalla morte"⁵³. A seguito del Congresso, la rivista «*Filolog*» ha dedicato alla scrittrice un numero monografico che raccoglie una decina di lavori⁵⁴. In ultimo, si segnala la recente pubblicazione di Antonia Virone dedicata a *Prima e dopo*⁵⁵.

Come si può osservare, negli ultimi anni vent'anni gli studi dedicati all'autrice si sono arricchiti di numerosi contributi, la maggior parte dei quali meritori sia per la qualità analitica sia per l'intento di valorizzazione dell'autrice e della sua opera. Un aspetto resta ancora poco studiato, l'impegno di de Céspedes in ambito cinematografico, teatrale e televisivo, su cui la bibliografia è ancora esigua, e sul quale ci proponiamo di dare un nostro contributo. Notiamo tuttavia che i recenti e importanti lavori su de Céspedes si inseriscono all'interno di una prospettiva volta alla riscoperta delle autrici e al riconoscimento del loro valore e che, nell'intento di interrogare il canone letterario, ne evidenziano l'inevitabile provvisorietà. Obiettivo del presente lavoro è senz'altro quello di inserirsi all'interno di questa prospettiva e contribuire alla valorizzazione di de Céspedes e della sua opera, ma è anche quello di mostrare come le atipicità del suo percorso, i caratteri profondi della sua produzione, e l'alterna fortuna della sua opera impongano un ripensamento del canone e un'elaborazione di un "oltrecanone". La nostra

⁵⁰ Mariateresa Di Maio, *Invito a pranzo di Alba de Céspedes: percorsi di lettura di un progetto narrativo*, in "Bollettino di italianistica", II, luglio-dicembre 2016.

⁵¹ Maria D'Antoni, Alba de Céspedes, "Pensione per signorine" (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di *Nessuno torna indietro*, in «Bollettino di italianistica», II, luglio-dicembre, 2016.

⁵² Lucinda Spera, «*Un gran debito di mente e di cuore*». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*, Franco Angeli, Milano 2016. Della studiosa si menzionano, inoltre, i seguenti articoli: *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Bollettino di italianistica», XV, 1, 2018; "La fine non persuaderà tutti". *Anna Garofalo legge Dalla parte di lei*, in «*Filolog*», IX (2018), 17, pp. 118-131; *Alba de Céspedes: una vocazione internazionale*, in Siriana Sgavicchia, Massimiliano Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Tomo II, ETS, Pisa 2017, pp. 679-685; "L'anima mia è con te": *figure della maternità nell'archivio personale e nella produzione narrativa di Alba de Céspedes*, in Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera (a cura di), *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, Del Vecchio editore, Roma 2017, pp. 129-142.

⁵³ Le studiose intervenute al panel dedicato a de Céspedes sono: Carla Carotenuto, Adriana Chemello, Chiara Coppin, Sonia Rivetti e Antonia Virone.

⁵⁴ Nel numero monografico della rivista «*Filolog*», IX, 208, 17, si trovano gli articoli di: Ulla Akerstrom, Stefano Bottero, Angela Bubba, Iulia Cosma, Lucia De Crescenzo, Iledys Gonzáles Gutiérrez, Zorana Z. Kovacevic e Lucinda Spera.

⁵⁵ Antonia Virone, «*Tante cose da dire e da scrivere*» *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pacini, Pisa 2019.

prospettiva analitica è quindi situata, il punto di vista è esplicitamente di genere, e gli strumenti teorici sono ascrivibili al pensiero femminista⁵⁶.

Cercheremo in effetti di riflettere sui seguenti nodi: quali furono i dispositivi di inclusione ed esclusione dal canone che interessarono le opere di de Céspedes? Quali furono i rapporti della scrittrice con il contesto letterario nel quale operò? Quali furono i rapporti di de Céspedes con il contesto storico-politico nel quale visse e in che modo esso viene trattato nei suoi romanzi? È rintracciabile e, in caso affermativo, qual è lo sviluppo dei personaggi femminili e maschili decespediani? Quali furono i modi in cui de Céspedes dialogò con i linguaggi teatrali, cinematografici e televisivi? Tali questioni sottendono un approccio di genere, esplicitamente assunto nella nostra tesi: posta “la differenza come criterio euristico”⁵⁷, e da tale presupposto teorico guidate, studieremo l’opera decespadiana interrogando l’identità di genere come forma d’interpretazione del testo. Adottando un punto di vista di genere ci proponiamo di individuare e evidenziare le dinamiche di sapere e potere dominanti al tempo della scrittrice; vorremmo altresì indagare “come” e “dove” de Céspedes scrisse, nel tentativo di superare i paradigmi di marginalizzazione e ripensarne di nuovi.

Il metodo d’indagine è comunque di tipo critico-storico e interpretativo: si analizza l’opera della scrittrice calandola nel contesto storico-letterario nel quale venne prodotta, cercando di individuare i dispositivi di esclusione dal o inclusione nel canone dominante dell’epoca e mettendola in relazione con eventuali opere coeve di altre scrittrici che presentano affinità stilistiche o contenutistiche con essa. Particolare attenzione viene data al romanzo *Quaderno proibito* che si analizzerà in rapporto alla produzione immediatamente precedente e successiva, ossia *Dalla parte di lei* (1949) e *Prima e dopo* (1955) e agli adattamenti per il teatro e la televisione che da esso furono tratti.

In funzione delle problematiche affrontate, ci saranno utili concetti, elaborazioni, proposte teoriche, di natura e carattere diverso, che rilevano di discipline diverse, accumulati tuttavia da una medesima prospettiva interpretativa, quella che possiamo

⁵⁶ Faremo riferiamo, tra gli altri, ai seguenti studi: Anna Maria Crispino (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Roma 2015; Virginia Cox, Chiara Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Il Mulino, Bologna 2012; Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo Editore Ravenna, Ravenna 2007.

⁵⁷ Monica Cristina Storini, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di italianistica», op. cit., p. 86.

definire dei *gender studies*, che tiene conto nel nostro caso, in particolare, del pensiero femminista. A tal fine, ci sembra utile esplicitare fin d'ora i nostri riferimenti teorici e critici. Per quanto concerne la marginalizzazione delle scrittrici, utilizzeremo soprattutto i citati lavori di Marina Zancan, Monica Storini e Anna Maria Crispino. Nel problematizzare il tema della scrittura come costruzione di sé, si farà riferimento a più approcci, tra i quali ricordiamo quelli di Patrizia Violi, per quanto riguarda lo “stile di enunciazione”⁵⁸ contrapposto a quello del semplice enunciato basato sulla triade emittente–messaggio–destinatario che pone l’accento sul luogo da cui proviene l’enunciazione e sul corpo da cui proviene e che sessua quella voce; e quelli di Teresa de Lauretis, in particolare in merito alle modalità con cui le scrittrici possono esprimere “il silenzio delle donne”⁵⁹. A partire dalle sollecitazioni di de Lauretis, ci si interrogherà sulle scelte stilistiche e contenutistiche operate da de Céspedes, anche sulla scorta delle riflessioni elaborate da Paola Bono e dalla comunità di Diotima⁶⁰.

Particolarmente utili per affinare la nostra prospettiva analitica, si sono rivelati alcuni testi di Carla Lonzi (*Itinerario di riflessione; Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e Taci, anzi parla*) e le riflessioni Lea Melandri che esplorano i rapporti tra coscienza e scrittura⁶¹.

Nell’analizzare l’evoluzione dei personaggi ci serviremo degli studi di Enrico Testa⁶², e delle riflessioni di Alessandra Pigliaru, elaborate a partire dal testo *Che cos’è la filosofia?* di Gilles Deleuze e Felix Guattari⁶³, mentre per analizzare le personagge faremo riferimento alle importanti e inedite osservazioni elaborate dalla Società Italiana delle Letterate⁶⁴. Seppur lo studio dei personaggi sia uno dei temi più ricorrenti dell’analisi letteraria, lo studio specifico personaggi femminili in quanto sessualmente connotati è esiguo, quando non è assente; solo recentemente alcune studiose hanno iniziato a lavorare per colmare tale assenza, spesso guidate da un punto di vista di genere

⁵⁸ Cfr. Patrizia Violi, *L’infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, op. cit.

⁵⁹ Teresa de Lauretis, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, [Lezione inaugurale per la cattedra Belle van Zuylen all’Università di Utrecht, tenuta il 3 novembre 1991], in Ead., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 17-35.

⁶⁰ Si veda, in particolare: Paola Bono, *Esercizi di differenza. Letture partigiane del mondo e dei suoi testi*, Milano, Costa & Nolan, 1999 e Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguori Editore, Napoli 1996.

⁶¹ Lea Melandri, *Alfabeto d’origine*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

⁶² Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

⁶³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996 [ed. orig.: *Qu’est-ce que la philosophie?*, Les éditions de minuit, 1991].

⁶⁴ Cfr. il numero 90 della rivista «Leggendaria», novembre 2011, dedicato al tema *Lettrici e personagge*; gli articoli di Nadia Setti e Maria Vittoria Tessitore pubblicati in «Altre modernità», già citati, e il volume a cura di Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, *L’invenzione delle personagge*, citato.

e utilizzando, alcune di loro, il termine “personagge” per evidenziare la prospettiva adottata e introdurre nuovi riferimenti⁶⁵, mosse dalla volontà di riesaminare le produzioni letterarie alla ricerca di quei personaggi reali di cui parlava Virginia Woolf in un importante saggio del 1924 dedicato alla centralità del carattere nei personaggi maschili e femminili. Nell’analizzare l’evoluzione dei personaggi femminili si farà riferimento anche agli studi di Moretti⁶⁶, Adriana Chemello⁶⁷ e Laura Fortini, la quale parla di un «percorso di deformazione» comune a diverse protagoniste narrate dalle scrittrici appartenenti allo stesso quadro storiografico di de Céspedes⁶⁸.

Per quanto riguarda la centralità della relazione tra donne, si farà riferimento alle riflessioni di Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*⁶⁹, affiancate dalle preziose letture di Cristina Bracchi di Carla Lonzi, sopra ricordate, a loro volta supportate dagli studi di Maria Luisa Boccia⁷⁰ e Giovanna Zapperi⁷¹.

Nell’analisi delle personagge faremo riferimento anche ad alcuni studi di Rosi Braidotti, secondo la quale «il corpo è il luogo della differenza non biologica né morfologica ma l’incarnazione delle differenze storiche»⁷². Un altro testo utile per l’analisi della protagonista di *Quaderno proibito* e il suo decostruire il ruolo di moglie e madre nei quali la società la identifica (e costringe) è *Come nasce il sogno d’amore* di Lea Melandri, che pur datato del 1988 resta ancora oggi uno degli studi che meglio problematizza l’istituzione famiglia e il legame coniugale.

Nell’analizzare la ricezione dell’opera di de Céspedes, in particolar modo di *Quaderno proibito*, si partirà dal concetto di epistesto elaborato da Genette⁷³, e dalle teorie della ricezione elaborate dalla Scuola di Costanza negli anni settanta, in particolare da Jauss e Iser che riflettono sulla combinazione tra conoscenza culturale e conoscenza

⁶⁵ Cfr. Maria Vittoria Tessitore, *L’invenzione della personaggia*, op. cit., Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, op. cit.; Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L’invenzione delle personagge*, op. cit.

⁶⁶ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, op. cit.

⁶⁷ Adriana Chemello, *Una Bildung senza roman. Donne in divenire*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, op. cit.

⁶⁸ Fortini allude in particolare alle protagoniste dei romanzi *Itinerario di Paolina* di Anna Banti (1937), *Nessuno torna indietro* di de Céspedes (1938), *Lucrezia Borgia* di Maria Bellonci (1939) e *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino (1945).

⁶⁹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, op. cit.

⁷⁰ Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma 2014 e *L’Io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990.

⁷¹ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, Derive Approdi, Roma 2017 e *Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi*, in «Studi culturali», XII, n. 1, aprile 2015.

⁷² Rosi Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 32 [ed. orig.: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, 2002]. Si veda anche: *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella editore, Roma 2002.

⁷³ Gérard Genette, *Soglie. Dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 [ed. orig. Seuil, 1987].

intertestuale proprie di ogni lettore, condizionate dal contesto storico, le quali costituirebbero una sorta di orizzonte d'attesa su cui ogni testo viene interpretato e giudicato. A tali testi canonici e basilari, si affiancherà la riflessione femminista e il suo chiedersi quanto le interpretazioni individuali non siano precedentemente determinate dall'esperienza e dalle competenze di chi interpreta. Interessante diventa il concetto di «interprete empatica» elaborato da Rosi Braidotti che si ha quando all'«esperienza da cui si fa nascere il testo, si unisce l'esperienza dell'interprete, di colei che compie l'analisi»⁷⁴.

Insomma, a muovere le nostre riflessioni vi è la consapevolezza che la pratica analitica è inevitabilmente situata, orientata dal luogo da cui si guarda, ossia dal proprio “posizionamento”, dal vissuto e dall'esperienza, quindi dalla differenza sessuale. Si ritiene importante quanto evidenzia Storini in merito alla canonizzazione che ha subito la pratica ermeneutica dalla quale sono state eliminate l'esperienza e il vissuto dell'interprete ed è stata estromessa ogni forma di affettività affinché il metodo divenisse «l'invisibile per eccellenza»⁷⁵. E importante appare anche il concetto di “narrativa politica” sviluppato da Cristina Bracchi, a partire dai concetti di “mondità” di Hannah Arendt e di “vocalità” di Adriana Cavarero, la quale riflette sull'interazione e la reciprocità tra il contenuto del testo e ciò che sta fuori da esso. Importante sarà dunque riflettere su “come” si interpreta, “chi” interpreta e “da dove” si interpreta⁷⁶.

In ultimo, per quanto riguarda lo studio delle modalità con cui de Céspedes si rapportò al linguaggio teatrale, cinematografico e televisivo e l'analisi degli adattamenti tratti dalle sue opere, si farà particolare riferimento ai menzionati lavori di Lucia Cardone, specificatamente dedicati a de Céspedes, e più in generale Linda Hutcheon per il suo studio sulla *Teoria degli adattamenti*⁷⁷, secondo la quale ogni riflessione sull'adattamento si fonda su assunti impliciti più generali che vanno indagati e tematizzati. Anche per lo studio degli adattamenti si predilige un punto di vista di genere, tanto più che negli anni ottanta la riflessione femminista inizia a interrogarsi sulla presenza delle donne nei media, interrogandosi sulle donne sia quali soggetti coinvolti nelle pratiche produttive sia quali spettatrici.

⁷⁴ Rosi Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, op. cit., p. 34.

⁷⁵ Cfr. Monica Cristina Storini, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*, Pacini Editore, Pisa 2016.

⁷⁶ Cfr. Cristina Bracchi, *La letteratura come dissenso*, in Cristina Bracchi (a cura di), *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, Manni, Lecce 2007.

⁷⁷ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011. [ed. orig.: *A Theory of Adaptation*, 2006].

Come si può evincere dall'esposizione delle fonti secondarie, dei concetti e degli approcci da noi privilegiati, ci interessa svelare di volta in volta gli "impliciti" che muovono la nostra ricerca, come pure gli studi e le riflessioni di studiosi e critici. Crediamo sia importante interrogarsi sul perché talune opere abbiano avuto certe vicende produttive, perché abbiano avuto (o meno) visibilità e riscosso (o meno) successo. Crediamo anche che i vantaggi dell'adottare un punto di vista di genere stiano nel non limitarsi a indagare l'opera solo sul piano estetico per privilegiare la problematizzazione e lo svelamento degli elementi che hanno contribuito a determinare una condizione di "svantaggio espressivo e performativo" in opere realizzate da donne⁷⁸. Aiutate dalle riflessioni di Teresa De Lauretis, secondo la quale la costruzione del genere ha luogo non solo negli apparati ideologici tradizionali ma anche nell'incontro con i prodotti culturali e i messaggi mediali⁷⁹, crediamo altresì che sia importante riflettere sul rapporto tra le nuove forme attraverso le quali la storia di una personaggio è stata raccontata, e il contesto socioculturale nel quale tale trasformazione è avvenuta. Altrettanto importante crediamo infine sia analizzare le influenze che tali adattamenti teatrali e televisivi possono aver avuto sulla costruzione e definizione delle soggettività delle donne del tempo.

⁷⁸ Cfr. Dall'Asta, *Sfide e prospettive di una storia femminista del cinema*, in «La Valle dell'Eden», a cura di Giaime Alonge e Rebecca West, 19, 2007.

⁷⁹ Cfr. Teresa de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 137; si veda inoltre: Teresa de Lauretis, *Semiotica dei generi* in Ead., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 119-134 [ed. orig.: *Eccentric Subjects*, 1990]

PRIMA PARTE

Alba de Céspedes, tra sé, mondo e universo letterario

1.1. Una scrittrice cosmopolita: Italia, Francia e Cuba

La scrittura è ciò che accompagnò Alba de Céspedes durante la sua intera esistenza nella misura in cui scrivere fu il suo modo di stare e agire nel mondo, un mondo che attraversò in larga parte, descrisse e interpretò a partire da sé, in particolar modo attraverso quegli avvenimenti storici che ella stessa visse in prima persona, ritenendo la propria esistenza personale la fonte prima di conoscenza e la base necessaria per qualunque ulteriore elaborazione.

Nella vita di de Céspedes, tre sono i paesi che rivestirono particolare importanza: Cuba, la terra d'origine del padre alla quale la unirà sempre un legame eccezionale, l'Italia, soprattutto Roma, la città dell'impegno, e Parigi, dove aveva vissuto da giovanetta e dove decise di trasferirsi nel 1968 per rimanervi sino alla morte; luoghi che indicano fasi diverse, seppur sempre intrecciate, e aiutano a orientarsi nel delineare il profilo della scrittrice.

Alba Carla Laurita de Céspedes nacque a Roma nel 1911 da madre italiana, la romana Laura Bertini Alessandri, e padre cubano, Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada, ambasciatore cubano in Italia e figlio del rivoluzionario Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, che lottò per l'indipendenza di Cuba e ne fu il primo presidente.

I genitori di Alba, a causa degli impegni diplomatici del padre, saranno spesso impegnati in viaggi e Alba trascorrerà lunghi periodi dell'infanzia nelle case delle zie: la casa della zia materna Maria Bertini Bertozzo nel quartiere Prati⁸⁰ di Roma, e di quella paterna, Gloria de los Dolores van Minden, in una località vicina a Parigi. In quel periodo, Alba non frequentò la scuola e la sua formazione fu affidata a due istitutrici private – Maria Locatelli e, successivamente, Maria Guglielmotti –, figure importanti per l'educazione intellettuale della scrittrice; in particolar modo Maria Guglielmotti viene ricordata da de Céspedes con grande gratitudine per aver riconosciuto e valorizzato la tensione poetica presente nell'allieva, spronandola a scrivere e a diventare una scrittrice⁸¹.

⁸⁰ Quartiere dove verrà ambientato parte del romanzo *Dalla parte di lei*, pubblicato nel 1949 da Mondadori.

⁸¹ Cfr. Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 138: «Ho avuto nei primi anni una signorina molto semplice, poi ho avuto questa straordinaria maestra d'italiano che si chiamava Maria Guglielmotti. È stata lei che ha capito che io dovevo studiare in altro modo. Non poteva farmi fare temi cretini. Fu lei a dirmi: - Tu sarai una scrittrice. [...] Io devo tutto alla signorina Maria Guglielmotti».

In *Incontro con la poesia*, un racconto pubblicato il 23 gennaio 1940 su «Il Messaggero», de Céspedes ripercorre la sua scoperta della scrittura, avvenuta nel febbraio 1918 con la stesura della poesia *La notte*:

Avvenne quando io avevo poco più di sei anni, in autunno. [...] S'agitava nella mia mente una massa confusa di parole, parole nuove delle quali il senso m'era pressoché sconosciuto, ma il suono mi conquistava; era una bella musica. Mi piaceva stare chiusa nell'aria del mio silenzio; nella sospesa calma della stanza le parole sgorgavano facilmente, [...]. In punta di piedi andai alla scrivania, presi la carta, la matita, poi m'accoccolai in un divanetto di seta celeste, sotto la finestra [...]. In fretta scrissi, con i miei pensieri ancora incerti e approssimativi; [...]. E scrivevo, spedita, quasi fossero gli spiriti a guidarmi la mano. Quando ebbi scritta l'ultima frase sul foglio strettino, soddisfatta lo guardai; compresi allora, dal modo nel quale le frasi erano disposte, che avevo scritto una poesia⁸².

La prima poesia fu scritta su un diario regalato dalla zia materna in occasione del sesto compleanno, avvenimento che viene ricordato nel dattiloscritto inedito *Il diario*⁸³, nel quale la scrittrice ripercorre la genesi della sua prima composizione sottolineando la centralità che rivestì quel legame familiare nel suo avvicinarsi alla scrittura poetica: a ogni scrittore e scrittrice capita di sentirsi chiedere, moltissime volte, come e quando ha cominciato a scrivere. De Céspedes racconta: «fu a Roma. Avevo poco più di sei anni. Mi chiusi in una stanza, un pomeriggio, e scrissi una poesia. Del resto sarebbe impossibile spiegare in poche parole l'importanza che ha avuto nella mia vita il personaggio di zia Maria e come, senza saperlo, ella mi costrinse a scrivere»⁸⁴.

Il ricordo del diario ricevuto in dono è introdotto dalla descrizione della zia che viene presentata come “giovane, bruna, vivace, intelligentissima, [...] spirito moderno, [...] il velo del cappello che le girava attorno al collo e poi sventolava nell'aria, libero come una bandiera”⁸⁵; un'immagine di donna che porta con sé una sensazione di libertà, la stessa che prova Alba quando va a trovarla, sentendosi «una creatura completa, libera, simile a mia zia»⁸⁶. La figura della zia rappresentò un modello importante per de Céspedes che, in occasione della morte avvenuta il 31 gennaio 1970, le dedicò un poemetto⁸⁷, mossa dalla speranza che «un

⁸² Alba de Céspedes, *Incontro con la poesia*, in Ead., *Fuga*, Mondadori, Milano 1942, pp. 317.

⁸³ Cfr. Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. LXVII.

⁸⁴ Citato in Marina Zancan, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. XII.

⁸⁵ *Ivi*, p. XIII.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Il poemetto, che occupa più di undici pagine, è scritto nel diario di de Céspedes in data 3 febbraio 1970 e verrà poi rivisto dalla scrittrice nel 1990. Cfr. Maria D'Antoni, *Per un'edizione dei diari di Alba de*

lungo poema sulla sua epopea, e miseria, femminile, [la potesse] sollevare»⁸⁸ dal dolore della perdita. Maria Bertini Bertozzo, oltre a rappresentare una figura di riferimento sul piano affettivo, fu fonte di ispirazione e modello anche sul piano letterario, tant'è che la si ritrova nella «immagine del femminile poi centrale nella trama narrativa di tutte le grandi opere di Alba de Céspedes», come osserva Marina Zancan⁸⁹.

Sia nel già citato *Incontro con la poesia*, sia nell'intervista rilasciata a Piera Carroli nel 1990, la scrittrice racconta che il suo primo componimento venne consegnato dalla governante al padre, il quale, contrariamente ai timori della scrittrice, dopo averle detto d'aver molto apprezzato la poesia, concluse affermando, quasi sentenziando: «Alba lo farai sempre»⁹⁰.

Accanto all'istitutrice Maria Guglielmotti e alla zia materna Maria Bertini, un'altra figura cardine nella presa di coscienza dei desideri che attraversavano la scrittrice è il padre, il quale, fino a quando mancò, sostenne e incoraggiò la figlia a coltivare la propria creatività e la propria tensione poetica; de Céspedes ricorda che il padre, poco prima di morire, le disse: «Devo parlarti, ho urgenza, devo parlarti, ho paura di morire senza poterti dire: - Tu sei una grande scrittrice e non ti devi sposare, devi soltanto scrivere»⁹¹.

Queste tre figure, oltre a condividere un ruolo rilevante nella formazione della scrittrice, sono accomunate da un'idea di esistenza libera e dalla convinzione che quest'idea vada rispettata, indipendentemente da quanto essa sia in accordo con la morale dominante e con un certo modello di donna. Era l'inizio del Novecento quando l'istitutrice sprona la giovanissima allieva a diventare scrittrice ed è il 1939 quando il padre esorta la figlia a non sposarsi affinché gli obblighi coniugali (tanto più per una moglie) non ostacolino la sua carriera di scrittrice. Una tensione etica, questa, che si ritrova nella maggior parte delle personagge e dei personaggi decespediani, che vengono delineati e narrati nella maturazione della propria singolare individualità e nel loro stare al mondo nel conflitto tra norma e ribellione.

La giovinezza e l'adolescenza trascorrono tra l'Italia e la Francia, i paesi dove si formano le due lingue poetiche di de Céspedes che predilesse l'italiano fino agli anni Sessanta

Céspedes, Tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, discussa presso l'Università di Roma Sapienza il 27 febbraio 2017. Ringraziamo Maria D'Antoni per avercela inviata. La tesi comporta l'edizione completa dei diari. D'ora in poi, le citazioni dei diari menzioneranno solo la data del diario.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Marina Zancan, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. XIV.

⁹⁰ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 133.

⁹¹ *Ibidem*.

quando passò, scegliendola come lingua per le opere di ambientazione parigina, al francese. Sulla predilezione dell'italiano, la scrittrice riflette in un'intervista radiofonica:

J'ai toujours écrit en italien, ce qui est surprenant puisque je parlais plutôt espagnol et mon père, il en a beaucoup souffert. Il m'a demandé, lorsque j'ai écrit ma première poésie (j'avais 5 ans et demi), il m'a dit: "Mais pourquoi écris-tu en italien?" "Parce que la poésie est italienne". "Ce n'est pas vrai. La poésie est aussi bien espagnole ou française". Alors mon père, après m'avoir vanté longuement les avantages, les beautés de la poésie espagnole a dû se rendre, parce que j'essayais d'écrire en espagnol mais c'était comme si j'avais copié. Il m'a dit: "Non, tu dois alors écrire en italien". Et c'est comme ça qu'à 6 ans j'ai décidé. Je n'ai pas choisi, il s'est présenté d'écrire en italien⁹².

Se l'Italia e la Francia sono i paesi delle lingue letterarie, i frequenti viaggi e soggiorni a Cuba, patria lontana ma, al contempo, sempre presente sullo sfondo nell'immaginario decespediano, serbano e consolidano una prospettiva linguistica e intellettuale aperta e dinamica.

Duttile è anche l'orizzonte dei generi letterari nel quale si muove la scrittura de Céspedes la quale, accanto al genere narrativo – declinato nella forma di racconto, romanzo breve e romanzo e centrale nella sua produzione – praticò il genere giornalistico, quello poetico e, successivamente, la scrittura per la radio, il teatro, il cinema e la televisione; va ricordata inoltre la scrittura diaristica che accompagnò l'autrice dal 3 maggio 1936 all'11 marzo 1992, costituendo una «cronaca intima»⁹³ degli avvenimenti, dei ricordi e degli affetti che costellarono la sua esistenza; fu anche lo spazio nel quale venivano spesso appuntate riflessioni sulle scritture pubbliche, di queste spesso anche ispirazione.

L'attività giornalistica, che inaugura la pratica di scrittura come mestiere (e come fonte di sostentamento), inizia nel 1934 con la pubblicazione del racconto *Il segreto*⁹⁴ sul «Giornale d'Italia», esordio che ripercorre, a molti decenni di distanza, la stessa de Céspedes nell'intervista del 1984 a Sandra Petrigani:

⁹² *Écrivains étrangers de langue française*, emissione radiofonica dell'8 gennaio 1965, materiale audiovisivo del Fondo INA, citato in Lucia De Crescenzo, *Sans autre lieu que la nuit: una nuova stagione dell'impegno letterario e politico di Alba de Céspedes*, in «Filolog – rivista di studi letterari, linguistici e storico-culturali», IX, 2018, 17, p. 133.

⁹³ Laura Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, op. cit., p. 155.

⁹⁴ Il racconto *Il segreto* compare su "Il Giornale d'Italia" il 21 gennaio 1934, e viene poi raccolto con il titolo *Il dubbio* nella raccolta *L'anima degli altri*, Maglione, Roma 1935.

Ero a Roma con mio figlio di quattro anni, che avevo avuto appena quindicenne da un primo brevissimo matrimonio. Passavo tutti i giorni davanti alla tipografia del *Giornale d'Italia*. Mi piaceva in modo enorme l'odore di inchiostro che emanava da quelle stanze al piano terra. [...] Mio padre mi aveva permesso di vivere sola con il bambino (mi ero già separata) per un periodo di due anni in cui mi avrebbe passato un assegno mensile. [...] Ero caparbia e decisa a farcela. Mandai le mie prime novelle al *Giornale d'Italia*, proprio perché mi ero affezionata alla sua tipografia. Furono pubblicate. E fui anche pagata! Presto fui assunta come collaboratrice. Molto prima del termine imposto da papà⁹⁵.

Alla collaborazione con il «Giornale d'Italia», seguirono quelle con «Il Secolo XIX», «Il Piccolo» di Milano e poi con «Il Messaggero» di Roma che nel '36 la assunse come redattrice culturale (e di cui nel 1939 fu l'inviata negli Stati Uniti e a Cuba); successivamente, collaborò con «La Stampa» di Torino, «Il Mattino» di Napoli, «Il Resto del Carlino», «Il Tempo» e «Il Giornale di Sicilia». Gli anni delle collaborazioni con diverse testate furono anni intensi e fervidi durante i quali de Céspedes sperimentò vari stili di scrittura – spesso un accordo tra narrativa e giornalismo – manifestando una duttilità nell'utilizzo dei diversi generi che sempre la accompagnerà e mostrando una visione originale del mondo. Il 12 febbraio 1935 de Céspedes viene arrestata e rinchiusa per sei giorni nel carcere femminile delle Mantellate di Roma; provvedimento circa il quale la scrittrice darà spiegazioni diverse: a Carroli dirà che fu arrestata perché aveva ospitato a casa l'antifascista Tullio Giordana, mentre ad Arban dirà che il fermo era legato all'aver manifestato contro la guerra in Abissinia. Indipendentemente dalle ragioni specifiche dell'arresto – che va probabilmente interpretato come un'intimidazione del regime alla scrittrice e un segnale di controllo nei suoi confronti – i rapporti di de Céspedes con il fascismo negli anni Trenta è, ancor oggi, un terreno non adeguatamente analizzato; va alle studiose Laura Di Nicola⁹⁶, Patrizia Gabrielli⁹⁷, Valeria Babini⁹⁸, Monica Giovannoni⁹⁹ e Ulla

⁹⁵ Sandra Petrignani, *Alba de Céspedes. La pasionaria*, in Ead., *Le signore della scrittura*, op. cit., pp. 38-9.

⁹⁶ Laura Di Nicola, *Raccontare la resistenza*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 226-55.

⁹⁷ Patrizia Gabrielli, «L'Italia combatte». *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 266-306.

⁹⁸ Valeria Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, La Tartaruga, Milano 2018.

⁹⁹ Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminili*, in «DWF», 2005, n. 66-67, pp. 58-83.

Åkerström¹⁰⁰ il merito d'aver iniziato a esplorare l'argomento. Se Di Nicola e Babini approfondiscono le esperienze di Radio Bari e «Mercurio», e Gabrielli in un articolo anch'esso dedicato all'impegno di Clorinda-Alba sottolinea come «non si dispongono dati che consentano di accertare la sua opposizione nella fase antecedente il 1943, ma è certo che alla scelta antifascista ella approdò in seguito a una maturazione complessa»¹⁰¹, sono Monica Giovannoni e, più ancora, Ulla Åkerström a problematizzare i rapporti di de Céspedes con il regime: «È vero che non risulta da nessuna parte che Alba de Céspedes fosse fascista convinta, e la cosa non è neanche probabile, ma va ribadito che l'autrice, come quasi tutti gli scrittori e intellettuali italiani dell'epoca, tenne un atteggiamento alquanto ambiguo nei confronti del regime fascista»¹⁰².

La studiosa svedese evidenzia delle contraddizioni nell'atteggiamento della scrittrice, legate, in particolare, alla pubblicazione e promozione del romanzo del 1935 *Io, suo padre. Romanzo sportivo*¹⁰³. Il suddetto romanzo, che rappresentò l'Italia alle Olimpiadi del 1936 a Berlino, presenta vari elementi riconducibili alla letteratura di propaganda del tempo, quali: la celebrazione della gioventù, il consenso al regime, l'esaltazione della prestanza fisica e muscolare e, non ultimo, il tema trattato che riguarda la disciplina della boxe, ossia uno sport che rivestì un ruolo centrale nell'Italia fascista. Il libro – evidenzia sempre Åkerström – verrà successivamente giudicato scomodo da de Céspedes, la quale durante la sua carriera mai lo ricordò; e la vaghezza nel rispondere a Carroli in merito alla partecipazione del romanzo alle Olimpiadi di Berlino¹⁰⁴ non contraddice l'interpretazione della studiosa svedese. Con la pubblicazione del romanzo, la partecipazione alle Olimpiadi e l'iscrizione al partito fascista, de Céspedes poté godere, per alcuni anni, di una certa tranquillità dopodiché iniziarono i problemi con la polizia politica. Con la fine degli anni Trenta, infatti, la scrittrice venne spiata e tenuta

¹⁰⁰ Cfr. Ulla Åkerström, *Revisione critica dell'opera di Alba de Céspedes nel centenario della nascita*, in Atti del XVIII Congresso Dei Romanisti Scandinavi, a cura di E. Ahlstedt, K. Benson, «Romanica Gothoburgensia», Göteborg 2012, pp. 801-12; Sambahù, *amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, «Romance Studies», 2018, pp. 101-110.

¹⁰¹ Patrizia Gabrielli, «L'Italia combatte». *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes* op. cit., p. 273.

¹⁰² Ulla Åkerström, *Revisione critica dell'opera di Alba de Céspedes nel centenario della nascita*, op. cit., p. 806.

¹⁰³ Alba de Céspedes, *Io, suo padre. Romanzo sportivo*, Carabba, Lanciano 1935.

¹⁰⁴ Cfr. Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 136. «La mette in imbarazzo il fatto di aver rappresentato l'Italia alle Olimpiadi di Berlino?» – Alba de Céspedes: «Non è stata una mia scelta, è l'editore che l'ha mandato. Siccome era stato scritto un soggetto cinematografico per Erminio Spalla occorreva un boxeur, per questo forse è andato alle Olimpiadi, ma non so altro. Sono passati molti anni, ho dimenticato tante cose».

sotto controllo dal regime, ricevette denunce anonime per la sua condotta “libertina”¹⁰⁵ e molte difficoltà colpirono *Nessuno torna indietro*, sia il romanzo¹⁰⁶, che venne bloccato dalla censura fascista ma Mondadori non smise di stamparlo e il libro continuò a diffondersi, sia il film¹⁰⁷, a cui vennero imposti cambiamenti della sceneggiatura. Nel 1941, con l’infittirsi dei controlli, de Céspedes chiese d’essere ricevuta da Mussolini, richiesta che venne rifiutata dal ministro della cultura popolare Pavolini, lo stesso che nel 1942 scrisse alla sezione Passaporti una postilla contenente un commento sulla scrittrice:

Eccellenza la signora Alba de Céspedes autrice di un romanzo immorale che avrebbe dovuto essere sequestrato se il suo editore Mondadori Arnoldo non avesse protezioni più o meno disinteressate al Ministero, annuncia a tutti che presto sarà ricevuta dal Duce. È vero? Che questa scrittrice sudafricana o sudamericana, divorziata dal marito, amante di giornalisti, e uomini della politica, sfrutti il suo editore e amante per un libro immorale e contro la maternità non ci interessa, ma che dopo essere stata messa dentro per frasi offensive per i nostri magnifici soldati nella guerra d’Africa, possa frequentare il Duce passa i limiti; la pubblicità va bene ma non il nome augusto del Duce¹⁰⁸.

La scrittrice non incontrò mai Mussolini; venne, invece, convocata negli anni 1943-44 dal ministro della Cultura Popolare Mezzasoma, come ricorda nell’intervista a Petri:

Ho avuto molti guai nel periodo fascista. Tutto di me fu proibito. Come del resto toccò anche ad altri scrittori. [...] Venivo convocata continuamente al Ministero della Cultura Popolare. L’ultima volta il ministro Mezzasoma, che era però una persona perbene, mi chiamò e mi disse: “Lei è come morta. Non può più scrivere su nessun giornale” [...]. Non seppi trattenermi e risposi: “Non importa. Sto scrivendo un romanzo. Io impiego molto tempo a scrivere i miei libri: tre, anche cinque anni. Finirà molto prima il fascismo”. E lui

¹⁰⁵ Cfr. Lettera recapitata dal Ministero dell’Interno, Direzione Polizia Politica, alla segreteria particolare del Duce, in data 13 ottobre 1941, citata in Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminili*, in «DWF», 2005, op. cit., p. 60-1. «Nel 1926 sposò in Francia il conte Antamoro, guardia nobile di sua Santità, ma dopo quattro anni, il conte, per la condotta immorale della moglie, pare da lui sorpresa in flagrante adulterio, promosse [...] l’annullamento del matrimonio. La De Céspedes (sic) è nota per la sua condotta libertina».

¹⁰⁶ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938.

¹⁰⁷ Il film *Nessuno torna indietro* viene realizzato nel 1943 dal regista Alessandro Blasetti, anche sceneggiatore insieme a de Céspedes; il film verrà poi bloccato dalla censura e distribuito nel 1945.

¹⁰⁸ Citato in Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminili*, op. cit., p. 63.

sorprendentemente mi rispose, con occhi talmente tristi che non li dimenticherò mai: “Lo credo anch’io”. Era il 17 luglio del ’43. Il 25 luglio il fascismo cadde¹⁰⁹.

Prima di proseguire il nostro percorso biografico e passare agli anni Quaranta, vorremmo soffermarci brevemente sulle vicende editoriali di *Nessuno torna indietro*, romanzo pubblicato appunto negli anni del fascismo, precisamente nel 1938. Nel 1937 era uscita per Carabba la raccolta di racconti *Concerto*¹¹⁰, pubblicazione che fece incontrare de Céspedes e Arnoldo Mondadori:

Vendevo Carabba alla Fiera del libro, nello stand, e venne un uomo che io non conoscevo e disse guardando *Concerto*: – Questo me lo prendo –. – Ma l’ha pagato? – – No, io non pago mai i libri, e soprattutto questo. – Io stavo per dedicarglielo quando fece: – Carabba, editore di secondo piano, autore di secondo piano. – Era vero, naturalmente, però io gli risposi: – Senta allora non lo prenda. – – Ma lei lo sa chi sono io? Sono Arnoldo Mondadori, vuole dire che lo comprerò altrove. – – E lo compri altrove –. Poi Mondadori è diventato come mio padre!¹¹¹

Con *Concerto* si chiude la collaborazione dell’autrice con Carabba mentre *Nessuno torna indietro* inaugurerà la lunga relazione con la casa editrice Mondadori. Il romanzo esce nel novembre 1938, riscuotendo un tale successo di critica e di mercato che presto si esaurì la prima edizione; nel dicembre dello stesso anno venne così ristampato mentre il 1939 vide altre dieci edizioni. Nel 1940, il romanzo viene proibito (insieme alla raccolta di racconti *Fuga*) perché contrario ai valori fascisti ma, grazie a un escamotage di Mondadori, continuò a essere stampato; è l’autrice a ricordarlo in una lettera: «Ricordo soltanto che per molti anni, a causa del “fermo” della censura fascista, la Mondadori continuò a stampare menzionando “20esima edizione” poiché il Presidente aveva ottenuto dal Minculpop di esaurire la vendita di quella edizione. Poi, dopo la guerra, passammo direttamente alla 36esima edizione»¹¹².

Perché tanto successo popolare e tanta ostilità del regime? Il romanzo, ambientato sullo sfondo di Roma tra l’autunno del 1934 e l’estate del 1936, racconta di otto studentesse del

¹⁰⁹ Sandra Petrigiani, *Alba de Céspedes. La pasionaria*, in Ead., *Le signore della scrittura*, op. cit., p. 40.

¹¹⁰ Alba de Céspedes, *Concerto*, Carabba, Lanciano 1937.

¹¹¹ Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, op. cit., p. 136.

¹¹² Lettera del 22 gennaio 1970 di Alba de Céspedes a Ferruccio Foelkel citata in Marina Zancan, *Notizie dai testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., 1619.

Collegio Grimaldi. Si tratta di otto giovani – diverse per provenienza sia geografia sia economica ma tutte accomunate dalla dimensione dell’attesa¹¹³ – che de Céspedes, con grande «lucidità e obiettività narrativa»¹¹⁴, narra nei loro percorsi formativi e nel progressivo allontanamento dal Collegio. Un romanzo in cui «non vi è corallità, se non nelle pagine iniziali, [...] [né] un femminile concordemente coeso nel rappresentare una donna, la donna per eccellenza»¹¹⁵, bensì vi sono otto ragazze che divengono, meglio, che scelgono di divenire otto donne diverse grazie a una consapevolezza maturata e nutrita dal loro vivere e pensare in relazione. Al centro del romanzo vi è la tensione desiderante che, con originalità e in disaccordo rispetto al modello di donna dominante, guida ciascuna delle otto protagoniste a portare a compimento la propria identità. Asor Rosa lo definirà un “romanzo di autoformazione femminile”¹¹⁶; Laura Fortini un “romanzo del divenire”¹¹⁷.

Tra il 1941 e il 1943, a causa dei veti posti dalla censura, vi è dunque una forte riduzione delle pubblicazioni da parte di de Céspedes, la cui vita in quel periodo verrà più volte sconvolta dagli avvenimenti storici e, anche, professionali e personali. Il 1942 è un anno particolarmente statico per de Céspedes, che lavora con fatica ad alcuni racconti; non ottiene il desiderato annullamento del matrimonio con il primo marito¹¹⁸ e, con esso, la possibilità del matrimonio con Franco Bounous, funzionario del ministero degli Esteri a cui si era legata sentimentalmente nel 1940. De Céspedes, come si legge nelle pagine dei suoi diari, riprende a lavorare con maggiore convinzione e riflette su ciò che sta accadendo attorno a lei, interrogandosi sulle forme di un suo possibile contributo alla lotta antifascista e problematizzando, non senza disagio, la condizione privilegiata nella quale vive. Il 6 agosto 1943 scrive sul suo diario:

Vorrei fare qualcosa per l’Italia, e non avere l’aria pretenziosa di Cantalupo iersera...
che dire e che fare di quassù, via Duse 53? Dove nel salotto ci sono tende di raso e dove un

¹¹³ A tal proposito, osserva Laura Fortini: «*Nessuno torna indietro*, come nessun altro romanzo del periodo – *Conversazioni in Sicilia* di Vittorini è già del 1941 – riesce a narrare, a dire compiutamente il sentimento di attesa che stavano vivendo le donne e gli uomini alla fine degli anni trenta in Italia», Laura Fortini, *Nessuno torna indietro*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 98.

¹¹⁴ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009, p. 359.

¹¹⁵ Laura Fortini, *Nessuno torna indietro*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 104.

¹¹⁶ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana, III. La letteratura della Nazione*, op. cit., p. 359.

¹¹⁷ Cfr. Laura Fortini, *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, op. cit., pp. 34-59.

¹¹⁸ Il 21 ottobre 1926 de Céspedes aveva sposato il conte Giuseppe Antamoro, guardia nobile del pontefice, dal quale si era separata il 17 luglio 1931; il 16 febbraio 1928 era nato a Roma il figlio Franco Carlo Manuel Antamoro de Céspedes, detto Franzì.

domestico o una cuoca hanno tanta importanza. [...] E poi come andare a e parlare agli altri, senza essere scambiata per un'esaltata del momento e una profittatrice del tempo a venire? Tuttavia mi sembra che qualcosa per la battaglia e per le armi, non possiamo fare ma qualcosa per la nuova coscienza dell'italiano, sì¹¹⁹.

Il 15 settembre si domanda se non sia «troppo facile essere seduta a un tavolino e scrivere, essere stesa sul letto, leggendo, e inseguendo personaggi appena abbozzati seguendo i loro amorosi inviti mentre altri stanno al fronte e lasciano la loro vita, i loro progetti, i loro sogni, [...] per farti sentire fiera delle loro gesta, parte di un popolo vincitore, perché tu esca insomma una sera gridando “evviva la vittoria” alla quale tu non hai contribuito che rinunciando alla bistecca rossa, all'automobile, al teatro»¹²⁰. L'annuncio dell'armistizio la porta a maturare la scelta di lasciare Roma e così, il 23 settembre, Alba e Franco Bounous lasciano la loro abitazione per attraversare le linee tedesche e raggiungere l'Italia liberata. La loro fuga viene ripercorsa in una lunga lettera spedita alla madre:

Dopo l'armistizio la città di Roma fu in preda al più grande disordine per l'invasione tedesca: i giornali ti avranno edotta delle loro barbarie. E quello che i giornali scrivono è una pallida idea della realtà. [...] Franco, essendo funzionario degli Esteri sarebbe stato costretto a scegliere tra la nuova repubblica di Mussolini e il governo del Re. [...] I miei rapporti con il fascismo erano anche piuttosto difficili a causa del mio romanzo che era stato considerato antifascista. Pochi giorni prima della caduta di Mussolini mi avevano tolto la tessera, il che significava il diritto a lavorare e di conseguenza a vivere. Io ero disperata all'idea che potessero prendere Franco e lui desiderava non collaborare con i nazisti. Perciò [...] siamo fuggiti, in poche ore¹²¹.

Le e gli intellettuali che, come Alba e Franco, decisero di lasciare Roma per raggiungere l'Italia libera, furono numerosi, mentre altri restarono a vivere in clandestinità a Roma; tra questi, Paola Masino (con Massimo Bontempelli) e Sibilla Aleramo, entrambe care amiche di de Céspedes, Gianna Manzini, Enrico Falqui, Guido Piovene, Maria e Goffredo Bellonci, la cui casa negli anni 1943-44 divenne un importante luogo di ritrovo, dove – come ricorda Anna

¹¹⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 6 agosto 1943.

¹²⁰ *Ivi*, 15 settembre 1943.

¹²¹ Lettera inviata il 7 maggio 1944 alla madre da Napoli, citata in Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. LXXXI.

Garofalo – «malgrado tutto, si trovava la forza di parlare ancora del Boccaccio del Tasso, del romanticismo e del germanesimo. Gli amici approdavano nella casa di viale Liegi come in un'isola. [...] e sentivano, trovandosi insieme, che era finito per sempre il mito del letterato ermetico e che aveva inizio, nel comune pericolo, una nuova stagione di fraternità, di collaborazione, di impegno comune»¹²².

Il 28 settembre Alba e Franco giungono in Abruzzo, a Casoli, da dove proseguono o a piedi o su carri, venendo ospitati in case o stalle, per Gessopalena e arrivare a Torricella Peligna il 12 ottobre. Gli uomini e le donne d'Abruzzo aprono con coraggio e generosità le loro case a fuggiaschi, profughi, esuli politici che bussano alle loro porte; offrono loro un piatto caldo e un letto, praticando una solidarietà che mostrava un'idea di mondo lontano da quello che dominava l'Italia allora. Alle "genti d'Abruzzo", de Céspedes, sotto lo pseudonimo di Clorinda, dedicò dagli studi di Radio Bari parole di intensa riconoscenza:

Stasera voglio parlare di voi, gente d'Abruzzo. [...] Vorrei tentare di farvi intendere quel che siete stati per noi. [...] Entravamo nelle vostre case timidamente: un fuggiasco, un partigiano è un oggetto ingombrante, un carico di rischi e di compromissioni. Ma voi neppure accennavate a timore o prudenza: subito le vostre donne asciugavano i nostri panni al fuoco, ci avvolgevano nelle loro coperte, rammentavano le nostre calze logore, gettavano un'altra manata di polenta nel paiolo. [...] Del resto, attorno al fuoco già parecchie persone sedevano e alcune stavano lì da molti giorni. Erano italiani, per lo più; ma non c'era bisogno di passaporto per entrare in casa vostra, né valevano leggi per la nazionalità e la razza. C'erano inglesi, romeni, sloveni, polacchi, voi non intendevate il loro linguaggio ma ciò non era necessario; che avessero bisogno d'aiuto lo capivate lo stesso. Che cosa non vi dobbiamo, cara gente d'Abruzzo? [...] Questo è il nostro popolo, pensavamo, generoso, accogliente, cortese, [...]. E vedendo riuniti attorno al vostro tavolo gente di diversi paesi, di religioni diverse, cominciavamo a sperare che sarebbe iniziata per noi una vita libera e civile, senza più sotterfugi, un'affettuosa comprensione dei diritti altrui¹²³.

¹²² Anna Garofalo, *L'Italiana in Italia*, Laterza, Bari 1956, p. 197.

¹²³ Clorinda, *Gente d'Abruzzo*, dattiloscritto, s.d. [dicembre 1943], Radio Bari, citato in Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit. p. 32-3. Clorinda è lo pseudonimo scelto da de Céspedes quando venne assunta nel dicembre 1943; cfr. Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, op. cit. p. 142: "Per la Clorinda di Tancredi, la donna vestita da uomo. Lì portavamo tutte i calzoni, e non è che si portassero tanto come adesso."

Il ripercorrere i mesi in Abruzzo evidenziando l'ospitalità solidale che accolse i fuggiaschi e partigiani si fa specchio di un clima e delle sensazioni condivise da molti protagonisti del tempo; in quei mesi – come osserva Pavone nell'importante *Una guerra civile* – «l'amicizia evolveva in comunanza politica e la comunanza politica generava amicizia»¹²⁴ e la solidarietà non si fondava né su comunanza di sangue né sulla patria bensì sul «semplice rapporto umano del sentirsi uno con uno fra molti»¹²⁵. La gratitudine che traspare nelle parole di de Céspedes-Clorinda richiamano in particolare l'intimo ricordo che Natalia Ginzburg scrisse nel 1944, anche lei, insieme al marito Leone Ginzburg e ai figli, esule in Abruzzo, nel paese di Pizzoli:

Quando venni al paese di cui parlo, nei primi tempi tutti i volti mi parevano uguali, tutte le donne si rassomigliavano, ricche e povere, giovani e vecchie. [...] Ma poi a poco a poco cominciai a distinguere Vincenzina da Secondina, Annunziata da Addolorata, e cominciai a entrare in ogni casa e a scaldarmi a quei loro fuochi diversi. [...] Era un esilio il nostro. [...] La nostalgia cresceva in noi ogni giorno. Qualche volta era perfino piacevole, come una compagnia tenera e leggermente inebriante. [...] A volte la nostalgia si faceva acuta e amara, e diventava odio. [...] Ma era un odio che tenevamo celato, riconoscendolo ingiusto: e la nostra casa era sempre piena di gente, chi veniva a chieder favori e chi veniva a offrirne. [...] Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, [...]. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so¹²⁶.

Ad accomunare i ricordi abruzzesi delle due scrittrici è il loro modo di raccontare la storia a partire dalle storie di uomini e donne incontrati e incontrate, un punto di vista etico-poetico che rappresenta e analizza il mondo non astraendolo dai corpi che lo abitano e dalle vite che lo sostanziano. Il partire dalla propria esperienza personale per raccontare e interpretare la storia, presente in de Céspedes e in Ginzburg così come in altre scrittrici italiane a loro coeve, si accorda con ciò che evidenzia Claude Cazalé Bérard in merito a Elsa Morante, Cristina

¹²⁴ Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2017 [1991], p. 523.

¹²⁵ Ada Gobetti, *Diario partigiano*, Einaudi, Torino 1956, p. 15.

¹²⁶ Natalia Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in Ead., *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1998 [1962].

Campo e Ingeborg Bachmann: «è attraverso una effettiva, ma non sempre esplicita, affermazione di genere e con la consapevolezza di dover fare aggio sulla propria esperienza [...] che Morante, Campo e Bachmann intrapresero [...] una loro *quête* verso l'invenzione di una "po-etica" indirizzata a rifondare la scrittura e la creazione artistica a partire dal riconoscimento delle differenze»¹²⁷. È un punto di massimo rilievo: ci soffermeremo nei capitoli successivi sul narrare a partire da sé di de Céspedes, e sulla duttilità nell'uso di forme di rappresentazione che esprimono un ripensamento della propria soggettività e una volontaria estraneità nei confronti della gerarchia e dei valori del canone, ma si è voluto evidenziare sin da ora, seppur solo accennandovi, il *fil rouge* che lega, contraddistinguendole, molte scritture di donne.

Dal 18 ottobre al 18 novembre Alba e Franco vivono nascosti in un bosco, in una piccola baita in cui Alba, nonostante le difficili condizioni, inizia a scrivere il racconto *Il bosco*, traducendo così in forma narrativa l'esperienza che stava vivendo; il racconto rimase inedito ma la materia narrata confluì in una velina letta da Clorinda-de Céspedes a Radio Bari; nel giugno 1944 il racconto venne pubblicato, con qualche revisione, nella rivista «Fronte Unito» diretta da Fausta Cialente al Cairo. Radio Bari venne salvata dopo l'armistizio da un gruppo di giovani antifascisti e dopo il 16 settembre passò sotto il controllo del PWB per diventare, sotto la direzione di Ian Greenlees, la radio degli alleati. Radio Bari ebbe numerosi collaboratori e numerose collaboratrici – si parlava del “gruppo dei cento”, tra i quali, si ricordano i nomi di Antonio Piccone Stella, Gabriele Baldini, Giorgio Spini, Anton Majano, Antonietta Drago, Agostino degli Espinosa, Michele e Raffaele Cifarelli, Libero Pierantozzi¹²⁸, molti dei quali, poi, divennero firme della rivista «Mercurio». La rubrica “Italia combatte” – diretta da Clorinda e a cui parteciparono Antonio Piccone Stella e Giorgio Spini – andò in onda fino a febbraio 1944; come obiettivi aveva la propaganda contro i tedeschi, l'aggiornamento delle attività delle partigiane e dei partigiani, la denuncia di delatori e collaborazionisti, la rubrica *Messaggi speciali* con indicazioni operative in codice e la rubrica *Istruzioni per il sabotaggio*. Clorinda, dal microfono di Radio Bari e, successivamente, di Radio Napoli, incoraggiò le donne rimaste a case e le ragazzine e i ragazzini a resistere ostacolando i tedeschi, spronò piccoli atti di resilienza – «far rotolare tronchi sulla strada, tagliare con il rasoio del padre le gomme ai camion, infilare aghi nei pneumatici, portar via il tappo dai radiatori»¹²⁹ – evidenziando l'utilità

¹²⁷ Claude Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante, Carocci*, Roma 2009, p. 32-33.

¹²⁸ Patrizia Gabrielli, “Italia Combatte”. *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 275.

¹²⁹ Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit., p. 24.

e l'importanza di non sottovalutare il contributo che ciascuno poteva dare alla lotta nella propria quotidianità.

Il linguaggio scelto da Clorinda è avvicinabile a quello di Alba scrittrice, un linguaggio che parte da sé, dalla propria esperienza personale, intensa come lente attraverso la quale conoscere e interpretare ciò che sta attorno. Si tratta di un linguaggio diverso rispetto a quello utilizzato nei canonici discorsi politici del tempo: centrale è il richiamo all'azione e, se nell'esortazione è presente il «ricorso all'emotività e all'uso della retorica, entrambi funzionali alla circolazione del messaggio politico [e] [...] frutto della necessaria esemplificazione di alcuni concetti»¹³⁰, nelle veline affiora l'intento dialogico che guidò la trasmissione. Alba-Clorinda si rivolge direttamente agli ascoltatori e alle ascoltatrici, con l'intimo «Sono la vostra Clorinda» cerca in chi ascolta complicità e vicinanza facendo frequenti riferimenti alla difficile e comune quotidianità nella quale tutti e tutte loro si trovano, ricordando che «per essere un patriota è necessario odiare i tedeschi e i fascisti»¹³¹. Alba-Clorinda parla alle italiane e agli italiani o, meglio, alle cittadine e ai cittadini di un'Italia che va ricreata e rifondata non sui discorsi nazionalistici fascisti bensì su nuove basi etiche ispirate a degli ideali di giustizia e solidarietà. Si legge sulla velina dall'eloquente titolo «Necessità di rifarsi»:

Bisogna rifare il popolo italiano, [...] e il miglioramento è etico, naturalmente; occorre, insomma, rifare anche noi stessi. [...] Io non so quale sentimento mi augurerei di veder rinascere più prontamente in noi; ma credo la dignità. Perché in esso è compresa la eliminazione di alcuni peccati capitali che mi sembra si possano chiamare semplicemente: furberia, servilismo, opportunismo, adulazione, assenteismo. Poiché la nostra dignità – la personale dignità di ogni individuo e, di conseguenza, la dignità di un popolo – era scomparsa nell'accettare la dittatura e la politica imposta da Mussolini¹³².

L'appellarsi alle coscienze individuali, l'invito a riflettere sulle proprie responsabilità e contraddizioni, e l'esortare a non accontentarsi pavidamente bensì impegnarsi nel perseguimento di un'esistenza *degn*a sono frequenti nella rubrica e sono moniti che informano molte delle vite dei personaggi, soprattutto femminili, della narrativa decespadiana.

¹³⁰ *Ivi*, p. 277.

¹³¹ Clorinda, *Istruzioni per il sabotaggio*, citato in Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit., p. 22.

¹³² Clorinda, *La necessità di rifarsi*, citato in Patriazia Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit. 288-9.

Queste le parole con cui Clorinda-Alba aprì la sua prima rubrica:

È una donna che vi parla stasera. Una donna che ha lasciato la sua casa in due ore, si è cacciata in un treno all'alba, ha avuto giorni difficili fuggendo i tedeschi di paese in paese, e poi ha deciso di guardare il Sangro e traversare le linee del fuoco per venire da questa parte. Ma stasera io non vi parlo in veste di giornalista o di scrittrice. Stasera io vi voglio parlare da donna alle innumerevoli donne italiane che aspettano il ritorno dei loro uomini che sono quaggiù¹³³.

Seppur de Céspedes abbia più volte affermato e ribadito la sua ferma volontà a rivolgersi alle coscienze individuali¹³⁴, è interessante l'incipit, posizionato da un punto di vista di genere, con cui sceglie di lanciare la sua rubrica, inaugurando – come nota Di Nicola – un «progetto di una comunicazione radiofonica che pone le basi di un rinnovamento politico attraverso l'impegno delle donne, inserendosi fra il lavoro di Fausta Cialente a Radio Cairo (nel 1943) e, in seguito, la bella rubrica “Parole di una donna” curata da Anna Garofalo»¹³⁵.

La voce di Clorinda si rivolge a tutte le coscienze ma, in particolare, dialoga con le donne, con le segretarie, le contadine, le infermiere, le operaie, le nonne, le madri e le figlie in ascolto: «Tutti parlano agli uomini perché combattono o rischiano, ma alle donne che aspettano non è stato parlato finora. Ci vuol molto coraggio per aspettare: processioni di giornate solitarie nella casa fredda dove non più la cara voce risuona, ogni giornata uguale all'altra»¹³⁶. Mentre alle impiegate dirà:

Credete di non poter fare nulla, voi, chiuse nel giro della vostra vita consueta, casa e ufficio, casa e ufficio. Credete. E invece io vi dico che potete, voi, proprio voi, col vostro grembiolino nero, davanti alla vostra macchina da scrivere, essere altrettanto utile di un patriota o di un soldato. Ci sono anzi cose che essi vorrebbero fare e non possono, cose che non potete fare che voi. A voi sono dettate certe lettere che avrebbero, a volte, tutt'altro significato con un piccolo errore di macchina, con una parola saltata. Ordini importantissimi vengono dattilografati da voi e una data alterata può essere più utile di dieci fucili. Siete voi che aprite la corrispondenza e potete stracciare una lettera che giudicate dannosa. Tante lettere non arrivano, anche quella

¹³³ Clorinda Alba de Céspedes, *I tedeschi dicono “Komm”*, 10 dicembre 1943, Radio Bari.

¹³⁴ Cfr. Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, op. cit., p. 142: «Io parlavo sempre a uomini e donne, non solo alle donne, questo mi son sempre rifiutata di farlo».

¹³⁵ Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944 – 1948*, op. cit., p. 39.

¹³⁶ Clorinda, *“I tedeschi dicono Komm”*, citato in Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit., p. 291.

non è arrivata. E così per le lettere in partenza. [...]. Vi chiediamo un continuo, sordo sabotaggio sotterraneo. Ricordate che per essere un patriota è necessario odiare i tedeschi e i fascisti. E voi li odiate, lo so. Ma dovete odiarli dal mattino alla sera, pensando, studiando continuamente il modo di nuocere loro. E vi sentirete più forti, dentro di voi, dopo il piccolo errore alla macchina, dopo la lettera strappata o spedita in ritardo, vi sentirete complice o compagna dei patrioti che combattono sulle montagne, di noi che siamo qui, esuli, lavorando per la libertà¹³⁷.

In merito ai richiami all'odio e alla vendetta, sentimenti che de Céspedes nominò e rivendicò a differenza di molte protagoniste del tempo che tesero a celarli, condivisibile è l'analisi di Gabrielli: «Odio e vendetta sono elementi costitutivi degli scenari di guerra e, in quanto tali, presenti tra le pagine della stampa e nelle testimonianze di quei mesi; [...]. Nella maggioranza dei casi, però questi sentimenti sono rimasti imbrigliati nelle pieghe della memoria, quasi celati, considerati illeciti perché infrangono lo stereotipo femminile fondato sulle categorie dell'altruismo e del pacifismo. Clorinda invece li manifesta e li richiama, li inserisce a pieno titolo nella scala dei valori nutriti da molte donne coinvolte nel conflitto, estendendo in tal modo il ventaglio di reazioni e atteggiamenti da esse assunti di fronte alla guerra e al nemico»¹³⁸.

A proposito dell'informarsi reciproco tra le diverse forme di scrittura sperimentate da de Céspedes, l'esortazione di Clorinda all'odio e alla vendetta o, meglio, il suo tematizzare emozioni e azioni che al tempo non si riteneva potessero appartenere alle donne e, ancor meno, essere rivendicate, richiama alla mente la conclusione de *Il libretto*¹³⁹. *Il libretto* è un racconto decespadiano del 1954 in cui la protagonista, nel confidare alla signora presso cui lavorava che il marito le aveva prosciugato il conto del libretto, afferma: «Perdonare mai»; un'ammissione o, meglio, una scelta, quella del non perdono, che mal si accordava con il modello tradizionale di donna, quale essere *naturalmente* buono e inoffensivo.

Ma de Céspedes, nei suoi libri, e a iniziare da *Nessuno torna indietro*, non delinea un solo modello alternativo, bensì propone molteplici forme assumibili dell'essere donna. Non è da sottovalutare la coerenza dimostrata da de Céspedes giornalista e scrittrice nel proporre una concezione del mondo originale e libera, ossia distante da quella dominante, quando non

¹³⁷ Clorinda, *Istruzioni per il sabotaggio (alle impiegate)*, citato in Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit. p. 293.

¹³⁸ Patrizia Gabrielli, "Italia Combate". *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., 294.

¹³⁹ Alba de Céspedes, *Il libretto*, in Ead., *Invito a pranzo. Racconti*, Mondadori, Milano 1957.

contrapposta, consapevole delle diverse forme che può avere un'esistenza, in primis, quella delle donne; non ci fu mai in de Céspedes un appellarsi –magari con finalità legittimanti agli occhi delle e dei più – a virtù tradizionali (e patriarcali) né a istanze di tipo emancipazionista. In definitiva, differenti sono le identità femminili che abitano l'immaginario di Clorinda e da lei scelte come interlocutrici, così come differenti sono le donne delineate nei racconti e romanzi di de Céspedes. Particolarmente importante ed efficace, a tal proposito, è ciò che evidenzia Gabrielli in conclusione del suo articolo dedicato all'impegno radiofonico della scrittrice:

I silenzi di Alba de Céspedes sui diritti e l'emancipazione sono per molti versi complementari al discorso sulla responsabilità, [...]. Lungo questa traiettoria etica e politica ella sostiene l'autonomia individuale, degli uomini come delle donne. [...]. Clorinda favorisce la messa a fuoco di diversi *modi di essere* nella Resistenza e scompagina lo stereotipo del partigiano-uomo in armi per lasciare spazio a una realtà poliedrica e alle forme di resistenza civile. Le sue parole rifuggono dal pragmatismo e si collegano con forza alla dimensione esistenziale [...]. Queste intuizioni conducono [...] al femminismo di Alba de Céspedes, perché solo partendo dalla dimensione esistenziale le donne possono dare voce ai propri desideri e alle proprie speranze, andare oltre gli stereotipi per conoscere i propri bisogni e prospettare un modello di cittadinanza e uno stile di vita che prevedano quei bisogni e quei desideri¹⁴⁰.

Vi è in de Céspedes una resistenza diffidente nei confronti del “modello”, qualunque esso sia, incluso quello apparentemente più giusto, dettata dal sospetto che esso sia destinato a rivelarsi normalizzante e inevitabilmente costrittivo o inadeguato. Accanto allo scetticismo, pare inoltre esserci la volontà di non parlare a nome di altre e altri, proponendo modelli di esistenze per definizione libere che rischiano di dimostrarsi per lo più artificiosi. Al contrario, de Céspedes pare intenzionata a sfruttare la sua posizione per nominare le diverse forme che le esistenze possono assumere, esistenze che, una volta nominate, diventano dicibili e pensabili.

Avvicinabile a questo posizionamento della scrittrice, è quanto sottolinea Anna Garofalo nella *Prefazione* al suo volume *L'Italiana in Italia*, ispirato alla trasmissione radio che tenne per oltre otto anni, a partire dal 1944; la giornalista afferma in effetti che una delle questioni che più la interrogarono fu quella di «parlare delle donne in genere, come se fossero

¹⁴⁰ Patrizia Gabrielli, “Italia Combatte”. *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit. 298.

una massa uniforme, una categoria e non ognuna un mondo a sé, con i suoi bisogni e desideri e problemi. Mi sembrava – e mi sembra – che sia molto facile sbagliare giudicando le donne in blocco, secondo la propria mentalità ed esperienza e si rischi di attribuire a tutte sentimenti e idee che sono soltanto nostri, cioè di chi scrive»¹⁴¹; è questo un interrogativo che si rintraccia nella scelta, senz'altro non casuale, dell'articolo indeterminativo presente nel titolo della trasmissione che Garofalo chiamò *Parole di una donna*. In altri termini, il pensare e l'agire di de Céspedes e di molte intellettuali a lei coeve furono mossi da un interrogarsi non intenzionato ad adeguarsi a visioni e interpretazioni della realtà rassicuranti e acritiche.

Con l'avanzare degli alleati Bari perde il suo ruolo geo-politicamente centrale, che passa a Napoli, da dove Clorinda continuerà a condurre la sua trasmissione, per quattro mesi, fino al 21 giugno 1944, giorno in cui la scrittrice ritorna in una Roma liberata. I mesi trascorsi tra Bari e Napoli sono stati mesi duri ma, al contempo, ricchi e attraversati dalla viva speranza di un futuro migliore; fiducia che si indebolirà proprio all'indomani della liberazione, quando le speranze si dimostreranno per lo più illusorie. In più occasioni de Céspedes si domanda se coloro che a lungo avevano sopportato la schiavitù del fascismo non rischiavano di accontentarsi di una libertà fittizia, senza ambire a un cambiamento sostanziale e a una rinascita etica; in queste riflessioni la scrittrice si rivolge in particolare ai e alle giovani, ossia a coloro che crescendo sotto il regime fascista non avevano conosciuto altro che la repressione e mai la libertà. Interpretare la società attraverso una prospettiva storica diacronica che legge il presente attraverso la lente del passato, tenendo a mente gli insegnamenti della Storia e delle storie, è un principio che ha sempre accompagnato de Céspedes. A tal proposito, l'autrice, in un'intervista rilasciata a Gabriella Parca in cui ripercorre il suo impegno radiofonico, afferma: «È stata un'attività un po'... fuori dall'ordinario, in un periodo... molto fuori dall'ordinario. [...] Da allora non ho più parlato per microfono. Sono stata invitata numerose volte dalla direzione a prendere parte alla rubrica “scrittori italiani al microfono” ma non ho mai voluto accettare. Penso che proverei una strana impressione, ritrovandomi dinanzi al microfono per una conversazione, per così dire accademica, quando un tempo vi ho portato la vita vera»¹⁴².

Il 21 giugno la scrittrice tornò a Roma dove iniziò a lavorare alla realizzazione di «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», la cui idea era maturata durante i mesi napoletani, sotto i bombardamenti, in una condizione molto precaria ma ricca di scambi intellettuali e

¹⁴¹ Anna Garofalo, *L'Italiana in Italia*, op. cit., p. VII.

¹⁴² Gabriella Parca, *Alba de Céspedes si confessa* [la citazione è tratta da un'intervista di Parca a de Céspedes conservata presso il Fondo Alba de Céspedes, fascicolo 121/1 “Mie interviste”; lo stato di deterioramento dell'articolo non permette di leggere la data e il nome del giornale su cui fu pubblicato].

bisognosa di progetti. Furono anni difficili ma culturalmente fertili che videro la nascita anche di altre riviste: «Aretusa. Rivista di varia letteratura», pubblicato a Napoli nel marzo-aprile 1944 sotto la direzione di Francesco Flora; «Rinascita», diretto da Togliatti, mensile del Partito comunista italiano, il cui primo numero uscì nel giugno 1944 a Napoli, e «Noi donne» che dal luglio 1944 uscì dalla clandestinità e fu stampato a Napoli. L'esperienza di «Mercurio» si può inserire in un panorama ancora più ampio che vide un'importante presenza femminile nella realizzazione di diverse riviste: «Città», fondata e diretta da Paola Masino, uscì dal 1944 al 1946; «Fronte Unito», fu diretta da Fausta Cialente fra il 1943 e il 1946, e «Prosa» fu diretta da Gianna Manzini fra il 1945 e il 1946. Il fatto che tali riviste fossero dirette da donne, pur trattandosi di intellettuali attive nel tessuto culturale italiano, non fu alieno da commenti maligni, riassumibili in ciò che racconta Anna Garofalo: «Una delle migliori riviste politico-letterarie uscite dalla Resistenza è «Mercurio» ed è diretta da una donna, Alba de Céspedes [...]. Quelli che lavorano con lei possono testimoniare sulle sue capacità professionali. La redazione è aperta agli amici e ai visitatori come una casa e le sue pareti sono di vetro, tuttavia c'è ancora qualcuno che, di fronte a quel nome di donna, domanda con malizia: “Ma il vero direttore di Mercurio, chi è?”»¹⁴³.

«Mercurio» uscì dal primo settembre 1944 al primo giugno 1948, in ventinove fascicoli corrispondenti a trentanove numeri, di cui ventisei ordinari e tre speciali, divisi nelle sezioni (seppur non tutte contemporaneamente presenti in ciascun numero) *Politica*, *Narrativa*, *Poesia* e *Scienza*. La rivista vide la collaborazione di molte e molti intellettuali del tempo, tra i quali si ricordano: Agostino degli Espinosa, Antonio Piccone Stella, Gianna Manzini, Vitaliano Brancati, Guido Piovene, Natalia Ginzburg, Sibilla Aleramo, Massimo Mila, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Anna Banti, Maria Bellonci, Massimo Bontempelli e Paola Masino.

De Céspedes diresse la rivista senza interruzioni, affiancata, nella veste di capo redattore, da Gino De Sanctis (dalla fase preliminare al maggio 1947) e, successivamente, da Agostino degli Espinosa (dal gennaio 1948 fino all'ultimo numero). Ed è il suo primo capo redattore, De Sanctis, a ricordarne, a quasi trent'anni di distanza, il momento ideativo e il contesto storico:

Mercurio nacque nell'inverno del 1943, quel memorabile inverno napoletano [...] in cui l'odiosa e programmata violenza nazista cedette il passo alla fanciullezza e anarchica violenza

¹⁴³ Anna Garofalo, *L'Italiana in Italia*, op. cit., p. 46.

americana che ci sbatté sul muso quattro libertà, democrazia, sigarette, cazzotti, allegria e tante altre belle e brutte cose; in cui la paura cedette alla gioia di vivere e si dimostrò che è possibile all'uomo traboccare di gioia mentre la guerra raspa i cieli e i quartieri, mentre la fame porge la mano nella danza alla bisboccia, e i bambini lustrano le scarpe al soldato americano. In quella babelica Napoli, [...], nacque in te l'idea di una rivista nuova che rompesse la tradizione disimpegnata umanistico-letteraria di *La Voce* o di *Lacerba* e de *La nuova antologia* e che fosse un punto di incontri e di scontri tra politica e cultura, tra guerra e rappresentazione. Insomma, una rivista impegnata; ma allora non sapevamo nemmeno che esistesse la parola. E ne parlasti a me. Ti pareva d'aver trovato, oltre all'amico culturalmente congeniale, il giornalista, chissà, il "tecnico" [...]. Trovasti, invece, un altro disegnatore astratto, impegnato sì, ma tecnico assai poco. [...] Me ne parlasti, ricordo, una sera in un palazzo in via Monte di Dio, angolo via del Calascione, dove qualcuno ospitava una brigatella di profughi¹⁴⁴.

Dopo i mesi d'esilio a Bari e a Napoli – mesi intensi di fughe e impegno politico – de Céspedes sente il bisogno e il desiderio di tornare alla scrittura per continuare, attraverso di essa, come lei stessa afferma, a resistere:

Roma era stata liberata da poche settimane, [...]. Noi non avevamo nulla: né l'elettricità per fare andare le macchine, né la carta per stampare la rivista, né i mezzi di trasporto per distribuirla. E, spesso, le difficoltà materiali sembravano essere più forti della nostra tenace volontà. Tuttavia la rivista usciva, seppur con ritardo, arrivava nei più remoti paesi, si spingeva anche all'estero con paziente insistenza. Era, insomma, per noi, anche quello un modo di resistere: era la resistenza del povero al ricco, del nuovo al vecchio, era la necessità di far giungere ovunque la voce della cultura italiana contro chi, in casa e fuori, tentava di farla tacere¹⁴⁵.

Il riferimento in chiave classista alla resistenza come "resistenza del povero al ricco" pare confermare la nota tesi di Pavone secondo cui nella Resistenza i «tre aspetti della lotta – patriottica, civile e di classe – [...] [hanno] spesso convissuto negli stessi soggetti individuali e collettivi»¹⁴⁶. Ma de Céspedes insiste particolarmente sulla necessità di una "rinascita etica"

¹⁴⁴ Gino De Sanctis, *Gli anni della speranza. Lettera aperta*, in «La Fiera Letteraria», XLVII, 1971, n. 39, p. 16.

¹⁴⁵ Alba de Céspedes, *Al lettore*, in «Mercurio», 19-20, marzo-aprile 1946.

¹⁴⁶ Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, op. cit., p. 221.

sostenuta dallo spirito di solidarietà maturato durante il regime e ora per lei stimolo di conoscenza ed esperienza; ed è sempre lei, in qualità di direttrice della rivista, a ribadire l'orientamento nel gennaio 1948 in una lettera al *Caro lettore* in occasione del cambiamento di editore, per la seconda volta:

La nostra opera, non è immediatamente politica; ma spirituale e trae valore ed interessi solo dall'adesione alla vita. Poiché c'è un'alleanza tra gli spiriti che ha motivi puramente umani e precede e supera l'attività politica. E quest'alleanza [...] deve essere intesa innanzi tutto a sollecitare la moralità in ogni manifestazione spirituale della vita collettiva: dall'arte, alla scienza, alla politica. [...] In altri termini, questa rivista si propone di promuovere il rispetto dell'autonomia dell'arte, della scienza, del pensiero¹⁴⁷.

I tre fascicoli “speciali” sono pubblicati a fine anno (*La Resistenza nel Sud*, dicembre 1944; *Anche l'Italia ha vinto*, dicembre 1945, e *Processo al '46*, dicembre 1946) con l'intento di riflettere sull'annata appena conclusasi grazie alla collaborazione di intellettuali impegnati in diversi campi della società e cultura. Nella *Premessa* al numero del dicembre 1944 de Céspedes evidenzia gli intenti e l'orizzonte, in primis etico, del fascicolo speciale:

A fine anno si fanno i bilanci, ci si volge indietro, si valuta quel che si è speso. E, in verità, in quest'anno speciale – che ha inizio per tutta l'Italia l'8 settembre e che per ogni regione o città si chiude col giorno della propria liberazione – possiamo dire di aver speso molto di noi. [...] Ora, in quest'anno, che per intenderci chiameremo “di resistenza”, gli italiani hanno combattuto e vinto una loro grande guerra, tanto più grande se si pensa che essa è stata condotta senza capi e senza piani, solo sulla guida del proprio istinto, della propria coscienza, della propria ostinazione. [...] La guerra, per il popolo italiano, ha avuto inizio l'8 settembre. Da allora ognuno ha scelto la sua trincea, il suo posto di combattimento. Ognuno di noi, saturo d'odio, ha lottato sordamente, con le proprie ridotte possibilità, e tuttavia senza sprecarne una. Un ragazzo a un angolo di strada, una donna dietro a una finestra, un uomo senza uscire da una stanza, anche questi hanno combattuto¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Mercurio [A. de Céspedes], *Al lettore*, in «Mercurio», gennaio 1948, n. 34, citato da Franco Contorbia, *Appunti per un saggio su “Mercurio”*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 326.

¹⁴⁸ Mercurio [Alba de Céspedes], *Premessa*, in «Mercurio», I, dicembre 1944, n. 4, dicembre, p. 5.

Nella *Premessa* viene citato l'8 settembre quale data che segnò un prima e un dopo, il cui valore di spartiacque fu forte anche per la scrittrice che, a partire dall'annuncio dell'armistizio, decise di lasciare Roma e impegnarsi per la liberazione del paese. Scrive Pavone in merito all'eccezionalità della data, nel primo capitolo del suo *Una guerra civile*, dall'eloquente titolo *La scelta*:

Eventi grandi, eccezionali, catastrofici pongono i popoli e gli uomini davanti a drastiche opzioni e fanno quasi di colpo prendere coscienza di verità che operavano senza essere ben conosciute [...]. Il vuoto istituzionale creato dall' 8 settembre caratterizza in questo senso il contesto in cui gli italiani furono chiamati a scelte alle quali molti di loro mai pensavano che la vita potesse chiamarli. [...] Ma la necessità di esplicitamente consentire, o dissentire, diventa impellente quando il sistema scricchiola, il monopolio della violenza statale si spezza, e gli obblighi verso lo Stato non costituiscono più un sicuro punto di riferimento per i comportamenti individuali.¹⁴⁹

Sono parole che individuano bene il nocciolo dell'esperienza dell'8 settembre e la necessità improrogabile di scegliere la *propria trincea*, di cui de Céspedes sembra consapevole. Nel passo tratto da «Mercurio», interessanti sono soprattutto due aspetti: l'utilizzo del termine “resistenza” nel riferirsi alla molteplicità di azioni con cui contribuire e ai diversi modi di essere nella Resistenza e il richiamo alle coscienze individuali che, *senza capi né piani*, reagirono e agirono. Per quanto riguarda il primo aspetto, de Céspedes dimostra di non avere dubbi nell'intendere e giudicare come “resistenza” tutti i numerosi comportamenti e le varie pratiche di lotta che vennero messe in atto, non esclusivamente attraverso le armi, bensì anche mediante strumenti come «il coraggio morale, l'inventiva, la duttilità, la capacità di manipolare i rapporti»¹⁵⁰.

La scelta, con l'assunzione di responsabilità che ne derivò, rivestì un ruolo centrale: diversi furono i percorsi e i tempi che portarono alla scelta e diverse furono le forme delle azioni che le donne si misero in atto. Tra le differenze vi è quella generazionale tra le donne adulte – che si erano formate tra gli anni venti e trenta – e quelle più giovani. Tra le scrittrici che tematizzarono la differenza generazionale, particolarmente interessante fu il contributo di Anna

¹⁴⁹ Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, op. cit., 23.

¹⁵⁰ Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-45*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 16.

Banti, la quale, nel 1945, nell'articolo *Dedicato alle ragazze*, rifletté sul tema della libertà delle donne preoccupata che le donne, cresciute sotto il ventennio fascista, non avessero maturato la consapevolezza necessaria a smascherare un'uguaglianza formale quale inferiorità discriminante travestita. Banti individua nel «popolo delle donne omogeneo solo in apparenza» le «madri secondo la carne» e le «api operaie» le sole, quest'ultime, ad avere «un solo sesso del cuore, quello femminile» e, per questo, capaci di una maggiore lucidità. Le *api operaie* esortano le più giovani a stare attente, poiché notano come «la norma del vivere che si falsava in loro coincideva col principio stesso della loro esistenza, quell'essere nate donna: e nulla era più facile che farle consentire zelanti al proprio avvilitamento» e, in conclusione dell'articolo, si evidenzia che «il mito virile domina [...] anche se si presenta coll'etichetta male incollata di eguaglianza dei sessi. Eguaglianza vale qui contraffazione: e a chi toccherà di imitare se non al più debole, al più ignorante?»¹⁵¹. La prosa dell'articolo è amara e il tono provocatorio; un'amarezza e una provocazione pari all'urgenza di riconoscersi tra donne «legate da un'unità di intenti e di ispirazioni» e trovare nella diversità il proprio valore. Colpisce anche la capacità demistificatoria nel giudicare le false conquiste.

Timori simili a quelli di Anna Banti li ha anche de Céspedes che frequentemente si rivolge alle giovani, donne e uomini, timorosa che l'essere cresciuti sotto il fascismo non abbia permesso loro di conoscere e, dunque, comprendere il valore della libertà, una libertà non solo formale. Entrambe le scrittrici, l'una del 1895 e l'altra del 1911, sembrano appartenere a quella “generazione lunga”¹⁵² di cui scrisse Marc Bloch, secondo cui la generazione va intesa come fatto storico-culturale e non anagrafico, quale fusione tra tempo personale e tempo sociale. Per quanto riguarda, invece, l'esplicito riferimento alle coscienze che, individualmente e istintivamente, reagirono e agirono, si può richiamare l'analisi di Hannah Arendt sulla resistenza al nazismo in Germania: un agire non in obbedienza a regole apprese quanto in risposta alle domande interne¹⁵³.

La storia di «Mercurio» si concluse nel 1948 a causa di conflitti con l'editore; così ricorda molto anni dopo de Céspedes in un'intervista:

¹⁵¹ Anna Banti, *Dedicato alle ragazze*, in «Mondo», 20 ottobre 1945. Ora reperibile su https://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2015/02/Contro-il-mimetismo-femminile_-Un-testo-di-Anna-Banti.pdf.

¹⁵² Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1996, [ed. orig.: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, 1949] pp. 157-159.

¹⁵³ Hannah Arendt, *La responsabilità personale sotto la dittatura* [1964], in Ead., *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino 2010 [ed. orig.: *Responsibility and Judgment*, 2003]. Il nucleo di *Responsabilità e giudizio* è infatti il rapporto tra morale e politica, pensiero e agire; Arendt evidenzia il gesto del pensare come difesa all'indifferenza morale e intellettuale che genera e accompagna i regimi totalitari.

La rivista «Mercurio» [...] terminò le sue pubblicazioni nel 1948. Il finanziatore della rivista che, tenuto conto prima della particolare situazione bellica e poi della svolta di Salerno, mi aveva lasciato le briglie lente sul collo, d'un tratto mi proponeva di sterzare verso posizioni di ortodosso atlantismo. Scoprivo come il potere mercantile sia permissivo agli inizi e come si serva di un titolo di giornale allorché un congruo numero di lettori si è abituato a seguirlo. Rifiutai¹⁵⁴.

In merito alla ricostruzione data qui dalla scrittrice, Di Nicola osserva che le ragioni della chiusura della rivista furono in realtà molte e diverse (tra queste, non ultima, l'impegno dell'autrice nella scrittura del romanzo *Dalla parte di lei*), mentre Contorbia, più caustico, «non giurere[bbe] che le cose stiano proprio in questi termini» perché «con il 18 aprile 1948 l'Italia volta pagina, e la rivista [...] appare incompatibile con lo spirito del tempo che prevede, e prevedrà per un pezzo, semplificazioni nette e magari brutali piuttosto che intese larghe e polifoniche»¹⁵⁵.

Nell'ultimo numero è presente l'importante *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg e la risposta di de Céspedes, scambio al quale numerose scrittrici si sono richiamate negli anni successivi, al punto che il “pozzo” metaforizzato nel *Discorso* è divenuto, con il tempo, un'immagine paradigmatica della condizione femminile. Sullo scambio tra le due autrici e sui diversi posizionamenti assunti, ci soffermeremo nel paragrafo successivo.

Vorremmo qui insistere sul punto: Alba De Céspedes – come Clorinda e come direttrice di «Mercurio» – problematizzò il ruolo svolto dalle donne durante gli anni della guerra e continuò a farlo riflettendo sulle eventuali ricadute che l'esperienza poteva aver avuto nelle loro vite negli anni successivi. La scelta della resistenza come esperienza in primo luogo individuale e come assunzione consapevole di responsabilità riguardò sia gli uomini sia le donne; ma per le donne essa assunse un significato speciale in quanto portò ciascuna a interrogarsi e interrogare la propria esistenza spesso ridefinendola al di fuori dei tracciati tradizionali e dei modelli codificati (e legittimati). E de Céspedes, oltre a narrare la Storia attraverso le storie, rifletté su “come” quell'esperienza informò le rielaborazioni soggettive delle proprie esistenze,

¹⁵⁴ Citazione tratta da Laura Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista*, op. cit., p. 118.

¹⁵⁵ Franco Contorbia, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 327.

e ne ricercò il “perché” esplorando le tensioni tra storia pubblica e storia privata e le rotture che contraddistinsero quelle vite.

L’esperienza della Resistenza si ritroverà in diverse opere di de Céspedes attraverso le vicende o i ricordi dei protagonisti e delle protagoniste che, in forme diverse, vi parteciparono: da *Dalla parte di lei* ad alcuni racconti raccolti in *Invito a pranzo* (in particolare, *Invito a pranzo* del 1945 e *Odore di fumo* del 1952), da *Prima e dopo* a *Rimorso*. La presenza della tematica resistenziale nell’immaginario narrativo decespeditano sarà oggetto di analisi quando affronteremo lo studio delle singole opere. Tra queste spicca *Dalla parte di lei*: romanzo ideato nei mesi trascorsi in Abruzzo, che impegnò l’autrice tra febbraio 1945 e giugno 1948, fu pubblicato nel 1949. Si tratta di un’opera che assume su di sé e – come evidenzia Di Nicola¹⁵⁶ – contemporaneamente supera diverse tipologie di romanzo: dal romanzo di formazione (racconta la vita di una donna dalla nascita all’omicidio del marito) al romanzo storico (ricostruisce l’Italia dalla fine degli Trenta alla Liberazione), dal romanzo di denuncia (denuncia l’ingiustizia di una donna giudicata da una giuria composta da soli uomini) al romanzo realista (descrive una famiglia piccolo borghese e tratteggia l’ambiente contadino abruzzese) e dal romanzo neorealista (racconta della Resistenza) al romanzo autobiografico (sono diverse i riferimenti alla propria vita).

La protagonista del romanzo è Alessandra Corteggiani che, ripercorrendo l’intera sua vita, narra come sia giunta a uccidere Francesco Minelli, suo marito; le memorie vengono composte dalla cella in cui la protagonista è stata rinchiusa ma, fino alle ultime pagine del romanzo (momento in cui il tempo narrato coincide con quello presente della narratrice), il tempo e lo spazio da cui ella scrive resta sconosciuto a chi legge. Nel racconto l’io narrato coincide con l’io narrante che spesso interrompe e commenta senza, però, mai dare informazioni sulla propria posizione. Il romanzo è diviso in tre parti: nella prima viene raccontata l’infanzia e l’adolescenza di Alessandra; la seconda è ambientata in Abruzzo, presso la casa della Nonna paterna, presso cui si reca Alessandra, su indicazione del padre, dopo il suicidio della madre; mentre nell’ultima Alessandra descrive la sua vita durante la seconda guerra mondiale, l’incontro e il matrimonio con Francesco fino all’incarcerazione per averlo ucciso; il tema che attraversa l’intero romanzo è riassumibile nella felice e già citata formula di Melandri “sogno d’amore” e come questo sogno informi gli immaginari delle donne portandole a sopportare esistenze umilianti.

¹⁵⁶ Laura Di Nicola, *Notizie sui testi. Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1630.

Le figure femminili che ricoprono un ruolo importante sono diverse, sia nella loro individualità (innanzitutto la madre, ma anche la Nonna, la zia Clarice, la partigiana Denise), sia nel loro stare insieme formando una comunità. La prima parte è ambientata a Roma, nel quartiere Prati, dove Alessandra vive con l'amata madre Eleonora – una donna con una rara sensibilità – e il padre – un uomo meschino e autoritario – in un palazzo nel quale abitano molte altre donne, più e meno giovani, attraverso e con le quali la protagonista sperimenta l'appartenenza a una comunità. Significativo, a tal proposito, ciò che si legge in una delle prime pagine del romanzo:

Nel cortile le donne vivevano a loro agio, con la dimestichezza che lega coloro che abitano un collegio o un reclusorio. Ma tale confidenza, piuttosto che dal tetto comune, nasceva dal fatto di conoscere reciprocamente la faticosa vita che conducevano: attraverso le difficoltà, le rinunce, le abitudini, un'affettuosa indulgenza le legava, a loro stessa insaputa. Lontane dagli sguardi maschili, si mostravano veramente quali erano, senza la necessità di portare avanti una gravosa commedia¹⁵⁷.

Il romanzo è attraversato da una visione dicotomica della società che vede, da una parte gli uomini e dall'altra le donne, accomunate da una condizione di profonda ingiustizia, perpetrata nella dimensione privata quanto in quella pubblica, sostenuta e avallata dal sistema giudiziario. Alessandra ripercorre la propria vita, una vita guidata da un illusorio sogno d'amore che, portandola ad accettare una realtà faticosa e una "vita fittizia", si rivela in tutta la sua falsità. Francesco è all'apparenza un uomo perfetto: marito che tutte le domeniche porta a casa le paste¹⁵⁸ e uomo impegnato attivamente nella Resistenza ma che, nella dimensione privata, tra le mura domestiche, si dimostra legato a una visione conservatrice e maschilista della donna. Francesco è sordo ai sentimenti e alle aspirazioni della moglie, alle cui richieste di dialogo risponde con chiusa protervia.

I delitti si nutrono di silenzio, di indisponibilità e di "muri" dietro i quali vengono rinchiuso le donne sposate. A proposito degli echi autobiografici presenti nel romanzo, in una lettera dell'ottobre 1947 Alba de Céspedes scriveva al marito: «non mi hai fatto niente di male, niente di male. Solo le colombe che io inventavo si spaccavano la testa, tutte, contro la pietra

¹⁵⁷ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 320.

¹⁵⁸ Dettaglio su cui insisteranno le vicine di casa chiamate a deporre durante il processo e che testimonieranno contro Alessandra.

di cui sei fatto. Che è pur pietra di valore»¹⁵⁹, e della stessa durezza sono le spalle di Francesco: «un muro interminabile di pietra»¹⁶⁰. Sono mutuabili le calzanti parole di Lea Melandri che, nel citato *Come un sogno d'amore*, riflettendo su Sibilla Aleramo e gli uomini a cui si legò, scrive: «Il muro, che prima voleva dissolvere, nella speranza dell'unità perfetta, è indicato per quello che è: il silenzio che divide l'uomo e la donna, divenuto, per il lungo tempo che vi è passato sopra, quasi “natura”, residuo animale che tiene nascosto ciò potrebbe essere mostrato, che tace cose che potrebbero essere dette»¹⁶¹.

Il gesto con cui si conclude il romanzo suscitò molte critiche, tra queste quella dell'editore Mondadori, che in una lettera alla scrittrice giudicò l'epilogo «illogico» e «imprevisto»; Pietro Pancrazi scrisse sul «Corriere della Sera» che il «colpo di pistola è così gratuito che anche nell'impressione del lettore fa cilecca»¹⁶², mentre Emilio Cecchi commentò che «le rivoltellate sono cose gravi, soprattutto nei romanzi; dove, in genere, sarebbe meglio che le pistole, diligentemente scariche, fossero tenute a doppio giro di chiave in fondo ai cassetti»¹⁶³. Interessanti le repliche di Alba de Céspedes che interpreta gli aspri commenti quali dimostrazioni dell'indispensabilità del suo romanzo: se a Mondadori scrive «Forse, caro Mond., voi trovate “illogico” l'epilogo perché siete un uomo. E rafforzando, così, ancora una volta la tesi del romanzo che si basa appunto sulla congenita diversità che tra gli uomini e le donne suscita quella dolorosa incomprendimento che nulla riesce a colmare»¹⁶⁴, a Cecchi replica evidenziando che «il tono che lei usa per parlare di Alessandra, di Eleonora, della loro vita e della loro sofferenza [...] mi ha convinto che Alessandra e il suo dramma non sono stati inventati da me e non hanno vita solo sulla carta. Giacché, caro Cecchi, il suo articolo è proprio il muro»¹⁶⁵.

Il gesto di Alessandra, condannato da parte di illustri critici, venne invece compreso da illustri scrittrici nella sua autenticità e nel suo senso simbolico, sicché Anna Garofalo propone

¹⁵⁹ Lettera scritta al marito nell'ottobre 1947 e citata in Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit., p. 246.

¹⁶⁰ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 821.

¹⁶¹ Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, op. cit. p. 93.

¹⁶² Pietro Pancrazi, *Dalla parte di lei*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 1949, citato in Margherita Ghirlandi, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit. pp. 107.

¹⁶³ Emilio Cecchi, *La nuova de Céspedes*, in «L'Europeo», v, 23 ottobre 1949, citato in Margherita Ghirlandi, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit. pp. 106-107.

¹⁶⁴ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, 29 novembre 1948, citata da Laura Di Nicola, *Intellettuali del Novecento*, op. cit., p. 72.

¹⁶⁵ Lettera di Alba de Céspedes a Emilio Cecchi, 29 novembre 1949, da New York, citata da Margherita Ghilardi, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 109.

di leggere il romanzo come «una storia di tutte le donne»¹⁶⁶, e Anna Banti lo definisce – woolfianamente – «un libro di midolla scrupolosamente femminile»¹⁶⁷. In sostanza, quello sparo voleva porre fine alla condizione di sottomissione delle donne che la nuova Repubblica non sembrava avere intenzione di affrontare né sconfiggere, mostrandosi in continuità con l'ideologia patriarcale del regime che l'aveva preceduta.

Alessandra con le sue memorie narra non tanto la propria di storia quanto quella di molte donne italiane e non solo, convinta che la sua vita coniugale non si discosti da quella delle altre donne del mondo: «Sveglia, intirizzita, ero oppressa da un incubo: in tutte le case di Roma, in tutte le case del mondo, vedevo le donne sveglie nel buio, dietro l'invalidabile muro delle spalle maschili. Parlavamo lingue diverse, ma tutte tentavamo invano di fare udire le stesse parole: nulla poteva attraversare l'incrollabile difesa di quelle spalle. Bisognava rassegnarsi ad essere sole, dietro il muro; e stringerci tra noi, sorreggerci, formare un grumo di sofferenza attesa»¹⁶⁸.

Con quello sparo Alessandra illumina, attraverso la sua storia, le storie di molte altre donne e, inoltre, dà voce a una battaglia politica specifica, ossia il diritto di una donna d'essere giudicata da una corte composta non da soli uomini. Una rivendicazione che troviamo affermata in più luoghi: nelle memorie di Alessandra, nelle pagine del diario di de Céspedes e in quelle di «Mercurio». In un passo del diario del 15 novembre 1947, de Céspedes, «disgustata dal fatto che non vogliono ammettere le donne alla magistratura» specifica che «la battaglia di D.p.d.l [Dalla parte di lei] è basata anche su questo tema»¹⁶⁹, come si legge nell'ultima pagina del romanzo:

Credo che se avessi avuto per avvocato una donna mi sarebbe stato facile spiegarmi; e così se tra i componenti della Corte avessi visto una figura femminile. Invece, pur avvedendomi che i miei ostinati silenzi sollevavano indignazione tra i presenti e allontanavano da me ogni movimento di simpatia e di pietà, non potevo parlare. Se non era stato possibile farmi comprendere dall'uomo che mi viveva accanto e che amavo con tutte le mie forze, se non avevo potuto parlare con lui, come sarebbe stato possibile con gli altri? Perciò, accennando col capo

¹⁶⁶ Anna Garofalo, *Dalla parte di lei. Storia di tutte le donne*, in «Il Giornale del Popolo», 13 settembre 1949.

¹⁶⁷ Anna Banti, *Romanticismo polemico*, in «L'Illustrazione italiana», n. 46, 13 novembre 1949.

¹⁶⁸ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 320.

¹⁶⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 15 novembre 1947.

di non aver nulla da replicare, accolsi serenamente la condanna per sottostare alle norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito¹⁷⁰.

È utile ricordare che nel 1947, due anni prima dell'uscita di *Dalla parte di lei*, Natalia Ginzburg aveva pubblicato *È stato così*, un breve romanzo che si apriva su una scena in cui la protagonista sparava al marito. Dunque due romanzi pubblicati a breve distanza tra loro, le cui protagoniste sono due mogli che sparano ai mariti e, non riponendo fiducia nella giustizia e nei tribunali, scelgono di scrivere le ragioni che hanno portato a quel gesto. Nessuno però – come giustamente osserva Valeria Babini – «sembrava accorgersi che la scelta delle scrittrici di armare una donna contro il proprio marito, anche il “migliore dei mariti” era più politica di quanto potesse apparire. Forse, come sempre, la letteratura era in anticipo sui tempi»¹⁷¹. Sicuramente la letteratura apriva uno spazio all'interno del quale era possibile dare voce a istanze e articolare ribellioni altrimenti inascoltate o ridotte al silenzio. Verrebbe facile da commentare che, fingendo di non accorgersi delle scelte delle scrittrici e dei messaggi espressi nei loro romanzi, il silenzio si fa complice del potere patriarcale: di quel tempo, ma dominerà ancora a lungo¹⁷².

La richiesta di permettere alle donne di accedere alla magistratura portata avanti da Alba de Céspedes non si limita al formale riconoscimento della parità dei diritti bensì lo supera; a muovere la lotta *dalla parte di lei* di de Céspedes e di altre scrittrici non è l'ideale di uguaglianza ma la valorizzazione della differenza. Alessandra ammetterà di sapere «a mala pena che cosa volesse dire deputato o elettore, non provavo alcun desiderio di esserlo: ma non volevo che si parlasse di far qualcosa per le donne come per esseri inferiori o menomati. Volevo che ci lasciassero vivere secondo la nostra indole»¹⁷³; un'affermazione che si può interpretare non

¹⁷⁰ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 827.

¹⁷¹ Valeria Babini, *Parole armate*, op. cit., p. 258.

¹⁷² Solo nel 1963 – ossia circa quindici anni dopo la pubblicazione dei romanzi di de Céspedes e Ginzburg – le donne potranno accedere a tutte le professioni, inclusa quella di magistrata; nel 1956 verrà abolito lo *ius corrigendi*, ma occorre aspettare il 1975 per la Riforma del diritto di famiglia (che stabilì la parità dei diritti e responsabilità tra i coniugi), e il 1981 per l'abolizione del cosiddetto delitto d'onore (in base al quale chi uccideva la moglie adultera beneficiava di una forte riduzione di pena) e del cosiddetto matrimonio riparatore (che in caso di violenza sessuale estingueva il reato). Solamente a partire dal 1996 lo stupro non verrà più considerato reato contro la morale bensì contro la persona. Cfr. Marta Boneschi, *Santa pazienza. La storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*, Mondadori, Milano 1998.

¹⁷³ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 740.

come ricerca di libertà senza doveri e responsabilità¹⁷⁴ bensì come volontà d'affrontare e problematizzare la differenza tra donne e uomini.

L'esperienza della guerra e della Resistenza avevano segnato le esistenze dei soggetti e, in particolare, avevano sconvolto i progetti e gli orizzonti di vita delle donne. Durante la guerra molte donne oltrepassarono la soglia che divideva il privato dal pubblico¹⁷⁵ sperimentando forme nuove di esistenza che era difficile poi dimenticare. Così come nella guerra la donna aveva avuto gli stessi doveri e gli stessi diritti dell'uomo, a conflitto concluso non era giusto che vi rinunciassero né che negasse la nuova identità che gli eventi storici e la sua vicenda personale l'avevano condotta a maturare. È questa una rielaborazione che spesso afferma il valore della differenza poiché, come denunciava Anna Banti nel citato articolo, «eguaglianza vale qui contraffazione: e a chi toccherà di imitare se non al più debole?»¹⁷⁶.

In un'intervista del 1955¹⁷⁷, de Céspedes affermava che i romanzi non possono susseguirsi troppo velocemente l'uno l'altro poiché ciascuno esprime un mutamento ed è segno del punto in cui è chi scrive e ne dà testimonianza; a guidarne la stesura nei diversi mutamenti sociali e momenti storici è spesso lo sguardo delle protagoniste che, affermerà l'autrice, «sono sempre, in fondo, la stessa donna che impersona, volta a volta, i problemi di una generazione, di un mondo, di un'età»¹⁷⁸. È importante osservare fin d'ora, ma torneremo sul punto, che le protagoniste attraverso le quali de Céspedes narrò diverse epoche dell'Italia del Novecento non vengono presentate e proposte quali modelli femminili da seguire; le protagoniste decespediane sono donne che problematizzano il ruolo sociale a loro assegnato e sono mosse dalla volontà di restare fedeli a sé stesse nel processo di autoanalisi e di analisi della società che le circonda.

Nel 1948 Alba de Céspedes, consegnato all'editore *Dalla parte di lei*, lascia l'Italia per seguire il marito diplomatico a Washington, dove resterà fino al febbraio 1952, alternando al soggiorno statunitense frequenti visite a Cuba dalla madre, che dopo la perdita del marito è stata

¹⁷⁴ Questa l'interpretazione della studiosa Ulla Akerström secondo cui "Alessandra non cerca la libertà che comporta anche doveri, ma piuttosto una libertà senza responsabilità"; Ulla Akerström, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Aracne Editrice, Roma 2004, p. 98.

¹⁷⁵ Cfr. Françoise Thébaud, *La grande guerra, Età della donna o trionfo della differenza sessuale?*, in Georges Duby, Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 25-109.

¹⁷⁶ Anna Banti, *Dedicato alle ragazze*, op. cit.

¹⁷⁷ *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in «Fiera Letteraria», 7 agosto 1955.

¹⁷⁸ Alba de Céspedes, *Perché ho scritto "Prima e dopo"*, «Bollettino Mondadori», marzo 1956, citato in Ulla Akerström, *Tra confessione e contraddizione*, op. cit., p. 135.

colta da una sorta di follia. La permanenza negli Stati Uniti sarà per de Céspedes fonte di importanti confronti con l'industria culturale americana; sul piano più intimo, saranno anni di tensioni matrimoniali e fatiche domestiche. Esperienze, queste, che andranno a influenzare le scelte professionali dell'autrice e che informeranno i contenuti delle sue opere.

In quegli anni, de Céspedes segue l'uscita in Italia del romanzo *Dalla parte di lei*: legge le recensioni critiche al romanzo e, inoltre, riceve numerose lettere di lettori e soprattutto di lettrici, sollecitate dalla storia di Alessandra. Nello stesso periodo si dispone la stesura di *Quaderno proibito*, pubblicato nel 1952, la cui protagonista è Valeria: una donna quarantenne che de Céspedes modella sulle fattezze delle lettrici che le scrissero, ispirata, inoltre, anche dalle proprie vicende autobiografiche, in particolare, le difficoltà coniugali che incontrò in quel periodo con Franco Bounous e il faticoso lavoro di cura che le richiese la madre. *Quaderno proibito* sarà oggetto di un'analisi approfondita nella seconda parte proprio perché fulcro della produzione letteraria ed esemplare della visione della scrittrice; importante però evidenziare subito che, anche in questo caso, il legame scrittura-vita accompagnò l'elaborazione e la stesura del romanzo.

In *Prima e dopo*, il romanzo breve che segue *Quaderno proibito* e sarà pubblicato nel 1955¹⁷⁹, il dialogo tra scrittura e vita prosegue così come, attraverso la protagonista Irene, prosegue l'evoluzione della "stessa donna" che muove de Céspedes nel delineare le protagoniste dei suoi romanzi. Irene è la figura femminile che maggiormente incarna caratteristiche autobiografiche dell'autrice: è scrittrice, si mantiene con il suo lavoro e ha partecipato alla Resistenza. Irene, nel ripercorrere l'esperienza della guerra, fa riferimento all'attraversamento delle linee per andare a sud, prima a Bari e poi a Napoli, al bosco dove si rifugia insieme ad altri fuggiaschi e all'ospitalità ricevuta dai contadini durante la fuga. Interessante accostare una velina della radiofonica Clotilde-Alba e una pagina del diario di de Céspedes a dei brani del romanzo *Prima e dopo*, un accostamento che fa emergere l'osmosi tra i diversi generi di scrittura nonché la compenetrazione tra vita e scrittura.

Racconta Clotilde da Radio Bari:

A Bari mio marito ed io arrivammo il 27 novembre del '43 in carro bestiame, mangiando carrube. [...] Della città ricordo un mare sempre grigio. [...] Ci sembrava di essere ospiti nel nostro Paese e, la sera, scrutavamo il cielo sulla città oscurata, [...]. Non avevamo

¹⁷⁹ Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, Mondadori, Milano 1955.

niente, eravamo senza soldi. Eppure non ricordo d'essere stata mai così felice. Non ho mai avuto in me tanta speranza e tanto vigore. [...] Ci riunivamo in casa, [...], accoglievamo quelli usciti dalle prigioni o che tornavano dall'esilio. E, soprattutto, aspettavamo: lavoravamo e aspettavamo, [...] scendevamo nei rifugi e aspettavamo, parlando con gli amici che aspettavano con noi dietro il fronte, come dietro una porta che presto si sarebbe aperta su un mondo, forse utopico, dove tutto sarebbe stato giusto e tutti avrebbero avuto lo stesso coraggio, e la stessa solidarietà che, lì, avevamo conosciuto, la stessa indifferenza ai beni materiali e nessuno avrebbe avuto altri interessi che quelli dell'avvenire dell'uomo¹⁸⁰.

Questo il ricordo di Irene della propria fuga al sud:

Non appena attraversate le linee ci avevano condotto a Bari e gli amici cui m'ero accompagnata si erano dispersi, in cerca di lavoro, di conoscenze, di appoggi. [...] M'ero trovata sola in un paese che mi sembrava finalmente la mia patria e, insieme, una terra straniera. I primi due giorni li avevo trascorsi passeggiando sul lungomare; il mare era grigio e nella strada, grigia anch'essa, si vedevano ammassi di macerie, di rottami. [...] Sentivo di trovarmi in un mondo affatto nuovo che avrebbe potuto essere, per ognuno di noi, l'inferno o il paradiso; ma per me era un limbo nel quale ero stata sospinta da una forza fatale e sconosciuta che non sapevo ancora sin dove mi avrebbe condotta. [...] E seguitavo a guardare il mare, godendo di quella straordinaria libertà¹⁸¹.

Annota de Céspedes sul proprio diario, il 20 ottobre 1943:

Adesso la strada provinciale dove il pericolo era più vivo, presto, corriamo, e poi finalmente il sentiero tra i campi. Aldo disse siamo al sicuro, adesso la strada scende nel bosco. Dopo meno di due ore eravamo alla masseria, [...], tutti raccolti attorno al fuoco, altra gente sopraggiungeva, fuggita [...], i contadini dicevano: povera gente, e seguitavano ad arare. [...] Si vive da fuggiaschi, timorosi di una voce; [...] Ci si siede a tavola coi contadini, [...] poi passano gli aerei, tutti s'arrestano, guardano in su, quasi aspettassero una novità o una spiegazione.¹⁸²

¹⁸⁰ Clorinda [Alba de Céspedes], *A Bari mio marito ed io*, dattiloscritto s.t., s.d. citato in Laura Di Nicola, *Mercurio*, op. cit., p. 35.

¹⁸¹ Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, op. cit., pp. 66-7.

¹⁸² Alba de Céspedes, *Diario*, 2 ottobre 1943.

E con queste parole Irene rievoca al compagno Pietro le sue esperienze in una situazione analoga a quella della scrittrice:

Sai che spesso, in questi giorni, ripensavo a quando ero in quel bosco, nell'autunno del '43? [...] Eravamo giunti fin lì nel proposito di attraversare le linee e raggiungere il sud. Ma i contadini dicevano che era impossibile, o almeno troppo pericoloso; che v'erano sentieri minati, trincee, appostamenti; [...]. Il bosco, invece, era sicuro. [...] I contadini ci costrinsero, quasi, a rimanere. Ci sistemarono in una stalla, tutti insieme... Eravamo in parecchi, venivamo da città e da classi diverse. [...] Noi ci riunivamo attorno al camino e ognuno raccontava la propria storia, come un romanzo a puntate, per distrarre i compagni; ma, in realtà, così ognuno cercava di capire se c'era un motivo, una colpa, che l'aveva ridotto a vivere così pur di stare al sicuro¹⁸³.

Ad accomunare Irene a Alba de Céspedes, oltre ai riferimenti a esperienze analoghe, sono anche gli interrogativi sul loro impegno nella Resistenza e la consapevolezza del valore che quella scelta stava rappresentando e avrebbe continuato a rappresentare. Durante la Resistenza, Irene conosce e sperimenta un'esistenza nuova e un nuovo modo di intendere e vivere il rapporto tra uomo e donna fatto di scambi intellettuali, amicizia e affetto sincero. Rientrata dalla guerra, Irene lascerà il fidanzato a cui si era precedentemente legata, poiché lo avvertirà distante ed estraneo, ma di fatto è lei a essere ormai estranea all'Irene di prima. Il *prima* è associato a un'adesione acritica ai valori tradizionali mentre il *dopo* è rappresentato dalla consapevolezza, dall'impegno politico e intellettuale e dalla volontà di far aderire la propria esistenza alle idee nelle quali si crede. Riflettendo circa i suoi bisogni e i suoi desideri e decostruendo il modello dominante di donna (a partire dal nuovo punto di vista maturato durante la lotta partigiana), Irene capovolge l'ottica con cui tradizionalmente la Resistenza è stata interpretata: a essere messo in evidenza e tematizzato è il contributo che la Resistenza aveva dato alla libertà e alle vite delle donne e non solo l'apporto di queste alla lotta¹⁸⁴.

Come giustamente hanno osservato Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni nel loro *Femminile a confronto*¹⁸⁵, *Prima e dopo* è un titolo emblematico da più punti di vista: a livello

¹⁸³ Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, op. cit., pp. 155-157.

¹⁸⁴ Cfr. Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Bollati Boringhieri, Torino 2016 [1976].

¹⁸⁵ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Lacaita Editore, Bari-Roma 1984.

contenutistico è espressivo della vicenda narrata; a livello simbolico ricorda il “punto di non ritorno” che molti personaggi decespediani si trovano ad attraversare. Inoltre, il romanzo segna anche per la scrittrice una «pausa meditativa, dopo la quale si apre un nuovo ciclo di scrittura»¹⁸⁶.

Prima e dopo uscì quattro mesi dopo la raccolta *Invito a pranzo. Racconti*, che includeva diciotto racconti composti tra il 1936 e il 1954. Nello stesso anno 1955 usciva nelle sale anche il film *Le amiche* di Michelangelo Antonioni alla cui sceneggiatura de Céspedes aveva collaborato insieme a Suso Cecchi D'Amico. Nel febbraio del 1956 muore improvvisamente la madre e de Céspedes parte per L'Avana, dove rimane diversi mesi. Durante il soggiorno cubano riemerge, come si legge nel Diario, il progetto di un romanzo dedicato alla follia della madre, progetto che ora viene affiancato dall'idea di una commedia. Rientrata in Italia, la scrittrice attraversa un periodo di depressione, maturando una forte insofferenza verso la città di Roma e recandosi – tra il 1957 e il 1959 – sempre più spesso a Parigi. Sono gli anni della stesura del nuovo romanzo *Il rimorso*¹⁸⁷, nel quale vengono tematizzati diversi dei motivi dell'insofferenza dell'autrice nei confronti del provincialismo romano e, più in generale, italiano. In questi anni de Céspedes si interroga sul significato di un'esistenza libera in più sedi – nel diario, nelle lettere e nel romanzo che sta scrivendo – proseguendo il dialogo tra scritture private e pubbliche e sempre coniugando la dimensione esistenziale con quella lavorativa. Nell'aprile 1957, riflettendo sui conflitti coniugali di Gide e Tolstoj, annota sul diario: «Entrambi non sono riusciti a liberarsi del conflitto morale che la propria libertà di artisti e anche di uomini, di cittadini, [...] rappresentava. Questi problemi sono gli stessi, in fondo, che dovrebbero agitarsi ne “Il piacere e la colpa”. La dimostrazione delle proprie convinzioni circa la libertà»¹⁸⁸. Alcuni mesi più tardi, de Céspedes riflette sulle proprie tensioni coniugali, proseguendo il discorso iniziato in merito a Tolstoj e Gide:

Sono di fronte alla scelta più tremenda della mia vita. Sono alla vigilia di scegliere tra la mia vita coniugale [...] e me stessa, il mio lavoro, la speranza del lavoro nell'amore. [...] Mi sento, in questa terribile contingenza, vicina al dramma di Tolstoj e sgomenta di non riuscire ad uscirne che come lui con la morte [...]. Mi domando se la libertà che mi verrebbe di esprimermi in ogni ora e in ogni aspetto di me stessa senza ritegno sarebbe più giovevole al mio lavoro di

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁸⁷ Alba de Céspedes, *Il rimorso*, Mondadori, Milano 1963.

¹⁸⁸ Alba de Céspedes, *Diario*, 12 aprile 1957; *Il piacere e la colpa* è il titolo provvisorio del romanzo *Il rimorso*.

quello che lo è stata finora la rivolta che mi ha guidata. In fondo, accanto a Franco, sono riuscita a lavorare sempre quasi per dispetto – forse come Tolstoj – per affermare il diritto di una personalità diversa da quelle che mi circondavano¹⁸⁹.

Domanda a cui pare rispondere nell'ottobre 1958 quando scrive:

Oggi sono libera: non ho più desiderio di scrivere contro una società dalla quale sono uscita, mi sono liberata, il suo perfetto modo d'agire nella separazione mi toglie quella carica che esprimevo in Alessandra, non mi sento più vittima della casa, della decadenza del matrimonio, come Valeria. [...] Io sono, come Tolstoj, come Gide, qualcuno che ha sempre scritto per trovare nell'arte una scusa per superare il proprio sentimento di colpa nell'infrangere le regole della società borghese. Ora la mia assoluta libertà mi ha tolto questa carica¹⁹⁰.

Si situa in questi anni la stesura del romanzo *Il rimorso*, nel quale de Céspedes tematizzerà questioni che l'attanagliano e nel quale compariranno, come pagine del diario di Gerardo – in assoluto uno dei personaggi più autobiografici della produzione decespeditiana – stralci dal diario della scrittrice stessa¹⁹¹. De Céspedes, durante i mesi che videro una scrittura letteraria affaticata, continuò comunque la sua attività di giornalista, impegnandosi inoltre in progetti cinematografici. Collaborò insieme a Paola Masino e Giuseppe Colizzi al soggetto cinematografico *Nicodemo*, il film di Alessandro Blasetti che però non vide la luce, ma che, secondo l'autrice, sarà ripreso da Fellini in *Giulietta degli spiriti*; lavorò alla sceneggiatura di *Elles* con Henri Georges Clouzot, che nel dicembre del 1957 ne aveva comprato i diritti per la riduzione cinematografica. La collaborazione con Clouzot si interrompe a giugno, nello stesso periodo in cui de Céspedes inizia a lavorare con André Barsacq all'adattamento teatrale di *Le cahier interdit*, progetto che, come quello con Clouzot, non verrà realizzato. Nel 1960 si conclude la collaborazione con «Epoca» iniziata nel 1952 con la rubrica *Dalla parte di lei* (1952-1958), trasformata poi, su volontà del direttore Enzo Biagi, in *Diario di una scrittrice*

¹⁸⁹ *Ivi*, 23 settembre 1957.

¹⁹⁰ *Ivi*, 6 ottobre 1958.

¹⁹¹ Cfr. Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 145: “Ah, sì, è verissimo. Adesso lei dice che Gerardo, si effettivamente è vero, non erano le stesse parole, ma insomma era la stessa cosa. Ah, Gerardo è un personaggio che amo molto, naturalmente”.

(1958-1960). Le modalità, più che la scelta di chiudere la rubrica, colpiscono la scrittrice che, costernata, scrive a Arnoldo Mondadori:

Ho concluso, con malinconica ironia, che mi trovo in una bizzarra condizione. Da una parte sono vittima del sistema democratico popolare: infatti, due giorni fa, il mio avvocato cubano mi ha confermato che le mie terre sono già state nazionalizzate ed occupate, che la pensione di mio padre è definitivamente abolita, che il mio conto in banca è stato definitivamente confiscato, [...]. Queste misure sono state prese in quanto, essendo proprietaria e residente all'estero, sono considerata "nemica del regime popolare". D'altra parte il "provvedimento" adottato dal direttore di Epoca nei miei confronti – cioè la cessazione senza preavviso di un rapporto di lavoro che dura da sette anni e nove mesi – mi rende vittima del sistema capitalistico. Io non ho protestato per la confisca della piantagione [...] né per quella del conto in banca. [...] Egualmente non protesto per la soppressione di una rubrica che, a torto a ragione, il direttore giudica superflua. Ma ritengo che sia ingiusto e inumano interrompere una lunga collaborazione senza neppure un mese, che dico, una settimana di preavviso, informandone l'altro contraente a cose fatte. Ignoro se le norme sindacali concedano un preavviso al termine di una collaborazione fissa; ma, in ogni caso, vi sono le norme morali¹⁹².

La collaborazione con «Epoca» si concluse con animosità e il progetto proposto da Alberto Mondadori di raccogliere e pubblicare in volume una selezione di articoli della rubrica *Dalla parte di lei* non vedrà mai la luce. Nei mesi successivi de Céspedes riprese la stesura del *Rimorso* e iniziò a lavorare con Raymond Gérôme alla commedia *Le cahier interdit*. Il testo teatrale, naufragato il progetto iniziale, alla fine non venne messo in scena a Parigi, bensì in Italia al Teatro Eliseo di Roma dalla compagnia di Andreina Pagnani, con la regia di Mario Ferrero. Nel 1963 de Céspedes iniziò una collaborazione fissa con «La Stampa» per cui curò per otto mesi la rubrica "Cronache delle donne"; nello stesso anno Mondadori pubblicò *Il rimorso*.

Il rimorso è un'opera sperimentale incentrata sul rapporto dei protagonisti con la scrittura: il romanzo presenta, infatti, una struttura diaristico-epistolare in cui i personaggi entrano in gioco attraverso le scritture private, mentre i fatti vengono ricostruiti attraverso le lettere di coloro che vi hanno partecipato direttamente e il diario di Gerardo. Il romanzo riprende

¹⁹² Alba de Céspedes, *Lettera a Arnoldo Mondadori*, 11 marzo 1960, citata in Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. CXVII.

la struttura di *Quaderno proibito* ampliandola e affiancandovi la forma epistolare: il romanzo del 1952 presentava gli avvenimenti attraverso il solo punto di vista di Valeria mentre *Il rimorso* narra le circostanze e gli avvenimenti attraverso una ricostruzione polifonica.

Piera Carroli evidenzia il fatto che i romanzi epistolari italiani del Novecento¹⁹³ sono pochi; notiamo che tre dei quattro romanzi da lei menzionati sono opere di scrittrici. La forma epistolare e quella diaristica permettono di indagare in maniera efficace la psicologia dei personaggi e delle personagge, dimensione che de Céspedes predilige per raccontare il presente; attraverso le scritture private dei protagonisti e delle protagoniste – quali espedienti stilistici sui quali si costruisce il testo letterario – de Céspedes descrive un’Italia attraversata dalle amare disillusioni di coloro che avevano creduto che la Resistenza avrebbe inaugurato una società eticamente più giusta e da un miglioramento nel tenore di vita che acuisce una crisi valoriale¹⁹⁴ che si dimostra incapace di affrontare.

Gli anni Sessanta furono anni di cambiamenti e di crisi. Seguendo lo storico Paul Ginzburg, possiamo dire che i «miglioramenti nel tenore di vita furono accolti con enorme soddisfazione. Occorre comunque sottolineare che anche il modello di sviluppo italiano, come già molti altri in passato, era carente sul piano dei valori collettivi. Lo Stato aveva svolto un ruolo importante nello stimolare il rapido sviluppo economico, ma aveva fallito nel gestirne le conseguenze sociali»¹⁹⁵. In particolare le donne sperimentano l’ambigua doppiezza della società di quegli anni che, da una parte, alimenta grandi speranze di cambiamenti sociali e, dall’altra, continua a ricondurle a ruoli tradizioni e a prescrivere il rispetto dell’ordine esistente. Interessanti e utili per conoscere i valori che in quegli anni di “grandi cambiamenti” disciplinano le vite e i corpi di donne e uomini sono le indagini condotte da Gabriella Parca, in particolare nel volume *Le italiane si confessano* (1959), che raccoglie trecento lettere giunte a due settimanali femminili, e nel corrispondente *I sultani* (1965), in cui Parca interroga gli

¹⁹³ Cfr. Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 90: «Tra i pochi romanzi epistolari italiani del Novecento ricordiamo *Lettere di una novizia* di Guido Piovene (1942), che è una struttura epistolare polifonica; *Caro Michele* di Natalia Ginzburg (1973) intercala le lettere alla narrazione in prima persona e *La città e la casa* (1984) è in forma epistolare polifonica; Isabella Bossi Fedrigotti in *Amore mio uccidi Garibaldi* del 1980 riordina e traduce lo scambio epistolare tra i bisnonni inserendo commenti e informazioni suoi; *Lettere a Marina* (1981) di Dacia Maraini ha una sola voce narrante e un solo destinatario, Marina».

¹⁹⁴ Scrive de Céspedes sul proprio diario il 25 luglio 1959, durante la stesura de *Il rimorso*: «un’Italia dove ora non si può che ingrassare o arricchirsi o far l’amore. Ecco. Forse ho trovato. Di questi debbo scrivere. In fondo io mi sono salvata da questo pericolo soltanto per la presenza [...] di uomini assolutamente spostati nel mondo ove erano nati. I miei viaggi all’estero, mio padre, tutto ha contribuito a farmi salvare da quel mondo. Bisogna che questo sia il mio romanzo. Il dramma della scrittura che non riesce più a sopportare una società scadente».

¹⁹⁵ Paul Ginzburg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006 [1989], p. 326.

uomini italiani circa il loro rapporto con l'altro sesso. Ne risulta che le donne, seppur siano più attive nel mondo del lavoro e più presenti nella dimensione pubblica della società, continuano a svolgere per lo più mansioni subordinate e a occupare i livelli gerarchici più bassi; come nota, a tal proposito, Rose-Marie Lagrave, «durante questo periodo, vediamo costruirsi sotto i nostri occhi il processo di naturalizzazione della divisione sessuale del lavoro, percettibile già nel periodo precedente ma ora intensificato col favore delle nuove condizioni economiche»¹⁹⁶.

Il rimorso si apre con la lettera che Francesca manda a Isabella, un'amica di infanzia, che non vede da molti anni. Le due donne rappresentano due visioni contrapposte del mondo: l'una, laica e complessa, l'altra conformista e falsamente retta e religiosa. Francesca – come Valeria di *Quaderno proibito* e come Irene di *Prima e dopo* – attraverso la scrittura riesce a far ordine dentro di sé e a comprendere ciò che vuole fare e essere nella vita. Si tratta, come nel caso di Valeria, di scrittura autoriflessiva e quello che instaura Francesca con Isabella non è uno scambio bensì un dialogo con sé stessa attraverso il quale ripercorre, rielaborandola, la propria vita passata. Per Francesca, Isabella rappresenta il perbenismo ipocrita contro cui vuole lottare e scrivere all'amica le permette di comprendere meglio e definire i motivi della sua inquietezza. Lo scambio epistolare tra le due donne svolge un ruolo essenziale nello sviluppo del romanzo nel quale, a differenza dei libri precedenti dell'autrice, «il discorso privato-pubblico si allarga anche ai personaggi maschili, il cui punto di vista è sullo stesso piano di quelli femminili»¹⁹⁷.

Negli anni immediatamente successivi la pubblicazione del romanzo *Il rimorso*, la scrittrice iniziò la stesura di *La bambolona* e di *Sans autre lieu que le nuit*, rispettivamente pubblicati nel 1967 e nel 1973. *La bambolona* è un romanzo che si discosta dalle opere precedenti ed è, secondo le parole dell'autrice, «un romanzo che non [la] rappresenta molto»¹⁹⁸. In questo testo de Céspedes torna alla terza persona (utilizzata in *Nessuno torna indietro* e poi abbonata nei romanzi successivi, tutti in prima persona), e sceglie come protagonista un uomo. Si narra la storia di Giulio Brogini, un affermato avvocato romano che un giorno, casualmente, incontra Ivana Scarapeccchia, una ragazza di origini modeste, da cui rimane fortemente colpito su un piano eminentemente sensuale. Il vero protagonista, in realtà, è il sesso o, meglio, il desiderio di possesso sessuale che prova Giulio, il quale elabora strategie e bassezze pur di

¹⁹⁶ Rose-Marie Lagrave, *Un'emancipazione sotto tutela. Educazione e lavoro delle donne nel XX secolo*, in Georges Duby, Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di Françoise Thébaud, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 499.

¹⁹⁷ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto*, op. cit., p. 45.

¹⁹⁸ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., 170.

impossessarsi del corpo di Ivana. Giulio, infatti, non riuscendo ad *avere* Ivana, secondo una concezione mercantile dei rapporti umani, decide di corrompere con costosi regali e denaro la famiglia della ragazza. Ivana, fino alla fine del romanzo – che si chiude con un colpo di scena – appare una ragazza inconsapevole e arrendevole che poi, però, dimostra grande chiarezza e consapevolezza nel leggere la realtà e perseguire i suoi obiettivi. In *La bambolona* l'amore è un prodotto di consumo e Ivana e Giulio non hanno alcuna morale né sono mossi dalla ricerca di una felicità idealizzata, come lo erano i protagonisti femminili e maschili dei romanzi precedenti. La felicità per Giulio e Ivana non è qualcosa di assoluto poiché a muoverli e interessarli è il raggiungimento di scopi concreti e capitalizzabili.

Il romanzo è nato, ricorda de Céspedes, «dall'osservazione di una certa società»¹⁹⁹ di cui la scrittrice narra la corruzione morale osservando l'importanza che va sempre più acquistando il denaro. Nel 1968, un anno dopo la pubblicazione del romanzo, uscirono sia la riduzione teatrale sia cinematografica: viene messa in scena la riduzione teatrale realizzata da Raf Vallone²⁰⁰ che suscitò aspre critiche da parte di de Céspedes a causa del carattere volgare presente nella commedia che portò la scrittrice a distanziarsene ottenendo, mediante avvocato, che la sua firma venisse tolta dai cartelloni; alcuni mesi più tardi, nelle sale italiane esce il film con la regia di Franco Giraldi, la sceneggiatura di Ruggero Maccari e Ugo Tognazzi nei panni del protagonista²⁰¹.

Il 1968 è un anno ricco: oltre alle riduzioni teatrali e cinematografiche di *La bambolona* in Italia, vede l'adattamento televisivo in Francia di *Le cahier interdit*; inoltre, de Céspedes partecipa come delegata italiana (insieme a Giovanni Berlinguer, Rossana Rossanda, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli e altri) al Congresso Culturale di L'Avana. A maggio, de Céspedes torna a Parigi, ossia nel pieno del *mai 1968* che la scrittrice seguì con partecipazione ed entusiasmo; la passione per ciò che stava avvenendo la portò a scrivere *Chansons des filles*

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 173.

²⁰⁰ Scrive de Céspedes all'amica scrittrice Paola Masino da Parigi il 31 gennaio 1968: "Ora che *hai visto* puoi immaginare meglio ciò che ho provato io, quella sera! Per fortuna, subito, irrevocabilmente mi si presentò l'unica soluzione possibile: andarmene al più presto. Se fosse stato possibile sarei partita la sera stessa. Lo avevo deciso alla seconda scena degli Scarapечchia: alla prima sono rimasta sbalordita che credevo di sognare, di "capire male", di avere le traveggole. – Mi sono convinta che i soli a capire qualcosa di teatro sono gli autori, ma ormai disgraziatamente non contano più nulla", citato in Marina Zancan, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti (a cura di), Paola Masino, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2016, p. 257.

²⁰¹ Scrive de Céspedes sempre a Masino, il 22 febbraio 1969, commentando la riduzione cinematografica: "È come prevedevo, non brutto, anzi fatto con cura, con tagli intelligenti; ma non si può ridurre nulla di mio, senza che sia uno scheletro. I miei romanzi sono pieni di spessore che il cinema non può rendere", citato in Beatrice Manetti, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti (a cura di), Paola Masino, op. cit., p. 259.

de mai, una raccolta di poesie in lingua francese, di cui proporrà una rapida quanto necessaria pubblicazione a Paul Flamand:

La sera del 30 maggio, quando il nostro quartiere era immerso nel silenzio, ho preso il mio diario, ho scritto la data, come al solito, e ho cominciato a scrivere questo diario in forma di poema, senza averlo minimamente immaginato nel momento stesso in cui prendevo la penna in mano. [...] E alla fine mi trovavo ad essere non più una donna scrittrice di 57 anni, ma una piccola cubana che studiava a Parigi, come in *Auto-portrait*, come in *Ma soeur Pilar*, come *Lettre à une mère*. [...] Penso che bisognerebbe pubblicare queste canzoni il prima possibile. [...] E bisognerà stamparle in una edizione molto a buon mercato, perché saranno lette dai giovani, penso²⁰².

E nel risvolto della copertina di *Le ragazze di maggio* – l’edizione italiana del 1970 che vede l’auto-traduzione dell’autrice – si legge:

Durante i mesi di maggio e giugno 1968, mi trovavo a Parigi, in uno studio di rue de Tournon, [...]. Non facevo altro che seguire ciò che accadeva attorno a me: rimanevo per ore al transistor, ascoltando le notizie che i radiocronisti trasmettevano direttamente dal Quartiere Latino. Di giorno uscivo, mi recavo alla Sorbona, all’Odéon, assistevo ai dibattiti, alle riunioni, e lì come nelle strade devastate, disseminate, ingombre di automobili carbonizzate e puzzolenti di gas – incontravo giovani rivoluzionari, li interrogavo, li spingevo a parlare. Più loquaci, le ragazze divenivano ai miei occhi le protagoniste di quella rivolta che fu il primo segno spontaneo e inequivocabile della lotta che sta cambiando la nostra società²⁰³.

Le voci delle poesie sono tutte femminili: giovani donne che in prima persona raccontano le proprie storie intrecciate con il Maggio francese. Una polifonia di voci che ricorda il gruppo di protagoniste di *Nessuno torna indietro*, nel quale le studentesse del Collegio Grimaldi – come le “ragazze di maggio” – attraverso le loro esperienze narravano la Storia facendo sì che storia individuale e collettiva si illuminassero a vicenda.

²⁰² Alba de Céspedes, *Lettera a Paul Flamand*, 13 agosto 1968, citata in Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. CXXIX.

²⁰³ Alba de Céspedes, *Le ragazze di maggio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1970.

Negli stessi anni la scrittrice lavora con soddisfazione alla stesura del romanzo *Sans autre lieu que la nuit*, che verrà pubblicato nel 1973 da Seuil e nel 1976 da Mondadori con il titolo *Nel buio della notte*. *Nel buio della notte* fu l'ultima opera pubblicata dalla scrittrice che consacrerà gli ultimi decenni della sua vita alla stesura di un grande romanzo dedicato a Cuba: nel novembre 1976 de Céspedes firmò con Mondadori il contratto per il romanzo *Con grande amore* che, però, resterà incompiuto. La scrittrice dedicò, infatti, gli ultimi vent'anni della sua attività narrativa quasi esclusivamente alla ricerca storica, alla raccolta di materiali necessari alla stesura di un romanzo che avrebbe dovuto raccontare e intrecciare la storia di Cuba (dall'emancipazione dal dominio spagnolo al governo di Fidel Castro) alla storia della sua famiglia nonché al rapporto che lei, Alba, ebbe con l'isola. Si trattò di un lavoro di ricerca enorme e di continua scrittura e riscrittura: l'idea del romanzo era già nata nel 1939, in occasione del primo soggiorno a L'Avana, in concomitanza con la morte del padre e la malattia della madre; si era consolidata negli anni Settanta, quando de Céspedes aveva consegnato la versione spagnola del materiale scritto alla traduttrice Giannina Bertarelli, per concludersi con la morte dell'autrice. Il progetto era quello di un grande romanzo storico e al contempo autobiografico in cui la storia di Cuba veniva raccontata da un punto di vista interno, ossia attraverso i racconti del padre, del nonno e di Fidel Castro, uomini che quella storia avevano contribuito concretamente a realizzarla. Si trattò di un progetto che impegnò molto la scrittrice sia per la natura dell'opera (unire narrazione storica e scrittura autobiografica) sia per il coinvolgimento (etico e affettivo, prima che letterario). Una mole di lavoro troppo considerevole e un forte coinvolgimento che hanno probabilmente contribuito all'incompiutezza e alla frammentarietà di *Con grande amore*, libro a cui la scrittrice teneva moltissimo:

Sentivo su di me tutto il peso dell'isola che io impersonavo, agli occhi di chi non la conosceva; e del resto anche quando ero all'Avana mi pareva che io sola la conoscessi veramente, benché spesso mi scambiassero per una straniera, a causa del mio accento e modo di vestire. Mi pareva di comprenderla meglio di chiunque altro, proprio perché la conoscevo attraverso la leggenda, la storia, la poesia, senza essere turbata dalla quotidianità, come invece accade a chi ha sempre vissuto in un paese, e non fa più caso a quei tratti che ai forestieri paiono rivelatori e, spesso, essenziali. Cuba mi era stata insegnata con amore così come mio padre

l'aveva conosciuta attraverso i racconti di sua madre Anita de Quesada, di altri patrioti, dei loro libri, dei loro diari, perciò egli l'aveva vagheggiata a lungo nell'esilio²⁰⁴.

Alba de Céspedes muore il 14 novembre 1997 a Parigi.

²⁰⁴ Sottoserie «Alba I-XVII», fascicolo «VII.27».

1.2. Alba de Céspedes e le scrittrici a lei coeve

Alba de Céspedes iniziò a scrivere giovanissima e, accompagnata dalla scrittura, attraversò quasi l'intero Novecento letterario.

La letteratura italiana del Novecento, in corrispondenza alla storia dell'Italia unita, si intreccia alla costruzione dell'identità italiana, fase in cui, oltre alla questione dell'identità nazionale, la cosiddetta "natura femminile" diventa un luogo di grande conflittualità che interessa tutte le sfere del vivere civile, ossia la politica, l'economia, l'arte e la letteratura. In questo quadro, i testi letterari contribuiscono a delineare, costruire, decostruire, e problematizzare la definizione del (nuovo) modello di donna, in un paese in cui le donne erano ampiamente presenti nella realtà produttiva del paese. In particolare, furono le opere di scrittrici e poete a dare spazi fecondi e voci udibili a soggettività femminili non riducibili e non omologate al modello maschile dominante. Opere che, rappresentando il contesto storico-sociale attraverso il prisma delle esperienze delle donne, dimostrano la volontà di intervento e cambiamento in esso e di esso. Occorre ricordare che agli inizi del Novecento, e fino agli anni Cinquanta, la distanza tra il modello ideologico promosso (e prescritto) e le esistenze concrete delle donne italiane è così forte che molte scrittrici scelsero quell'incongruenza, quella frattura, quale punto di vista da cui raccontare e illuminare la realtà. Affiancano i movimenti delle donne e talvolta vi aderiscono, e preparano il terreno allo sviluppo dei femminismi e alle conquiste del secondo dopoguerra.

Andiamo con ordine, ricordando innanzitutto che agli inizi del Novecento le città di Roma e Milano, centri in cui le donne furono particolarmente attive, videro la presenza, talvolta la copresenza, di più generazioni di donne, scrittrici e intellettuali rinomate: una generazione nata intorno alla metà dell'Ottocento (Marchesa Colombi, Emma, Neera, Contessa Lara, Matilde Serao), una nata alla fine dell'Ottocento (Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Annie Vivanti), e una terza nata agli inizi del Novecento (Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Paola Masino, Gianna Manzini, Maria Bellonci, Anna Banti, Lalla Romano). Generazioni diverse ma in dialogo e avvicinabili tra loro in primis per la scelta del contenuto delle loro opere: l'esperienza delle donne. Un contenuto il cui sviluppo evidenzia posizionamenti ideologici divergenti e convinzioni morali differenti, accomunati tuttavia dalla volontà di dar voce a un pensiero di sé come soggetto.

Nello stesso tempo in cui queste scrittrici si affermavano, si assiste a una sistemazione storiografica, o piuttosto a una mancata storicizzazione e a una mancata canonizzazione delle scritture delle donne; in questa operazione critica di sistematica esclusione, un ruolo molto

importante fu svolto da Francesco De Sanctis e Benedetto Croce, ruolo sul quale è utile soffermarsi per meglio comprendere il contesto letterario in cui visse e operò anche Alba de Céspedes²⁰⁵.

La pubblicazione della *Storia della letteratura italiana* (1870 e 1871) segna un passaggio significativo: De Sanctis limita lo spazio dedicato alle scrittrici, citando solo Compiuta Donzella, Nina Siciliana e Caterina da Siena, per le origini, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Vincenza Armani, per il Rinascimento. Il celebre critico si ferma, dunque, ai secoli XVI e XVII, presentando una donna letterata lontana dalla realtà presente.

Una operazione di “sradicamento dalla realtà” delle donne che scrivono può essere considerata anche quella attuata da Benedetto Croce che nel 1903, con la fondazione di «La Critica», inaugura un’intensa attività di critico militante; la rivista nacque in anni di fermento politico che vide molte donne impegnate in rivendicazioni emancipazioniste e attive in diversi ambiti della cultura nazionale. Sollecitato da tale vivacità intellettuale e davanti a una presenza così ampia, Croce riconobbe tale presenza e dedicò grande attenzione alle opere delle scrittrici, individuando tuttavia una “letteratura femminile” caratterizzata dall’incompletezza e dalla mancanza di elaborazione artistica:

C’è nello scrivere e in generale nell’esprimere il proprio sentire, un momento in cui lo spirito si pone come sopra del sentire stesso, e lo ferma e chiude in linee sicure e sobrie [...]. È il momento proprio dell’arte e della divina poesia, in cui si unifica l’individuo con il tutto [...]. A questo momento non tutti gli scrittori e quasi mai le scrittrici giungono appieno²⁰⁶.

Sembra a Croce che le donne, valenti a svolgere in sé per nove mesi un germe di vita, a partorirlo travagliosamente, ad allevarlo con un’intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano per contro incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri²⁰⁷. Secondo Croce, le donne, a causa delle passioni terrene che le abitano, possono essere attraversate da «lampi poetici, impronte, tracce, motivi»²⁰⁸ ma mai realizzare poesie compiute; lo sguardo immanente sul mondo (ontologicamente) proprio delle donne fa sì che

²⁰⁵ Su questo punto si veda Marina Zancan *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, in «Bollettino di italianistica», op. cit. e *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, op. cit.

²⁰⁶ Benedetto Croce, *Prefazione all’autobiografia*, in Benedetto Croce (a cura di), *Neera*, Garzanti, Milano 1942, p. 945.

²⁰⁷ Cfr. Benedetto Croce, *Ada Negri*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, II (1914), Laterza, Bari 1943, p. 330.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 351

esse non possano conoscere né raggiungere quel grado di astrattezza necessario alla realizzazione di forme poetiche compiute.

Croce, identificando una specificità degli immaginari e delle scritture delle donne, inventa la categoria di “letteratura femminile”: opere che, essendo connotate da un’intrinseca incompiutezza formale, possono essere giudicate solo sul piano dei contenuti. Si tratta di una definizione che, oltre a basarsi sull’assioma della scarsa letterarietà della produzione femminile, interpreta e giudica le loro opere secondo dei valori e dei principi etico-sociali del pensiero maschile. Croce, definita la “letteratura femminile” solo in negativo (non-arte, non-poesia, non-letteratura), sposta l’attenzione sul piano dei contenuti: il valore delle scritture femminili è rintracciabile in contenuti che egli divide tra quelli caratterizzati dall’impudicizia e quelli animati da un sentimento morale.

Notiamo che il posizionamento crociano segna una svolta notevole: le scritture femminili vengono interpretate e giudicate su basi etiche e all’interno di un sistema di valori maschile. Il modello di scrittrice individuato da Croce è Neera: in lei, l’incompiutezza della forma si equilibra grazie alle tematiche trattate con forte sentimento morale. Non a caso, il modello femminile proposto da Neera coincide con quello dominante al suo tempo: una donna che rispetta i propri “natural” ruoli sociali e famigliari ed è contraria all’emancipazione sul lavoro e all’istruzione poiché potrebbero compromettere la funzione di moglie e madre.

È importante sottolineare come Croce – la cui influenza si protrarrà fino agli anni Sessanta – scelga di proporre alle giovani italiane (e italiani), in un’Italia attraversata dal movimento emancipazionista, il modello femminile promosso da Neera, il cui antifemminismo e il cui conservatorismo sono riscontrabili anche negli articoli che scrive come polemista.

Negli stessi anni in cui usciva su «La Critica» la crociana *Nota* su Neera (1905), Sibilla Aleramo pubblicava *Una donna* (1906), romanzo che, nonostante il grande dibattito che suscitò e la sua diffusione anche all’estero, venne completamente ignorato da Croce. Sibilla Aleramo presenta un’immagine muliebre inedita: una donna che, in maniera radicale, problematizza la scissione tra individualità femminile e funzione materna e vive la scrittura come conoscenza del mondo e coscienza di sé. Un modello di donna non conforme a quello promosso da Croce e, per questo, ignorato e marginalizzato.

L’attenzione di Croce per la contemporaneità, quantomeno nella prima fase di inizio secolo, viene rivolta verso quelle scrittrici che si accordano al modello tradizionale di donna e lo avallano. Successivamente, il critico si interesserà sempre meno alle scritture contemporanee preferendo occuparsi di quelle passate, prossime e remote. A partire dagli anni Trenta – anni in cui iniziano ad affermarsi scrittrici come Alba de Céspedes e altre – Croce si dedica alla

“letteratura femminile” ottocentesca (Emma, la Marchesa Colombi, Annie Vivanti e Deledda) trascurando la ricerca letteraria espressa dalla generazione di scrittrici esordienti in quel momento, le quali sono fortemente presenti e culturalmente attive negli ambienti intellettuali del loro tempo. La storiografia post-crociana «in assenza – come evidenzia Zancan – di un codice interpretativo predisposto a comprendere dialetticamente le diversità, si attesta, sul piano del metodo tra De Sanctis e Croce, mentre attinge, sul piano dei contenuti, agli esiti degli interventi (critici, storiografici, editoriali) crociani»²⁰⁹. Mancando, dunque, una griglia interpretativa capace di sistematizzare la produzione delle numerose scrittrici attive negli anni Quaranta, il processo di marginalizzazione delle autrici e delle loro opere dai quadri storiografici si protrae.

Nella generazione di scrittrici che esordirono tra gli anni Venti e gli anni Quaranta vi è Alba de Céspedes e, accanto a lei, vi sono Fausta Cialente, Gianna Manzini, Anna Banti, Paola Masino, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Maria Bellonci, Lalla Romano e Natalia Ginzburg. Si tratta – seguendo la datazione e le griglie storico letterarie indicate da Marina Zancan²¹⁰ – della seconda generazione di letterate del Novecento italiano: un gruppo di intellettuali che si formano ed esordiscono tra la Prima Guerra Mondiale e la Resistenza (date che segnano il secondo quadro storico letterario) e che domineranno anche i decenni successivi, ossia, dagli anni 1943-44 fino alla metà degli anni Sessanta (date che segnano il terzo quadro storico letterario). Sono intellettuali coeve accomunate da una ricerca letteraria e da capacità di significazione che per lungo tempo la critica ha faticato a comprendere o a voler comprendere.

Sono autrici, si diceva, che esordirono tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta; diverse di loro si dichiararono esplicitamente contro il regime fascista e parteciparono attivamente alla Resistenza dirigendo o collaborando con riviste o trasmissioni radio (Cialente, de Céspedes, Ginzburg) e tutte furono intellettuali cosmopolite che conobbero e si confrontarono con intellettuali europei. Nate negli anni dell'emancipazionismo, nelle cui rivendicazioni di uguaglianza tuttavia non si identificarono pur respirandone le istanze di cambiamento, precedettero il femminismo di cui anticiparono molte tensioni con una sensibilità non sempre compresa dalla critica. Sono scrittrici distanti dal modello di donna fascista o, meglio, ad esso estranee, che nello stesso tempo non si riconobbero neppure nel modello proposto da Aleramo, considerati entrambi – seppur su orizzonti ideologici opposti – troppo

²⁰⁹ Marina Zancan, *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n. 5, anno II, n. 2, 2005, p. 21.

²¹⁰ Cfr. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, op. cit.

rigidi nel definire l'“essere donna”. Si tratta di una generazione nelle cui opere vi sono delle costanti che, più che riguardare la materia narrata, hanno a che fare con il modo in cui è narrata. Come evidenzia Laura Fortini nell'indagare la forza innovativa di queste autrici, «mentre Sibilla Aleramo e Grazia Deledda ci dicono quale è stato il loro punto di arrivo (il diventare una donna, il diventare scrittrice), Anna Banti non ci dice dove arriva la sua protagonista, ma dedica la sua narrazione al processo stesso del divenire, ed è di una modernità strepitosa nella sua capacità di significazione, perché rimane volutamente e significativamente irrisolta la questione di che cosa significhi essere donna»²¹¹.

Il passaggio è riferito all'autrice di *Artemisia* ma ben si accorda alle altre scrittrici della generazione su cui ci si sta interrogando; la Storia è da loro intesa come luogo da cui partire per narrare altro, un “altro” che spesso riguarda l'esistenza di una donna, e la loro attenzione mai neutra ne mette a fuoco le fratture. A interessare le scrittrici è il dissidio tra l'“inclinazione a essere” della protagonista e l'ambiente sociale e familiare che la circonda; un interesse mosso non dalla volontà di (pre)scrivere una definizione di esistenza libera e felice per una donna bensì dalla convinzione che i percorsi esistenziali sono molteplici e spesso imprevedibili.

Con “attenzione non neutra” s'intende lo sguardo con cui le scrittrici osservarono e interpretarono la realtà circostante, un guardare a partire dalla propria esperienza che le ha spesso portate a una certa estraneità verso le correnti letterarie dominanti, ragion per cui hanno spesso preferito seguire la propria strada, con una fedeltà che non verrà meno nel corso degli anni.

Asor Rosa, a tal proposito, evidenzia che le scrittrici «pur non potendosi dire estranee alle contemporanee discussioni sulle “linee di tendenza” (neorealismo e altro), ne sembrano meno coinvolte, e al tempo stesso più interessate ad approfondire le linee delle proprie personali ricerche»²¹². È vero: in loro affiora una tensione che pare essere di natura etica, prima ancora che letteraria, nella misura in cui le loro ricerche ed esperienze letterarie sembrano rispondere a un'esigenza interiore e, solo in un secondo momento, interrogarsi sulla loro adesione o estraneità alle tendenze dominanti. Sempre Asor Rosa nota come la loro produzione sia ancorata, ancor più di quanto non accada ai coetanei uomini, alle ricerche delle autrici europee; tra queste vi è Virginia Woolf²¹³, richiamata da diverse scrittrici in varie forme: come modello

²¹¹ Laura Fortini, *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne*, op. cit., p. 53.

²¹² Alberto Asor Rosa, *Breve storia della letteratura italiana. II. L'Italia della Nazione*, Einaudi, Torino 2013, p. 283.

²¹³ Le prime traduzioni di Virginia Woolf apparvero negli anni Trenta: *Orlando* (1928) nel 1933, *Gita al faro* (1927) nel 1934, e *La signora Dalloway* (1925) nel 1946.

a cui guardare e per le tematiche da lei affrontate (in primis, l'importanza del lavoro per le donne e la necessità d'avere una stanza tutta per sé).

L'assonanza tematica e i richiami espliciti alla scrittrice inglese suggeriscono di indagarne le forme e le ragioni. Gianna Manzini nel 1945 pubblica il saggio *La lezione della Woolf*²¹⁴, da lei definito un atto di umiltà, il racconto di un debito e di un amore; il saggio si apre ripercorrendo gli scoramenti e le difficoltà proprie di chi scrive e osservando:

[N]el momento in cui uno sta per rinunciare a questa specie di mandato, sempre avvertirà qualcosa che somiglia ad un'intimazione o a un gemito, per cui capisce che si tratta d'un appello speciale della vita, d'un suo chiamarci, quasi per nome, con un nome destinato esclusivamente a noi, e che ci appartiene, [...]. Ebbene, in me, il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf. [...] Devo a lei questa specie di monacazione non palese: questa sottomissione ad un impegno che è tanto più rigoroso quanto meno precisato, dal quale deriva una scabrosa libertà²¹⁵.

Dichiarato il suo debito e la sua riconoscenza, Manzini esamina alcuni tratti che più l'hanno illuminata; tra questi, vi è il «far accettare tutt'una storia che esorbita dagli elementi della vita quotidiana, eppure è tutta intessuta di codesti elementi»²¹⁶ e il «far posto alle “distrazioni”, le quali sono poi un modo trepidante e cordiale di chiamare le cose laterali»²¹⁷. È significativo il fatto che Manzini scelga di nominare e soffermarsi su questi tratti della scrittura woolfiana perché sono precisamente tratti comuni alla scrittura di diverse autrici, i quali furono spesso causa di marginalizzazione o di mancata comprensione e valorizzazione.

Manzini è colpita dal modo adottato da Woolf per osservare e raccontare la realtà: un modo che si sofferma sui dettagli – le “distrazioni” – e li utilizza per illuminare il senso del vivere insieme, dettagli che hanno spesso a che fare con la quotidianità o, meglio, con la propria esperienza. Una scrittura che si basa sul partire da sé e intende l'esperienza quale prisma attraverso cui analizzare la realtà e da cui muovere astrazioni o ipotizzare conclusioni teoriche. Monica Storini, in un bell'articolo in cui affronta la questione del canone e compara i metodi adottati da Virginia Woolf e Ortega y Gasset, scrive:

²¹⁴ Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, in «Le tre arti», 1945, poi incluso in Gianna Manzini, *Forte come un leone*, Mondadori, Milano 1947.

²¹⁵ Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, op. cit., p. 77-8.

²¹⁶ *Ivi*, p. 79.

²¹⁷ *Ivi*, p. 86.

Consapevole del proprio atto arbitrario, l'autrice lo rivendica, lo espone evidenziandolo, [...]. È l'assunzione della parzialità – unita alla consapevolezza di quanto il preteso universale altro non sia che il precipitato delle “opinioni di un individuo solo, solitario, male informato e mal guidato” che permette a Virginia Woolf di far interagire con il proprio posizionamento [...] anche l'esperienza e il vissuto degli altri. Il neutro – o meglio i parametri di giudizio, il canone – se deve esserci, deve nascere ed essere valutato veramente dall'esperienza di tutti²¹⁸.

Manzini rielabora le riflessioni di Virginia Woolf senza elevarle a modello dogmatico, bensì guardandovi nel suo continuo interrogarsi sulle forme del narrare. A guidare e accompagnare questo interrogarsi è la ricerca sullo stile, circa il quale Manzini osserva:

Sapevo ormai che il mio inquieto paradiso a più dimensioni non poteva essere chiarito con delle formule, conquistato con la pazienza. Su ogni parola, perché appena rispecchiasse la grazia del dono, avrebbe dovuto pesare interamente la mia personale vicenda, e la mia anima scomporsi e ricomporsi come attraverso un prisma. Cominciava così, da questo senso d'inesperienza, d'inefficienza e di responsabilità la maggiore avventura, l'avventura dello stile²¹⁹.

Alcuni anni dopo, nel 1952, la scrittrice Anna Banti interviene al convegno dell'UDI (Unione Donne Italiane) con una relazione intitolata *Responsabilità della donna intellettuale*²²⁰, in cui problematizza la condizione culturale delle italiane evocando, a confronto, la figura di Virginia Woolf. Lo stesso anno pubblica il saggio *Umanità della Woolf*²²¹, che si apre con alcuni riferimenti biografici della scrittrice inglese che, grazie al suo coraggio e al suo ingegno, riuscì a non tradire sé stessa dedicandosi a ciò che le interessava: «[s]crivere voleva, scrivere le era necessario, ma fu per lei una impresa, una esplorazione, mai un compiacimento o l'esercizio di una bravura nativa»²²². Secondo Banti, l'opera in cui Woolf meglio realizza il suo ingegno è *Gita al faro*, romanzo in cui l'artista conquista il senso della realtà che altro non è che «un inseguirsi e inserirsi di motivi interiori, legati alla storia di un minuto o di una vita, e che

²¹⁸ Monica Cristina Storini, *Donne, teorie e canoni*, in Alessia Rocchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, op. cit., p. 61.

²¹⁹ Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, op. cit., p. 90.

²²⁰ Anna Banti, *Responsabilità della donna intellettuale*, in Ada Gobetti, Piero Calamandrei, Maria Bassino, Tommaso Fiore, Carlo Scarfoglio, Dina Bertoni Jovine, Maria Antonietta Maciocchi (a cura di), *Le donne e la cultura*, Roma, Edizioni Noi Donne, 1953, pp. 89-100.

²²¹ Anna Banti, *Umanità della Woolf*, in «Paragone-Letteratura», III, 28, aprile 1952, poi in Anna Banti, *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano 1961 (da cui sono tratte le citazioni).

²²² Anna Banti, *Umanità della Woolf*, op. cit., p. 66.

prendono le mosse dalle più fugaci e terrestri occasioni»²²³. In ultimo, continuum della produzione woolfiana fu il narrare della donna, meglio, l'inevitabile narrare della donna e delle condizioni materiali che ella dovette spesso sopportare. Il saggio si conclude con una lunga citazione tratta da *Una stanza tutta per sé*, il famoso passo dedicato alla sorella di Shakespeare, il cui spirito vive ancora in tutte le donne, molte delle quali non possono né hanno potuto scrivere poiché indaffarate a lavare i piatti o mettere a letto i bambini; ed è in questo modo che Banti commenta le parole di Virginia Woolf:

Sono parole in cui dalla convinzione logica scaturisce il flutto della poesia e della umanità; e che aiutano a capire perché, e con che voce, oltre i casuali esempi di James, di Proust, Virginia fosse spinta ad esprimersi con quella straziata inquietudine che par forzare i limiti del tempo e ricomporlo in una dimensione irrevocabile, esaudita²²⁴.

Sono tre, dunque, gli aspetti particolarmente significativi evidenziati nel saggio: la scrittura vissuta come ineluttabile necessità esistenziale; l'interrogare la realtà a partire da momenti fugaci e occasioni apparentemente futili (consapevoli della parzialità del proprio sguardo) e l'affermazione dell'identità soggettiva della donna. Nodi ai quali si affianca un costante interrogarsi sullo stile; il modo della narrazione è, infatti, motore di una ricerca letteraria che si interroga anche sul punto di vista, sul tempo e sullo spazio e, in generale, sull'idea di scrittura.

Secondo Virginia Woolf la prima difficoltà che deve affrontare la donna che scrive è di natura tecnica: davanti alla «frase costruita dall'uomo, troppo dispersa, troppo pesante, troppo pomposa [...], la donna se la deve inventare, modificando e adattando la frase in uso finché ne scrive una che assume la forma naturale del suo pensiero senza frammentarlo o distorcerlo»²²⁵. Affinché chi scrive possa esprimersi con libertà e creatività è necessario che sperimenti forme accettate, scarti quelle disadatte e ne crei di nuove, più aderenti; lo stile è «una cosa molto semplice, è tutto ritmo. Una volta che ce l'hai, non puoi usare parole sbagliate. [...] è una cosa molto intensa, questa del ritmo, e va molto più in profondità delle parole»²²⁶.

²²³ *Ivi*, p. 68.

²²⁴ *Ivi*, p. 74.

²²⁵ Virginia Woolf, *Le donne e il romanzo* [1929], in Ead., *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano 1981, pp. 42-43.

²²⁶ Virginia Woolf, *A Vita Sackville-West*, 16 marzo 1926, in Louise De Salvo, Mitchell A. Leaska (a cura di), *Adorata creatura. Le lettere di Vita Sackville-West a Virginia Woolf*, La Tartaruga, Milano 2002, p. 108.

Nel riflettere sul linguaggio e le sue possibilità d'uso da parte di una soggettività femminile, Woolf non si muove su un piano biologico bensì sociale: la frase è tale in virtù dell'argomento e della diversa esperienza sociale della donna. A tal proposito, efficace è ciò che scrive nel recensire due romanzi di Dorothy Richardson:

Questa scrittrice ha inventato o, se non inventato, sviluppato e applicato ai suoi fini, una frase che si potrebbe definire la frase psicologica di genere femminile. È di fibra più elastica della vecchia frase, è capace di estendersi al massimo, di sostenere le più fragili particole, di abbracciare le forme più vaghe. [...] Anche scrittori dell'altro sesso hanno usato frasi di questo tipo tendendole al massimo. Ma c'è una differenza. Dorothy Richardson ha modellato la sua frase coscientemente, [...]. È la frase di una donna, ma solo nel senso che viene usata per descrivere la mente di una donna da parte di una scrittrice che non prova né orgoglio né paura di fronte a quello che potrebbe scoprire nella psicologia del suo sesso²²⁷.

Il fatto che nella scrittura di una donna incidano l'essere donna e le sue esperienze è un dato inevitabile o, meglio, un dato a cui sono giunte, con sempre maggiore consapevolezza e in maniera spesso conflittuale, diverse scrittrici. I romanzi, le poesie e i saggi non sono, infatti, prodotti da esseri incorporei bensì opera di esseri umani ancorati a una dimensione materiale come la salute, il lavoro, il denaro, la casa in cui vivono, gli studi che hanno fatto. La donna che scrive cerca, in primo luogo, uno stile a lei consono e, in secondo luogo, di superare la sfiducia in sé come scrittrice, maturata in un «mondo che – come osservava Virginia Woolf – non diceva, come agli uomini, Scrivi pure, se vuoi; per me non fa alcuna differenza. Il mondo, sganasciandosi dalle risate, le diceva: Scrivere? E a che ti serve scrivere?»²²⁸.

Ostacoli, questi, che ricorda anche Alba de Céspedes, in un'intervista rilasciata a Piera Carroli più di sessant'anni dopo la pubblicazione di *Una stanza tutta per me*:

Piera Carroli: *Per lei è mai stato difficile scrivere?*

Alba de Céspedes: Difficilissimo, difficilissimo.

PC: *È vero che per le donne è sempre stato più difficile?*

AdC: No, non credo. Ci sono più uomini che scrivono, ma perché? Perché le mogli hanno gli uomini, magari cominciano con l'idea di scrivere, poi preferiscono dedicarsi al marito, ai figli.

²²⁷ Virginia Woolf, *Dorothy Richardson* (1919), in Ead, *Le donne e la scrittura*, op. cit., p. 202.

²²⁸ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 2016 [ed. orig.: *A Room of One's Own*, 1929], p. 109.

PC: Sì, parlavo appunto di questo, il rapporto della donna con la scrittura è sempre stato più difficile a causa del suo ruolo all'interno della famiglia e della società.

AdC: Certo, certo, e poi per la poca fiducia che avevano le donne. Oggi, per esempio, una può dire: - vado a Milano e porto i libri. – Quando mai le donne prima potevano far questo?²²⁹

Si noti la consonanza tra le posizioni delle due scrittrici e l'immediatezza che le caratterizza, scevra da sovrastrutture: anche de Céspedes, infatti, ricorda con chiarezza le difficoltà della donna che scrive; difficoltà che, sottolinea, non hanno carattere essenzialistico bensì sono legate al ruolo familiare svolto per secoli dalle donne e alla loro storia sociale. Dunque, la donna che scrive deve realizzare uno stile consono ai propri bisogni e conforme ai propri desideri e sarà inevitabilmente informato dalle sue condizioni materiali di vita ed esperienze.

Per Alba de Céspedes il “come” è più importante del “cosa” si racconta poiché è attraverso le forme e i modi della scrittura che si può esprimere la propria soggettività: «lo stile è sempre la prima cosa, è il taglio del libro, perché molto spesso le storie sono di una grande semplicità, come quelle che capitano a tutti, [...] è ciò che definisce uno scrittore»²³⁰ e, aggiunge, «la cosa più appassionante è cercare di rendere un sentimento, un'idea, un dialogo con le vere parole»²³¹. A tal proposito, appunta il 9 settembre 1945 sul proprio diario:

Alcune cose da notare: primo, che da qualche anno la mia scrittura si va facendo sempre più piccola. È un segno buono: e cioè che mi riduco all'essenziale, abbandonando le vanità esteriori. Secondo: non ho più voglia di leggere romanzi, ma solo diari, lettere, memorie. E cioè, ancora una volta, non fatti esteriori ma testimonianze di conflitti, lotte, vittorie che si susseguono nell'animo di una persona²³².

L'autrice giudica la frase semplice necessaria affinché la scrittura aderisca alla realtà e di preferire le scritture private. Affiora, nelle parole dell'autrice, un forte intreccio tra vita e scrittura e l'importanza dei percorsi individuali, ossia di punti di vista parziali (ma, non per questo, carenti o irragionevoli) sul mondo.

²²⁹ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993, p. 153.

²³⁰ *Ivi*, pp. 146-182.

²³¹ *Ivi*, p. 147.

²³² Alba de Céspedes, *Diario*, 9 settembre 1945.

Nell'importante saggio che Auerbach dedicò a Virginia Woolf, vi sono alcuni passaggi utili alla comprensione dei nodi problematici che stiamo affrontando e il cui studio permette di comprendere appieno la scrittura di de Céspedes. Osserva Auerbach:

[L]e digressioni sono tentativi di cogliere una realtà più vera, più reale [...] e poco importa se il loro contenuto sia costituito unicamente dalla coscienza, vale a dire dal tempo interiore, oppure anche da un cambiamento di tempo più esteriore. [...] [L]a realtà esteriore obiettiva [...] non è che un movente, anche se non del tutto occasionale; importante è solo quanto da esso è provocato, che non è visto direttamente, ma di riflesso, e che non è legato a filo dell'azione esteriore²³³.

Nelle pagine del suo diario Alba de Céspedes scrive che sta cercando opere che si concentrino sulle vite individuali e ne raccontino i destini e le tensioni interiori, mettendo in secondo piano i fatti esteriori. Ciò che pare cercare de Céspedes lettrice è anche ciò su cui, a sua volta, si dedica come scrittrice: al centro dei suoi romanzi vi è, infatti, il percorso di conoscenza e coscienza di sé del protagonista o, più spesso, della protagonista. De Céspedes predilige il piano psicologico, la Storia rimane sullo sfondo o, meglio, viene raccontata attraverso le vicende private e intime di personaggi e personaggi che interpretano gli accadimenti storici e i cambiamenti sociali a partire dalle loro esperienze. Nelle sue opere viene rappresentata una crescita esistenziale e viene indagato il lavoro interiore della coscienza attraverso una prospettiva che transita tra realtà interiore e esteriore; al centro vi è il divenire individuale, la cui evoluzione non si muove tanto sul piano del riconoscimento sociale quanto su quello interiore.

Abbiamo osservato che nella scrittura si riflettono le condizioni di vita di colei che scrive; a tal riguardo, e a riguardo altresì di come la presa di coscienza incida sul modo di scrivere, si era espressa negli stessi anni e similmente anche Natalia Ginzburg in *Il mio mestiere*:

Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose che non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia. [...] [A]llora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. [...] E poi mi sono nati dei figli e io sul principio quando erano molto piccoli non riuscivo a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli. [...] Ma

²³³ Erich Auerbach, *Il calzaretto marrone*, in Ead., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Volume secondo, Einaudi, Torino 2000 [ed. orig.: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1949], pp. 324-325.

poi ho imparato a poco a poco. [...] Adesso non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo al sugo di pomodoro e anche se non le mettevo nel racconto pure serviva al mio mestiere che io le sapessi: in un modo misterioso e remoto anche questo serviva al mio mestiere²³⁴.

Anche Natalia Ginzburg scopre e comprende come sia inevitabile partire dalla propria esperienza per scrivere; scrivere che è sempre stato, per lei come per de Céspedes, difficile quanto inevitabile: è un «mestiere [che] non è mai una consolazione o uno svago»²³⁵ ma, anche, l'unico che entrambe le scrittrici hanno voluto e scelto di fare. Per quanto riguarda la scrittura, vi è un altro aspetto che le unisce: la volontà di abbandonare le “vanità esteriori” e la ricerca della frase semplice che permetta di avvicinarsi alla realtà o, più precisamente, alla verità della realtà. In un saggio dall'eloquente titolo *Dire la verità*, Ginzburg afferma:

Dire la verità. L'artista che scrive deve sempre sentirsi capace di questo. [...] L'artista non scrive una frase perché è bella, ma perché è vera. [...] [E]gli dipinge il suo mondo, i suoi personaggi quali sono, e non quali vorrebbe che fossero. Se no i personaggi sono falsi, il mondo costruito è falso. [...] Dire la verità. Solo così nasce l'opera d'arte²³⁶.

La riflessione sul mestiere di scrivere accompagnò l'intera esistenza di Ginzburg che vi dedicò diversi saggi²³⁷ nei quali ne tematizzò con precisione il significato e la dimensione etica. In *La condizione della donna*²³⁸, Ginzburg scrive che il pensiero dell'artista, nei momenti migliori, non è né di uomo né di donna: ciò che si fa e si è incide sulle proprie azioni e parole, ma il fine ultimo a cui auspicare è una scrittura in cui la fisionomia personale è dimenticata e uomini e donne si possono indifferentemente riconoscere.

L'auspicio ricorda due passaggi woolfiani o, meglio, un'immagine e una considerazione: l'immagine è quella della mente androgina auspicata da Coleridge su cui si interroga la scrittrice in *Una stanza tutta per sé*; la considerazione, invece, riguarda

²³⁴ Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere* (1949), in Ead., *Le piccole virtù*, op. cit., p. 66-77.

²³⁵ *Ivi*, p. 80.

²³⁶ Natalia Ginzburg, *Dire la verità*, citato in Domenico Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, op. cit., p. VII.

²³⁷ Oltre al citato *Il mio mestiere*, si ricordano: *Poesia* (1973), *Ritratto di scrittore* (1970), *La Critica* (1969), tutti inclusi in *Opere raccolte e ordinate dall'autore*, I e II volume, Mondadori “I Meridiani”, Torino 2001. Si vedano, inoltre, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001, e *È difficile parlare di sé. Conversazioni a più voci condotte da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Einaudi, Torino 1999.

²³⁸ Natalia Ginzburg, *La condizione femminile*, in Ead., *Opere raccolte a ordinate dall'autore*, op. cit., p. 653.

l'inconsapevolezza di sé (e, dunque, anche del proprio genere) necessaria per scrivere opere fertili. Osserva Virginia Woolf: «Scrivere da donna, ma da donna che ha dimenticato di essere una donna, cosicché le sue pagine [siano] piene di quella curiosa qualità sessuale che appare soltanto quando il sesso non è consapevole di sé»²³⁹. E poco oltre: «Per una donna è fatale porre il benché minimo accento sui motivi di risentimento che può avere; prendere le difese di qualunque causa, anche se giusta; [...] perché qualunque cosa scritta con quel consapevole pregiudizio è destinata a morire. Non è fertile»²⁴⁰.

La necessità di una sorta di *dimenticanza di sé* e l'importanza di evitare che il risentimento e il rancore informino lo scrivere rammentano l'orizzonte a cui guarda de Céspedes nel riflettere sul mestiere di scrivere. Si legge nella già citata intervista di Piera Carroli:

Alba de Céspedes: [...] [A]nche senza considerazioni di carattere femminista per la donna è tutto molto più difficile.

Piera Carroli: *È forse per questo che i personaggi che rappresentano degli scrittori sono sempre maschili, [...]. Voglio dire che personaggi che hanno successo come scrittori sono sempre maschili.*

AdC: Sì ma la mia non è stata una scelta deliberata.

PC: *Non è stata una scelta sua, cosciente?*

AdC: No, penso che una storia, un romanzo non nasce mai con idee precise, è semplicemente la narrazione, il caso personale che mi interessa, poi se è buono diventa universale²⁴¹.

Nella maggior parte delle scrittrici vi è una certa resistenza nei confronti dell'universo femminista; la prospettiva adottata è sessualmente connotata (ossia, informata dalle condizioni materiali di vita che accomunano le donne) e raramente assume contorni polemici di contesa. Piuttosto, quando non auspicano il raggiungimento di una dimensione "oltre il genere", le autrici valorizzano la propria differenza, la differenza dell'essere donna, ponendosi al di fuori di dinamiche di rivalsa o competitive nei confronti dell'uomo. A muoverle e a scegliere consapevolmente tale orizzonte è il timore di passare da un'inferiorità discriminante a un'uguaglianza falsata e altrettanto discriminante; una consapevolezza che porta, ad esempio,

²³⁹ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 191.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 213.

²⁴¹ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 189-90.

Anna Banti a scrivere: «Eguaglianza vale qui contraffazione: e a chi toccherà di imitare se non al più debole, al più ignorante?»²⁴², e Anna Maria Ortese a domandare: «L'altra parte del cielo non è stata forse assunta alla dignità della voce solo perché ha consegnato questa voce alla perenne dittatura dell'uomo e questa voce, che ora essa usa, è quindi di nuovo vincolata ai vecchi patti del silenzio sul dolore delle vittime?»²⁴³.

Ortese, Banti, de Céspedes, Ginzburg e Masino, per citarne alcune, hanno dunque riflettuto in maniera originale sulla condizione muliebre: insistono sulla necessità che il cambiamento parta dalle donne, le quali non devono replicare il modello o dei modelli maschili bensì realizzarsi partendo da sé e valorizzando la propria specificità; inoltre, sottolineano la grande importanza dell'indipendenza economica. Il tema del lavoro, infatti, è stato tematizzato da molte autrici sia nelle pagine dei loro romanzi sia nelle colonne dei giornali, proseguendo il dialogo con Virginia Woolf.

Anche de Céspedes riflette sull'importanza dell'indipendenza. Ricordiamo che in *Professione per le donne*²⁴⁴, Virginia Woolf racconta della sua battaglia contro l'"angelo del focolare" e argomenta la necessità di riconoscere, nominare e sconfiggere quel fantasma affinché le donne possano scrivere liberamente poiché senza libertà materiale non vi può essere libertà intellettuale. L'immagine viene ripresa da de Céspedes in un articolo su «Epoca» del giugno 1959, *La fata brucia nel focolare*: sollecitata da un incontro con l'amica e collega Monique Nathan (autrice di un saggio dedicato a Virginia Woolf), de Céspedes ricorda alle lettrici e ai lettori il monito della scrittrice inglese e afferma che «una donna che vive soltanto in famiglia è costretta a vivere con la metà di se stessa, [...] [e] spesso la personalità di lui la soffoca, oppure le impedisce di mostrarsi sotto altro aspetto che non sia quello, per amato che sia, della moglie»²⁴⁵.

Pochi mesi dopo, sempre su «Epoca», nell'articolo *Ci vuole coraggio*, de Céspedes problematizza la sua convinzione evidenziando le difficoltà che comportano certe scelte inusuali rispetto alle convenzioni sociali dominanti:

In una società come la nostra, la donna deve essere dotata di molto coraggio se desidera, prima di ogni altra cose, difendere la propria personalità, i propri interessi, il diritto a migliorare

²⁴² Anna Banti, *Dedicato alle ragazze*, in «Mondo», op. cit.

²⁴³ Anna Maria Ortese, *Il silenzio delle donne*, testo inedito trasmesso il 23 marzo 1989 da Radio Due, in http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2015/02/Le-donne-e-il-resto-della-terra_-Le-parole-di-Anna-Maria-Ortese.pdf.

²⁴⁴ Virginia Woolf, *Professione per le donne* [ed. orig.: *The Death of the Moth*, 1931], in Ead., *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano 1981, pp. 53-54.

²⁴⁵ Alba de Céspedes, *La fata del focolare*, in «Epoca», 28 giugno 1959.

la propria condizione e la propria cultura. Non tutte possiedono questo coraggio, giacché, talvolta, bisogna pagarlo col prezzo amaro della solitudine, talvolta anche con quello della derisione. [...] vi sono tuttavia innumerevoli donne che lavorano, che leggono, che non accettano di essere *fatte* secondo un modello, prediletto da certi uomini, che a loro non piace. [...] Ma in ogni campo, il coraggio morale va sostenuto dall'indipendenza economica²⁴⁶.

Sull'importanza dell'indipendenza economica quale condizione imprescindibile per aspirare a un'esistenza libera, de Céspedes insiste più volte anche nell'intervista condotta da Carroli, durante la quale definisce il lavoro «la più grande libertà della donna»²⁴⁷ in quanto «per poter essere una donna libera bisogna lavorare»²⁴⁸. Carroli incalza notando che è auspicabile che le donne, nel e per realizzarsi, non diventino uomini; osservazione su cui la scrittrice concorda precisando: «Noi dobbiamo vincere, se si può dire, in quanto donne e non in quanto uomini mascherati»²⁴⁹. Si tratta di un posizionamento a cui l'autrice giunge e che elabora alla luce della propria esperienza personale; lei stessa, infatti, per «prima cosa [cercò] l'indipendenza economica, perché allora avre[bbe] potuto fare quello che volev[a]. Dipende molto dal mondo in cui si vive»²⁵⁰. Il suo mondo, in primis familiare, la sostenne ed ella poté contare sul sostegno del padre che la spronò a cercare un'occupazione, oltre a mantenerla; ma de Céspedes, consapevole del fortunato (e, per l'epoca, infrequente) appoggio familiare ricevuto, precisa e ribadisce che le scelte che si riescono a fare, oltre a richiedere molto coraggio individuale, non sono slegate dal mondo materiale e ideale in cui si vive.

Fu il giornalismo che permise a de Céspedes di iniziare a essere economicamente indipendente e di mantenersi scrivendo; scelta che verrà tematizzata in diversi suoi romanzi e sorte che accomunò altre autrici. Anna Banti, Anna Maria Ortese, Gianna Manzini, Paola Masino, Maria Bellonci, Elsa Morante e Fausta Cialente oltre ad appartenere allo stesso quadro storico letterario di de Céspedes, furono intellettuali che collaborarono, soprattutto all'inizio della loro attività professionale, con diversi quotidiani e settimanali.

Nei loro articoli sono rintracciabili delle costanti, alcune di queste già evidenziate: il lavoro quale strumento di autonomia; un'indipendenza che è responsabilità, innanzitutto verso sé stesse; la volontà di proporre un modello di donna che rispetti le inclinazioni individuali; il matrimonio come unione e condivisione tra individui che si rispettano e la maternità come scelta

²⁴⁶ Alba de Céspedes, *Ci vuole coraggio*, in «Epoca», 27 settembre 1959.

²⁴⁷ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 139.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 140.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 151.

scevera da retoriche sacrificali o eroiche. Contenuti espressi e indagati attraverso stili che mostrano «una consonanza tra narrativa e giornalismo che, prima di essere espressiva, è funzionale all'affermazione del diritto a svolgere il mestiere della scrittura, poco accessibile, se non negato, alle donne»²⁵¹ dimostrandosi difficilmente incasellabili in rigide griglie.

Le riviste e i quotidiani sono inoltre i luoghi in cui le scrittrici, con i loro articoli, dimostrano l'inesistenza di "argomenti femminili", se per "femminili" si intendono le tematiche frivole e disimpegnate che tradizionalmente furono attribuite alle donne. Diverse autrici ricordano quando capitò loro di rifiutare di occuparsi esclusivamente o necessariamente solo di questioni inerenti la vita della donna. Efficaci sono soprattutto i ricordi di Masino e de Céspedes circa le loro esperienze giornalistiche. Scrive Masino ripensando al suo impegno nella Direzione della rivista «Città»²⁵²:

Vi racconterò come, appena noi otto amici abbiamo pensato di fare questa *Città* ove potere ognuno di noi abitare e muoversi liberamente secondo la propria coscienza e non secondo utilità contingenti altrui, appena l'ebbimo progettata i miei sei colleghi e l'editore tutti insieme puntando l'indice verso di me gridarono, uno: "Tu ti occuperai della moda", e un altro: "Dovari parlare del voto delle donne" e il terzo: "Di tutta la civiltà femminile", [...]. Subito, dico, i miei sette compagni di lavoro presero d'assalto il mio libero arbitrio come i sette di Tebe e io come Tebe stavo per soccombere quando a un tratto, tutti e otto, uomini e donna, ci accorgemmo dell'antico errore e della necessità d'un mio dovere, più che di un mio diritto, a una libertà di movimento in tutto eguale alla loro²⁵³.

E afferma de Céspedes intervistata da Carroli:

Piera Carroli: *L'autrice [Virginia Woolf] si augurava che le donne che scrivevano rappresentassero situazioni nuove in narrativa sfruttando la loro sensibilità e conoscenza del mondo femminile. Ci sono riuscite?*

Alba de Céspedes: Oggi possono farlo, però se a un editore si presenta un libro di una scrittrice o di uno scrittore, completamente sconosciuto naturalmente, loro prendono subito

²⁵¹ Alba Andreini, *La scrittura giornalistica*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 333.

²⁵² La rivista venne fondata nel novembre 1944 e fu pubblicata fino a gennaio 1946. Il Comitato direttivo era formato da Paola Masino, Massimo Bontempelli, Goffredo Bellonci, Ercole Maselli, Alberto Moravia, Guido Piovene, Alberto Savinio. Cfr. Laura Di Nicola, *Intellettuale italiane del Novecento*, op. cit.

²⁵³ Paola Masino, *L'antico errore*, in «Città», n. 1, 11 novembre 1944, citato in Laura Di Nicola, *Intellettuale italiane del Novecento*, op. cit., p. 127.

prima quello dello scrittore. C'è un'altra cosa, mettono spesso nelle rubriche letteratura femminile, io mi arrabbio molto, perché non mettono letteratura maschile allora?²⁵⁴

Le scrittrici insistono sull'urgenza di impegnarsi affinché l'idea che esista una "cultura femminile" opposta a una "maschile" venga decostruita, poiché si tratta di una distinzione fallace che alimenta una visione denigratoria e ingiusta nei confronti delle donne. A esistere è, invece, la "cultura" ugualmente valida per l'uomo e per la donna.

Molte delle scrittrici giornaliste citate curarono, inoltre, rubriche di "piccola posta", attività che permise loro di dialogare con numerose lettrici e molti lettori e, dunque, di conoscere e decifrare la società da un punto di vista particolarmente efficace. Alla luce delle loro esperienze personali e di quelle raccontate nelle lettere a loro indirizzate, le scrittrici giornaliste maturano sempre più fortemente la convinzione che vi è un «un nuovo spirito femminile, spirito indefinito, ancora, ma attivo, in cerca di una vita propria da percorrere, di una meta originale da conquistare con propri mezzi»²⁵⁵ che va ascoltato e nominato. L'orizzonte a cui mirano è quello di una società dove – per usare le parole di Ortese – «ciascuna donna sia dotata di una *coscienza* non più solo graziosamente femminile, ma umana; per cui le riesca impossibile chiudersi nella propria felicità, se appena sospetta la infelicità di altre donne, la paura e la fame di altri figli che non siano i suoi, il pericolo che minaccia altre case, altri uomini»²⁵⁶.

Le autrici con cui dialogò de Céspedes e che, insieme a lei, interpretarono la realtà da punti di vista simili – in quanto sessualmente connotati – formano una "ginealogia", un gruppo di scrittrici che dialogarono tra loro, sia direttamente sia attraverso le pagine dei loro romanzi, riconoscendosi e legittimandosi a vicenda: riconoscendo l'altra riconosco me stessa e legittimo le parole di entrambe. Il riferimento alla parola di un'altra donna che, accanto a noi, abita e racconta un mondo che, come noi, giudica ingiusto, permette di superare la contrapposizione antagonista fra donna e donna e di calarsi (e di vedersi) nello stesso orizzonte. Il riconoscimento nell'altra e attraverso l'altra necessaria: l'altra presente e l'altra passata, a cui guardare per trovare ispirazione e, soprattutto, sostegno. Come scrisse efficacemente Gianna Manzini nel citato saggio su Woolf, «in me il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf»²⁵⁷.

²⁵⁴ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 184.

²⁵⁵ Maria Bellonci, *L'altra metà. Un'inchiesta sulle donne*, in «Il Popolo di Roma», 30 marzo 1930, p. 3.

²⁵⁶ Anna Maria Ortese, *Anna Maria Ortese a Milena Milani*, in «Noi Donne», 11 febbraio 1951.

²⁵⁷ Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, in Ead., *Forte come un leone*, op. cit., p. 88.

Osserviamo che qualche decennio dopo, le autrici del volume *Non credere di avere diritti*, riflettendo sul tema della genealogia (e della “ginealogia”) femminile e sul rispecchiamento di sé in un’altra donna, osserveranno: «L’attribuzione di autorità e valore a un’altra donna nei confronti del mondo [è] il mezzo per dare autorità e valore a sé, alla propria esperienza, ai propri desideri: “difendendo la Stein difendo me stessa”»²⁵⁸. Riconoscere autorità e autorevolezza a un’altra donna, significa riconoscerle a sé stessa. Studiando oggi la produzione letteraria di de Céspedes – ma il discorso vale, appunto, per altre scrittrici –, non si può ignorare quanto le opere siano intrecciate all’esistenza concreta, quanto i confini tra vita e letteratura vengono superati. Le scrittrici, le loro biografie, i loro personaggi e le loro personagge dialogano interrogandosi sull’ordine delle cose o, meglio, sulla naturalità o, di contro, sull’artificiosità, di quell’ordine. Significativo, a tal proposito, ciò che appunta de Céspedes sul proprio diario dopo la presentazione del volume *L’italiana in Italia* dell’amica e giornalista Anna Garofalo:

Oggi, alla libreria Macchia, invitata da Leda Mastrocinque, ho presentato il libro di Nunù: “*L’Italiana in Italia*”. (Mi sembrava strano, parlando, chiamarla Anna). C’erano soprattutto donne. Gli uomini hanno manifestato anche così la loro diffidenza. Vedevo di fronte a me Maria [Bellonci], sinceramente commossa; era molto bella, aveva il viso pieno di luce. Paola Masino aveva il viso intento, m’approvava spesso con un cenno della testa. E poi vedevo Anna Salvatore, Elena Fontana e Marcella Inselvini: erano alte e belle, appoggiate al muro, in tre bellissimi atteggiamenti, di malinconia. Gianna Manzini mi sorrideva, mi ha detto che divideva ogni idea e credo sia sincera. Mi domandavo se, tra gli uomini, possa esserci la stessa solidarietà, lo stesso fervore²⁵⁹.

De Céspedes riconosce l’importanza della presenza solidale delle amiche e colleghe che, insieme e con i loro il fervore, richiamano lo “spirito femminile” di cui scriveva Masino. Il ricordo di de Céspedes ben si accorda con ciò che scriveranno le donne della Libreria di Milano sui rapporti tra donne:

L’orizzonte della libertà femminile si allarga grazie alla mediazione dei rapporti fra donne e questi operano come i segni di una lingua. La lingua delle donne articola in sapere la materia, prima opaca, che era l’esperienza femminile del mondo. [...] Fra noi la parola è un fine,

²⁵⁸ Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti. La generazione della libertà femminile nell’idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987, p. 133.

²⁵⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 11 dicembre 1956.

non un mezzo. [...] Il suo primato le viene dall'essere il senso della realtà che cambia: quello che le cose vogliono dire²⁶⁰.

In conclusione, de Céspedes e le altre scrittrici italiane ricordate nominarono con precisione la realtà e tentarono di modificarla per renderla meno ingiusta, in particolare per le donne. Si tratta, infatti, di una “ginealogia” di autrici che in vita godettero di un evidente successo di pubblico, ma il cui riconoscimento critico e il cui accesso alla storia della letteratura furono, di contro, difficili e continuano a essere difficili. Autrici che ricevettero un riconoscimento di pubblico ma che furono vittime dei dispositivi marginalizzanti attuati dal canone letterario dominante; il canone che giudica chi e quale opera letteraria meriti di passare alla storia si è mostrato incapace di tematizzare una presenza e inadatto a valorizzare uno sperimentalismo che, se problematizzati e adeguatamente analizzati, avrebbero comportato un ripensamento del canone stesso.

Le scrittrici non erano inconsapevoli dei dispositivi escludenti di cui erano vittime in quanto donne. L'osservazione di Anna Banti, intervistata 1984 da Sandra Petrigani, riassume efficacemente la consapevolezza di molte autrici:

Sandra Petrigani: *Come scrittrice non si ritiene fortunata? Non pensa di aver avuto il giusto riconoscimento letterario?*

Anna Banti: Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se di successo, è comunque emarginata. La diranno grande fra le scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori. È un'usanza diffusa²⁶¹.

Le scrittrici erano consapevoli tanto delle dinamiche di potere della società italiana quanto delle gerarchie di valore del canone letterario; le prime vennero nominate e venne smascherata la loro aurea universalistica, mentre verso le seconde le scrittrici mostrarono estraneità e distanza, evitando di porsi su un piano agonistico e, ai loro occhi, limitato.

A muoverle e ad accomunarle furono l'esigenza di raccontare la società da un punto di vista nuovo, *dalla parte di lei*, e la responsabilità di «pensare alle cose per quello che sono»²⁶².

²⁶⁰ Libreria delle donne di Milano, *Un filo di felicità*, in «Sottosopra», Oro, Milano 1989.

²⁶¹ Sandra Petrigani, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, in Ead., *Le signore della scrittura. Interviste*, op. cit., p. 106.

²⁶² Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, op. cit., p. 227.

1.3 La scrittura quale strumento di conoscenza di sé

Spunto iniziale per una riflessione sul tema della scrittura come coscienza di sé e del mondo, può essere il saggio *Genealogie femministe. Un itinerario personale* di Teresa De Lauretis²⁶³. De Lauretis, sottolineati i nessi conoscenza-reclusione e scrittura-silenzio che storicamente hanno caratterizzato l'attività creativa e intellettuale delle donne, si interroga sulle strategie discorsive con cui le scrittrici hanno parlato «il silenzio delle donne» e, al tempo stesso, «il linguaggio degli uomini». La libertà di indagare il reale da punti di vista diversi rispetto a quelli dominanti e la libertà di non accettare definizioni e modelli formulati nei termini della cultura patriarcale sono state conquistate e devono essere continuamente riconquistate per mezzo di strategie discorsive. Secondo la studiosa, poiché le donne sono definite dal discorso patriarcale, solo in esso e attraverso esso possono costituirsi come soggetti; evitare di parlarne significherebbe ricadere, oltre che nel silenzio storico (il *non detto* delle donne), anche nel silenzio teorico (l'*indicibile* delle donne). Occorre, dunque, confrontarsi con la contraddizione e «perseguire strategie di discorso che diano voce al silenzio delle donne dentro, attraverso, contro, al di sopra, al di sotto e al di là del linguaggio degli uomini»²⁶⁴.

De Lauretis sviluppa la sua tesi esaminando *Una stanza tutta per sé*: la sottile ironia, l'anticipazione delle possibili obiezioni del pubblico e le espressioni di modestia sono le strategie discorsive con cui Virginia Woolf parlò il silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini. A nostro parere, analoghe strategie sono rintracciabili in Alba de Céspedes e altre scrittrici. Si tratta di scelte linguistiche e narrative che accomunano le scritture di molte autrici e che furono spesso motivo di marginalizzazione in quanto distanti dai codici maschili dominanti.

Come si è evidenziato nei primi due paragrafi, l'intreccio tra vita e scrittura in de Céspedes fu particolarmente forte poiché nei suoi romanzi sono rintracciabili esperienze vissute in prima persona; ciò che interessa osservare è soprattutto il fatto che il punto di vista e la soggettività di chi scrive ne informano, inevitabilmente, le rappresentazioni anche quando non vengono esplicitamente esibiti. A tal proposito, Zancan afferma che «[l']adozione consapevole e coerente di un punto di vista aderente al proprio sguardo interiore (che si conferma, nelle trame narrative, nel palesarsi dell'io autoriale) è il principio poetico che – poiché ridefinisce i

²⁶³ Teresa De Lauretis, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in Ead., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, op. cit., pp. 17-35.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 25.

contenuti stessi della realtà, e il loro senso nella storia [...] – esige uno stile capace di andare oltre la parzialità dei contenuti»²⁶⁵.

Si tratta di uno scrivere a partire da sé che accomunò molte autrici. Con “partire da sé” intendiamo “un farsi inizio”²⁶⁶, ossia un nominare la realtà in modo fedele all’esperienza nel tentativo di modificarla. Ciò significa non partire da una conoscenza generale e oggettiva per arrivare a una conoscenza particolare della propria condizione bensì partire dai sentimenti e dalle contraddizioni vissute in prima persona alla luce dei e delle quali interpretare il reale. Il vissuto personale viene valorizzato in quanto prisma attraverso cui interpretare il mondo: non è solo fatto personale bensì segnale del mondo che viviamo. È importate non confondere la centralità del fatto concreto con una forma di pragmatismo o passione per i fatti puri: il fatto racchiude il senso della realtà nella misura in cui esso non è sola e mera materialità bensì tramite di un ordine di giudizi e concetti.

La pratica del partire da sé problematizza l’esistenza “di per sé” di una realtà oggettiva, indipendente dai sistemi di rappresentazione all’interno dei quali essa è percepita e osservata e, in secondo luogo, si sofferma sulla parzialità come punto di partenza per decifrare il mondo. All’interno di questo orizzonte teorico e pratico, come osserva Paola Bono, «assume importanza la funzione di chi osserva, della sua stessa iscrizione in quei sistemi simbolici»²⁶⁷: una parzialità che va intesa come punto di vista che «viene costruito dall’essere vivente, non in modo arbitrario ma come funzione di fattori culturali e biologici in continua interazione con altri sistemi»²⁶⁸.

La pratica del partire da sé è stata adottata (ancor prima che tematizzata) dalle donne per lottare contro quelle norme che prescrivevano il principio vero e giusto da cui partire. Muraro osserva che il partire da sé può essere giudicato consolante poiché «fa vedere il mondo come una matassa che, per quanto ingarbugliata, non lo è mai del tutto, perché il suo bandolo è in te. Forse troppo consolante: lascia credere che, nel mondo, una, uno possa sempre ritrovarsi»²⁶⁹. In realtà, si tratta di una pratica che mette insieme due significati lontani tra loro e comporta un aspetto di rischio: partire come *dividersi*, *allontanarsi* e partire inteso, invece, come *prendere inizio* e *originarsi*. Si tratta, conclude la filosofa, di «un significato unico

²⁶⁵ Marina Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 27.

²⁶⁶ Cfr. Luisa Muraro, *Partire da sé e non farsi trovare*, in Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguori Editore, Napoli 1996.

²⁶⁷ Paola Bono, *Esercizi di differenza. Letture partigiane del mondo e de suoi testi*, Costa & Nolan, Milano 1999, p. 63.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 65.

²⁶⁹ Luisa Muraro, *Partire da sé e non farsi trovare*, in Diotima, *La sapienza di partire da sé*, op. cit., p. 13.

sottostante ai significati fra loro diversi. Questo significato dice che, per attingere all'inizio, bisogna accettare una separazione, o che, trovato l'inizio, bisogna distaccarsene»²⁷⁰.

La scrittura decespediana – indipendentemente dal genere letterario praticato – parte dall'esperienza di sé quale prisma con cui analizzare la realtà. Una scrittura che non parte da una conoscenza generale per arrivare a quella particolare bensì muove dai sentimenti e dalle contraddizioni vissute in prima persona alla luce dei quali interpretare la realtà.

Nel far ciò, de Céspedes, oltre al “cosa” scrivere (e cosa non scrivere), pone particolare attenzione al “come”, ossia a come trasformare in parole, rispettando il proprio punto di vista e le proprie convinzioni, certi contenuti; la scrittrice si interroga e riflette sulla centralità della lingua, in quanto a mancare erano le parole per dirsi a partire da sé; un dire di sé che, non più costretto all'imitazione di certi modelli maschili, acquista un rinnovato significato e porta impreviste prospettive di senso.

La scrittura accompagna la vita di de Céspedes che la sceglie per agire e testimoniare nell'esistente e, inoltre, la tematizza in molti suoi romanzi, quale strumento di molti personaggi, soprattutto femminili, che permette loro una rielaborazione consapevole della loro storia individuale e collettiva. L'autrice, infatti, si sofferma e riflette sui modi in cui la soggettività si svela nella scrittura. Occorre dire che il tema della scrittura è ricorrente nell'immaginario poetico di molte scrittrici appartenenti al quadro storico letterario de Céspedes, è una costante che le accomuna e contribuisce a riconoscerle come gruppo omogeneo ben identificabile. Il filo rosso che attraversa e avvicina le loro scritture riguarda, in primo luogo, il come scrivere (e *come dirsi*).

Affermava de Céspedes a proposito del *come*:

Per me la lingua è più importante ancora di quello che racconto, perché in fondo tutte le storie si assomigliano, anche se vagamente, ma è lo stile che definisce lo scrittore. [...] Lo stile è per me di un'importanza enorme. Il contenuto è un'idea che ho, però se non fossero scritti con un certo stile i miei libri sparirebbero, per esempio *Quaderno proibito* è la cosa più semplice che ci sia. Qual è il fatto? Non c'è, si può dire. [...] Io trovo che la bellezza dello scrivere è proprio come si racconta. Lo stile, la ricerca, questa è la mia grande passione²⁷¹.

Una ricerca e una passione che l'hanno portata a sperimentare generi diversi e a realizzare un suo stile. Uno stile che spesso ha trasgredito o, meglio, ha mostrato un'estraneità

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 146-7.

alla gerarchia e alla codificazione dei generi, risultando difficilmente catalogabile. Una mescolanza di generi e una noncuranza per gli statuti del canone che, alla luce delle considerazioni di De Lauretis, possono essere interpretati come strategie discorsive per parlare il *silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini*.

Per avanzare nella riflessione sulle strategie discorsive, tornano utili le considerazioni avanzate da Muraro nel confrontare alcuni passaggi tratti da *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi e da *Recensione d'una poesia non scritta e La moglie di Lot* di Szyborska:

Il punto in comune fra le parole della Lonzi e queste poesie è il movimento di sottrazione di sé all'ordine normativo, movimento che non porta a contrapporsi né a trasgredire, ma a non farsi trovare dove la norma prevede che ci troviamo, che sia per obbedire o per trasgredire. [...] È il guizzo della libertà, di cui è importante sottolineare che si produce con e nella significazione di uno scarto, di una mancata coincidenza²⁷².

Per Muraro il “guizzo di libertà” è di natura simbolica, riguarda il linguaggio e può realizzarsi solo nello “scarto”, in quella “mancata coincidenza” che Lonzi chiamò differenza. Lo “scarto” è la dissonanza all'interno della quale vengono elaborate nuove strategie narrative ed è una dimensione simbolica e materiale. L'ordine materiale e l'ordine simbolico sono uniti da un legame, spesso silente, che fa sì che condizioni materiali si presentino come necessità logiche e viceversa. Il “non farsi trovare dove la norma prevede” accomuna molte scrittrici, che non si pongono su un piano competitivo bensì a distanza; una distanza che viene scelta, assunta come posizionamento e affermata.

Oltre a de Céspedes, diverse scrittrici della medesima generazione²⁷³ parteciparono attivamente alla Resistenza. E molte di loro, davanti alla ricostruzione normalizzata del dopoguerra, ebbero il timore che si tornasse al conformismo e le donne rientrassero nelle mura domestiche, fintamente o coattivamente immemori delle libertà conosciute e sperimentate. De Céspedes, molti anni dopo, nel 1994, ricorda che la consapevolezza maturata durante la guerra non poteva essere dimenticata:

D'altronde l'insofferenza dei vincoli che trattenevano le donne dall'esprimere la loro volontà di azione, pensava vieppiù su di me. [...] L'esperienza della guerra e dell'impegno politico avevano resi ancor più intollerabili tali vincoli. L'eguaglianza della donna e dell'uomo

²⁷² Luisa Muraro, *Nella vicinanza di altro*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi, *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, p. 45.

²⁷³ Tra queste, Natalia Ginzburg, Paola Masino, Fausta Cialente.

di fronte al pericolo e alla morte era ormai divenuta palese per me. [...] sapevo ormai che un uomo può tremare e una donna restare impavida durante un bombardamento di artiglieria. In seguito la documentazione storica mi avrebbe reso edotta del supremo sacrificio compiuto da donne combattenti sia antifasciste sia fasciste. Mi esasperava dunque con il ritorno alla normalità ritrovarmi nella condizione di subalterna che la società mi attribuiva in quanto donna. Soltanto una donna poteva capire in quel tempo quanto fosse irritante sentirsi sotto tutela²⁷⁴.

Si tratta, nella visione di de Céspedes, di un'esperienza della libertà che va protetta e va rinforzata distaccandosi dai modelli tradizionalmente prescritti dalla società, sperimentando il “non farsi trovare” e trasformando la “mancata coincidenza” in presa di coscienza di sé.

Se, durante la guerra, la scrittura per molte autrici non era stata solo finalizzata alla realizzazione di un talento, bensì «arma che certo non ferisce a morte, ma che ha dalla sua la forza e il vantaggio della durata del tempo, in cui poter lasciare aperti varchi e ferite per i lettori del presente e del futuro»²⁷⁵, nel dopoguerra si conferma, e continuerà ad affermarsi anche nei decenni successivi, strumento per affermare e rivendicare un'idea di donna più libera. Affiora l'ipotesi che in quel momento storico, durante quegli anni di passaggio, una certa esigenza abbia acquistato contorni più nitidi: «l'esigenza di elaborare pratiche di linguaggio in cui il genere non sia soppresso né smaterializzato, ma rivendicato e messo in questione, decostruito e ricostruito»²⁷⁶.

La scrittrice trae dalla propria esperienza, e le elabora, le strategie atte a parlare il *silenzio delle donne e il linguaggio degli uomini* («si tratta di osservare la vita. [...] Ovviamente l'esperienza è lo strumento fondamentale»²⁷⁷), e cerca rendere, «un sentimento, un'idea, un dialogo con le vere parole»²⁷⁸, cioè, per riprendere le parole di Barbarulli, «quelle parole che esprimono la propria soggettività»²⁷⁹.

Parole vere che trovano particolare riuscita in quelle scritture cosiddette “del privato” (diario, lettere e memorie) tradizionalmente ascritte alle donne in quanto appartenenti alla sfera privata. Si tratta di scritture che le donne scelsero poiché si accordavano con la loro quotidianità

²⁷⁴ Alba de Céspedes, *Prefazione a Dalla parte di lei*, citato in Ead., *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, op. cit., p. 832.

²⁷⁵ Valeria Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, op. cit., p. 248.

²⁷⁶ Clotilde Barbarulli, *La parola senza genere per domestici conforti*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, op. cit., p. 99.

²⁷⁷ Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 192.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 147.

²⁷⁹ Clotilde Barbarulli, *La parola senza genere per domestici conforti*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, op. cit., p. 102.

frammentata da molteplici impegni e dedita alla cura dell'altro e dell'altra. Esistenze che, oltre a non avere una "stanza tutta per sé", raramente godevano di tempo per sé; le donne, infatti, condussero spesso vite le cui condizioni materiali ostacolarono la concentrazione e il raccoglimento necessari alla creazione artistica e letteraria. Si trattò, dunque, di generi scelti in quanto, spesso, condizionati dalla materialità di esistenze concrete, ossia da condizioni materiali. A tal proposito, si impone ricordare ciò che osservò Virginia Woolf e, diversi decenni dopo, la poeta statunitense di origine caraibica Audre Lorde. Sui motivi che portarono le donne a prediligere la forma romanzo, Woolf scrive:

I romanzi erano, e rimangono, la cosa più facile da scrivere per una donna. E non è difficile scovare il motivo. Il romanzo è la forma d'arte meno concentrata. Lo si può interrompere e riprendere più facilmente di un'opera di teatro o di poesia. George Eliot interruppe il lavoro per fare da infermiera al padre. Charlotte Bronte metteva giù la penna per pelare le patate. E poiché la sua stanza era il salotto di casa, sempre in mezzo alla gente, la donna si addestrava ad applicare la mente all'osservazione e all'analisi dei caratteri. Si addestrava a fare il romanziere, non il poeta. [...] Che nella narrativa l'esperienza svolga un ruolo importante è indiscutibile. La parte più bella dei romanzi di Conrad, per esempio, andrebbe perduta se a Conrad fosse stato precluso di fare il marinaio. Si tolga tutto quello che Tolstoj sapeva della guerra in quanto soldato, della vita e della società in quanto giovane ricco la cui educazione gli apriva ogni sorta di esperienza e *Guerra e pace* ne risulterebbe indicibilmente impoverito²⁸⁰.

Mentre Audre Lorde, nel 1980, osserva:

Persino la forma che prende la nostra creatività è spesso ancora questione di classe. Di tutte le forme d'arte, la poesia è la più economica. È la più segreta, quella che richiede meno lavoro fisico, la più materiale, quella che può essere praticata tra un turno di lavoro e l'altro, nella dispensa dell'ospedale, sulla metropolitana, su pezzetti di carta. Nel corso degli ultimi anni, scrivendo un romanzo in condizioni di ristrettezza economica, ho imparato ad apprezzare le enormi differenze materiali esistenti tra la poesia e la prosa. Nel rivendicare la nostra letteratura, la poesia è stata la principale voce dei poveri, dei proletari e delle donne di Colore²⁸¹.

²⁸⁰ Virginia Woolf, *Le donne e il romanzo*, in Ead. *Le donne e la scrittura*, op. cit., p. 40.

²⁸¹ Audre Lorde, *Età, razza, classe e sesso: le donne ridefiniscono la differenza*, in Ead. *Sorella outsider. Gli scritti politici di Audre Lorde*, Il dito e la luna, Milano 2014, p. 139 [ed. orig.: *Age, Race, Class and Sex: Women redefining difference*, Intervento fatto al Copeland Colloquium, Amherst College, aprile 1980],

Le due posizioni – informate da esperienze e condizioni economiche diverse – sono accomunate dal tematizzare e porre l'accento sulla materialità dei fattori che storicamente incisero quando non determinarono la forma artistica scelta, ossia – per usare le parole di Audre Lorde – «in base alla classe, quale arte è di chi»²⁸².

Molte autrici, attraverso le scritture cosiddette del privato, riuscirono a tematizzare con efficacia la valenza pubblica delle vicende private; meglio: le vicende narrate hanno carattere apparentemente privato nel senso che partono da un luogo privato ma in realtà svelano ciò che la privatezza copre della condizione femminile.

Per quanto concerne de Céspedes, le tipologie narrative scelte per tre dei suoi maggiori romanzi – la memorialistica per *Dalla parte di lei*, il diario per *Quaderno proibito* e la lettera per *Il rimorso* – le permisero di intrecciare brillantemente storia interiore e storia esteriore «in una narrazione resa unitaria dalla voce dell'io narrante che registra, analizza e riconduce ogni accadimento e insieme i gesti, le parole, le scelte di ogni altra figura del testo»²⁸³. L'andamento ondivago della scrittura e le difficoltà nel trovare il tempo e un luogo per dedicarsi a essa sono efficacemente tematizzati in *Quaderno proibito*. Il romanzo racconta la presa di coscienza della protagonista, la quarantenne Valeria, che, annotando la propria quotidianità e ripercorrendo la sua vita passata, comprende che la sua esistenza è ridotta ai ruoli di moglie e madre e la sua individualità schiacciata dagli obblighi familiari e dalle prescrizioni sociali.

Dalla parte di lei (1949), invece, è un romanzo memoriale che, per la forma di confessione in cui è scritto, risulta particolarmente utile per le riflessioni che vorremmo qui sviluppare, e sul quale dunque ci soffermeremo maggiormente. È utile innanzitutto avvicinare l'opera a un altro romanzo scritto in forma di memoriale e pubblicato due anni prima, *È stato così* (1947) di Natalia Ginzburg. Si tratta di due romanzi speculari: *È stato così* si apre con un colpo di pistola mentre *Dalla parte di lei* si chiude con un omicidio. A uccidere, in entrambi i romanzi, è la protagonista e a morire il marito. Né la protagonista decespediana né quella ginzburghiana hanno fiducia nella giustizia dei tribunali ed entrambe scelgono di scrivere per ripercorrere le loro esistenze e i passaggi che le hanno portate allo sparo. Sia Alessandra sia la protagonista senza nome di *È stato così* sparano un colpo di pistola dopo aver lungamente auspicato e cercato un dialogo che l'altro, il marito, negherà loro. Si tratta di matrimoni costruiti sull'illusione del sogno d'amore in cui l'accumularsi quotidiano di mortificazioni e incomprensioni svelano la fallacia di quell'idea di complementarietà.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Marina Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 43.

Con queste parole de Céspedes commenta, a distanza di alcuni anni, nel 1952, l'omicidio della sua protagonista:

L'uomo che la mia protagonista uccide, dagli estranei poteva essere giudicato un marito perfetto, ma il suo contegno indifferente, con la incomprendione per i sentimenti, degli stati d'animo, delle aspirazioni (e anzi negando, ignorando addirittura che questi problemi possano esistere in una donna) la uccidevano giorno dopo giorno, uccidendo in lei le più care speranze, i più elevati ideali – e compiva così, impunito e anzi difeso dalla legge, un lento delitto morale²⁸⁴.

Si tratta delle stesse richieste – l'ascolto e il confronto – che vede frustrate la protagonista del romanzo di Natalia Ginzburg. Sia Francesco, marito di Alessandra, sia Alberto, il marito della protagonista di *È stato così*, sono apparentemente perfetti: uomini carismatici, colti, che leggono, pensano e riflettono. Francesco, inoltre, aveva ricoperto un ruolo di spicco durante la Resistenza, dopo la quale si era impegnato nella costruzione dell'Italia democratica.

Due sono gli aspetti particolarmente originali presenti nei due romanzi: il tema dell'incomunicabilità tra la donna e l'uomo, e l'assenza di un vero e proprio movente dietro l'omicidio. Il tema del dialogo mancato (in quanto impossibile?) può essere letto alla luce delle preoccupazioni di de Céspedes e di molte altre intellettuali che, come lei, temevano che la nuova Italia avrebbe continuato a basarsi su un sistema di valori patriarcali. Non crediamo sia una casualità il fatto che i mariti rappresentati nei due romanzi siano uomini impegnati e sensibili alle ingiustizie sociali.

Le due autrici, con le loro storie, problematizzano un tratto che accomuna molte relazioni: il fatto che la donna, antepoendo l'autenticità del rapporto umano alla realizzazione individuale, si scontri con la cultura patriarcale (di cui l'uomo è spesso espressione). Una cultura patriarcale che privilegia il riconoscimento individuale a scapito dei rapporti umani che vengono spesso strumentalizzati al successo e alla realizzazione del singolo.

Ciò che viene rappresentato in *Dalla parte di lei*, come in *È stato così* e in altri romanzi, viene evidenziato da Babini in questi termini: non è «lo scontro tra due individui mal assortiti, ma piuttosto tra due universi mentali lontani e tra loro stranieri. Nei romanzi uomini e donne parlano (agiscono) linguaggi sentimentali (e interpersonali) diversi; ma l'amarezza di questa esperienza è avvertita come *vulnus solo da parte di lei*»²⁸⁵.

²⁸⁴ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 6 dicembre 1952.

²⁸⁵ Valeria Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, op. cit., p. 263.

A proposito della distanza o dell'estraneità tra i due linguaggi, vogliamo ricordare quanto scriveva Carla Lonzi in dialogo con Pietro Consagra:

Quello che mi scandalizza e mi fa sentire estranea e ferita da questo mondo è la priorità che viene data al potenziamento della condizione individuale in vista della produzione di un'opera a scapito dell'autenticità dei rapporti. [...] Probabilmente il mostro che sta dietro tutti i nostri discorsi è che l'uomo sente che, arrivato a questo punto, dovrebbe mettere in crisi il suo piano di potere perché lui si sta rivelando un individuo che tiene il piede in due staffe; si alimenta in un mondo dove il potere viene negato in quanto si parla su un piano di autenticità, poi riporta tutto sul piano culturale in cui precisamente l'oggetto che produce entra in un sistema di potere. Quindi probabilmente l'impasse della donna, dove lei sbatte la testa sul muro, o diventa matta, o si rassegna a un mondo orribile, è lì, che lei si aspetta che l'uomo metta in crisi il piano del potere²⁸⁶.

L'impasse della donna – la situazione di impotenza in cui sbatte la testa o spara un colpo di pistola – è un accumularsi di aspettative deluse e un prendere coscienza che i mariti non metteranno in discussione la loro gerarchia di valori e il loro potere in quanto uomini. Un movente, dunque – se per movente si intende un motivo preciso, la causa diretta scatenante l'azione – nei due romanzi non c'è. Ma se si allarga lo sguardo e si guarda anche *dalla parte di lei*, si assiste allo svelamento dei valori nei quali molte donne sono cresciute: dedicarsi alla cura e all'assistenza dell'altro e pensare di sopportare il proprio stato di soggezione realizzando il sogno di un'originaria interezza con l'altro. Per poi – come scrive Lea Melandri in *Come nasce il sogno d'amore* – «fuori dal sogno, accorgersi che al posto di un'unità armoniosa c'è una complementarità lacerante, dove per avere bisogna perdere, per vivere lasciarsi morire»²⁸⁷.

Nel primo capitolo sono state evidenziate le differenti reazioni suscitate dalla conclusione del romanzo decespiano. A costernare l'autrice furono in particolare i termini e i toni usati da Mondadori (che parlò di “epilogo illogico”), Pancrazi (che definì “gratuito” il colpo di pistola) e Cecchi (secondo cui, “le rivoltelle sono gravi, soprattutto nei romanzi”); giudizi che non riuscirono a mettere in discussione, agli occhi dell'autrice, la qualità e la necessità del romanzo, tanto più sostenute dai pareri ricevuti da molte colleghe.

Nell'estraneità che intercorre tra i giudizi espressi dai critici e quelli espressi dalle scrittrici riecheggia quella distanza ideologica individuata da Laura Fortini nell'analizzare

²⁸⁶ Carla Lonzi, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, et al./edizioni, Milano 2011, p. 108. [1980].

²⁸⁷ Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, op. cit., p. 109.

l'intervista di Walter Mauro a Natalia Ginzburg²⁸⁸. Al giornalista che, in merito all'uso della prima persona, domanda a Ginzburg in che rapporto fosse con l'"io", se ci fosse assimilazione o piuttosto uno sdoppiamento, Ginzburg risponde: «Negli articoli di giornale parlavo proprio in primissima persona. Ma a un certo punto, questo mi ha saziato e non volevo più parlare in prima persona [...]. Non lo so, è una cosa che rende inquieti e si cambia continuamente»²⁸⁹. Acuta e puntuale l'osservazione di Fortini che commenta: «Da una parte vi è la notazione tutta maschile sulle possibilità di infingimento rispetto al soggetto che scrive, un soggetto altro rispetto al sé che scrive e che quindi o assimila o effettua un'operazione di sdoppiamento, mentre – i due parlano davvero un linguaggio diverso – la risposta di Ginzburg non fa altro che ribadire il proprio posizionamento, [...] con un costo umano in termini di inquietudine rispetto all'investimento attuato non più sostenibile né tollerabile a un certo punto della propria vita»²⁹⁰. Anche in questo caso è evidente la distanza che separa i punti di vista del giornalista e dell'autrice nell'osservare la realtà e interpretare il come si è scelto di narrarla e comprenderla. Punti di vista che ciascun individuo e ciascuna individua matura sulla base dei paradigmi teorici e delle costruzioni concettuali con cui è cresciuto (e si è, eventualmente, scontrato/a o trovato/a in accordo) e sceglie alla luce delle proprie esperienze personali.

Sulla scia del pensiero teorico di Teresa De Lauretis, ci si può chiedere se le autrici, e nel nostro caso de Céspedes con i suoi romanzi, non stiano parlando il *silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini*, muovendosi in quegli *scarti* che fanno apparire gli epiloghi dei loro romanzi "illogici" agli occhi di scrittori e critici (ma non agli occhi delle altre scrittrici) o le loro scelte stilistiche raramente valorizzate.

Dalla parte di lei è, inoltre, un esempio di come la Storia può essere raccontata e illuminata nelle sue pieghe meno manifeste – ma non per questo meno strutturali – attraverso le storie e le vicende di singole donne e uomini comuni. De Céspedes, per certo, predilesse il privato rispetto al pubblico, nel senso che attraverso il primo raccontò e interpretò gli avvenimenti storici esteriori. Nel loro studio *Femminile a confronto*, Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni, analizzando de Céspedes, Cialente e Manzini, osservavano che «in quasi tutti i romanzi delle tre scrittrici, è il privato a fare la storia. [...] Il privato dei personaggi è prioritario rispetto al dato esteriore perché la scrittura al femminile deriva dallo stesso vissuto

²⁸⁸ Laura Fortini, "Possiamo dire di avere speso molto di noi": *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, op. cit., p. 107-108.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

delle autrici»²⁹¹. Nei romanzi di de Céspedes, la Storia viene raccontata attraverso le vicende private e intime dei personaggi, soprattutto femminili, che interpretano gli accadimenti storici e i cambiamenti sociali a partire dalla loro esperienza. Vi è, da parte dell'autrice, l'assunzione di una prospettiva fluida che, muovendosi tra realtà interiore ed esteriore, problematizza il concetto di storia e influenza il modo di raccontarla. Anche la scelta di raccontare il Novecento focalizzando l'attenzione su situazioni del "personale" per evidenziarne i nessi dentro la Storia può essere letta come una strategia per parlare il silenzio delle donne nel linguaggio (e nella Storia) degli uomini. Nei romanzi di de Céspedes, le vicende private scelte per raccontare gli eventi e i cambiamenti storici vedono, come protagoniste, giovani donne su una "soglia", un punto di passaggio fra un prima e un dopo e un dentro e un fuori.

Nel passo di Virginia Woolf sopracitato, vengono esplicitati i motivi che hanno portato le donne a prediligere la forma romanzo (il fatto che il romanzo richieda meno concentrazione rispetto ad altre forme d'arte e la centralità che l'esperienza ricopre nella narrativa). Oltre a queste due ragioni che diventano, una volta sulla carta, due caratteristiche, Woolf individua una terza peculiarità:

[Nei] romanzi delle donne [...] avvertiamo non soltanto la presenza dell'autrice, al modo in cui si avverte la personalità di Dickens nei suoi romanzi, bensì una presenza femminile, la presenza di qualcuno che si ribella al trattamento che il suo sesso subisce e ne proclama i diritti. Questo inserisce nella scrittura delle donne un elemento che è del tutto assente da quelle maschile, a meno che, appunto, non si tratti di un operaio, di un negro, o di qualcuno comunque conscio di un' inferiorità. Introduce una *distorsione*, e è causa sovente di debolezza²⁹².

Ora, la fase di passaggio è precisamente ciò che accomuna e caratterizza molte personagge decespediane: donne o giovani donne che problematizzano il ruolo sociale e familiare a loro assegnato o che la società vorrebbe loro assegnare. Vi è una ricerca di sé che porta a una presa di coscienza e a una critica del modello che la società e la famiglia hanno cercato e cercano di imporre alle donne. Nella loro rielaborazione critica vi è il tentativo di sovvertire le regole, disobbedire alle imposizioni sociali che le hanno rese docili; una docilità che, a un certo punto, in seguito a un fatto, anche banale, viene interrogata con lucidità. Le protagoniste vedono, a quel punto, la loro vita spaccarsi in due: un *prima*, che viene scandagliato ed esaminato, e un *dopo*, rappresentato dalla scelta.

²⁹¹ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea*. Alba de Céspedes Fausta Cialente Gianna Manzini, op. cit., pp. 8-9.

²⁹² Virginia Woolf, *Le donne e il romanzo*, in Ead. *Le donne e la scrittura*, op. cit., p. 41.

Prima e dopo è il titolo titolo doppiamente significativo del romanzo breve che de Céspedes pubblicò nel 1955: è rappresentativo della vicenda narrata e ricorda la condizione di passaggio comune a molte personagge decespediane, nelle cui vite la scrittura ricopre un ruolo molto importante. Alessandra, attraverso la scrittura, ripercorre la propria esistenza dalla cella di una prigione; Valeria, appuntando la propria quotidianità su un diario, prende coscienza di sé; Irene, grazie alla scrittura giornalistica, si mantiene, mentre Francesca (e Gerardo), protagonista de *Il rimorso*, vede nella scrittura il modo per realizzarsi esistenzialmente prima ancora che professionalmente. Per tutte loro, la scelta di scrivere si rivela non facile poiché le porta a interrogarsi sulle proprie contraddizioni passate e presenti, anche se alla fine è una scelta che si dimostra positiva perché conduce alla consapevolezza. Torneremo sul punto. Va qui osservato che la scrittura come strumento di costruzione della propria identità, come presa di coscienza e come fonte di sostentamento economico è anche ciò che accomuna l'autrice alle e ai suoi personaggi o, meglio, è uno dei tratti autobiografici più riconoscibili e manifesti presenti nei suoi romanzi.

De Céspedes elesse la scrittura a dimensione esistenziale e professionale e su di essa si interrogò sempre e con costanza, come si è detto; ma l'autrice rifletté sulla scrittura non chiudendosi in essa in maniera autoreferenziale bensì scegliendola quale punto di vista da cui e attraverso cui interrogarsi sul mondo. Si tratta di un'indagine che intende la scrittura quale strumento grazie al quale realizzare un'opera d'arte che sia al contempo oggetto delle proprie rappresentazioni e mezzo di conoscenza e consapevolezza di sé e della realtà. Efficace ciò che evidenzia Monica Giovannoni analizzando la collaborazione di de Céspedes con «Epoca»:

Scrivere la rubrica per *Epoca* risulta per de Céspedes cogliere l'occasione degli interrogativi posti dai lettori e della lettrici per riscrivere una grafia del sé che dia alla parola il senso autobiografico di mediazione, con-fluenza, rispetto ad una pluralità composita; un partire dal principio del sé, per poi dipanarsi in una continua interrogazione tra letteratura, politica e vita, finalizzata all'intervento sul campo, al posizionamento all'interno di un mondo e di una società pensati come diversi²⁹³.

L'autrice coglie le sollecitazioni che affiorano dalla realtà fattuale e dalle relazioni umane e le rielabora attraverso la scrittura riuscendo, grazie a essa, a ottenere uno sguardo acuto e penetrante. Le scritture private (i diari e le lettere), la scrittura giornalistica e quella letteraria

²⁹³ Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di liberà femminile*, in «Donna Woman Femme», 2-3, aprile 2005, p. 71.

dialogano e si alimentano reciprocamente mostrando confini porosi. Una porosità che può essere intesa in più modi: il fatto che diversi frammenti diaristici dell'autrice si ritrovino nelle sue opere; il fatto che il suo diario sia un continuo interrogarsi sul rapporto tra scrittura e mondo e il fatto che le sue riflessioni si ritrovino nei dialoghi dei suoi romanzi.

Significative le parole di Valeria, la protagonista di *Quaderno proibito*:

Io ho obiettato che è finito il tempo in cui il padre poteva dire “non permetto” e la figlia doveva ubbidire perché egli le forniva vitto, vestiti, alloggio; adesso, sarà un bene o un male, non so, ma una ragazza come Mirella può rispondere: “Esco di casa e mi metto a lavorare”. Allora Michele ha detto che non voleva sprecare il suo tempo ascoltando questi discorsi assurdi, io non avevo nulla da fare, evidentemente, se mi perdevo dietro queste ipotesi, lui aveva il giornale da leggere, io non mi interessavo mai alla situazione internazionale, non mi rendevo conto di ciò che accade nel mondo. Ho detto che me ne rendo conto benissimo e che anzi questi problemi non mi sembravano estranei l'uno all'altro. Lui ha detto: “Che c'entra?”. Io non ho saputo rispondere, ma sentivo così²⁹⁴.

Attraverso il dialogo tra Valeria e il marito Michele, de Céspedes dà voce a una sua convinzione e a una pratica: la pratica del partire da sé per osservare e decifrare la società circostante e la persuasione che fatti apparentemente esclusivamente privati siano, in realtà, parte e specchio del mondo in cui viviamo. Valeria dà esempio di quella prospettiva fluida che si muove tra dimensione interiore e esteriore risultando al marito non intellegibile. E Valeria, con il suo punto di vista eccentrico rispetto alla norma, cerca di parlare il silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini.

La domanda posta dal marito di Valeria ricorda il giudizio di “illogicità” espresso da Mondadori, precedentemente evidenziato in riferimento a *Dalla parte di lei*; il marito mostra di basarsi su un episteme e su dei paradigmi ideologici (chiari e indiscutibili) e stenta a comprendere un punto di vista diverso dal proprio e a giudicare pertinente il discorso della moglie: è un punto di vista che fatica a disporsi sul piano dell'intellegibilità e della comprensione, prima ancora che su quello della condivisione o disapprovazione.

Per interpretare il “Che c'entra?” posto da Michele sono utili anche le riflessioni di Paola Bono sull'universalità delle categorie di conoscenza:

²⁹⁴ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., pp. 899-900.

Il punto di vista, iscrivendosi nella rappresentazione in quanto manifestazione del rapporto soggetto/oggetto, determina anche l'ampiezza del quadro, ed esclude o marginalizza elementi da un *altro* punto di vista fondamentale. È questa modalità generale della costituzione delle pratiche discorsive, che molto spesso sono anche pratiche di potere. A essa è riferibile il colloquiale “*Ma questo non c'entra!*” con cui da una posizione di maggiore forza – sociale, intellettuale o retorica poco importa – si impone all'interlocutore/interlocutrice il rispetto delle regole, l'identificazione con il punto di vista di chi parla, o il silenzio²⁹⁵.

Per molto tempo, alle donne è stata sottratta la possibilità (il potere?) di nominazione che legittima il soggetto e dà ordine al mondo; a lungo ciò che alle donne appariva rilevante è stato preso «a limite negativo della conoscenza e del significato»²⁹⁶, e a lungo, per aver accesso al discorso dominante, le donne sono state costrette ad accettare il disconoscimento della propria esperienza e a identificarsi con il punto di vista maschile. Secondo Paola Bono, per secoli le donne sono state narrate e definite dagli uomini e quando hanno iniziato a dare le risposte su loro stesse e sulla realtà sono mutati, per usare ora le parole di Maria Luisa Boccia, «non solo il contenuto (il discorso sulla femminilità) ma le modalità del pensiero»²⁹⁷, nella misura in cui non è possibile separare le domande e le risposte dalle premesse in cui esse vengono elaborate. Dunque le donne, pensando e interpretando la realtà a partire da sé, ossia significando la propria esperienza, sono risultate non decifrabili per gli uomini.

Notiamo che nel percorso storico tracciato da Paola Bono sono accadute due cose: che le donne pensano e che gli uomini non le riconoscono più come donne. Maria Luisa Boccia, in un interessante articolo dedicato ai modi di significarsi propri delle donne, sottolinea gli importanti meriti degli «studi delle donne sulla storia [che] hanno dimostrato che vi è stato pensiero e parola di donne, non come affermazione femminile nel cono d'ombra dell'autorità maschile. [...] Donne che hanno nutrito questa passione significando la propria differenza, anche senza proporselo, ma perché qualcosa le ha spinte, o obbligate, a divergere; nel farlo si sono rivolte alla propria singolarità, hanno attinto cioè a quanto risultava loro, quali esseri umani concreti»²⁹⁸.

Secondo Boccia il femminismo, inventando parole e pratiche nuove per perseguire scopi comuni agli uomini o individuandone altri e riflettendo su quelle parole e quelle pratiche, ha

²⁹⁵ Paola Bono, *Esercizi di differenza. Letture partigiane del mondo e dei suoi testi*, op. cit., p. 66.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Maria Luisa Boccia, *Pensare diversamente*, in «Donna Woman Femme», 2-3, aprile-settembre 1999, p. 80.

²⁹⁸ *Ivi*, pp. 80-81.

colto a fondo l'auspicio di Virginia Woolf, che nel celebre *Le tre ghinee* (1938) si augurava: «Entrambi siamo decisi a fare il possibile per distruggere il male [...], voi con i vostri metodi, noi con i nostri. [...] Il modo migliore per aiutarvi a prevenire la guerra non è di ripetere le vostre parole e seguire i vostri metodi, ma di trovare nuove parole e inventare nuovi metodi»²⁹⁹. L'esistenza di una coscienza su di sé e sul mondo ha inciso sullo stare nel mondo e, altresì, sul modo di percepire la propria presenza in esso; la consapevolezza di sé ha portato, inoltre, a una discontinuità rispetto alla storia vissuta dalle donne nella misura in cui è divenuto più evidente e inconfutabile il fatto che nella Storia dei grandi eventi non vi è stato un difetto di partecipazione femminile bensì ne è stato misconosciuto l'apporto creativo.

Ma in che modo è stato possibile far sì che il senso delle cose delle donne non restasse consegnato solo alla loro esperienza?

Per comprendere tale passaggio, sempre secondo Boccia è fondamentale innanzitutto sgomberare le menti da un equivoco: «Non si è trattato né si tratta di pensare la differenza femminile [...] intesa come risposta femminile all'interrogativo "cosa è la donna", di quale realtà, ontologica o storica, deve appropriarsi, anche con la conoscenza per farsi soggetto. [...] Mettere l'accento su *la differenza* porta a ridefinire l'identità femminile (qualità, meriti e valori che costituiscono il sesso) con esiti normativi sia per la soggettività e le esistenze delle donne, sia dell'apporto che possono e devono dare alla storia umana»³⁰⁰. Per comprendere il cambiamento, meglio, la frattura apportata dal tematizzare la presa di coscienza di sé e del mondo è necessario porre l'accento sul "pensare a partire da sé". Un pensare a partire da sé che è affiorato come esigenza di prendere la parola in nome e a ragione di una competenza e di un'autorevolezza provenienti dalla propria vita. Fondante per il cambiamento e per la comprensione di esso, è stata la centralità della singolarità: «I molti e diversi modi di mettere in parola i pensieri di donne, a partire dalla vita, non hanno costituito una rappresentazione comune, sintetizzata in un'ideale positivo dell'essere donne; ma piuttosto della singolarità, come tratto irrinunciabile e imprescindibile soggettività. Questo non era mai stato possibile prima se non [...] come pazzia, sregolatezza, eccezione stravagante»³⁰¹.

Nella centralità rivestita dalla singolarità evidenziata da Boccia risuona in maniera importante uno dei nuclei tematici peculiari dell'intera opera decespiana: la formazione dell'individualità femminile. Il tema della scrittura è, infatti, affiancato e intrecciato a quello

²⁹⁹ Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, in Ead, *Saggi, prose, racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Mondadori, Milano 2012, p. 602.

³⁰⁰ Maria Luisa Boccia, *Pensare diversamente*, in «Donna Woman Femme», op. cit., p. 83.

³⁰¹ *Ivi*, p. 84.

dell'individualità: soggettività femminili raffigurate nelle loro diversità e nelle loro differenti esperienze. L'opera che meglio rappresenta questa costante decespédiana è *Nessuno torna indietro* (1938), in cui l'autrice si focalizza sul processo del divenire, lasciando volutamente irrisolto l'interrogativo del "cosa significhi diventare donna". *Nessuno torna indietro* è il romanzo in cui in maniera particolarmente efficace vengono rappresentati differenti modi di divenire donna: ciascuna delle otto protagoniste, infatti, diviene donna in maniera diversa dalle altre ma in reciproca relazione. Si tratta di un divenire a partire dal proprio desiderio che si rinnova e ridefinisce nel corso della vita e delle differenti esperienze.

Le otto protagoniste sono individue che si realizzano stando in relazione con altre individue e grazie al porsi in relazione. Tratto che ben si accorda con un altro importante aspetto tematizzato da Boccia la quale, in riferimento al pensare e al prendere parola tra donne, scrive: «"tra donne" indica lo spazio mentale, psichico e fisico che apre il sé alla relazione, che è già un distanziarsi dal proprio vissuto e dall'attaccamento al proprio io interiore; [...] la relazione tra donne consente alla singola di essere riconosciuta in presenza di altre ma anche nella distanza e distinzione»³⁰².

La produzione di de Céspedes è caratterizzata da una molteplicità di modi in cui le protagoniste scelgono e perseguono il loro realizzarsi e divenire donne. Nei numerosi racconti e romanzi di de Céspedes sono, infatti, rappresentate numerose donne – soggetti e, insieme, oggetti, voci narranti e personaggi di significativi passaggi storici – e nessuna di esse viene proposta come modello, innalzata a tale, se per modello s'intende una proposta codificata di comportamenti propri dell'essere donna. Come osserva Zancan, «l'attitudine intellettuale problematica nei confronti di ogni modello (letterario, sociale, femminile) e l'assunzione di un punto di vista saldamente ancorato alla propria soggettività»³⁰³ vengono applicati anche al genere romanzesco.

Anche se sull'evoluzione dei personaggi decespédiani, maschili e soprattutto femminili, ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, ci è sembrato importante evidenziare fin d'ora le prossimità emerse tra l'orizzonte letterario e esistenziale (in termini più teoricamente connotati potremmo definirlo il posizionamento³⁰⁴) di de Céspedes e l'analisi di Boccia, ossia: la

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Marina Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 32.

³⁰⁴ Volendo sintetizzare il concetto di posizionamento, nonché recenti teorie intersezionali, possiamo dire che le donne sono accomunate da una medesima oppressione subita in quanto donne, alla quale si sommano o possono sommarsi altre forme di oppressione, su assi che si intersecano rendendo ogni donna diversa nell'oppressione. Pertanto, una donna, inclusa in categorizzazioni e appartenenze diverse, non può essere ridotta a una generica identità astratta. La politica del posizionamento consente di non sminuire la

centralità dell'individualità che si (ri)conosce e definisce nella relazione – di somiglianza e distanza – con l'altra.

Analizziamo invece qui più attentamente il famoso "scambio" tra Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes apparso sulle pagine di «Mercurio» nel 1948³⁰⁵, in quanto le posizioni espresse dall'una in *Discorso sulle donne*, e dall'altra in *Lettera*, sono esemplari in relazione alle riflessioni che stiamo elaborando. Nel testo di de Céspedes sono rintracciabili tratti significativi della sua poetica: la scrittura è lente con cui osservare il mondo e dimensione privilegiata per abitarlo; l'identità è definibile a partire da sé e attraverso la relazione con l'altra. Ma il punto principale è un altro: il dialogo instaurato dall'articolo dell'una e dalla risposta dell'altra può essere interpretato come un esempio di “scarto” che sovverte l'ordine del discorso dominante. Riportiamone due stralci rilevanti.

Scrive Ginzburg:

L'altro giorno m'è capitato fra le mani un articolo che avevo scritto subito dopo la liberazione e ci sono rimasta un po' male. [...] Quel mio articolo parlava delle donne in genere, e diceva delle cose che si sanno, diceva che le donne non sono poi tanto peggio degli uomini e possono fare anche loro qualcosa di buono se ci si mettono, se la società le aiuta, e così via. Ma era stupido perché non mi curavo di vedere come le donne erano davvero. [...] Avevo tralasciato di dire una cosa molto importante: che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. [...] A me non è mai successo d'incontrare una donna senza scoprire dopo un poco in lei qualcosa di dolente e di pietoso che non c'è negli uomini, un continuo pericolo di cascare in un gran pozzo oscuro, qualcosa che proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare tradizione di soggezione e di schiavitù e che non sarà tanto facile vincere; [...] Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù alle spalle e quello che devono fare è difendersi con le unghie e coi denti dalla loro malsana abitudine di cascare nel pozzo ogni tanto perché un essere libero non casca quasi mai nel pozzo [...] ³⁰⁶.

Così risponde de Céspedes:

complessità e la specificità che informa ogni individua, collocata quindi in uno spazio definito dalle caratteristiche specifiche del soggetto.

³⁰⁵ Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-37-38-39, marzo-aprile-maggio-giugno 1948; le citazioni sono tratte da Rosaria Guacci, Bruna Miorelli (a cura di), *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, Manni-Lupetti, Milano 1996, pp. 173-182.

³⁰⁶ Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in Rosaria Guacci, Bruna Miorelli (a cura di), *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, op. cit., p. 58.

È così bello e sincero che ogni donna, specchiandosi in esso, sente i brividi gelati nella schiena. Tuttavia, per un momento, avevo pensato di non pubblicarlo, temendo di commettere un' indiscrezione verso le donne nel rivelare questo loro segreto. Inoltre pensavo che gli uomini lo avrebbero letto distrattamente, o con la loro vena di ironia, senza intuire l' accorata disperazione e il disperato vigore che è nelle tue parole, e avrebbero avuto una ragione in più per non capire le donne e spingerle ancora più spesso nel pozzo. [...] Ma – al contrario di te – io credo che questi pozzi siano la nostra forza. Poiché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano, e nel riaffiorare portiamo in noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini – i quali non cadono mai nel pozzo – non comprenderanno mai. [...] Sicché io credo con affettuosa compassione che essi non abbiano pozzi in cui cadere e quindi non possano mai venire a contatto immediato con la debolezza, i sogni, le malinconie, le aspirazioni, e insomma tutti quei sentimenti che formano e migliorano l' animo umano e che – sebbene inconsapevolmente e per un succedersi di ignorati tranelli – pesano anche sulla vita dell' uomo più conforme al modello virile. [...] Del resto – tu non lo dici, ma certo lo pensi – sono sempre gli uomini a spingerci nel pozzo; magari senza volerlo. [...] Proprio a proposito di questi pozzi io ho tanto insistito perché, in questo stesso numero della rivista, Maria Bassino, uno dei maggiori penalisti italiani, difendesse il diritto delle donne ad essere magistrati. Perché spesso è proprio nel fondo del pozzo che le donne uccidono, rubano, compiono tutti quei gesti che le umiliano, [...]. Anche i magistrati ignorano tutto ciò, perché i magistrati – appunto – sono uomini. E non è giusto che le donne siano giudicate da chi non conosce come esse sono veramente, mentre gli uomini sono sempre giudicati da coloro che, per essere della loro stessa natura, sono i più adatti a intenderli. [...] Tu dici che le donne non sono esseri liberi: e io credo invece che debbano soltanto acquisire la consapevolezza delle virtù di quel pozzo e diffondere la luce delle esperienze fatte al fondo di esso, le quali costituiscono il fondamento di quella solidarietà, oggi segreta e istintiva, domani consapevole e palese, che si forma fra donne anche sconosciute l' una all' altra³⁰⁷.

I discorsi delle due scrittrici, nonostante presentino punti di vista differenti, sono accomunati da due convinzioni comuni. La prima è la possibilità di poter parlare delle donne in generale. È un punto delicato, poiché implica che vi sia uno “specifico femminile”³⁰⁸ che legittima le scrittrici a parlarne in termini generali, benché, soprattutto de Céspedes, abbia insistito sulla pluralità dei modelli femminili e sulla necessità per ciascuna donna di partire da

³⁰⁷ Alba de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in Rosaria Guacci, Bruna Miorelli (a cura di), *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, op. cit., p. 62.

³⁰⁸ Valeria Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, op. cit., p. 162.

sé. Ora, la specificità che permette di parlare delle donne in genere si fonda su un elemento comune e fondante: la condizione di schiavitù che storicamente le donne subirono. Ad accomunarle, quindi, non è un'essenza assoluta o il semplice sesso biologico, bensì sono le condizioni materiali di vita che per secoli furono costrette a sopportare. Per cui, in questo scambio, le due scrittrici riflettono in termini generali sulle donne, alla luce del dominio maschile che le ha accomunate e le continua ad accomunare; ossia, le donne costituiscono una “stirpe disgraziata e infelice” in quanto storicamente oppressa da un potere asimmetrico tra soggetti sessuati.

Prima di proseguire con le considerazioni di de Céspedes e Ginzburg, occorre aprire una breve parentesi per considerare le implicazioni dell'uso di un concetto relativamente unitario di “donna”³⁰⁹. La categoria donna, generalmente utilizzata negli anni in cui si situa lo scambio tra le due scrittrici, è oggi problematizzata nella misura in cui esprime criticità evidenziate negli ultimi decenni soprattutto dagli studi di genere e queer, a causa dell'orizzonte essenzialista che il termine richiama. Ora, la critica alla concezione ontologica dell'identità sessuale e al falso universalismo della categoria di differenza sessuale elaborata a partire dagli anni Ottanta dalle femministe nere, per lo più americane³¹⁰, e dagli studi lesbici e queer³¹¹ è stata senz'altro e continua a essere di enorme importanza nell'elaborazione di un punto di vista femminista critico e non dogmatico. Al contempo, però, si possono condividere gli interrogativi di Rosi Braidotti, che si domanda: «va tutto benissimo, ma che ne è stato della differenza sessuale intesa come rapporti di potere asimmetrici tra soggetti sessuati? [...] Ciò che è necessario evitare è che l'urgenza di riconoscere la dimensione molecolare del desiderio sessuale e il suo processo di differenziazione finiscano per occultare la realtà concreta e materiale dell'esercizio coercitivo del potere a livello dei rapporti di genere»³¹². Tuttavia, ci si può domandare anche, alla luce delle rivendicazioni dei variegati femminismi che si stanno affermando nel mondo, in che modo sia ancora (e se sia ancora) possibile assumere il concetto di “donna” come categoria conoscitiva senza cadere automaticamente nell'essenzialismo. Il nostro proposito è quello di valorizzare il potenziale della categoria e di assumerla in maniera critica individuando le

³⁰⁹ Per un'analisi approfondita del concetto di donna, si veda il volume di recente pubblicazione: Paola Rudan, *Donna. Storia e critica di un concetto polemico*, Il Mulino, Bologna 2020.

³¹⁰ Cfr. In particolare gli scritti di bell hooks, Audre Lorde, Gloria Anzalua, Toni Morrison, Alice Walker.

³¹¹ Cfr. Elisa A. G. Arfini e Cristian Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Edizioni ETS, Pisa 2012; Alice Bellagamba, Paola Di Cori, Marco Pustianaz, *Generi di traverso*, Mercurio, Vercelli 2000; Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2013 [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990]; Monique Wittig, *Il pensiero straight e altri saggi*, in www.pensierostraighthome.files.wordpress.com, [ed. orig.: *The straight Mind and other Essays*, 1992]; Teresa de Lauretis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, «Differences», 3/2, 1991, pp. III-XVIII.

³¹² Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 126-7.

fratture aperte dalla presa di parole delle donne in quanto rottura dell'ordine patriarcale e interruzioni del monologo maschile. Nel cercare di farlo, abbiamo fatto ricorso alle utili riflessioni di Monica Dell'Asta che, sollecitata dagli studi di Iris Marion Young³¹³, ragiona intorno all'efficacia del concetto di "genere come serialità". Dell'Asta evidenzia i vantaggi metodologici che offre il paradigma del genere come serialità; tra questi, in particolare, la possibilità di «concepire il genere come "dispositivo" e analizzare le relazioni materiali di potere implicate nel suo funzionamento»³¹⁴. Un uso che rende, inoltre, possibile pensare a un soggetto femminile nomadico e ibrido, come auspicato da Braidotti, che si presta a essere esaminato con il metodo dell'intersezionalità. È alla luce di tali considerazioni, e con il proposito di usare il concetto "donne" in maniera problematica, consapevoli quindi delle criticità e dei rischi che esso porta con sé, che stiamo analizzando lo scambio tra de Céspedes e Ginzburg, e più in generale la portata della produzione letteraria di de Céspedes per la questione femminile.

Per l'appunto, un tratto peculiare dello "specifico femminile" evidenziato dalle due scrittrici è la tendenza muliebre a cadere nel pozzo della malinconia. Ginzburg vede l'inclinazione femminile a cadere nel pozzo come debolezza, mentre de Céspedes la considera una forza, meglio, la forza delle donne che, grazie ai pozzi, possono conoscere e diventare consapevoli della complessità della condizione umana. Entrambe sono coscienti delle difficoltà attraversate dalle donne e ancora presenti; de Céspedes, però, dà un'interpretazione potenziante dei pozzi, che richiama alla mente l'auspicio di Carla Lonzi: «La differenza della donna sono millenni di assenza dalla storia. Approfittiamo della differenza»³¹⁵.

Interessante, inoltre, il riferimento puntuale di de Céspedes alle ingiustizie presenti nella società del tempo. Si tratta, nello specifico, della ricordata impossibilità delle donne di accedere alla carriera di magistrato e, dunque, di un divieto imposto e di un'ingiustizia perpetrata dallo Stato. De Céspedes mostra quindi una sensibilità e un desiderio di giustizia particolarmente perspicaci per il tempo; infatti, l'accento posto sull'ingiustizia in questo scambio con Ginzburg sarà tematizzato un anno dopo, nel 1949, nel romanzo *Dalla parte di lei*, dal punto di vista della donna incriminata che ha il diritto di essere giudicata da altre donne, non solo da uomini. Un chiaro riferimento si trova, inoltre, nel *Diario* dell'autrice che il 15 novembre 1947 appunta: «Sono disgustata dal fatto che non vogliono ammettere le donne alla magistratura»³¹⁶.

³¹³ Iris Marion Young, *Gender as seriality*, in «Signs», 3, 1994.

³¹⁴ Monica Dall'Asta, *Sfide e prospettive di una storia femminista del cinema*, in «La Valle dell'Eden», Luglio-dicembre 2007, n. 19, p. 84.

³¹⁵ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, in Ead, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, op. cit., p. 15.

³¹⁶ Alba de Céspedes, *Diario*, 15 novembre 1947.

La seconda convinzione comune a Ginzburg e a de Céspedes è l'idea che siano gli uomini a spingere le donne nel pozzo. Se le interpretazioni che ne danno le due scrittrici differiscono, comune ne è, di contro, il responsabile: a portare le donne allo scoramento e alla sfiducia sono gli uomini – mariti, figli, fratelli e padri – o, più esattamente, quella cultura patriarcale di cui le loro parole e, ancor più, i loro silenzi sono l'espressione.

Lo scambio tra Ginzburg e de Céspedes è un esempio di scrittura che interpella sia la dimensione privata sia quella pubblica, una riflessione apparentemente di natura solo introspettiva che si muove, in realtà, su una dimensione politica. Il *Discorso sulle donne* di Ginzburg e la *Lettera a Natalia Ginzburg* di de Céspedes sembrano, inoltre, un esempio di “scarto” rispetto al discorso e all'ordine del tempo. Notiamo innanzitutto quanto sia significativa la scelta di de Céspedes di pubblicare lo scambio sull'ultimo numero della rivista «Mercurio» in un momento storico emblematico: nel giugno 1948, a pochi mesi dalla nascita della Costituzione – dunque in un momento particolarmente delicato e importante della storia italiana. Decide di pubblicare uno scambio a prima vista intimo e riguardante, in apparenza, solo le donne. Ci si domanda se a spingerla non sia stata l'urgenza di porre l'attenzione sulle reali condizioni di vita delle donne della nuova Italia. De Céspedes mette in evidenza la profonda contraddizione presente al tempo: la libertà appena conquistata dal nazifascismo non comporta necessariamente la libertà delle donne italiane.

L'autrice sottolinea il contrasto osservando la realtà da un punto di vista connotato dalla propria appartenenza di genere. In questa prospettiva riecheggiano le parole di Anna Bravo che, nella *Prefazione* al citato saggio di Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina, osserva che le studiose «scompaginano le carte: non solo documentano l'essenzialità e la qualità diversa dell'opera delle donne, ma tendono a capovolgere la questione chiedendosi quale contributo abbia dato la Resistenza alla libertà femminile. Il giudizio è che lo scambio è stato ineguale, che i conti restano aperti»³¹⁷. De Céspedes, oltre a raccontare i passaggi storici del Novecento italiano, si interroga sull'incisività dei grandi cambiamenti sociali nelle singole vite concrete degli uomini e, soprattutto, delle donne. L'autrice, dunque, non si limita a tematizzare l'apporto delle donne alla costruzione dell'Italia liberata bensì si domanda in quali modi le esistenze concrete delle individue siano cambiate.

La *Lettera a Natalia Ginzburg* è, infine, un esempio di uso eccentrico e, dunque, di messa in questione dei generi letterari. De Céspedes, pubblicando la propria risposta sotto forma

³¹⁷ Anna Bravo, *Prefazione*, in Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, op. cit., p. IX.

di lettera – il cui incipit, significativamente, è «Mia carissima, voglio scriverti due parole appena finito di leggere il tuo articolo» – e muovendosi sul piano privato e sul piano pubblico contamina e riformula generi tra loro tradizionalmente distinti. Del resto, la produzione dell'autrice, si è visto, è un continuum tra scrittura narrativa, scrittura privata e scrittura saggistico-teorica: una scrittura in cui vengono inseriti passaggi autobiografici in argomentazioni teoriche o poste questioni teoriche attraverso la narrativa, alternando e mischiando diversi registri per evocare un soggetto multiplo. Si tratta di una “scrittura poetica-politica”, ossia «con le caratteristiche di una messa in gioco a partire da sé, che evita volutamente qualsiasi astrattezza che non sia quella etica, [...]. Scritture [in cui] le ragioni della letteratura, ovvero l'amore per il come dire, il modo del dire, si incontrano con le ragioni della politica, intesa come osservazione del mondo e appassionamento a esso, senza rinchiudersi nelle sole ragioni della letteratura o della politica, senza che i rigidi recinti di generi e contesti mantengano la loro disciplinarietà»³¹⁸.

³¹⁸ Laura Fortini, “Possiamo dire di avere speso molto di noi”: *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, op. cit., p. 110.

1.4. L'evoluzione del personaggio femminile: la personaggia

L'intento del presente capitolo è di riflettere sull'evoluzione dei personaggi e, in particolare modo, del personaggio femminile nei romanzi di Alba de Céspedes, analizzando i percorsi attraverso cui le protagoniste decespediane giungono a una sempre maggiore coscienza del mondo e di sé e a una capacità di intervento sul reale a partire da sé e dalla propria esperienza. Utilizzeremo il neologismo "personaggia" perché a guidare la nostra analisi delle vicende delle protagoniste è il paradigma di "personaggia in divenire": sia il sostantivo "personaggia" sia il sintagma "in divenire" sono presi in prestito nell'accezione proposta nelle elaborazioni teoriche formulate dalle studiose della Società Italiana delle Letterate, sulle quali è opportuno fornire alcune precisazioni. Nel 2011, la Società Italiana delle Letterate organizzò un convegno dal titolo *Io sono molte. L'invenzione delle personagge* (Genova, 18-20 novembre 2011) a cui seguì, nel 2016, la pubblicazione del volume *L'invenzione delle personagge*³¹⁹.

Nonostante l'analisi dei personaggi sia uno degli aspetti centrali degli studi letterari e vi siano, ad oggi, saggi, monografie, e dizionari dei personaggi letterari³²⁰, la presenza di personaggi femminili, o di analisi specifiche su personaggi femminili, è limitata. È a partire da tale constatazione che la Società Italiana delle Letterate «ha cominciato a riflettere sulla necessità di pensare non più soltanto a personaggi femminili corrispondenti, complementari sebbene diversi, dei personaggi maschili, ma proprio a una nuova e diversa configurazione linguistica e letteraria, "la personaggia"»³²¹.

Il neologismo nasce da un'intuizione di Maria Vittoria Tessitore che, in un articolo in cui ripercorre l'invenzione della personaggia, evidenzia il ruolo centrale rivestito dalla relazione lettore lettrice/ personaggio personaggia/ autore autrice: «le personagge e i personaggi sono le persone – donne e uomini – della scrittura che incontriamo quando affrontiamo un libro. Quando operiamo quella funzione libera e creativa del senso che è affidata alla lettrice, diamo altra vita alle personagge. [...] Entrambe – la lettrice e la personaggia – sono soggetti

³¹⁹ Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobellieditore, Roma 2016.

³²⁰ Cfr. Tra i tanti e i più recenti: *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino 2003; *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. XI "Personaggi", Bompiani, Milano 2005; Franco Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Storia e letteratura, Roma 2007; Fabio Stassi, *Holden, Lolita, Zivago e gli altri. Piccola enciclopedia dei personaggi letterari (1946 – 1999)*, Minimumfax, Roma 2010.

³²¹ Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre Modernità», n. 12 - 11/2014, p. 204.

imprescindibili del processo dialettico di significazione del mondo praticato nell'atto di lettura»³²².

Introdurre nell'orizzonte letterario il termine "personaggia" significa interrogare i criteri metodologici esistenti e introdurne di nuovi, più adeguati per studiare la produzione letteraria di autori e autrici da un punto di vista di genere, elevando la differenza sessuale e di genere a criterio euristico³²³. Parlare di "personaggia" mostra nuovi approcci di studio che comportano una prospettiva di genere e il riconoscimento di nuovi punti di vista all'interno della lingua, della narrazione e del pensiero. Il neologismo – come accade ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile con valore di neutro universale – risulta disturbante e illegittimo all'interno di un sistema coerente. La personaggia è soggetto dell'azione e non figura subalterna, e può essere delineata dall'autore o autrice in terza persona oppure da una "io" femminile³²⁴.

Nonostante non compaiano nei dizionari in quanto tali, le personagge sono numerose e colpiscono per la loro eccentricità, nel senso di non aderenza al modello tradizionale e codificato di femminilità.

Scrive de Céspedes nel riflettere sul suo rapporto con i personaggi:

Chi, se non uno scrittore, può capire il *tormento* di presentare i personaggi, farli muovere, agire, dare loro un carattere diverso³²⁵.

[...]

I personaggi mi seguono, mi incalzano: mi raggiungono anche attraverso il sonno, mi si presentano nei sogni. La mia vita è aperta dinnanzi a loro come una casa senza porte o finestre. Senza difese, oh mio Dio, senza difese³²⁶.

Il personaggio svolge un ruolo fondante nel romanzo e lo scrittore, che ne è consapevole, ne è ossessionato. Ma di che genere di personaggi si tratta? Secondo Virginia Woolf il personaggio deve apparire reale, vero e convincente poiché solo se i personaggi sono reali il romanzo può sopravvivere. Ma – si domanda acutamente la scrittrice – che cos'è la realtà? E chi ne sono i giudici?

³²² Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in «Altre Modernità», op. cit., p. 216.

³²³ Cfr. Monica Cristina Storini, *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di italianistica», op. cit.

³²⁴ Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, in «Altre Modernità», op. cit., p. 204.

³²⁵ Alba de Céspedes, *Diario*, 20 febbraio 1939 (corsivo nostro).

³²⁶ *Ivi*, 17 settembre 1943.

Un personaggio può essere reale per Bennett e assolutamente irreali per me. [...] Se pensate ai romanzi che per voi sono i più grandi [...] subito vi vien fatto di pensare a un personaggio che vi è sembrato così reale (non intendo realistico) che ha addirittura il potere di farvi pensare non solo a lui, ma a ogni specie di cose attraverso i suoi occhi – alla religione, all'amore, alla guerra, alla pace, alla vita familiare, ai balli in paese, ai tramonti, alla luna che sorge, all'immortalità dell'anima – [...]. E in tutti questi romanzi questi grandi romanzieri ci hanno fatto vedere ciò che volevano farci vedere attraverso un personaggio. Altrimenti non sarebbero romanzieri; ma poeti, storici, polemisti³²⁷.

Monica Storini – nel citato studio in cui confronta la conferenza di Virginia Woolf a *Ideas sobre la novela* di José Ortega Y Gasset (1925) – osserva che la centralità che la scrittrice inglese riserva al carattere «ha una conseguenza non secondaria e, cioè, il fatto che a giudicarne il valore e la riuscita non sarà il critico di mestiere – o, comunque, non lui esclusivamente – ma i lettori reali: tutti siamo giudici del carattere, perché esperti della vita»³²⁸. Virginia Woolf decide di raccontare una storia, la storia di un incontro durante un viaggio in treno, per mostrare cosa intende per personaggio; ossia sceglie – come evidenzia lei stessa – di non astrarre e di non analizzare, bensì di partire da una storia vera, da una propria esperienza, per mostrare cosa intende per carattere.

Virginia Woolf parte da sé e sceglie di parlare in prima persona poiché non vuole «attribuire al mondo intero le opinioni di un individuo isolato, male informato, scriteriato»³²⁹.

L'autrice, dunque, parte da una vicenda concreta per trarre conclusioni teoriche, si interroga su chi sia in grado di giudicare la verità e la realtà e problematizza la scelta della prima persona. Come osserva Storini, è «l'assunzione della parzialità [...] che permette a Virginia Woolf di far interagire con il proprio posizionamento [...] anche l'esperienza e il vissuto degli altri. Il neutro – o meglio i parametri di giudizio, il canone – se deve esserci, deve nascere ed essere valutato veramente dall'esperienza di tutti» e a dare oggettività alla sua visione parziale sarà «il suo vissuto dei suoi interlocutori/ascoltatori, la condivisione/relazione con gli/le altri/e che formano il pubblico del proprio discorso»³³⁰.

³²⁷ Virginia Woolf, *Bennett e la signora Brown*, in Ead., *Saggi, prose, racconti*, op. cit., p. 252.

³²⁸ Monica Cristina Storini, *Donne, teorie e canoni*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, op. cit., p. 58.

³²⁹ Virginia Woolf, *Bennett e la signora Brown*, in Ead., *Saggi, prose, racconti*, op. cit., p. 245.

³³⁰ Monica Cristina Storini, *Donne, teorie e canoni*, in Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto*, op. cit., pp. 61-62.

Virginia Woolf tenne la conferenza nel 1924 dimostrando un'eccezionale libertà e capacità critica nel modo in cui intende la letteratura e, più in generale, l'arte. Un'arte che è sempre inevitabilmente collettiva non perché non esista un individuo che ne è l'autore ma perché si tratta di un "io" sempre in relazione con gli/le altri/e suoi/sue interlocutori/trici e con il mondo. In Virginia Woolf è costante l'interrogarsi sulla relazione tra linguaggio, realtà e pensiero e si tratta di un procedere non astratto ma a partire da sé consapevole della propria parzialità e della centralità che l'esperienza, il vissuto e la relazione svolgono. Presupposti di cui, come nota Storini, «nel discorso teorico canonico, però, [...] non c'era – e non c'è ancora – posto, o almeno non del tutto»³³¹.

In diversi punti la teoria woolfiana sul personaggio e la centralità della relazione tra scrittore e pubblico richiamano considerazioni e convinzioni di de Céspedes. Se per Woolf il personaggio deve essere credibile, convincente lo deve essere anche de Céspedes. Afferma l'autrice nell'intervista a Carroli rispondendo a una domanda sugli spunti da cui nascono i suoi romanzi:

Sono sempre mie riflessioni sulla vita, poi a un certo momento c'è una persona che passa, [...] e mi può dare l'idea di un uomo, di una donna, ma io non ho mai preso niente dal vero, benché tutto quello che scrivo sia tratto dal vero perché l'ho sentito io³³².

Appunta l'autrice sul proprio diario:

Un personaggio è, sì, un'idea, come ogni uomo lo è: ma Ortega y Gasset dice bene che non deve essere idea di idea, ma *di vita, di cose*³³³.

E sulla rubrica *Diario di una scrittrice* scrive:

Un personaggio di romanzo, infatti, prende corpo, vita, spessore, non soltanto dai fatti che interpreta, dalle passioni che rappresenta, dalle parole che dice, ma anche dal tempo stesso della narrazione. Di pagina in pagina, egli si *riveste di carne*, si anima, respira, finché lo vediamo, a tutto tondo, vivere e muoversi nella nostra fantasia, non soltanto in virtù delle idee

³³¹ *Ivi*, p. 63.

³³² Piera Carroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 180.

³³³ Alba de Céspedes, *Diario*, 24 giugno 1957.

che esprime, del linguaggio che parla, ma anche dello spazio in cui si muove. Il tempo che l'autore gli assegna giustifica il suo evolversi, le sue azioni³³⁴.

Quel «poi a un certo momento c'è una persona che passa», si avvicina agli inaspettati incontri che accadono durante un viaggio da Richmond a Waterloo di cui scriveva Woolf, ossia, una persona che passa, una signora Brown, che dà l'idea di un uomo o di una donna. Si tratta di un'idea di vita e di cose che, a poco a poco, si riveste di carne; un'idea di donna o uomo che sono veri seppur dal vero siano tratti.

È interessante il fatto che de Céspedes specifichi – contraddicendosi solo apparentemente – che non prende “niente dal vero benché tutto ciò che scriv[e] sia tratto dal vero”, che è vero in quanto sentito come tale. In tale precisazione, risuonano le osservazioni di Elsa Morante nel suo saggio *I personaggi*, nel quale afferma «[f]ra tutti i libri possibili, prediligiamo quelli [...] che ci fanno incontrare con personaggi vivi (sebbene immaginari), e ce ne raccontano le vicende umane. Ci sembra che nessun saggio o trattato [...] possa soddisfare il lettore in quello che è il più grave problema di ciascun uomo: e cioè il problema dei suoi rapporti con la realtà»³³⁵. Precisando che romanzo è «ogni opera poetica nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)»³³⁶, mentre il romanziere è mosso da una «fedeltà disinteressata a un unico impegno: interrogare sinceramente la vita reale, affinché essa ci renda, in risposta, la sua verità»³³⁷. Osserviamo che in questo passaggio si ritrovano anche molte questioni su cui si è riflettuto in precedenza, ossia le opposte reazioni suscitate da *Dalla parte di lei*, in particolar modo dall'epilogo con cui si conclude il romanzo.

Il porre l'accento sui “rapporti umani con la realtà”, su “un'idea di vita e di cose” affinché la vita reale mostri la sua verità ben si accorda con un'idea di scrittura che parte dai silenzi e dalla significazione di uno scarto. De Céspedes sceglie di interrogare la realtà, ossia, per usare le parole di Morante, “rappresenta il rapporto dell'uomo con la realtà” attraverso le vicende esemplari delle giovani donne protagoniste dei suoi romanzi. La storia di Alessandra che spara al marito perfetto è vera nella misura in cui illumina la realtà a partire dall'esistenza di una donna e per suo tramite; l'autrice interroga la realtà adottando il punto di vista della sua

³³⁴ Alba de Céspedes, *Diario di una scrittrice*, in «Epoca», 8 febbraio 1959.

³³⁵ Elsa Morante, *I personaggi*, in Ead., *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 2012 [1987], p. 11.

³³⁶ Elsa Morante, *Sul romanzo*, in Ead., *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, op. cit., p. 44.

³³⁷ *Ivi*, p. 48.

personaggia, un punto di vista che le critiche e le scrittrici interpretano come autentico (nella sua esemplarità) mentre i critici uomini lo ritengono “assurdo” (nella sua parziale eccezionalità).

De Céspedes pare consapevole del fatto che l’“Universale” non stia in una genericità che poi finisce per essere la parzialità egemonica dei soggetti dominanti bensì stia nel particolare in cui viene messo in discussione. I giudizi delle scrittrici e dei critici mostrano idee di realtà divergenti; inevitabile chiedersi se ciò accada dacché le esperienze e le posizioni da cui giudicano sono, se non opposte, significativamente differenti. E differente sia, inoltre, la consapevolezza della parzialità del proprio giudizio.

Se la verità della realtà può essere interrogata dal margine, i personaggi veri sono coloro che abitano la marginalità. L’autrice, in tal modo, dà intera la propria immagine di mondo, un’interezza che trascende i vissuti specifici senza, però, disancorarsi da essi.

Occorre non confondere “reale” con “realistico” ossia abbandonare l’idea che il personaggio o la personaggia siano l’imitazione diretta della vita (in particolare di chi scrive) o il ricalco di una persona concreta. De Céspedes si muove al di fuori di effetti-specchio e mira, mutuando la riflessione di Testa sul realismo dei personaggi, a «un’interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile, [...] in cui a prevalere è l’*intentio* cognitiva su quella imitativa»³³⁸; ella mostra dunque di non intendere i personaggi come diretta imitazione della vita reale: essi sono un’interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile.

L’autrice delinea i suoi personaggi e, soprattutto, le sue personagge, osservando la società che la circonda, una società che poi racconta attraverso il loro punto di vista e le loro vicende; sia il testo sia la sua protagonista sono un “come se” e, in quanto tali, definiscono gli orizzonti conoscitivi ed etici dell’abitabilità del mondo. Significativo al riguardo quanto scrive de Céspedes nel ripercorrere i suoi romanzi, proprio attraverso le personagge:

E anche le mie protagoniste sono sempre, in fondo, la stessa donna che impersona, a sua volta, i problemi di una generazione, di un mondo e di un’età. Ma mentre Alessandra di *Dalla parte di lei* si riduce a uccidere per non rinunciare alla felicità e Valeria deve distruggere il “quaderno proibito”, cioè la lucidità della coscienza per tentare di trovarla, Irene comprende che la felicità si può trovare solo accettando la disperazione che assilla ogni creatura umana consapevole. Così ciò che rappresentava un muro tra Alessandra e Francesco, un segreto tra Valeria e Michele, diviene invece un vincolo di qualità unica tra Irene e Pietro, i quali cercano

³³⁸ Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, op. cit., p. 4.

insieme di dare un significato valido all'angoscia che pervade il loro amore, la loro naturale solitudine, il loro tempo e la loro età³³⁹.

La società viene raccontata attraverso le vicende e il punto di vista delle protagoniste che si alternano e si susseguono nella produzione decespédiana; un avvicinarsi di personaggi che impersonano la stessa donna nella misura in cui rappresentano il punto di vista dell'autrice nella storia.

Secondo Bachtin, «il personaggio interessa a Dostoevskij come particolare punto di vista sul mondo e su sé stesso», «egli costruisce il personaggio non sulla base di parole per lui estranee, non su quella di determinazioni neutrali, [...] insomma non una figura obiettiva del personaggio, ma appunto la parola del personaggio su sé stesso e sul suo mondo»³⁴⁰. È una definizione che si accorda all'idea decespédiana di personaggio e al rapporto tra de Céspedes e le sue protagoniste. Vi è un costante dialogo e un profondo legame tra l'autrice e le protagoniste dei suoi romanzi; nel diario l'autrice annota: «porterò con me i fantasmi dei miei personaggi, li incontrerò forse in un beato limbo dei personaggi non nati»³⁴¹, e poco oltre: «E io gli [a Franco Bounous] ho detto, oggi: non lavoro più se tu vuoi. E non mi ha detto: grazie, quanto mi devi amare, Alba mia. Silvia dice a Emanuela: ti deve amare molto per rinunciare al suo lavoro per te. Silvia, Emanuela... care ragazze mie»³⁴². Qualche anno dopo si domanda: «cosa farei senza Alessandra? [...] Lavoravo al romanzo, così furiosamente, accanitamente: e a mettere ordine in me stessa. I due problemi, benché non appaia a tutta prima, sono intimamente legati, e scartando qualche accessorio, graffiando un poco il gesso della patina, sotto Alessandra sarebbe facile trovare Alba»³⁴³. Esempi, questi, del dialogo che de Céspedes intrattiene, senza soluzione di continuità, con i suoi personaggi. Un legame che la porta anche a usare parti del suo diario personale per la stesura de *Il rimorso*, e usarle precisamente per il diario di Gerardo, uno dei protagonisti.

In de Céspedes, ripetiamolo, i confini tra le diverse scritture sono labili: si confondono le frontiere tra l'io dell'autrice e il soggetto del suo discorso nonché quelle tra chi scrive e il suo pubblico. In merito a quest'ultima sovrapposizione tra chi scrive e chi legge, significativo è ciò che afferma de Céspedes nel ripercorrere la genesi di Valeria, la protagonista di *Quaderno proibito*:

³³⁹ Alba de Céspedes, *Perché ho scritto Prima e dopo*, in «Bollettino Mondadori», marzo 1956.

³⁴⁰ Michel Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002 [1963], p. 64 e p. 75.

³⁴¹ Alba de Céspedes, *Diario*, 3 luglio 1941.

³⁴² *Ivi*, 4 luglio 1941.

³⁴³ *Ivi*, 4 e 5 settembre 1945.

A me non piacciono, d'ordinario, introduzioni o premesse: trovo che un personaggio, se è vivo, si presenta da solo. Ma Valeria è un personaggio diverso dagli altri, non è stato tutto inventato da me, e perciò è necessario che io faccia qualche chiarimento. L'anno scorso ho pubblicato un romanzo intitolato *Dalla parte di lei*. [...] Ma questo non c'entra con Valeria. O almeno c'entra soltanto per spiegare come, dopo *Dalla parte di lei*, io abbia ricevuto un gran numero di lettere da donne sconosciute. Alcune dicevano che il romanzo è bello, altre che è brutto. [...] Ma l'importante è che, nello scrivermi, queste donne (forse a loro insaputa) mi raccontavano ampiamente del loro matrimonio, della loro casa e dei loro figli: e insomma della loro vita quotidiana. Erano lettere tutte diverse tra loro e però sembravano tutte narrare la storia della stessa persona. La descrivevano tanto minuziosamente che presto imparai a riconoscerla: aveva i capelli castani, gli occhi castani, ed era ancora giovane, ancora bella, di quella bellezza particolare alle donne intelligenti e sensibili che a tutta prima passa inosservata. Mi divenne così familiare che ebbi bisogno di un nome per chiamarla. La chiamai Valeria³⁴⁴.

Le protagoniste di de Céspedes nascono da un incontro casuale, da un insieme di lettere e dalle pagine del diario dell'autrice, si rivelano negli arabeschi dell'immaginazione e della memoria ed incarnano esperienze reali. Possiamo affermare anche che, come le protagoniste sono, in fondo, la stessa donna, allo stesso modo, le numerose lettrici che scrivono all'autrice narrano la storia della stessa persona. Le personagge decespediane, come le sue lettrici, sono donne autentiche, ossia incarnazioni di esperienze.

Al contempo, sono tuttavia anche «personagge concettuali»³⁴⁵ che si pongono come soggettività di enunciazione. Il concetto è elaborato da Alessandra Pigliaru che lo sviluppa a partire da *Qu'est-ce que la philosophie?* di Deleuze e Guattari, i quali, nella prima parte della loro opera, distinguono le figure estetiche dai personaggi concettuali. Nel suo saggio Pigliaru procede sessuando la distinzione per poterla poi utilizzare per riflettere sulle personagge prodotte dalla scrittura di donne. Diversi tratti della sua personaggia concettuale permettono di approfondire le nostre riflessioni; per esempio, secondo la studiosa, la personaggia prodotta dalla scrittura di una donna arriva provvista da un «corredo familiare preciso che si muove in un doppio modo: il primo appartiene alla costellazione stessa della scrittrice, il secondo è più

³⁴⁴ Alba de Céspedes, *Nota*, in «Settimana Incom Illustrata», 23 dicembre 1950.

³⁴⁵ Cfr. Alessandra Pigliaru, *Natalia, Camilla e Daniela. Dal nome alla genealogia nelle personagge di Fausta Cialente*, in Angela Ammirati, Monia Andreani et al., *Contro versa. Genealogie impreviste di nate negli anni '70 e dintorni*, Sabbarossa, Reggio Calabria 2013, pp. 125-143.

proprio, e implica una libertà femminile [...] che consente alla personaggio di muoversi e operare autonomamente»³⁴⁶.

Ma che cosa si intende, più esattamente, per personaggio concettuale? E in che modo è conciliabile (se lo è) con una dimensione d'autenticità? Nella prima parte del loro saggio, Deleuze e Guattari specificano che «non è il personaggio concettuale a rappresentare il filosofo ma, al contrario, il filosofo è soltanto l'involucro del suo principale personaggio concettuale e di tutti gli altri che sono gli intercessori, i veri soggetti della sua filosofia»³⁴⁷. In altri termini, i personaggi concettuali non sono pura invenzione, bensì rappresentano degli eteronimi implicati nello stesso divenire. Si tratta di rappresentazioni che, al di là della finzione letteraria, hanno assunto su sé stesse le qualità dell'autonomia e, in certo qual modo, della costruzione del sé in relazione al filosofo o allo scrittore che li ha creati. Si tratta di personaggi che, oltre a essere concettuali (portatori di idee) sono inseriti in una trama che fa sì che perdano il carattere di universalità e si incarnino in una storia.

Esaminiamo su queste basi teoriche due personaggi decespediane: Augusta e Alessandra. Augusta è una delle otto studentesse del Collegio Grimaldi, luogo in cui è ambientato *Nessuno torna indietro*; Augusta è calata in una trama e incarna una storia (la storia del tempo e della società italiana degli anni Trenta) ed è portavoce delle idee di cui la stessa autrice si è fatta portatrice, «risultando – seguendo l'analisi di Pigliaru – a tutti gli effetti detentrici di soggettività»³⁴⁸. È una personaggio che presenta dei tratti estetici e un carattere particolarmente eccentrici, nel senso che sono lontani da quelli previsti e prescritti dal modello tradizionale di donna: ha più di trent'anni, non si è laureata, vive da diversi anni in un collegio da cui non è intenzionata ad andarsene, non è fidanzata né innamorata, ha i capelli tagliati a zazzera e le occhiaie. Inoltre, Augusta scrive, scrive un libro a cui si sta dedicando da anni affinché «tutte le donne possano leggerlo»³⁴⁹; un libro che, come osserva Zancan, «nel 1938 è “contro gli uomini” e nel 1966 tratta “il conflitto tra uomo e donna”, mentre nella prospettiva connessa all'autonomia delle donne riflette la lezione [...] di Simone de Beauvoir (“si nasce femmine e si diviene donne”)³⁵⁰. Un'evoluzione che riflette il punto di vista attento con cui de Céspedes rivede l'opera.

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 125-126.

³⁴⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, op. cit., p. 53

³⁴⁸ Alessandra Pigliaru, *Personaggi filosofici. Il caso di Merope tra immedesimazione e riconoscimento*, in *Alterità. Alienazione e Immedesimazione*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», 2013, 9, p. 2.

³⁴⁹ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead, *Romanzi*, op. cit., p. 162.

³⁵⁰ Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1625.

Augusta è inoltre colei che, tra tutte le collegiali del Grimaldi, analizza e decostruisce con lucidità l'Istituzione matrimonio e insiste sull'importanza, per le donne, d'averne una propria autonomia. Osserva Augusta, parlando con l'amica Emanuela:

A casa, ormai, non di più tornare. I genitori non dovrebbero mandarci in città. Dopo, anche se torniamo, siamo cattive figlie, cattive mogli. Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa? E, per i nostri paesi, aver vissuto sole in città vuol dire essere donne perdute. Quelle che sono rimaste, che sono passate dall'autorità del padre a quella del marito, non ci perdonano di aver avuto la chiave della nostra camera, di uscire e di entrare all'ora che vogliamo. E gli uomini non ci perdonano di aver studiato, di saperne quanto loro³⁵¹.

E oltre, a proposito della vecchiaia, parlando sempre a Emanuela:

«La donna per liberarsi dalla tirannia dell'uomo deve sostituirsi a lui, creandosi una vita autonoma, affrancata anche dalla servitù dei sensi: deve conseguire l'indipendenza dello spirito e della carne. [...] Così nessuna donna temerà più l'avanzare degli anni. [...] Il tempo ci spaventa a causa degli uomini. Quando ognuna di noi avrà una propria vita indipendente, in ogni campo, saremo salve dalla paura: salve dalla vecchiaia, dalla morte, capisci? Sono loro i disturbatori dell'ordine che la donna stabilisce nel mondo»³⁵².

I dialoghi in cui Augusta espone le sue idee sul legame coniugale e sulla necessità della donna di «liberarsi dalla tirannia dell'uomo»³⁵³ sono diversi e intensi. E significativo è il fatto – come si vedrà estesamente nell'ultimo capitolo – che molti interventi di Augusta non si ritroveranno, se non in maniera fortemente ridotta e depotenziati, nel film che nel 1943 sarà tratto dal romanzo. Film nel quale proprio la figura di Augusta verrà eliminata in quanto – come argomenterà il regista Blasetti nella relazione per il Ministero della cultura popolare – «personaggio [...] refrattario ad una traduzione cinematografica»³⁵⁴. Nel film sarà, infatti, un'altra studentessa, Silvia, l'intellettuale del gruppo, a farsi in parte portavoce del posizionamento di Augusta, ma si tratterà di poche e brevi battute nelle quali scompaiono la lucidità e la precisione che troviamo, invece, nei discorsi di Augusta nel romanzo.

³⁵¹ *Ivi*, p. 160.

³⁵² Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 203.

³⁵³ *Ivi*, p. 203.

³⁵⁴ Alessandro Blasetti, *Relazione di Blasetti per il Ministero della cultura popolare*, in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, RHV, p. 6.

“Personaggio refrattario” ossia in disaccordo con il modello femminile del tempo che il regista non volle compromettere e che, invece, de Céspedes aveva scelto di problematizzare e ancor più di smitizzare. In una delle sue ultime comparse, Augusta è presentata così:

I suoi gesti erano ogni giorno meno femminili. Gonfie borse le appesantivano gli occhi perché vagliava fino a tardi. Anche il nuovo romanzo era stato respinto: lei lo aveva riposto nel cassetto, senza più parlarne, e ne aveva cominciato un altro. Beveva per scrivere; ma, forse, scrivere non era più che un pretesto per bere. Dietro il comò, Augusta nascondeva il vino. La camera era impregnata di un aflore che pareva emanasse dalla sua pelle. Le amiche fingevano di non avvedersene; le suore tolleravano perché Augusta era discretamente provvista di danaro e talvolta accennava a rimanere nell'istituto sempre³⁵⁵.

De Céspedes con il suo romanzo problematizza l'inadeguatezza e la limitatezza del modello tradizionale di femminilità e attraverso le protagoniste mostra i differenti modi del divenire e dell'essere donne senza «infingimenti né retoriche d'occasione sul femminile»³⁵⁶, incarnandole in una storia e calandole nel contesto storico-sociale del tempo. Augusta è donna autentica che, a causa delle sue scelte esistenziali e delle sue convinzioni, vivrà in solitudine e marginalizzata; tuttavia, al contempo, si pone come soggettività di enunciazione che decostruisce l'istituzione familiare evidenziando gli obblighi che essa prescrive alle donne. Augusta, con le sue tesi e il suo romanzo che non vedrà mai la luce, si fa portavoce delle convinzioni dell'autrice, anch'ella impegnata – come si legge nel suo diario – a «non sentire più la naturale tendenza delle donne a essere schiave, a sacrificarsi, non essere soffocata dal rimorso quando non ubbidisco a questi doveri»³⁵⁷.

La seconda personaggio su cui vogliamo focalizzare la nostra attenzione, interrogandola come soggetto autentico e soggettività di enunciazione è la già incontrata Alessandra, la protagonista di *Dalla parte di lei*.

Alessandra è, insieme a Gerardo di *Il rimorso*, il personaggio che de Céspedes sente più vicino a sé; Alessandra le è affine sia per le vicende che attraversa, sollecitate dall'autobiografia dell'autrice, sia per il punto di vista con cui osserva il mondo. Alessandra è la protagonista di *Dalla parte di lei* ma anche una sorta di alter ego dell'autrice che, per diversi mesi, nelle lettere e nei telegrammi che manda si firma “Alba e Alessandra”. Peraltro, nel proprio diario, de Céspedes annota con precisione la storia della stesura dell'opera, e sempre nel diario sono

³⁵⁵ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 268.

³⁵⁶ Laura Fortini, *Nessuno torna indietro*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 104.

³⁵⁷ Alba de Céspedes, *Diario*, 7 agosto 1952.

rintracciabili importanti tematiche presenti nel romanzo: in primis, il tema del sogno d'amore e il tema dell'incomunicabilità e della solitudine. Il sogno d'amore fonda l'immaginario di de Céspedes e la sua relazione con Franco Bounous: la stessa illusione di complementarità seduce e inganna anche Alessandra; l'incomunicabilità e la solitudine accompagneranno la vita coniugale dell'autrice come quella della personaggio.

Si può riflettere sull'ideale di una fusione assoluta con l'altro che nutre l'immaginario di Alba (e Alessandra) a partire dagli studi condotti da Lea Melandri, rintracciabili in opere quali *Come nasce il sogno d'amore*, *Amore e violenza. Il fattore molesto delle civiltà*, e *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*³⁵⁸. Secondo Lea Melandri, il sogno d'amore è l'impianto base, l'impalcatura di tutta la storia della civiltà; esso nasce come un sogno di onnipotenza infantile, desiderio maschile di ricongiungimento con la propria origine che viene fatto proprio dalle donne e, nei secoli, agito, fantasticato, sofferto nella ricerca di una coppia fusionale, un'unità di diversi, un'armonia di differenti destinati fatalmente a incontrarsi per vivere felici. Il sogno d'amore diviene legge e ordine della donna, la quale, credendo di costruire sé stessa, si avvicina all'ideale che l'uomo desidera per sé. In tal modo la donna si allontana da un'autonomia reale, avvicinandosi più a un mito. Nel sogno d'amore «l'attesa si trasforma in pretesa, la mancanza che chiede il suo riempimento. È il velo che, non più l'uomo, ma le donne hanno creato, come sogno duplice di vita e di morte, oscillazione tra due eccessi, il tutto e il niente, che impedisce di avere occhi per tutto ciò che è reale e limitato»³⁵⁹. Poi avviene la scoperta: la donna scopre che al centro vi è e vi resta l'uomo e va incontro alla delusione d'aver scambiato per proprio il sogno dell'altro. Scopre «l'evidente centralità dell'uomo, appagato nel suo bisogno di "equilibrio organico" dal possesso sicuro del corpo femminile, fa cadere anche l'attesa di miracolose fusioni: non uno, ma due, uno al centro e l'altra al margine»³⁶⁰. La vita si mostra senza veli e la realtà si mostra nelle fatiche e nelle umiliazioni che «le donne accettano per poter continuare a sognare. Sopportando una vita "fittizia" si garantiscono la sopravvivenza e resta salva la pretesa di una felicità dovuta. [...] La morte di sé, che le donne sperimentano ogni giorno nelle case, nelle relazioni famigliari, nella dedizione sociale, e che viene nascostamente offerta a non si sa quale dio in cambio di una ricompensa sognata»³⁶¹.

³⁵⁸ Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, op. cit.; *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*, op. cit.; *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, op. cit.

³⁵⁹ Lea Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, op. cit., p. 35.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 84.

³⁶¹ *Ivi*, p. 90.

La lucida decostruzione del sogno d'amore fatta da Melandri aiuta a comprendere alcune annotazioni che de Céspedes appunta sul proprio diario e alcuni dialoghi e passaggi di *Dalla parte di lei*. Nel diario di Alba de Céspedes e nelle memorie di Alessandra, oltre all'ideale di un'armoniosa unione con l'altro, colpisce anche l'insistenza sui temi dell'attesa e della riduzione della donna a corpo, aspetti, questi, evidenziati anche da Melandri.

Circa il tema del sogno d'amore e dell'attesa, leggiamo nel *Diario*:

Anche oggi volevo parlargli e lui, sì cara, *un momento*, ho scordato la chiave della bicicletta. Allora ho avuto vergogna di richiamarlo³⁶².

[...]

Sono uscita di casa un giorno a Sestriere, vuota e leggera come un altro giorno e sono tornata che avevo incontrato Franco. [...] E insomma il gran tormento è incominciato. Addio, divino, inebriante egoismo. [...] Tutto di me speranza avvenire passato, sogni, *tutto è per lui perché lui mi guardi e sorrida*. Mi guarda poco e spesso c'è nel suo sguardo un rimprovero come se la mia vita non gli riuscisse amorosa e grata come la sua a me. *Ma che importa?* Io lo amo. Io so l'intensa gioia che c'è nel guardare l'essere adorato. [...] Franco verrà più tardi. *Verrà ogni sera*, per quanto la mia vita sarà lunga. E io sarò, come stasera molto felice. *Felice anche d'aspettarlo*, se avrò il lavoro e la natura³⁶³.

[...]

So che non ama i miei gesti, il mio modo di parlare e muovermi, so che tutto di me gli dispiace. Che ama solo la ragazza per bene che è in me, che altri hanno fatto di me quando avevo pochi anni. *E ama la moglie che sarò, che lo amerà, lo aspetterà, fedele*³⁶⁴.

[...]

Ma non posso fare a me di lui: ho detto parole importanti ieri sera e lui non le ha capite. A un certo momento aveva sonno *era stanco*. "Piccola, piccola" mi ha detto ridendo, trattandomi come una bambina che fa i capricci³⁶⁵.

Altre annotazioni riguardano il suo corpo, il suo ruolo e la sua funzione:

A volte quando mi guarda vorrei nascondermi. [...] Vede solo un piccolo difetto fisico, [...]. Dovrebbe capire che c'è qualcosa in me che nessuna altra gli darebbe: invece così mi porta

³⁶² Alba de Céspedes, *Diario*, 6 agosto 1943 (corsivo nostro).

³⁶³ *Ivi*, 27 giugno 1941 (corsivo nostro).

³⁶⁴ *Ivi*, 27 giugno 1947 (corsivo nostro).

³⁶⁵ *Ivi*, 11 luglio 1941 (corsivo nostro).

a invidiare certe stupide donne che non hanno gli occhi stanchi. [...] A lui piacciono solo le mie gambe. Vorrei portar fuori solo le gambe³⁶⁶.

[...]

Ma nulla può sollevare la mia solitudine. In fondo la mia continua richiesta lo disturba. [...] Ho capito che sposandosi avrebbe voluto avere una Moglie-Con-Molti-Bambini e occupata di questi, con la testa vuota di idee romantiche, occupata di grossi seni, biberon, severa educazione statale³⁶⁷.

[...]

L'orrore per i bambini mi prende alla gola addirittura. Io non debbo essere amata per questo, come le altre donne che altro non hanno da offrire che un grembo prolifico. Che orrore. Finanche l'amore mi ripugna se penso che esso possa esser fatto a quello scopo³⁶⁸.

Leggendo il diario, si assiste a una lenta e progressiva presa di coscienza di de Céspedes; una coscienza che disvela l'inganno che ha nutrito il sogno d'amore del quale vengono messi in evidenza – e vissuti – i sacrifici che impone alle donne. Un percorso simile di disvelamento si tratteggia nelle memorie della protagonista di *Dalla parte di lei*, di cui riportiamo due esempi, inerenti, il primo, al sogno di fusionalità che nutre l'immaginario di Alessandra, e il secondo al disagio provato dalla protagonista nel vedersi espropriata del proprio corpo.

Alessandra, durante il fidanzamento, era solita incontrarsi con Francesco a Villa Borghese; lì nota che le coppie sposate vi si recano solo con i bambini e, spaventata da quell'eventualità, cerca rassicurazioni:

“Le persone sposate non vengono mai a Villa Borghese. Ci vengono la domenica con i bambini. No, Francesco, vero? Mi giuri che non sarà così? Passeggeremo ancora insieme, vero?”
“Sì” egli mi assicurava guardandomi con dolcezza grave: “sì, te o giuro.” Disse proprio così; perciò dovevo credergli³⁶⁹.

Dopo il matrimonio, dopo la delusione, dopo l'omicidio, così scrive dalla cella del carcere:

Inoltre, ogni sera, Francesco viene a trovarmi. [...] Ora ha perduto quell'abitudine di mostrarsi sempre frettoloso e distratto, che tanto i faceva soffrire. [...] Ogni sera *ritroviamo*

³⁶⁶ *Ivi*, 27 giugno 1941.

³⁶⁷ *Ivi*, 7 settembre 1945.

³⁶⁸ *Ivi*, 26 settembre 1945.

³⁶⁹ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 614.

l'incanto di discorrere insieme e di rivelarci, come durante i primi tempi. Egli è ora, insomma, *come io avevo sempre sognato che fosse*³⁷⁰.

Il secondo esempio riguarda un momento particolare della relazione in cui Alessandra si sente ridotta a corpo fonte di piacere per l'altro, e non più persona, come se la previsione delle nozze avesse accordato al futuro marito dei diritti di possesso:

Accadeva che, da quando avevamo stabilito la data delle nozze, egli mi prendesse per la vita e mi baciava all'improvviso, consapevole del suo diritto. E a mano a mano che la sua sicurezza cresceva, io divenivo più confusa, invece³⁷¹.

[...]

La sua carezza era così insistente, limitata, esatta che rivelava appunto lo stimolo di una pertinace ossessione. Non volevo servire solo ad appagare quell'ossessione, non potevo ridurmi ad essere guida alla fantasia. [...] "No" io mormoravo: "No, Francesco" dicevo affannosamente, ma egli non sentiva la mia voce, non ci conoscevamo più [...]. Se fossimo vissuti al tempo della schiavitù egli avrebbe rivendicato i diritti dell'uomo, si sarebbe battuto, si sarebbe fatto uccidere per impedire che un uomo fosse padrone di un altro uomo. Perché nessuno ha il diritto di avere in proprietà il corpo di una persona umana. Non si poteva comperare il corpo di uno schiavo, ma si poteva godere la proprietà del corpo di una donna, invece. Lo si acquistava con l'obbligo di mantenerla, proprio come gli schiavi; e qualora io avessi deciso di abbandonare Francesco, la legge gli avrebbe ugualmente riconosciuto il diritto di rimanere padrone del mio corpo³⁷².

Insomma, l'immaginario della scrittrice e del suo alter ego Alessandra si è nutrito, come per tante donne, del sogno d'amore. Un'illusione che entrambe riescono a decostruire attraverso la scrittura, importante strumento grazie al quale vengono riconosciuti e nominati i paradossi e gli inganni su cui si è basata la costruzione storica e sociale dell'identità e del ruolo della donna. Attraverso la scrittura, infatti, l'autrice e molte delle personagge decespiane riescono ad avere una percezione più reale del loro essere e a riconoscere che una certa idea di "femminile" non è solo un'imposizione dall'esterno ma è, anche, una rappresentazione del mondo che le donne hanno interiorizzato.

Il femminile si costruisce nello sguardo dell'uomo, in relazione e in funzione dell'uomo: *in relazione* in quanto l'uomo è la "norma" e dice in cosa l'altra differisce; e *in funzione* nella

³⁷⁰ *Ivi*, p. 828 (corsivo nostro).

³⁷¹ *Ivi*, p. 618.

³⁷² *Ivi*, p. 792.

misura in cui il femminile acquista senso ed esistenza nel soddisfare e garantire il benessere dell'altro.

Notiamo che nella personaggia alter ego di Alba, Alessandra, si sono ritrovate molte donne italiane – molte furono le lettrici che scrissero a de Céspedes dopo aver letto il romanzo – tra cui diverse scrittrici e intellettuali. Se, come visto nel paragrafo precedente, al critico Emilio Cecchi Alessandra appare «una sentimentale, una cerebrale, una mitomane, una pittima», tutt'altro effetto sortisce la vicenda su Maria Bellonci, che scrive all'amica: «Quanti echi della nostra vita, in queste pagine, della tua vita vissuta e presentita. Quante notazioni intelligentissime, quante indicazioni. [...] Hai scritto un libro importante per la vita delle donne»³⁷³. Leonetta Cecchi Bentivoglio, a differenza del marito Emilio Cecchi, osserva che «Tutte le donne si riconosceranno con emozione in tante vicende da te toccate con tanta sensibilità ed efficacia, in specie nella seconda parte del libro, nella vita coniugale di Alessandra»³⁷⁴. L'amica giornalista Anna Garofalo acutamente nota: «il libro sei tu. [...] Quel gesto è di Alessandra, non di tutte le donne, è il prodotto di un egocentrismo smisurato, che ai nostri tempi di sofferenze collettive può sembrare un lusso cui l'essere umano non ha diritto. Ma attorno a questo gesto di eccezione c'è la storia di tutte le donne e questa commuove e prende»³⁷⁵.

Alle parole di Cecchi, de Céspedes controbatté dicendo che il tono usato per «parlare di Alessandra, di Eleonora, della loro vita e delle loro sofferenze, mi ha dato la certezza che quel libro doveva essere scritto. E [...] che Alessandra e il suo dramma non sono stati inventati da me e non hanno vita solo sulla carta»³⁷⁶. È importante: le sue personagge *non hanno vita solo sulla carta* in quanto costruite a partire da sé, dalla propria esperienza e dai racconti di altre donne.

Dalla riflessione sin qui condotta a proposito delle personagge, si evince che sia il genere di appartenenza sessuale, sia la vita vissuta, sia la relazione con le lettrici e le scrittrici e intellettuali del suo tempo svolgono un ruolo rilevante nella produzione narrativa di de Céspedes. La personaggia è tanto soggettività di enunciazione quanto donna autentica: incarna

³⁷³ Maria Bellonci ad Alba de Céspedes, Roma, 5 ottobre 1949 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, coll. 147.29).

³⁷⁴ Leonetta Cecchi Bentivoglio ad Alba de Céspedes, Roma, 23 ottobre 1949 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, coll. 147.37).

³⁷⁵ Anna Garofalo ad Alba de Céspedes, 8 ottobre 1949 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, coll. 147.31).

³⁷⁶ Alba de Céspedes a Emilio Cecchi, 29 novembre 1949, citata in Margherita Ghilardi, *Dalla parte di lei*, in Marina Zancan, *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 109.

aspirazioni dell'autrice (una personaggio in cui ella traspone le proprie tensioni e i propri desideri) e, al contempo, è colei che manifesta nella pagina scritta ciò che l'autrice cerca di mettere in pratica nel mondo reale. Il fatto che una personaggio venga riconosciuta dalle lettrici e da altre scrittrici come colei che incarna tutte le donne non ha – come efficacemente evidenzia Anna Garofalo nella sua lettera – a che vedere con la personaggio in sé, bensì con l'esperienza femminile e con l'universo narrativo e culturale della società. Alba de Céspedes non ha inteso fare di una personaggio – Alessandra, in questo caso – un simbolo, bensì ha costruito una storia autentica traendo spunto dalla conoscenza della condizione femminile, ossia dalle storie, molteplici e vere, delle donne che incontra e che le scrivono. Il significato della personaggio non è quindi “in sé”, non è immanente, ma va situato nel periodo storico in cui viene interpretato da donne che vivono quelle stesse costrizioni.

Alla luce di tali considerazioni, possiamo affermare che l'intelligibilità stessa di una personaggio attesta una comunanza di esperienza o quantomeno l'esistenza di un'esperienza “femminile” (al di là dell'essentialismo), e che Alba (Augusta e Alessandra), quando riflette su di sé, parte dal corpo, un corpo presente in ciò che si dice. Il nominare e problematizzare, da parte di Augusta in *Nessuno torna indietro*, il diritto e il potere che il vincolo del matrimonio conferisce all'uomo sul corpo della moglie, e la riflessione che viene successivamente sviluppata da Alessandra in *Dalla parte di lei*, sono altamente significativi. Significative e meritevoli di nota sono la lucidità e la chiarezza con cui de Céspedes problematizza e, in un certo senso, porta il pensiero in prossimità del corpo, “sprivatizzando” e mettendo a tema esperienze – la sessualità e il corpo – che storicamente furono ascritte alla sfera privata e in essa confinate, naturalizzate ed escluse dalla storia e della cultura.

I romanzi furono pubblicati, rispettivamente, nel 1938 e nel 1949. Pare utile rammentare – tanto più alla luce degli aspetti messi in evidenza – che fino al 1956 in Italia vigeva lo *Ius corrigendi* (ossia il potere correttivo e disciplinare del marito nei confronti della moglie) e che occorrerà aspettare il 1975 per la Riforma del Diritto di famiglia (che stabilisce la parità dei diritti e di responsabilità dei coniugi). Risale al 1963, come menzionato, la legge che prevede l'accesso delle donne a tutte le professioni, inclusa quella di giudice: la protagonista di *Dalla parte di lei* si fa portavoce di una battaglia sostenuta da de Céspedes, ossia il diritto di una donna di essere giudicata da una corte che non sia composta da soli uomini. Se nel diario de Céspedes annota che «[è] disgustata dal fatto che non vogliono ammettere le donne alla

magistratura. La battaglia di D.p.d.l. [*Dalla parte di lei*] è basata anche su questo tema»³⁷⁷, nelle ultimissime pagine del romanzo si legge:

Durante il processo io neppure tentai di difendermi. [...] Non ero mai riuscita a parlare fin dalla prima volta in cui il giudice mi aveva interrogato, aspro, ostile, dettando poi frettolosamente al cancelliere. [...] sentivo che quell'uomo sarebbe sordo alle mie ragioni, come certo lo era a quelle delle donne di casa sua. Perciò ho preferito tacere sempre, accettando intiera la mia colpevolezza. Anche l'avvocato che mi difende, un abruzzese officiato da mio padre, sa ben poco di me. [...] Ha accennato persino a un improvviso acceso di follia. Anche lui, per scagionarmi, ha alluso al suicidio di mia madre e ad alcuni fenomeni di ereditarietà. [...] Credo che se avessi avuto per avvocato una donna mi sarebbe stato facile spiegarmi; e così se tra i componenti della Corte avessi visto una figura femminile. [...] Perciò, accennando col capo di non aver nulla da replicare, accolsi serenamente la condanna per sottostare alle norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito³⁷⁸.

Su Alessandra e i suoi diritti e la sua storia, de Céspedes tornerà nel 1952, sulla rivista «Epoca»: Alessandra nel 1949 si era fatta portavoce di una posizione che de Céspedes, tre anni dopo, teneva a ribadire e ad argomentare:

L'uomo che la mia protagonista uccide, dagli estranei poteva anche essere giudicato un marito perfetto, ma il suo contegno indifferente, con la incomprendimento per i sentimenti, degli stati d'animo, delle aspirazioni (e anzi negando, ignorando addirittura che questi problemi possano esistere in una donna) la uccidevano giorno dopo giorno, uccidendo in lei le più care speranze, i più elevati ideali – e compiva così, impunito e anzi difeso dalla legge, un lento delitto morale. Nel mio romanzo ho tentato di mettere in luce tutta la crudeltà di questi delitti morali e come essi possano spingere, giorno dopo giorno, quasi per legittima difesa, all'uxoricidio³⁷⁹.

Alessandra Pigliaru osserva che nel pensiero filosofico vi sono molti autori e autrici che affidano ai personaggi concettuali le idee che loro stessi hanno sostenuto e difeso. In tal modo, «i personaggi risultano a tutti gli effetti dei veri e propri detentori di soggettività»³⁸⁰. La protagonista di *Dalla parte di lei*, oltre che personaggio concettuale e, al contempo, autentica,

³⁷⁷ Alba de Céspedes, *Diario*, 15 novembre 1947.

³⁷⁸ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 826-7.

³⁷⁹ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 6 dicembre 1952.

³⁸⁰ Alessandra Pigliaru, *Personaggi filosofici. Il caso di Merope tra immedesimazione e riconoscimento*, op. cit., p. 2.

può essere considerata anche “detentrica di soggettività”. È come se Alba de Céspedes, sin dai suoi primi romanzi, avesse iniziato a riflettere su un tema che lo stesso movimento femminista ha faticato a nominare, ossia l’intreccio tra amore e violenza. Osserva Lea Melandri in *Amore e violenza*, che occorre interrogare l’amore, l’amore quale è stato ereditato, con i vincoli di dipendenza che si protraggono oltre la necessità, per comprendere le logiche di potere che storicamente lo hanno caratterizzato. Si fatica, secondo Melandri, a mettere a fuoco il confine tra amore e violenza nella misura in cui l’amore – come sogno di appartenenza intima a un altro e come possessività – è una forma di violenza. Si tratta di un dominio particolarissimo che passa attraverso le vicende più intime dell’individua e dell’individuo, una «“violenza simbolica” che ha portato le donne a incorporare la visione del mondo del sesso dominante, a parlare la stessa lingua, a confondere l’amore con la violenza, a mettere in atto adattamenti, assimilazioni, dolorose resistenze»³⁸¹, una violenza destinata a durare finché «l’amore resta vincolato al sogno di fondere due esseri in uno, quasi fossero le due metà di un intero, non può che essere vissuto come terribile necessità: condizione di sopravvivenza per la donna, [...] esercizio forzato di potere per l’uomo, protagonista unico delle sorti del mondo»³⁸².

Melandri efficacemente evidenzia che il dubbio che (si) pone Pierre Bourdieu in conclusione della sua analisi sul “dominio maschile” è meno paradossale di quanto possa sembrare; scrive Bourdieu: «L’amore è un’eccezione, la sola, anche se di prima grandezza, alla legge del dominio maschile, una messa tra parentesi della violenza simbolica, o la forma più suprema, perché la più sottile, la più invisibile, di tale violenza?»³⁸³. Mutuando i concetti di Melandri, possiamo affermare che nei suoi romanzi de Céspedes pare mostrare il bisogno di portare «la persona, il corpo, la sessualità, la vita affettiva, i legami affettivi dentro la storia, la cultura, dove sono sempre stati»³⁸⁴.

Va notato peraltro che de Céspedes manifesta una delusione nei confronti delle dinamiche politiche che hanno accompagnato la genesi della Prima Repubblica; la delusione riguarda, specificatamente, un avvilirsi degli ideali e degli stessi protagonisti politici della Resistenza, che l’autrice vede «a poco a poco spegnersi nell’accettazione dei riti della democrazia parlamentare». La nuova politica non riesce, agli occhi dell’autrice, a tematizzare quelle esperienze umane storicamente emarginate, quando non rimosse, dalla cultura e dalla politica stessa:

³⁸¹ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, op. cit., p. 35.

³⁸² *Ivi*, p. 54.

³⁸³ Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 126 [ed. orig.: *La Domination masculine*, 1998].

³⁸⁴ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, op. cit., p. 30.

D'altronde l'insofferenza dei vincoli che rattenevano le donne dall'esprimere la loro volontà d'azione, pesava vieppiù su di me. [...] L'esperienza della guerra e dell'impegno politico avevano resi ancor più intollerabili tali vincoli. L'eguaglianza della donna e dell'uomo di fronte al pericolo e alla morte era ormai divenuta palese per me³⁸⁵.

Si è visto che nella costruzione e nell'esistenza della personaggia un ruolo importante lo svolgono i lettori e le lettrici, e la relazioni che la scrittrice stringe con loro. Importanza affermata dalla stessa de Céspedes che scrive: «Uno scrittore non è mai intero in sé stesso: ad esso si aggiunge la personalità del lettore»³⁸⁶. Non solo. La seconda persona, il «“tu” invisibile della lettrice/lettore»³⁸⁷ – come lo definisce Nadia Setti – svolge una funzione di rilievo perché partecipa alla fase del racconto della personaggia successiva alla sua invenzione; si tratta di una fase aperta che vede la personaggia uscire dalle pagine del libro e muoversi nel mondo attraverso e grazie alla relazione con quel “tu”, «prolungando proprio l'idea tutta arendtiana della pluralità in relazione»³⁸⁸.

Tra chi scrive e la personaggia si instaura quindi un rapporto complesso: i personaggi e le personagge nascono dalla creatività di uno scrittore/una scrittrice e le loro vite proseguono poi nelle menti di lettrici e lettori. Una personaggia è anche questo intreccio di tempi e luoghi e persone differenti; intrecci che si liberano dal controllo di chi scrive e di chi pubblica poiché si muovono e riguardano un altrove.

Le culture e i saperi delle donne, riflettendo sul rapporto che si instaura tra chi crea il testo e chi lo legge, hanno elaborato la figura dell'interprete empatica ed hanno evidenziato che «tra testo e lettrice, o meglio tra autrice riflessa nel testo, che altro non è che la traduzione della sua identità, e interprete, si stabilisce una sorta di rapporto empatico di autoidentificazione. [...] L'esperienza che questa lettrice ha del testo è trasformata nella sua interpretazione»³⁸⁹; ne consegue che l'esegesi dell'interprete empatica si costituisce «sulla relazione che si determina – osserva Monica Storini – nel testo fra chi legge e chi ha prodotto il testo, relazione che non emargina dall'operazione interpretativa l'esperienza, il vissuto, la conoscenza extratestuale»³⁹⁰.

³⁸⁵ Alba de Céspedes, *Appendice “Dalla parte di lei”*, in Ead, *Romanzi*, op. cit., p. 832.

³⁸⁶ Alba de Céspedes, *Diario*, 30 gennaio 1964, p. 370.

³⁸⁷ Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, op. cit., p. 211.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Cristina Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003, p. 74.

³⁹⁰ Monica Cristina Storini, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*, op. cit., p. 35.

Non estromettendo dalla pratica interpretativa le esperienze e i vissuti dell'interprete, l'atto ermeneutico viene illuminato nella sua dimensione politica, nella misura in cui chi guarda e da dove guarda incidono nell'interpretazione e restituzione del significato di un testo. In questo senso, anche l'idea della *pluralità in relazione* sviluppata da Hannah Arendt permette di analizzare il rapporto particolare che lega il "tu" della lettrice o del lettore a colui/colei che ha fatto nascere il testo.

Per Arendt – che parte da una concezione della condizione umana fenomenologica – il senso dell'identità umana è definito nell'*agire*, che consente il rivelarsi del *chi* dell'attore, perché appare agli altri e si rende manifesto nella sua identità e differenza. La condizione umana è plurale: agire è stabilire una relazione; quindi, con il discorso e l'azione gli esseri umani si distinguono e rivelano in uno spazio di relazione:

Agendo e parlano gli uomini mostrano chi sono, rivelano attivamente l'unicità della loro identità personale, e fanno così la loro apparizione nel mondo umano [...]. Questa capacità di rivelazione del discorso e dell'azione emerge quando si è con gli altri³⁹¹.

Secondo la filosofa, il rivelarsi del soggetto è parte integrante di ogni relazione umana e benché «ognuno incominci la propria vita inserendosi nel mondo umano attraverso il discorso e l'azione, nessuno è autore o produttore della propria storia»³⁹². Le storie, infatti, rivelano un agente che non ne è, però, autore. Perché? Per spiegare quest'idea che l'agente non è autore e produttore della propria storia, Arendt ricorda l'etimo del verbo "agire"; a differenza delle lingue moderne, il greco e il latino disponevano di due termini differenti per designare l'"agire", i due verbi greci *archein* ("cominciare") e *prattein* ("giungere a compimento"), che corrispondevano ai due verbi latini *agere* ("promuovere", "guidare") e *gerere* ("il cui significato originale è "portare"); come se «l'azione fosse divisa in due parti: l'inizio, che faceva capo a una persona singola, e il compimento, in cui molti si riunivano per "portare" a "termine" o "completare" l'impresa, passando per diverse fasi»³⁹³.

Dunque, l'agente è colui che dà inizio a una storia il cui senso viene ultimato e completato da un insieme di relazioni, nella misura in cui l'azione – che non è possibile nell'isolamento – necessita della presenza di altri. Si tratta di una distinzione, questa tra "promuovere" e "portare a termine" una storia, che pare interessante legare alla relazione tra

³⁹¹ Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2004, pp. 130-131 [ed. orig.: *The Human Condition*, 1958].

³⁹² *Ivi*, p. 134.

³⁹³ *Ivi*, p. 138.

chi scrive/ testo/ chi legge. Chi scrive fatti letterari – seguendo Arendt attraverso la lettura che ne propone Cristina Bracchi³⁹⁴ – si rivela, mentre le storie che scrive saranno sempre e necessariamente circondate «dall'intreccio e dalle parole di altre persone con cui sono in costante contatto»³⁹⁵.

A sua volta, chi legge il testo riconoscerà la relazione con il mondo stabilita da chi scrive e sarà suo compito non ridimensionare l'iniziativa di autrici e autori, ossia il loro agire, con il solo contenuto dell'opera. Azione e narrazione appartengono al significarsi dell'identità e la loro differenza – come osserva Adriana Cavarero – sta nel fatto che «il potere rivelativo dell'azione si brucia nell'attimo dell'accadimento, la storia conserva invece nel tempo – e qualche volta per sempre, se ha la fortuna di incontrare un grande narratore – l'identità del suo eroe»³⁹⁶. Un eroe che – tornando a Arendt – non ha bisogno di qualità eroiche:

La connotazione del coraggio, che noi riteniamo una qualità indispensabile dell'eroe, è praticamente già presente in ogni volontà di agire e parlare, di inserirsi nel mondo e di iniziare una propria storia. [...] Il coraggio e l'audacia sono già presenti nel lasciare il proprio riparo e mostrare chi si è, svelando ed esponendo sé stessi³⁹⁷.

Nelle personagge decespiediane possiamo rintracciare il coraggio degli eroi arendtiani: le personagge non incarnano un'essenza, bensì si mostrano agli altri svelando sé stesse. Si tratta di eroine che raccontano un “divenire donna” mostrando nuovi modi di sapere ed essere. A tal proposito, è importante osservare che nella produzione decespiediana si assiste a un'evoluzione della personaggia; a partire dalle studentesse di *Nessuno torna indietro*, passando per Alessandra di *Dalla parte di lei*, poi Valeria e Mirella di *Quaderno proibito*, Irene di *Prima e dopo* e *Le ragazze di Maggio*, per arrivare a Francesca di *Il Rimorso*, possiamo seguire lo sviluppo progressivo di una presa di coscienza sempre più profonda, sviluppo parallelo a una capacità di agire nel rispetto dei propri desideri e in accordo con i propri caratteri. Si tratta di cambiamenti che riguardano sia il piano psicologico e simbolico sia quello pratico.

Per capire meglio il senso dell'evoluzione delle personagge decespiediane, torna utile anche la riflessione di Adriana Cavarero sull'identità narrata in forma di storia:

³⁹⁴ Cfr. Cristina Bracchi, *Dell'insegnamento ovvero a che serve la letteratura e In narrazione*, in Cristina Bracchi (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, op. cit., pp. 17-21 e pp. 101-110.

³⁹⁵ Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, op. cit., p. 137.

³⁹⁶ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, op. cit., p. 39.

³⁹⁷ Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, op. cit., 136.

In una storia di vita, ovviamente, vengono narrate anche le qualità del protagonista. Poiché non c'è un *chi* che non sia già da sempre intessuto nel suo *che cosa* o sia da esso separabile, il racconto dice che cosa qualcuno era ed è, e offre così un interessante materiale all'analisi storica e sociologica, se non letteraria³⁹⁸.

Potremmo dire allora che de Céspedes racconta la storia di un'“unica protagonista”, attraverso le cui vicende viene illuminato anche il contesto storico-sociale nel quale sono ambientate. Oltre al *chi si è* – necessariamente intessuto nel suo *che cosa* – a essere raccontato è anche il *dove si è*. Cristina Bracchi, focalizzandosi su *Quaderno proibito*, osserva che esso si concentra sull'importanza di capire *dove* si è «per posizionarsi e per sapere da dove spostarsi, nel percorso nomadico di formazione e di espressione della soggettività»³⁹⁹.

Dove sono le personagge di de Céspedes? La loro soggettività all'inizio si muove in un orizzonte emancipazionista per poi, gradualmente, rivendicare uno spazio autonomo. Non vi è, infatti, da parte delle personagge decespediane un'adesione acritica nei confronti della prospettiva paritaria, della quale vengono invece, sin dai primi romanzi, messe in evidenza le ombre e le contraddizioni. Sono donne che mostrano spesso diffidenza verso l'ideologia paritaria, smascherata nei suoi valori precostituiti che permettono l'effettivo perpetrarsi dell'ingiustizia di genere e delle pratiche di discriminazione. Sono donne che, sperimentando personalmente la concreta disuguaglianza della propria condizione, scrutano il potere degli uomini, individuandone le ombre. Le contraddizioni si manifestano o risultano più evidenti nella sfera privata, ossia nella famiglia e nella coppia e, più in generale, nei rapporti tra uomo e donna.

Volendo procedere diacronicamente nell'opera di de Céspedes, notiamo innanzitutto che le giovani donne protagoniste di *Nessuno torna indietro* raccontano da otto punti di vista differenti una “soglia”: il loro passaggio all'età adulta e «il sentimento di attesa che stavano vivendo le donne e gli uomini alla fine degli anni trenta in Italia»⁴⁰⁰. Si tratta di un gruppo di donne molto differenti tra loro che non rappresentano un modello esemplare di donna, bensì otto differenti modi di divenire donna. Tutte hanno lasciato il loro luogo e ambiente d'origine e nessuna, esclusa Anna, vi farà ritorno:

³⁹⁸ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, op. cit., p. 98.

³⁹⁹ Cristina Bracchi, *In narrazione*, in Cristina Bracchi (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, op. cit., p. 105.

⁴⁰⁰ Laura Fortini, *Nessuno torna indietro*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 98.

[...] è come se fossimo su un ponte. Siamo già partite da una sponda e non siamo ancora giunte all'altra. Quella che abbiamo lasciato alle nostre spalle, nemmeno ci voltiamo a guardarla. Quella che ci attende è ancora avvolta nella nebbia. Non sappiamo che cosa scopriremo quando la nebbia si dissiperà. Qualcuna si sporge troppo per meglio vedere il fiume, cade e affoga. Qualcuna, stanca, si siede per terra e resta lì, sul ponte. Le altre, quale bene quale male, passano all'altra riva⁴⁰¹.

L'immagine del ponte è forse la metafora più significati del romanzo. A dar voce al sentimento di passaggio che le accomuna è Silvia, l'"intellettuale" del gruppo su cui vogliamo ora focalizzarci, dopo esserci precedentemente soffermate su Augusta e la sua critica all'Istituzione matrimonio. Anche Silvia, come Augusta, scrive: per lei la scrittura è sia un lavoro, che le permette di mantenersi e riscattarsi dalle proprie origini umili, sia lo strumento con cui costruisce la propria identità.

Silvia intraprende – incoraggiata dal professor Belluzzi – la carriera universitaria che sa essere ancora un percorso maschile. Una scelta che la porta a interrogarsi sul suo rapporto con Belluzzi, un rapporto – come constata lei stessa – «da compagno» e «dalla parte degli uomini»⁴⁰², tanto più evidente se raffrontato a quello del docente con la moglie, che egli definisce «donna proprio ... proprio donna»⁴⁰³. Silvia non capisce se tali parole esprimano «ammirazione o benevolo compatimento»⁴⁰⁴, di certo, però, la lasciano perplessa. Colpisce la lucidità con cui la personaggio scruta il professore che, una volta uscito dalle mura universitari ed entrato in quelle domestiche, si mostra pavido e sottomesso all'obbligo sociale del matrimonio, scelto – pare – più per conformismo che per convinzione. Silvia si interroga con disincanto sulla propria decisione di carriera che, probabilmente, porterà con sé anche molta solitudine; non vi sono toni trionfalistici nelle sue parole, c'è piuttosto rispetto per la propria individualità: «non sarei mai stata una buona moglie. Non sono una boccata d'aria fresca. Potrei sposare soltanto il bandito che portasse sulla sella anche me. Ma credo che preferirei avere il mio cavallo e galoppargli accanto»⁴⁰⁵. La personaggio accetta di adeguarsi ai codici maschili – gli unici che permettono un riconoscimento sul piano intellettuale – ma si tratta di una scelta consapevole scevra da fascinazioni acritiche o sudditanze. Il professor Belluzzi impersona il

⁴⁰¹ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 76.

⁴⁰² *Ivi*, p. 97.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 113.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 114.

mondo della cultura istituzionale e di quel mondo Silvia scopre le contraddizioni affermando, al contempo, la propria autonomia.

Le protagoniste di *Nessuno torna indietro* sono le iniziatrici di un percorso di presa di coscienza che caratterizzerà tutte le personaggi decespiane. Una presa di coscienza che prosegue con Alessandra, la protagonista di *Dalla parte di lei*, che – come abbiamo visto – cresce, meglio, viene cresciuta dalla madre nell’illusione del sogno d’amore; un sogno di cui Alessandra, durante la sua vita coniugale, individuerà le ombre e le ambiguità, mettendo in discussione il matrimonio e problematizzando il ruolo della donna all’interno di esso, e disvelando, inoltre, il paternalismo venato di misoginia degli ambienti intellettuali.

Possiamo considerarla una presa di coscienza a partire da sé, sollecitata dalle proprie esperienze e dalla propria quotidianità. Una quotidianità che si fa ancor più soffocante nella dimensione piccolo-borghese narrata da Valeria, la protagonista di *Quaderno proibito*. Come si vedrà estesamente nel capitolo successivo, Valeria, attraverso la scrittura diaristica, comprenderà che la sua individualità è stata annullata dai ruoli di moglie e madre; una condizione che fa sì che il suo nome, “Valeria”, si sia perso, insieme alla sua individualità, nelle apposizioni di “moglie” e “madre”. Attraverso la scrittura del diario, Valeria demistifica la realtà e vede venir meno quella fittizia pace domestica a cui, negli anni, si era abituata. Il romanzo si conclude in maniera amara: Valeria rinuncia e si impone di riadattarsi alla domestica e addomesticata quotidianità nella quale non ha né luogo né tempo per sé. Valeria non si ribella per diverse ragioni, ma non è (più) inconsapevole; e sarà questa nuova consapevolezza che le permetterà di sostenere la figlia Mirella sia nel ribellarsi alle prescrizioni sociali che vogliono la donna moglie e madre e sia nel perseguire i propri progetti ascoltando i propri desideri di autonomia. Mirella, dunque, porterà a termine il percorso di emancipazione iniziato dalla madre ma da lei non concluso poiché priva di qualcuno che la sostenesse e la “autorizzasse” a realizzarsi come individua.

Se Valeria fosse una delle collegiali di *Nessuno torna indietro* divenuta adulta, in Irene di *Prima e dopo* potremmo vedere il proseguimento di Mirella. *Prima e dopo* è un romanzo breve del 1955 la cui protagonista, più delle precedenti personagge, incarna caratteristiche autobiografiche: si mantiene scrivendo – lavora come giornalista – ed è giunta all’impegno politico durante la Resistenza. Durante la guerra, Irene passa il fronte e va a vivere da sola, nel sud d’Italia, alcuni mesi; lì entrerà in contatto con una realtà che la porterà a (ri)conoscere ideali morali i quali, una volta tornata a Roma, la porteranno a percepire e vivere come lontano ed estraneo il mondo familiare e sociale di un tempo. Irene decide di lasciare l’agiata casa di famiglia e andare a vivere da sola mantenendosi con il suo lavoro. A Roma conoscerà Pietro

con il quale stringerà una relazione basata sulla reciprocità e sulla condivisione intellettuale e dal quale si sentirà accettata nella sua interezza a non secondo l'ottica di ruoli tradizionali.

Similmente ad altre personaggi decespediane, sarà un evento esterno – l'abbandono da parte di Erminia, la domestica – a indurre in Irene una riflessione sulle proprie scelte e sulla propria esistenza “fuori dalla norma”. Come osservano Assunta Parsani e Neria de Giovanni, le scelte di vita di Irene sono accompagnate dalla «volontà di spiegare sé stessa agli altri, di capire, ma anche di farsi capire, se da un lato dimostra insicurezza, dall'altro prova una disponibilità ad amare qualche cosa che non sia solo una proiezione di sé stessi, [...] e la messa in discussione dei propri valori che questo comporta»⁴⁰⁶.

Irene è una donna viva, cosciente di sé, delle sue debolezze e della sua forza. Pertanto, rispetto alle protagoniste che la precedono, incarna un superamento qualitativo: ciò che Alessandra riconosce e nomina, e che Valeria analizza nell'intimità della scrittura diaristica, Irene lo afferma con piena consapevolezza:

Egli mi guardava incerto, come se fossimo entrambi smarriti in un bosco di pietra e dovessimo accettare, con tutto il nostro male e il nostro bene, anche la nostra solitudine umana. Ma io lo accolsi nelle mie braccia, vinta da quella disperazione in cui finalmente imparavo a riconoscere la felicità⁴⁰⁷.

In questo passo, posizionato nell'ultima pagina del romanzo, e quindi con funzione conclusiva, risuona il «tutto ciò che si sa quando si viene su dal pozzo», per riprendere la bella formula decespadiana della citata *Lettera a Natalia Ginzburg* pubblicata su «Mercurio». Scriveva, infatti, de Céspedes in risposta all'amica:

Ma, al contrario di te, io credo che questi pozzi siano la nostra forza. Poiché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano, e nel riaffiorare portiamo con noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini – i quali non cadono mai nel pozzo – non comprenderanno mai. [...] Tu dici che le donne non sono esseri liberi: e io credo invece che debbano soltanto acquisire la consapevolezza delle virtù di quel pozzo e diffondere la luce delle esperienze fatte al fondo di esso, le quali

⁴⁰⁶ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea*, op. cit., p. 42.

⁴⁰⁷ Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, op. cit., p. 160.

costituiscono il fondamento di quella solidarietà, oggi segreta e istintiva, domani consapevole e palese, che si forma fra donne anche sconosciute l'una all'altra⁴⁰⁸.

Se pensiamo alle studentesse del Collegio Grimaldi, ad Alessandra che ripercorre l'intera sua esistenza chiusa in una cella, a Valeria che, annotando la sua quotidianità, demistifica il suo ruolo di moglie e madre e a Irene che problematizza le proprie scelte, notiamo affiorare in loro una sempre maggiore «consapevolezza delle virtù di quel pozzo».

Anche Francesca, una delle protagoniste del romanzo diaristico-epistolare *Il rimorso* (1963), si accorda con le personagge incontrate fino a ora. Francesca, di estrazione borghese, è sposata con Guglielmo, ex partigiano e ora dirigente di un importante quotidiano di ispirazione governativa; se inizialmente a unire Francesca al marito erano stati gli ideali libertari, ora che egli si è ripiegato in un prudente conformismo, ella si sente lontana tanto da Guglielmo quanto dalla vita agiata che conduce. Sarà il desiderio di cambiamento che indurrà Francesca a riflettere sulla propria vita passata e presente; un'analisi accompagnata e sostenuta, anche in questo caso, dalla scrittura, qui una scrittura epistolare.

Parsani e De Giovanni evidenziano che «[g]eneralizzando l'esperienza di Francesca si potrebbe dedurre che per la de Céspedes la messa in discussione di tutti i valori rappresentativi la classe dominante borghese, passi solo attraverso ribellioni individuali»⁴⁰⁹, ed è un'osservazione con la quale concordiamo. Le protagoniste decespediane partono da loro stesse: è a partire da sé, da ciò che si conosce nella profondità dei propri pozzi e all'interno delle mura domestiche che la realtà può essere modificata.

L'accento sulla ribellione individuale quale slancio necessario per una presa di coscienza collettiva e la conseguente modificazione del reale si ritrova anche nelle parole delle *ragazze di maggio*. L'autrice nel 1968 pubblicò le *Chansons des filles de mai*⁴¹⁰, una raccolta di poemetti autonomi l'uno rispetto all'altro ma tutti rivolti verso lo stesso l'orizzonte: il Maggio francese. La raccolta venne poi tradotta dalla stessa de Céspedes in italiano e pubblicata, due anni dopo, con il titolo *Le ragazze di maggio*. Spiega l'autrice nel risvolto di copertina dell'edizione italiana:

Durante i mesi di maggio e giugno 1968, mi trovavo a Parigi, in uno studio di rue de Tournon, sulla *rive gauche*, a due passi dalla Sorbona, [...]. Non facevo altro che seguire ciò

⁴⁰⁸ Alba de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in Rosaria Guacci, Bruna Miorelli (a cura di), *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, op. cit., p. 62.

⁴⁰⁹ Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea*, op. cit., p. 48.

⁴¹⁰ Alba de Céspedes, *Chansons des filles de mai*, Seuil, Paris 1968.

che accadeva attorno a me; [...]. Di giorno uscivo, mi recavo alla Sorbona, all'Odéon, assistevo a dibattiti, alle riunioni, e lì come nelle strade devastate, [...] incontravo i giovani rivoluzionari, li interrogavo, li costringevo a parlare. Più loquaci, le ragazze divenivano ai miei occhi le protagoniste di quella rivolta che fu il primo segno spontaneo e inequivocabile della lotta che sta cambiando la nostra società⁴¹¹.

Le protagoniste delle poesie sono giovani e giovanissime donne, alcune delle quali cubane – come la protagonista di *La paura* e *Mia sorella Pilar* –, scelte da de Céspedes come voci narranti del Maggio francese che irrompe nelle storie individuali; la Storia è narrata da tante “io” che, in prima persona, raccontano l’impegno politico riflettendo, al contempo, sul proprio vissuto intimo. Le giovani protagoniste narrano l’importante momento storico che stanno vivendo o a cui stanno assistendo intrecciandolo ai rapporti interpersonali e familiari, i quali spesso faticano ad accordarsi alle istanze rivoluzionarie di cambiamento: madri sfinite, piene di preoccupazioni e dalle speranze pesanti⁴¹² che non comprendono le scelte delle figlie; giovani che sognano di scrivere poesie e, mentre chiacchierano di cose insignificanti alla mensa aziendale, sentono il rischio dell’abitudine e ne hanno paura⁴¹³; giovani cubane che vengono fermate dalla polizia e fuggono, quasi per puro caso, alla violenza sessuale degli agenti; ragazze che, guardando il padre e la vita che fa, vogliono «ammazzare la famiglia, per vendicarlo»⁴¹⁴. Si tratta di giovani con vissuti dolorosi e difficili accomunati da una forte tensione: la tensione per la libertà. Come si legge in *La grande stagione*: «Forza ragazzi, forza/ Ragazze, coraggio,/ fate a pezzi le carte geografiche,/ Forza ragazzi, forza/ ragazze, andiamo,/ noi non abbiamo/ genitori, non abbiamo/ famiglia/ non siamo legati/ dal sangue/ che agli uomini liberi/ vissuti prima di noi/ e a quelli che vivono oggi/ dappertutto nel mondo»⁴¹⁵.

Anche in questo caso, quindi, le personagge di de Céspedes accedono alla Storia a partire dalla dimensione personale delle loro vite: i fatti privati, che irrompono nella dimensione pubblica, vengono ridefiniti in termini politici e la famiglia – e con essa un modo di concepire i rapporti tra vita pubblica e vita privata – criticata.

Nel 1968 venne pubblicata un'altra raccolta di poemetti: *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante. Si tratta di invocazioni politiche e morali nelle quali Morante narra di quella generazione che, stanca di dire “noi” e non riconoscendosi nei grandi partiti, inizia a dire “io”.

⁴¹¹ Alba de Céspedes, *Le ragazze di maggio*, Mondadori, Milano 1970.

⁴¹² Alba de Céspedes, *Lettera a una madre*, in Ead., *Le ragazze di maggio*, op. cit.

⁴¹³ Alba de Céspedes, *Vorrei scrivere poesie* in Ead., *Le ragazze di maggio*, op. cit.

⁴¹⁴ Alba de Céspedes, *Vendetta*, in Ead., *Le ragazze di maggio*, op. cit.

⁴¹⁵ Alba de Céspedes, *La grande stagione*, in Ead., *Le ragazze di maggio*, op. cit.

I ragazzini morantiani possono essere avvicinati alle decespiediane ragazze di maggio, quantomeno per il coraggio e la curiosità nei confronti del mondo e degli altri, caratteri che accomunano ed elevano ragazzi e ragazze quali protagoniste/protagonisti autentici della rivoluzione. Una curiosità né artefatta né calcolatrice che li porta a manifestarsi in maniera *imprevista* negli eventi.

La scelta dell'aggettivo "imprevista" non è casuale, è dettata dal fatto che a sollecitarci e a sostenerci nell'accostamento tra ragazzini e ragazze delle due autrici sia ciò che scrisse Carla Lonzi nel 1970 nel celebre *Sputiamo su Hegel*⁴¹⁶. Secondo Lonzi, «la donna che rifiuta la famiglia [e] il giovane che rifiuta la guerra» costituiscono «due colossali smentite» all'ordine patriarcale: il giovane «nell'angoscia dell'inserimento sociale nasconde un conflitto col modello patriarcale», un conflitto che «si rivela nelle istanze anarchiche in cui viene espresso un no globale, senza alternative» e che rischia di essere velleitario se non si rivolge alla donna, cedendo, al contrario, al richiamo della lotta organizzata di massa.

Preferendo l'organizzazione, il giovane rinuncia a divenire soggetto imprevisto, ossia a essere ciò «che eccede o deraglia ad un programma dato, [che] suggerisce l'immagine di un'interruzione, di una scossa, di una sospensione all'interno del tempo continuo e lineare che esclude e opprime le donne»⁴¹⁷. Lonzi, riconoscendo le difficoltà e la resistenza da parte di molti giovani a rifiutare il potere – in qualunque sua forma – individua nei movimenti hippy degli anni Sessanta una «comparsa inattesa e imprevista» il cui pregio è rappresentato da una «disgustata fuga dal sistema patriarcale», dall'«abbandono della cultura della presa del potere e dei modelli politici dei gruppi a partecipazione maschile» e dal non scindere «più l'esistenza tra momento privato e momento pubblico».

Pur consapevoli che il tema merita e necessita un maggior approfondimento, ci è sembrato comunque interessante accennare alla vicinanza tra i ragazzini morantiani e le ragazze decespiediane, proponendo come chiave interpretativa l'analisi di Lonzi sul movimento studentesco; nella "fuga dal sistema patriarcale" sentiamo infatti risuonare le idee sviluppate nei capitoli precedenti, ossia quell'abitare lo "scarto" e quel "parlare il silenzio delle donne" privilegiati da de Céspedes.

⁴¹⁶ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta femminile (1974); cito dall'edizione *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, op. cit. Le citazioni sono a p. 21.

⁴¹⁷ Giovanna Zapperi, *Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi*, in «Studi culturali», op. cit., p. 72.

In questo capitolo abbiamo insistito su un elemento fondamentale: le personagge decespediane non aspirano a rappresentare un universale femminile. Tuttavia, esse accolgono su di sé le fragilità e i cedimenti comuni a tutte le donne; ciò le spoglia di qualsiasi eccezionalità e superiorità per collocarle in una dimensione nella quale tutte le donne possono riconoscersi. I lettori, e soprattutto le lettrici, nel leggere le vicende di Silvia, Augusta, Alessandra, Valeria e Irene capiscono che tutto quello che fino a quel momento avevano interpretato come un problema personale e privato ha in realtà una dimensione pubblica e politica, ed è collegabile ad un sistema basato sullo sfruttamento della donna. Crediamo che sia tale consapevolezza ad aver indotto molte donne a scrivere all'autrice per raccontarle le loro storie, tutte simili tra loro; ed è la stessa consapevolezza che ha portato Anna Banti a scomodare Virginia Woolf per parlare di “midolla scrupolosamente femminile” nel recensire i libri dell'amica scrittrice italcubana.

SECONDA PARTE

Quaderno proibito, paradigma della questione femminile

2.1. La genesi del romanzo

Nel luglio del 1948 Alba de Céspedes, conclusa l'esperienza di «Mercurio» e consegnato il romanzo *Dalla parte di lei* ad Arnoldo Mondadori, parte per Washington, sede diplomatica del marito Franco Bounous; il soggiorno negli Stati Uniti si protrarrà fino al 1952 e verrà intervallato da lunghe visite a Cuba alla madre, che dalla morte del marito – avvenuta nel 1939 – vive in uno stato di forte prostrazione. In questi anni de Céspedes si dedica alla stesura di *Quaderno proibito*.

La scrittura diaristica accompagna come sempre la scrittura narrativa, registrandone le evoluzioni, e rendendo osmotiche scrittura privata e creazione letteraria. Nel diario della scrittrice sono rintracciabili diverse annotazioni riguardanti l'amore coniugale – riferite, dunque, alla propria relazione con Bounous; alcuni temi erano già stati sviluppati in *Dalla parte di lei* (si ricorda, in particolare, il motivo del sogno d'amore), altri troveranno ampio spazio in *Quaderno proibito*. Tra questi, assumono rilievo l'ipocrisia delle relazioni familiari; l'incomunicabilità che si instaura tra marito e moglie; il loro divenire, dopo anni di matrimonio, simili a due fratelli; il lavoro di cura che ricade sulle spalle delle donne.

Il 9 febbraio 1948 l'autrice appunta sul proprio diario: «Iersera per la prima volta ho immaginato il libro diaristico episodico sull'Italia. Allora, di colpo, Alessandra e ogni altro personaggio mi sono apparsi inutili»⁴¹⁸; alcuni mesi dopo, il 15 aprile, annota: «Oggi ho scritto negli appunti del romanzo: “forse bisognerebbe arrendersi, accettare il matrimonio, rinunciare alla lotta»⁴¹⁹. Se la prima nota testimonia il proposito di de Céspedes di scrivere un romanzo in forma di diario, la seconda ne anticipa il nucleo, ossia la lotta che la protagonista condurrà nel tentativo di affermare la propria individualità, dopo che anni di matrimonio l'hanno ridotta al ruolo di madre e moglie.

Durante i soggiorni a Washington e a L'Avana la scrittrice fu impegnata nell'accudimento della madre e dedita a incombenze domestiche; mansioni, queste, che la porteranno a sperimentare in prima persona il doppio lavoro a cui è spesso destinata la donna. A testimoniare tali difficoltà attraversate sono alcune annotazioni diaristiche e un'eloquente lettera che l'autrice mandò a Mondadori. Appunta sul diario il 21 luglio 1948:

⁴¹⁸ Alba de Céspedes, *Diario*, 9 febbraio 1948.

⁴¹⁹ *Ivi*, 15 aprile 1948.

E sono partita. [...] Eravamo sul ponte quando ho chiesto a Franco di aiutarmi: gli ho detto che è difficile passare da mesi di clausura attorno al romanzo, [...] a questa vita sul mare, [...] ho tento di parlargli, fargli intendere: mi ha risposto come suo padre: “ti abituerai” senza clemenza come il padre ha detto “ti abituerai a rammendare calzini”. Non ho fatto che piangere, sono al colmo della disperazione. [...] Ora Franco dorme alle mie spalle. Aiuto!⁴²⁰

E a Mondadori scrive:

Bisogna mettere la casa in efficienza, svuotare i numerosi bauli, occuparsi della cucina, del mercato, e delle esigenze mondane della vita qui. Così, caro Mond., con l’animo in pezzi, ho dovuto cucinare, riordinare, far la spesa, e ricevere, invece di lavorare al mio libro. Poiché la vita è crudele con le donne e c’è pure una ragione alla disperazione di Alessandra. E anche una donna che lavori e produca come un uomo, che guadagni come un uomo, che sia utile alla società come un uomo: deve cucinare e lavare i piatti come una donna e avere da sola sulle spalle la tremenda condanna della casa⁴²¹.

La questione del lavoro di cura, che la scrittrice sperimenta in prima persona, verrà estesamente problematizzata nel romanzo che – come osserva Zancan – «tematizza, intrecciata alla funziona ermeneutica della scrittura, la valenza pubblica di ogni vicenda privata»⁴²². Trova riscontro nel romanzo, ed è quindi ulteriore esempio dell’intreccio tra scrittura privata e creazione letteraria, anche un’altra nota diaristica, con la particolarità di essere posteriore alla stesura del romanzo. Scrive de Céspedes sul diario:

Non posso sopportare l’idea della vita familiare che Franco vorrebbe impormi ora che tra noi anche la parvenza dei rapporti amorosi e affettuosi va scomparendo. [...] Viviamo come fratello e sorella da circa dieci anni. Dopo il matrimonio i nostri incontri si possono contare sulle dita⁴²³.

E annota Valeria sul *quaderno*:

Ci siamo tanto allontanati l’uno dall’altro che non riusciamo neppure più a vederci; e andiamo avanti, soli. [...] Mi domando se il riserbo che a lungo andare finisce per dividere

⁴²⁰ *Ivi*, 21 luglio 1948.

⁴²¹ Lettera a Arnoldo Mondadori datata 20 agosto 1949, riportata in Marina Zancan, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1653.

⁴²² *Ivi*, p. 1650.

⁴²³ *Ivi*, p. 292.

i coniugi, sia un male o una difesa. [...] È assurdo, infatti, vivere insieme come fratelli ed essere costretti a quella fedeltà che è naturale agli innamorati⁴²⁴.

La nota diaristica, del 23 settembre 1957, successiva pertanto al romanzo, è emblematica di un'altra funzione svolta dalla scrittura narrativa, nella quale, osserva de Céspedes, vengono spesso «precors[i] gli avvenimenti che in breve sar[ebbe] stata chiamata a vivere»⁴²⁵. Appare quindi come il diario sia per de Céspedes luogo della cronaca giornaliera, fonte per la creazione artistica, laboratorio di progetti letterari e strumento con cui rielaborare avvenimenti personali, a volte già anticipati nella dimensione creativa della prosa narrativa.

Si noti che la scrittura diaristica, pur così importante, durante la permanenza in America si fa più rada, tant'è che si contano solo sette brevi annotazioni in un arco temporale che va dall'aprile 1948 all'agosto 1952; al riguardo, si può ipotizzare che i pensieri legati alla precarietà dell'esistenza e alla sua nuova e imposta "condizione accidentale" trovassero sfogo direttamente nella scrittura letteraria⁴²⁶.

A partire dal 9 agosto 1952, de Céspedes riprenderà a scrivere con regolarità sul diario; diverse osservazioni riguardano la rilettura di *Quaderno proibito* in vista della pubblicazione in volume. Il passo sotto riportato è significativo di una lucida e profonda consapevolezza della scrittrice quanto al cambiamento che si è operato in sé stessa e – correlativamente – nelle tematiche, nelle problematiche, e nella personaggia del suo nuovo romanzo:

Lavorato fino alle 4 iersera, con Agostino [degli Espinosa]: rileggiamo *Quaderno proibito*. Mi pare di poterne essere soddisfatta; *Nessuno* rivelava le mie qualità naturali, ancora selvagge, sto per dire. *Fuga* un lieve miglioramento nelle scelte accurate del soggetto, soprattutto. Poi sono cambiata io, radicalmente, attraverso il passaggio delle linee, Bari, *Mercurio*, l'accostamento a nuovi problemi, e un mio nuovo più profondo mondo intimo. Alessandra esprime questo mutamento, e, in parte, questo mondo sebbene troppo individuale ancora, personale, sto per dire. [...] Mi sembra che il *Quaderno* esprima questa nuova consapevolezza⁴²⁷.

⁴²⁴ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead, *Romanzi*, op. cit., pp. 1027-1041.

⁴²⁵ Alba de Céspedes, *Diario*, 23 settembre 1957.

⁴²⁶ Annota l'autrice il 17 agosto 1952 sul proprio diario: «Scrivo meno nel diario quando i miei pensieri trovano sfogo nel lavoro o nella corrispondenza».

⁴²⁷ Alba de Céspedes, *Diario*, 21 agosto 1952.

Abbiamo specificato che si tratta della pubblicazione “in volume” giacché il romanzo, prima di essere edito nel dicembre 1952 per Mondadori, viene pubblicato in ventisei puntate sul settimanale «Settimana Incom Illustrata»⁴²⁸ tra il 23 dicembre 1950 e il 16 giugno 1951. La decisione di pubblicare il romanzo a puntate era stata maturata dall'autrice durante il soggiorno negli Stati Uniti, periodo in cui si è confrontata con un'industria culturale più innovativa acquisendo una nuova visione dei dispositivi di produzione, diffusione e ricezione della letteratura, superando ritrosie mostrate in precedenza⁴²⁹: ricordiamo che nel 1946, la proposta avanzata da Arnoldo Mondadori di pubblicare a puntate *Dalla parte di lei* venne declinata da de Céspedes per «esigenze artistiche»⁴³⁰; cinque anni dopo, sarà l'autrice a prediligere questa modalità di diffusione e a informare l'editore della soddisfacente accoglienza di pubblico:

Quaderno proibito. Non mi hai mai risposto se l'hai letto, o almeno qualche puntata, se ne hai mai sentito parlare. Malgeri ti potrebbe dire quale successo ha avuto, di quanto ha fatto aumentare la tiratura; la Brin doveva sempre rispondere alle lettere che il giornale riceveva per me, poiché io ero assente. Sia l'uno che l'altra ti potranno testimoniare del grande interesse dei lettori. Malgeri lo ha venduto a rivista brasiliana, a 20000 cruzeiros la puntata. Ora inizierò una piccola revisione per dartelo. [...] Quando potrai pubblicarlo? Quando vuoi che te lo dia?⁴³¹

A proposito della suddetta forma di pubblicazione, vanno menzionati altri due romanzi che affrontano anch'essi il tema della condizione donna nell'istituzione matrimoniale, entrambi pubblicati a puntate, oltre che in volume; si tratta di *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, che era stato pubblicato a puntate su «Il Tempo» (dal 16 gennaio 1941 al 22 gennaio 1942), prima di essere edito in volume per Bompiani (1946), e di *È stato così* di Natalia Ginzburg che aveva visto il processo inverso, ossia,

⁴²⁸ La rivista viene fondata nel 1949 a Roma da Sandro Pallavicini e diretta da Luigi Barzini jr e, successivamente, da Francesco Malgeri.

⁴²⁹ Cfr. Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.

⁴³⁰ Cfr. Laura Di Nicola, *Notizie sui testi. Dalla parte di lei*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p.1636: Arnoldo Mondadori, con un telegramma del primo aprile 1946, propone all'autrice di pubblicare l'opera a puntate: «Ritenete possibile pubblicazione puntate vostro nuovo romanzo? Intreccio potrà interessare anche se pubblicazione così frazionata? Caso affermativo potreste ricavarne ottimo compenso et ottenere grande pubblicità preventiva»; ma la proposta viene rifiutata da de Céspedes con un altro telegramma il 3 aprile 1946: «Ringraziandovi lusinghiera offerta ma esigenze artistiche mio romanzo impingomi purtroppo rinunciare».

⁴³¹ Lettera a Arnoldo Mondadori datata 26 novembre 1951, riportata in Zancan, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzo*, op. cit., p. 1655.

nel 1947 era stato pubblicato in volume da Einaudi, e poi a puntate sulla rivista «Noi Donne», nel 1964, in occasione del proprio ventennale. A questi due illustri esempi quasi coevi, affianchiamo un precedente importante, *Marianna* di Fausta Cialente, pubblicato a puntate su «La Fiera Letteraria» nel 1930 e poi, nel 1932, in volume da Bompiani.

Pur nella loro sinteticità, tali informazioni sono importanti da ricordare per due motivi: i romanzi menzionati problematizzano – seppur da punti di vista differenti e raccontando storie diverse tra loro – il modello tradizionale di donna e la relazione uomo-donna; in secondo luogo, sono romanzi che riflettono sulla società italiana, e dalle pagine di riviste, ottengono un’ampia diffusione presso un pubblico sessualmente connotato, poiché sono rivolti principalmente alle lettrici. Benché diverse scrittrici di quegli anni abbiano affiancato alla scrittura letteraria quella giornalistica, spesso per questioni di sopravvivenza materiale, sono pochi ad oggi gli studi dedicati alla collaborazione delle scrittrici con i giornali tra il primo dopoguerra e gli anni Settanta⁴³².

È un aspetto interessante, proprio perché curando anche rubriche di piccola di posta, le scrittrici avevano a disposizione uno strumento privilegiato per conoscere la società italiana e, dunque, le donne e gli uomini che la abitavano. Attraverso queste rubriche scoprirono un’Italia minore spesso nascosta e silente: un’Italia (e una donna italiana) che non si racconta né al marito né ai figli ma che si svela nella lettera al giornale, confidando dubbi e sofferenze a scrittrici sconosciute disposte ad ascoltarla e comprenderla.

In de Céspedes, si è visto, è forte l’osmosi tra scrittura diaristica e letteraria; a queste si aggiunge, e con queste interagisce, la scrittura giornalistica. Molte tematiche trattate nei romanzi ritornano, infatti, con puntualità negli scritti pubblicati sulle rubriche *Dalla parte di lei* e *Diario di una scrittrice* ospitate su «Epoca».

De Céspedes attribuiva molta rilevanza alla sua collaborazione con delle riviste e in particolare con quelle riviste in cui curava rubriche femminili. La *Nota*, a cura dell’autrice, che introduce la prima puntata di *Quaderno proibito*, spiega:

Mi pare necessario scrivere queste righe per presentare Valeria. A me non piacciono, d’ordinario, introduzioni o premesse: trovo che un personaggio, se è vivo, si presenta da solo. Ma Valeria è un personaggio diverso dagli altri, non è stato tutto inventato da me, e perciò è necessario ch’io faccia qualche chiarimento. L’anno scorso ho pubblicato un romanzo intitolato

⁴³² Cfr. Silvia Franchini, Simonetta Soldati (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenza di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004; Adriana Chemello, Vanna Zaccaro (a cura di), *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici*, Settore Editoriale e Redazionale, Bari 2011.

«Dalla parte di lei». [...] Io penso che non si debba mai, per nessuna ragione, uccidere un uomo e, infatti, condanno la mia protagonista a trent'anni di galera. Tuttavia ho pensato di comprendere, e di far comprendere ai miei lettori, quali siano le minute cause che possono spingere una donna a tali estremi. Mi sembra che questo sia uno dei compiti essenziali di uno scrittore: tentare di comprendere perché certe cose accadono, nella vita, e tentare di farlo comprendere ad altri. Se tutti si sforzassero davvero di comprendere i motivi che spingono a rubare o a uccidere vi sarebbero meno furti e meno delitti. Ma questo non c'entra con Valeria. O almeno c'entra soltanto per spiegare come, dopo *Dalla parte di lei*, io abbia ricevuto un gran numero di lettere da donne sconosciute. Alcune dicevano che il romanzo è bello, altre che è brutto, alcune che la protagonista aveva fatto male a uccidere e qualcuna perfino che aveva fatto bene. Ma l'importante è che, nello scrivermi, queste donne (forse a loro stessa insaputa) mi raccontavano ampiamente del loro matrimonio, della loro casa e dei loro figli: e insomma della loro vita quotidiana. Erano lettere tutte diverse tra loro e però sembravano tutte narrare la storia della stessa persona. La descrivevano tanto minuziosamente che presto imparai a riconoscerla: aveva i capelli castani, gli occhi castani, ed era ancora giovane, ancora bella, di quella bellezza particolare alle donne intelligenti e sensibili che a tutta prima passa inosservata. Mi divenne così familiare che ebbi bisogno di un nome per chiamarla. La chiamai Valeria. Ma si potrebbe ugualmente chiamare Giuseppina o Luisa o potrebbe non aver nome alcuno, come non hanno nome quelle che mi scrivono firmando «Una lettrice». Il nome non ha importanza e forse neppure il modo con cui io espongo i fatti della vita di Valeria. Sono quei fatti che hanno importanza: poiché sono quelli che le donne non raccontano mai a coloro coi quali vivono: né al marito né ai genitori né ai figli⁴³³.

Per de Céspedes, quindi, la protagonista di *Quaderno proibito* è modellata sulle fattezze comuni della donna italiana media, nella misura in cui le esperienze di vita che ispirarono la storia di Valeria «sono tutte diverse tra loro» ma, al contempo, svelano «la storia della stessa persona». Si tratta di donne tra loro diverse e spesso geograficamente lontane eppure legate da esperienze di vita simili: una generazione di donne della piccola borghesia italiana dei primi anni Cinquanta (co)strette, come Valeria, nei ruoli di moglie e madre. Queste le caratteristiche delle potenziali lettrici della rivista che ospita le puntate di *Quaderno proibito*.

Oltre alla rubrica *Dalla parte di lei*, che impegnò de Céspedes su «Epoca»⁴³⁴, più o meno negli stessi anni, la rubrica di piccola posta *Confidatevi con Paola*, di Paola

⁴³³ Alba de Céspedes, *Nota*, «Settimana Incom Illustrata», 23 dicembre 1950.

⁴³⁴ Ricordiamo che de Céspedes tenne su «Epoca» la rubrica *Dalla parte di lei* (1952 – 1958) che, poi, per volontà del direttore Enzo Biagi, fu modificata in *Diario di una scrittrice* (1958 – 1960).

Masino, era ospitata su «Vie Nuove»⁴³⁵, mentre *L'altra metà*, rubrica a cura di Maria Bellonci, usciva sul «Popolo di Roma»⁴³⁶. Lo ricordiamo in quanto coinvolgono scrittrici vicine alla nostra autrice⁴³⁷.

Inevitabile inoltre ricordare le centinaia di lettere – selezionate fra le ottomila ricevute in tre anni di cura di rubriche di posta “del cuore” – che la giornalista e scrittrice Gabriella Parca raccolse e ordinò nel celebre *Le italiane si confessano*, pubblicato per la prima volta nel 1959. Osserva Parca che tra il 1949 e il 1959 cinque milioni di lettere erano state inviate alle rubriche della piccola posta dei settimanali femminili rivelando una generale incertezza e la solitudine di molte donne in un’«Italia fatta dagli uomini per gli uomini»⁴³⁸; «la ragazza – scrive la giornalista riflettendo sulle “scriventi” – non ha confidenza con la madre, spesso irrigidita in una morale tradizionale; la sposata non ha confidenza con il marito, che non fa nessuno sforzo per capirla; delle amiche non sempre si fida, temendo che la confidenza si muti in pettegolezzo o che non siano in grado di aiutarla. Quindi si chiude in sé, ingrandendo i suoi problemi»⁴³⁹.

Le costanti individuate da Parca inerenti un’estesa difficoltà comunicativa sono per noi particolarmente interessanti, perché costituiscono nodi centrali anche nelle vicende narrate in *Quaderno proibito*, la cui protagonista non riesce a comunicare né con la madre né con il marito, ha un rapporto conflittuale con la figlia e alle amiche si rapporta con finta confidenza.

Nel gennaio 1953, dalle pagine di «Epoca», de Céspedes si sofferma su quanto traspare dalle lettere che le arrivano numerose (circa dieci al giorno), ossia la volontà di capire, ossia precisamente l’atteggiamento di Valeria, protagonista di *Quaderno proibito*:

[...] quella che a me pare la cosa più importante è che da tutte queste lettere traspare il desiderio, l’ansia, la volontà di *capire*. Cioè di ricorrere alla ragione e non alle passioni, allo spirito e non all’istinto; la determinazione di non lasciare affidata al caso la soluzione

⁴³⁵ Cfr. Per notizie più dettagliate sull’attività pubblicistica di Paola Masino, si veda Beatrice Manetti (a cura di), *Paola Masino*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2016.

⁴³⁶ Cfr. Per notizie sull’attività di pubblicista di Bellonci, si veda *Cronologia* a cura di Gabriella Leto in Maria Bellonci, *Opere*, a cura di Ernesto Ferrero, vol. I, Mondadori, Milano 1994.

⁴³⁷ Il panorama della piccola posta è più ampio e più vario: menzioniamo tra le altre, la Contessa Clara su «Settimana Incom», Brunella Gasperini su «Annabella», Marise Ferro su «Marie Claire», Wanda Bontà su «Gran Hotel», Renata Viganò e Fausta Cialente su «Noi donne».

⁴³⁸ Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Prefazione di Cesare Zavattini, Parenti, Firenze 1959. Si cita dall’edizione Feltrinelli, Milano 1964, p. 13.

⁴³⁹ *Ibidem*.

dei propri problemi, ma di volerli risolvere coscientemente, con la consapevolezza dei propri diritti, dei propri bisogni, della propria dignità⁴⁴⁰.

2.2. Una rilettura critica

Il tema della scrittura è il *fil rouge* che attraversa l'intera produzione di de Céspedes. Una scrittura esperienziale che, declinata in diverse forme (memoriale, diaristica, epistolare), rivela la consapevolezza di una soggettività femminile intenta a problematizzare, a partire da sé, una società dominata da prescrizioni *maschili*, nel senso di – per riprendere l'espressione di Parca – “fatte dagli uomini per gli uomini”. Tra i tre romanzi del dopoguerra (*Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito* e *Il rimorso*) incentrati sul rapporto tra soggettività e scrittura, *Quaderno proibito* è quello in cui il filo rosso tematico si fa più evidente. L'analisi del romanzo, che verterà in un primo tempo sul genere, sulla forma diaristica e poi su altri elementi testuali, permetterà di mettere in evidenza peculiarità significative delle scelte formali di de Céspedes.

Come sottolinea Monica Bandella in un saggio dedicato a *Quaderno proibito*, è importante «muovere dalla scelta della forma diaristica e individuarne la potenzialità di farsi portavoce di un discorso che interroga criticamente le convenzioni di genere e che coesiste con l'intreccio»⁴⁴¹; occorre, insomma, per tentare un'analisi soddisfacente del romanzo, interrogarlo sia a livello di storia (il “cosa” racconta) sia a livello di strutture e strategie testuali (il “come” racconta), portatrici anch'esse di significati. La sollecitazione della studiosa ben si accorda con le convinzioni di de Céspedes sulla centralità rivestita dallo stile, come sottolinea nell'intervista a Carroli: «il contenuto è un'idea che ho, però se non fossero scritti con un certo stile i miei libri sparirebbero, per esempio *Quaderno proibito* è la cosa più semplice che ci sia, qual è il fatto? Non c'è, si può dire»⁴⁴².

Il romanzo – che consta di 243 pagine rispetto alle 458 di *Nessuno torna indietro* e alle 549 di *Dalla parte di lei* – è diviso in brevi capitoli, coincidenti con le giornate della protagonista, e segue un ordine cronologico lineare intervallato da delle analessi che

⁴⁴⁰ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 10 gennaio 1953.

⁴⁴¹ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, in Aida Ribero e Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, op. cit., p. 91.

⁴⁴² Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 147.

permettono di meglio delineare la figura di Valeria. La vicenda si svolge a Roma in un arco di tempo che va dal 26 novembre 1950 al 27 maggio 1951, giorno in cui la protagonista, dopo aver annotato le ultime considerazioni, deciderà di bruciare il quaderno.

Per quanto riguarda la prima modalità di diffusione, essa fu caratterizzata da una quasi perfetta coincidenza tra tempo di finzione e tempo reale in quanto ogni puntata del romanzo raggruppava annotazioni diaristiche che precedevano di una o due settimane l'uscita in edicola del rotocalco; un cronotopo concentrato che, oltre ad agevolare la continuità della lettura degli episodi, favorì l'immedesimazione nella protagonista.

Per la modalità di pubblicazione che riprende alcuni dispositivi propri del feuilleton (la sede editoriale che garantisce un'ampia diffusione e un pubblico vasto e la serialità che fidelizza lettrici e lettori) e per lo sviluppo dell'intreccio (in una famiglia piccolo borghese, in cui la protagonista svolge una professione di uno scalino più basso rispetto a quella del marito, scoppia una crisi che verrà infine normalizzata e riassorbita) il romanzo fu associato alla prosa da rotocalco popolare tipicamente femminile.

De Céspedes era consapevole dei pregiudizi che dovevano sopportare le autrici, le cui opere venivano spesso ricondotte alla letteratura rosa o di consumo, senza una analisi di esse scevra da preconcetti. L'autrice ne era pienamente consapevole poiché lei stessa sperimentò direttamente la resistente ottusità di tali preconcetti contro cui si difendeva e lottava; a Piera Carroli che le domanda perché creda che ci si riferisca a lei come a scrittrice rosa, risponde: «Perché lo si dice di tutte le donne che scrivono»⁴⁴³, mentre sul diario annota: «mi si confina tra le scrittrici popolari, femminili, [...]. Mi domando se questo atteggiamento ormai generale, che va divenendo massiccio da quando, begli anni ultimi, non ho più frequentato il mondo letterario, sia ciò che io effettivamente merito o una forma di diffidenza regionale, verso il mio successo all'estero»⁴⁴⁴. Entrambe le osservazioni – la prima più perentoria e secca, l'altra più riflessiva – testimoniano la sommarietà con cui de Céspedes e, più in generale, le scrittrici tendevano a essere giudicate.

Nonostante alcune scelte formali e narrative possano portare a ricondurre *Quaderno proibito* al modello del feuilleton, non riteniamo possa essere giudicato tale; in effetti, sia le scelte stilistiche, sia l'architettura narrativa, sia, in particolar modo,

⁴⁴³ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 144.

⁴⁴⁴ Alba de Céspedes, *Diario*, 24 settembre 1957.

l'epilogo contraddicono il modello classico del "romanzo popolare". Tra le caratteristiche principali della produzione di consumo vi sono la prevedibilità e l'aprobolicità: non vi sono conflitti, se non apparenti, e i contrasti vengono risolti grazie a dei compromessi accettati e praticabili; tratti, questi, che vengono smentiti in *Quaderno proibito*, in cui emergono molte contraddizioni tipiche della piccola borghesia e vengono messe in luce le finzioni su cui poggiano le relazioni famigliari. La protagonista, attraverso la scrittura diaristica, fa emergere le falsità che accomunano molte esistenze elevando il diario a luogo di riflessione e demistificazione delle norme sociali e famigliari.

In accordo con quanto afferma Monica Bandella, consideriamo *Quaderno proibito* «problematico e non popolare anche a partire dalla sua struttura diaristica»⁴⁴⁵: il diario, oltre a essere luogo della narrazione dell'intreccio, è luogo di revisione di ciò che accade e di critica della morale dominante che viene contestata nella sua presunta validità.

Umberto Eco, nel saggio *Le lacrime del Corsaro nero*⁴⁴⁶, distingue tra romanzi popolari e problematici: il romanzo detto "popolare" – è tale non perché sia comprensibile dal popolo ma perché ne soddisfa le attese – «risolvendo i nodi, si consola e ci consola. Tutto finisce esattamente come si desiderava che finisse»⁴⁴⁷; per quanto spregiudicata possa essere la trama, se priva di tensioni, concilia il lettore con sé stesso. Per converso, i romanzi problematici non conciliano: chi legge «risol[ve] i conti con l'intreccio ma non con i problemi che l'intreccio ha suscitato. E questo accade perché la dimensione dell'intreccio si è intessuta con la dimensione psicologica e ideologica, tramite la funzione continuamente ambiguità dello stile, che anziché dirimere complicava i nodi, e li rendeva gravidi di interpretazioni contrastanti»⁴⁴⁸. In sostanza, conclude Eco, «il romanzo popolare tende alla pace, il romanzo problematico mette il lettore in guerra con sé stesso. Questa la discriminante; tutto il resto può essere (e spesso è) in comune»⁴⁴⁹.

Come considerare l'epilogo che chiude *Quaderno proibito*? Valeria, dopo aver maturato una nuova consapevolezza grazie alla pratica della scrittura, brucerà il diario e resterà a casa, assumendo oltre al ruolo di moglie e madre anche il nuovo ruolo di nonna. De Céspedes, interrogata da Piera Carroli sulla fine del libro, afferma:

⁴⁴⁵ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, in op. cit., p. 94.

⁴⁴⁶ Umberto Eco, *Le lacrime del Corsaro nero*, in Ead., *Il superuomo di massa*, La nave di Teseo, Milano 2016 [1976], pp. 17-31.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 22.

⁴⁴⁸ *Ivi*, pp. 21-22.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

È una fine realista, sì. Le dirò che forse è il libro che è più compreso e si ristampa costantemente [...] perché la maggior parte delle donne rinunciano. Non si pensa mai che la donna voglia liberarsi per sé, per essere autonoma, per scegliere quello che vuole, questa è una cosa che le viene sempre negata. [...] *Quaderno proibito* è il libro, per me, più cattivo sotto certi punti di vista. [...] È il libro che conforta chi si sente fallito⁴⁵⁰.

Interessante anche ciò che l'autrice scrive a Mondadori affinché la pubblicità non distorca il significato del romanzo:

Non voglio che si parli di serenità. Questo diario è un documento di veleno familiare; sto aggiungendo qua e là qualche frase che lo accentui. Non accentuate, presentandolo, la rinuncia come bontà, è una vendetta familiare, e un mezzo di vincolare gli altri a tale rinuncia per fargliela pagare per tutta la vita⁴⁵¹.

Quanto affermato da de Céspedes si accorda con la nostra interpretazione: se è vero, da un lato, che il gesto di Valeria può confortare coloro che, come la protagonista, non riescono a stravolgere la propria esistenza, è anche vero, dall'altro lato, che la conclusione non lascia la lettrice in pace con sé stessa, tutt'altro. Valeria è una figura ambivalente: lascia intravedere un'esistenza alternativa di una donna consapevole di sé e degli altri ma poi rinuncia o, meglio, sceglie la rinuncia come forma di vendetta familiare.

Il diario si rivelerà strumento di comprensione ma non di risoluzione e, inoltre, il «lieve odore di bruciato» risolverà – per riprendere le parole Eco – i conti con l'intreccio ma non i problemi che l'intreccio ha suscitato: coloro che leggono rimangono con interrogativi – volutamente irrisolti – che guardano orizzonti esistenziali e di senso inediti.

Il motivo dominante del romanzo è, si è detto, «quello della scrittura quale forma espressiva dell'individualità femminile»⁴⁵². Il punto di vista adottato è quello dell'io narrante, Valeria, che coincide con l'io narrato. Mediante un punto di vista sessualmente connotato si segue il farsi di una coscienza che, riconducendo a sé ogni evento esterno, lo illumina in maniera imprevista. Nel già citato saggio, Cristina Bracchi avvicina

⁴⁵⁰ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 150.

⁴⁵¹ Lettera di Alba de Céspedes ad Alberto Mondadori, 18 novembre 1952, Afaam-AsAme, FAI, fasc. de Céspedes.

⁴⁵² Marina Zancan, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1651.

Quaderno proibito ad *Artemisia* di Anna Banti e a *Menzogna e sortilegio* di Morante quali esempi di racconti in cui «il soggetto femminista [...] agisce relazioni di reciprocità che creano rappresentazione e da questa eredità e trasmissione, in un *continuum* di desideri e di consapevolezza»⁴⁵³. Bracchi, riprendendo il concetto dell'*altra necessaria* elaborato da Adriana Cavarero⁴⁵⁴, evidenzia che nel romanzo di de Céspedes, «l'altra risulta essere il proprio sé narrabile/narrato»⁴⁵⁵, ossia Valeria che narra e contemporaneamente Valeria narrata. De Céspedes, «attiva[ndo] narrazioni di consapevolezza e formazione della soggettività», crea una personaggio composita: «Valeria che narra, frutto dell'essere narrata più la tecnica di memorazione, la quale reagisce con la Valeria narrata, in modo imprevedibile e incalcolabile»⁴⁵⁶. L'altra necessaria (Valeria) condurrà infatti, come si vedrà, l'io narrato (Valeria) a un percorso di conoscenza, a una presa di coscienza irreversibile e a un inedito rapporto con il mondo.

Per Valeria la scrittura è strumento di coscienza di sé, rielaborazione delle proprie esperienze passate, definizione di quelle presenti e riappropriazione della propria identità; registrando la propria quotidianità sulle pagine di un quaderno, ella riattraversa il proprio vissuto e mette ordine dentro di sé maturando una nuova consapevolezza.

Come osserva Patrizia Violi – interrogandosi sulla scrittura quale luogo privilegiato dell'autorappresentazione femminile – «l'ordine che si scopre è l'ordine della scrittura, ed è solo a partire da esso che diviene possibile ricostruire un ordine dell'esperienza che non è in alcun modo nei dati della realtà, ma solo nello sguardo del soggetto che riorganizza quei dati, nominandoli, e attribuendo loro, per questa via, un senso e una casualità»⁴⁵⁷. Senso e causalità – seguendo sempre la riflessione di Violi – sono il risultato di questa operazione e non l'apriori necessario. È questa una “consequenzialità” rintracciabile anche in *Quaderno proibito*: è attraverso la scrittura che la realtà diviene significativa e l'esperienza vissuta viene recuperata acquisendo, insieme, un nuovo senso. Mediante la pratica solitaria della scrittura diaristica, il quotidiano svela il proprio senso più riposto lasciando affiorare importanti interrogativi.

⁴⁵³ Cristina Bracchi, *In narrazione*, in Cristina Bracchi, *Poetiche politiche. Narrative storie e studi delle donne*, op. cit., p. 105.

⁴⁵⁴ Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi tu, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, op. cit.

⁴⁵⁵ Cristina Bracchi, *In narrazioni*, op. cit., p. 109.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 110.

⁴⁵⁷ Patrizia Violi, *L'oggetto assoluto – una sciocchezza*, in *Luna e l'altro. Rappresentazione e autorappresentazione del femminile*, Nuova DWF, n. 16, primavera 1981; qui in edizione elettronica, 2013, p. 13 (<http://www.bibliotecadigitaledelledonne.it/717/1/Luna%20e%20l%27altro.pdf>)

Prima dimenticavo subito ciò che accadeva in casa; adesso, invece, da quando ho incominciato a prendere nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e tento di capire perché si siano prodotti. Se è vero che la nascosta presenza di questo quaderno dà un nuovo sapore alla mia vita, debbo riconoscere che non serve a renderla più felice. In famiglia bisognerebbe fingere di non avvedersi mai di ciò che accade o, almeno, non domandarsene il significato⁴⁵⁸.

Nell'intervista a Carroli, de Céspedes osserva che in *Quaderno proibito* «non succede niente, eppure è tutta la vita di una famiglia, di un'epoca, di una donna, di uomini. La storia è nel racconto. Spesso nei miei libri sembra che ci siano *tante cose*, ma si potrebbe pur dire che non c'è niente: è quella che prende il libro, il quaderno, e lo brucia. La storia è tutta nell'analisi del personaggio»⁴⁵⁹.

Cerchiamo, dunque, di riflettere su alcune delle “tante cose” presenti / assenti nel romanzo. Il romanzo si apre con un'epigrafe, una quartina tratta da *La comedia casera* di Ramón de la Cruz, segnando una continuità con i precedenti romanzi *Nessuno torna indietro*, introdotto nella prima edizione da epigrafe tratta da Maeterlinck, e *Dalla parte di lei*, con epigrafe di Edgar Allan Poe⁴⁶⁰. La quartina si lega a uno dei temi cardine del romanzo concernente le finzioni che proprie di molte relazioni umane, in primis quelle famigliari, che fanno sì che la vita assomigli a una commedia – il “teatro della vita umana” – con ruoli ben precisi per ogni attrice e attore di essa.

La protagonista di *Quaderno proibito*, Valeria, attraverso la scrittura, scoprirà che la finzione, il fingere e il fingersi diverse da come si è (ricordiamo che il termine “fingere” compare nel romanzo numerosissime volte, più di quaranta) e le ipocrisie che ne conseguono sono il nutrimento della morale borghese e ciò su cui spesso si reggono dei matrimoni esemplari.

Dunque, la vita come finzione; ma in quale modo si rivela essere tale?

Valeria Pisani è una donna di quarantatré anni che vive a Roma: moglie di Michele Cossati, impiegato di banca, e madre di Mirella e Riccardo, studenti universitari, da anni lavora come segretaria presso l'azienda di Guido, dividendo le sue giornate tra l'ufficio e gli impegni famigliari che il suo ruolo di moglie e madre le richiede. Limitati i fatti che

⁴⁵⁸ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 850. Di qui in avanti, le indicazioni di pagina delle citazioni da *Quaderno proibito* saranno date direttamente nel testo.

⁴⁵⁹ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 146-147. Corsivo nostro.

⁴⁶⁰ Cfr. Marina Zancan, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1659.

muovono la trama: l'ambizione delusa di Michele che spera di veder realizzata una sua sceneggiatura che gli potrà aprire nuovi orizzonti lavorativi ed esistenziali; il fidanzamento di Mirella con Cantoni, un uomo sposato, con cui condivide l'interesse professionale e con cui andrà a vivere, ribellandosi alla morale familiare; il progetto non realizzato di Riccardo che sognava di partire per l'Argentina, ma si sposerà con Marina, con cui avrà presto un figlio restando a vivere presso i genitori. Oltre a marito e figli, i personaggi sono pochi altri: la madre di Valeria, chiusa nel suo mondo piccolo-borghese; Clara, l'amica sceneggiatrice, che abita da sola ed è economicamente indipendente; qualche ex compagna di collegio da cui Valeria si sente sempre più distante. Un ruolo a parte viene svolto da Guido, il capoufficio, a cui la legherà una breve relazione che ella stessa troncherà percependola finta quanto la trasparenza che dovrebbe unire la famiglia.

La trama non è animata da avvenimenti né da personaggi numerosi o eclatanti. Avanza al ritmo dell'introspezione di Valeria, o più esattamente avanza al ritmo della scrittura, della restituzione sul diario di fatti e pensieri, inizialmente secondari e quotidiani, almeno in apparenza.

Come la scena d'apertura, l'episodio aneddótico da cui prendono avvio le vicende: una domenica mattina, Valeria si reca dal tabaccaio dove, oltre ad acquistare, come consuetudine, le sigarette per il marito, compra anche un quaderno. Nonostante fosse proibito⁴⁶¹:

Dal tabaccaio c'era molta gente. Nell'aspettare il mio turno, col denaro già pronto, vidi una pila di quaderni nella vetrina. Erano quaderni neri, lucidi, spessi, di quelli che usano a scuola e sui quali – prima ancora d'incominciarli – scrivevo subito, in prima pagina, il nome: Valeria. «Mi dia anche un quaderno» [...]. Ma, quando alzai gli occhi, vidi che il tabaccaio aveva assunto un'espressione severa per dirmi: «Non si può, è proibito». [...] «Ne ho bisogno» gli dissi «ne ho bisogno assolutamente.» [...] Allora egli si guardò attorno poi, lesto, prese un quaderno e me lo tese attraverso il bancone, dicendo: «Lo metta sotto il cappotto» (pp. 837-838).

Il quaderno è l'espedito narrativo che apre il romanzo e, sin dalle prime pagine, è ciò che altera e mina non solo la vita interiore della protagonista ma tutto il sistema sociale, compreso il mistificato equilibrio delle relazioni familiari; esso rappresenta una "soglia" che segna un prima e un dopo: a partire da quella domenica mattina l'apparente

⁴⁶¹ Secondo le leggi vigenti al tempo, la domenica i tabacciai avevano diritto di vendere solo tabacco.

armonia domestica verrà compromessa dalla funzione demistificante esercitata dal diario e l'esistenza di Valeria non sarà più la stessa.

Fin da subito, il quaderno rappresenta l'illecito e tale resterà fino alla fine del romanzo. Se all'inizio il suo essere proibito concerne una dimensione prosaica, poi riguarderà una dimensione meno manifesta e più profonda, interiore: scrivere è lo spaziotempo, il solo spaziotempo in cui Valeria parla di sé a sé e torna a riconoscersi come Valeria, ossia come individua e non come funzione.

Neria De Giovanni, riflettendo sulla produzione di de Céspedes e di altre scrittrici a lei coeve, evidenziò che «l'atto dello scrivere diventa importante in quanto aiuta la donna nel suo processo di possesso del mondo. Perciò è spesso accompagnato da un senso del proibito quasi che, compiendo l'atto di scrittura, la donna operi una rivoluzione molto pericolosa anche e soprattutto per lo scardinamento del ruolo sociale e familiare fino allora impostole»⁴⁶². Il caso di *Quaderno proibito* è emblematico: scrivendo Valeria compie un atto sospettoso (in quanto insubordinato?) anche agli occhi di sé stessa o, meglio, agli occhi dell'immagine di sé che gli altri le rimandano.

La stesura del diario deve essere solitaria e nascosta poiché distoglie la donna dalle incombenze domestiche che, in quanto donna, sono le sue preoccupazioni e occupazioni principali a differenza della pratica della scrittura che non dovrebbe interessarla o impegnarla. Annotando gli eventi della propria quotidianità, fino a quel momento apparentemente futili e ordinari, Valeria ne scoprirà il loro senso profondo risignificando gradualmente l'intera realtà e, in particolare, il sistema di relazioni che la informa; un sistema in cui risulta "naturale" affibbiare alla donna la cura della casa e della famiglia a differenza della pratica della scrittura che suscita derisione:

Per alcuni secondi mi sono domandata affannosamente se affermare il mio diritto ad avere quanti quaderni voglio e scrivervi quello che mi pare o, invece, pregarlo. [...] Ho replicato che allora anche Michele e io avremmo il diritto di avere un cassetto chiuso a chiave. [...] «Per che farne?». «Ma, non so, per tenerci le mie carte personali» ho risposto «alcuni ricordi. O forse proprio un diario, come Mirella.» Allora tutti, compreso Michele, hanno cominciato a ridere all'idea ch'io possa tenere un diario. (pp. 842-843).

⁴⁶² Neria De Giovanni, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*, Società Editrice Internazionale, Torino 1996, p. 22.

È attraverso episodi come questo che Valeria, annotandoli e riesaminandoli, vede sotto una nuova luce i dettagli della propria quotidianità fondata su obblighi e doveri fino a quel momento invisibili o, meglio, invisibilizzati. E saranno due gesti apparentemente insignificanti – lo scrivere il proprio nome sulla copertina del quaderno e il pensare un luogo in cui riporlo – che inaugureranno la presa di coscienza della protagonista.

Valeria, ogni volta che si accinge a scrivere, guarda il suo nome scritto in prima pagina, rendendosi conto che nessuno la chiama più per nome. Il primo segno di identità per qualsiasi persona è il nome: in esso vi è la propria storia e la propria origine ed esso è ciò che la differenzia da tutte e tutti gli altri individui. Il nome ci definisce come individue e individui a differenza delle apposizioni o degli appellativi che riconducono, invece, la nostra esistenza alla funzione che ricopriamo per o rispetto a altri. Valeria sente la mancanza per quella dimensione profonda, autentica che è la propria individualità libera dai ruoli nei quali è ora costretta:

[...] mi viene fatto di domandarmi se io non abbia incominciato a cambiare carattere dal giorno in cui mio marito, scherzosamente, ha preso a chiamarmi “mammà”. Mi piacque tanto, sul principio, perché così mi pareva d’essere io la sola persona adulta, in casa, la sola che già sapesse tutto della vita. [...] Però adesso capisco che è stato un errore: lui era la sola persona per la quale io fossi Valeria. I miei genitori mi chiamavano Bebe, e con loro è difficile essere diversa da quella che ero all’età in cui mi dettero il nomignolo; [...] Per alcune amiche sono ancora la Pisani, la compagna di scuola, per altre sono la moglie di Michele, la madre di Riccardo e Mirella. (p. 841).

L’individua Valeria è stata gradualmente sostituita dalle funzioni (figlia, moglie e madre e, infine, nonna) che nell’arco della vita ha svolto e svolge. All’inizio l’appellativo “mammà” non la infastidiva, anzi, lo viveva come un’attestazione di stima, da cui trarre forza e da cui trarre anche, possiamo ipotizzare, una forma di potere. È interessante interrogarsi sul piacere provato inizialmente dalla protagonista a svolgere pienamente e perfettamente il suo ruolo di moglie e madre, attraverso le riflessioni di Lea Melandri. La studiosa ha indagato estesamente il motivo del sogno d’amore; l’amore, nelle forme in cui è stato storicamente trasmesso, viene esaminato nelle sue particolari forme di dominio che attraversano le vicende più intime, tra cui i vincoli di dipendenza che si protraggono oltre la necessità.

Melandri, in *Amore e violenza*, osserva e si chiede: «Le donne sono state sottomesse al patriarcato sia in famiglia che fuori. La domanda che ci si può fare è quanto siano state tentate, nell'ambito privato, di strappare un potere proprio usando il dominio sui figli e le cure obbligate prodigate a uomini in perfetta salute»⁴⁶³. L'indispensabilità è, effettivamente, il maggiore dei poteri che le donne, insieme a molteplici strategie di adattamento e resistenza, hanno a lungo adottato per far fronte ai ruoli e ai modelli imposti. A ciò si ricollega anche il fascino della "cura" quale tratto identitario muliebre, anziché responsabilità collettiva di donne e uomini. Perciò le osservazioni e la domanda di Melandri sono pertinenti anche rapportate alle vicende narrate in *Quaderno proibito*: Valeria, come molte donne italiane, fa fronte ai ruoli imposti e ai modelli interiorizzati sfruttando il potere dell'indispensabilità finanche affermandola, nel finale, con intento vendicativo. La protagonista, infatti, in quanto sola e senza modelli a cui ispirarsi, non riuscirà a fare il salto nel vuoto, ossia non lascerà la famiglia; una rinuncia – come specificato dall'autrice in una già citata lettera a Mondadori⁴⁶⁴ – utilizzata come vendetta per vincolare i famigliari a sé o, meglio, al proprio ruolo accudente.

La dedizione di sé, il sacrificio femminile sublimato nella cura, sono destinati a dimostrarsi mortificanti e dannosi per tutti poiché, se da una parte vincolano l'altro, al contempo impediscono anche alla donna di sviluppare la propria individualità. Questi meccanismi sono espliciti in alcuni passaggi del diario di Valeria:

Spesso mi lamento di avere troppe cose da fare, di essere schiava della famiglia, della casa; [...] Tutto ciò è vero, ma in un certo senso questa schiavitù è divenuta anche la mia forza, l'aureola del mio martirio. (p. 852).

È terribile pensare che ho sacrificato tutto di me stessa per portare bene a termine compiti che essi giudicano ovvii, naturali. (p. 863).

[H]o sempre appartenuto a lui, ai ragazzi: adesso, invece, talvolta mi pare di essere legata a tutti pur senza appartenere a nessuno. Mi sembra che una donna debba sempre appartenere a qualcuno per essere felice. (p. 901).

⁴⁶³ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fatto molesto della civiltà*, op. cit., p. 82

⁴⁶⁴ Cfr. Lettera di Aba de Céspedes ad Alberto Mondadori, 18 novembre 1952, Afaam-AsAme, FAI, fasc. de Céspedes.

Per scrivere il diario trascuro i miei doveri. Il fatto è che mi pare d'essere stata io stessa a inventare molti obblighi per vincolarmi a essi. (p. 907).

La presa di coscienza di Valeria attraversa fasi diverse: passa da un iniziale riconoscimento di forza del proprio ruolo familiare alla messa in discussione della “naturalità” di esso; passa altresì dall’interrogarsi, *teorico* e *introspettivo*, sulla propria condizione di appartenenza (in primis, agli uomini – il padre, il marito e il figlio) al continuare a vivere *effettivamente* la scrittura come colpa in quanto spaziotempo per sé non consentito da quell’ordine sociale che anche lei ha introiettato e che, in più occasioni, difenderà.

Il potere che viene dal rendersi indispensabili all’altro, oltre a essere il compenso alla mole di lavoro gratuito (lavoro di cura e lavoro domestico) che fa la donna, costituisce «il più forte contrappeso alla mancata realizzazione come individuo, cittadina a tutti gli effetti»⁴⁶⁵.

A partire dalla sensazione suscitata nel leggere il proprio nome sul quaderno, Valeria esaminerà, alterando lucidità a falsa coscienza, i possibili sensi e la storia del suo nome proprio ormai dimenticato, fagocitato dalle funzioni sociali e familiari. Nel presentare un libro molto diverso, *La trilogia del seno* di Mahasweta Devi, Ambra Pirri formula un'osservazione perfettamente adattabile alla situazione di Valeria: «solo il capostipite ha un cognome, [...] mentre gli altri vengono nominati a seconda del tipo di relazione che intrattengono con il patriarca, [...]. Coloro che, causa matrimonio, si aggiungono alla famiglia e vanno a vivere nella casa patriarcale, le mogli dei figli maschi, vengono identificate genericamente grazie al rapporto di parentela acquisito: le mogli acquisite, per l'appunto»⁴⁶⁶. Devi, nata a Dacca nel 1926, è una delle maggiori scrittrici indiane in lingua bengali e la storia a cui si riferisce Pirri è geograficamente molto lontana dalla Roma di Valeria. Eppure le consuetudini patriarcali con cui si scontrano le protagoniste dei due romanzi non sono così diverse: si tratta di donne il cui nome è stato sostituito dal ruolo assegnato loro da altri secondo un sistema socioculturale patriarcale. E «i nomi – prosegue Pirri – sono importanti soprattutto per chi è stato conquistato e li ha perduti. I nomi hanno dei significati, racchiudono pezzi di storia, individuale e collettiva»⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Lea Melandri, *Alfabeta d'origine. Memorie del corpo e scrittura d'esperienza*, op.cit., p. 144.

⁴⁶⁶ Ambra Pirri, *Presentazione*, in Mahasweta Devi, *La trilogia del Seno. Saggi di Gayatri Chakravorty Spivak*, Filema, Napoli 2005, p. XXIII.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

Acquistato il diario, il primo problema con cui si scontra Valeria è il dove riporlo. Come era stato il nome sulla copertina a sollecitarle un'attenta disamina dei ruoli chiamata a ricoprire, è ora la ricerca di un nascondiglio per il diario a far constatare a Valeria che, in casa, non ha una stanza tutta per sé, e neppure un armadio, neppure un cassetto.

La “casa” in letteratura ha spesso assunto significati importanti soprattutto per i personaggi femminili; come osservano Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi in un bel saggio sul perturbante nello spazio domestico, «lo spazio fisico si trasforma in spazio normativo che stabilisce ruoli, creando inquietudini in chi li subisce: lo statuto del luogo diventa l'insieme delle regole che ne assicurano la continuità di significato nel corso del tempo»⁴⁶⁸. Tra i racconti analizzati nel saggio vi è *La sposa* (1942) di Alba de Céspedes, la cui protagonista, Maria, deciderà di restare nella casa (nel suo caso, luogo dell'ordine maschile) mettendosi però – seguendo l'analisi di Barbarulli e Brandi – “di traverso”: Maria non se ne va, sceglie di restare, non altera i rapporti familiari ma vi impone la sua presenza. Un mettersi di traverso che «non è apatia né rassegnazione: è occupare uno spazio costruito negli interstizi dell'istituzione familiare, che coesiste, concomitante ed in contraddizione, con l'altro, in tensione»⁴⁶⁹.

Anche la protagonista di *Quaderno proibito* sceglierà di restare imponendo una presenza che, mediante la pratica della scrittura, avrà raggiunto una nuova consapevolezza. All'inizio della convivenza, la ristrettezza dello spazio domestico – come il nomignolo “mammà” – non dispiacciono a Valeria: «[v]iviamo ancora nella stessa casa dove Michele e io siamo venuti ad abitare appena sposi. [...] Le stanze sono molto piccole ma, forse per questo, mi pareva che ci abbracciassero meglio, ci raccogliessero in un solo guscio» (p. 873). Ora, invece, varcata la *soglia*, il guscio protettivo mostra tratti deprimenti e, soprattutto, nessuna “stanza per sé”:

“Lo metterò nell'armadio” pensavo, “no, Mirella lo apre spesso per prendere qualcosa di mio da indossare, [...]. Il comò, Michele lo apre sempre. La scrivania è occupata ormai da Riccardo”. Consideravo che non avevo più in tutta la casa un cassetto, un ripostiglio

⁴⁶⁸ Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi, *Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico*, in Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Trader (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi Editore, Perugia 2003, p. 149.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 163.

che fosse rimasto mio. Mi proponevo di far valere da quel giorno i miei diritti. [...] Lo gettai infine nel sacco degli stracci, in cucina. (p. 838).

Dopo la consapevolezza di essere senza nome, la constatazione di non avere un suo spazio, vi è la presa di coscienza dell'inesistenza di un "tempo per sé":

Prima ero sempre rammaricata quando i ragazzi uscivano e adesso invece desidero che lo facciano per rimanere sola a scrivere. (p. 838)

Sono di nuovo costretta a scrivere di notte, durante il giorno non ho un momento di pace; [...]. Il fatto che soltanto ora mi riesce di rimanere sola per scrivere mi fa comprendere che adesso per la prima volta, in ventitré anni di matrimonio, io dedico un po' di tempo a me stessa. (p. 889). Sogno di avere una camera tutta per me. [...] Io mi accontenterei di uno sgabuzzino. [...] Michele torna a casa dall'ufficio e si mette a leggere il giornale, ascolta la musica seduto in poltrona, e può pensare, riflettere, se vuole. Io, invece, torno a casa dall'ufficio e debbo andar subito in cucina. (p. 897).

Lo spazio e il tempo della scrittura sono illegittimi e devono essere nascosti; il momento adatto è spesso la notte, quando tutti dormono, su un «tavolinetto nella stanza da bagno» (p. 899), prima di riporre, occultare, il diario nel sacco degli stracci o in un vecchio baule; si noti: tutti nascondigli inscritti nell'orizzonte domestico, nel quale si suppone non entrino altri membri della famiglia. Il quaderno diviene per Valeria la stanza tutta per sé, «luogo performativo in cui si possono "provare" possibili forme del sé»⁴⁷⁰, lo spaziotempo in cui ritrovare sé stessa e da cui guardarsi e guardare gli altri senza il filtro dei ruoli.

Possiamo allora affermare che per Valeria la pratica della scrittura è uno strumento di autoanalisi che permette di raggiungere una maggiore consapevolezza di sé e meglio conoscersi, ricoprendo un ruolo importante nella definizione della propria identità. Seguendo Foucault, possiamo dire che la scrittura, insieme alla confessione e al piacere di esporsi, svolge un ruolo determinante nella costruzione del sé: «Anche scrivere era molto importante nella cultura della cura di sé: annotare riflessioni su se stessi da rileggere in seguito, scrivere trattati e lettere agli amici per aiutarli, tenere taccuini allo scopo di

⁴⁷⁰ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, in op. cit., p. 101.

riattivare nel tempo le verità di cui si aveva bisogno: erano alcuni degli strumenti fondamentali della cura di se stessi»⁴⁷¹.

Un autoesercizio che suscita in Valeria sentimenti e desideri contrastanti: la scoperta del piacere della solitudine, un inedito slancio verso l'esterno presto seguito dall'angoscia dell'ignoto - «questo quaderno, con le sue pagine bianche, mi attrae e allo stesso tempo mi sgomenta, come la strada» (p. 889) – che porta infine a ripiegarsi sull'esistenza disciplinata.

La colpa è, ancora una volta, di questo quaderno. Prima dimenticavo subito ciò che accadeva in casa: adesso, invece, da quando ho incominciato a prendere nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e tento di capire perché si siano prodotti. Se è vero che la nascosta presenza di questo quaderno dà un sapore nuovo alla mia vita, debbo riconoscere che non serve a renderla più felice. In famiglia bisognerebbe fingere di non avvedersi mai di ciò che accade o, almeno, non domandarsene il significato. (p. 850).

Valeria è attratta dal potere del quaderno – agente di riconoscimento di se stessa – e dalle proprietà epistemiche della pratica della scrittura ma, insieme, intimorita dalle imprevedute potenzialità che abitano la quotidianità; «l'insolito – come osserva Monica Storini riflettendo sulla scrittura di de Céspedes – non ha necessità di essere narrato: è piuttosto la quotidianità che diviene significativa, poiché solo l'abitudine rende possibile la comprensione del valore dell'esistenza stessa»⁴⁷².

Valeria è spaventata – «più mi conosco e più mi perdo» [p. 1059] – e attanagliata sia dall'essere (la propria individualità desiderante) sia dal dover essere (l'immagine mostrata), vivendo, in tal modo, una scissione che l'angustierà fino alla fine. Così, il gesto di nascondere il diario con angosciata costanza può essere letto – in accordo con ciò che scrive Daniela Cocco – come il «tentativo di ricacciare nell'oscurità l'autenticità, la libertà che si rivela pagina dopo pagina»⁴⁷³.

Valeria, insomma, alterna tensioni opposte: da una parte, il bisogno d'aver una stanza e del tempo per sé, il desiderio di riappropriarsi della propria individualità e di affermarsi, dall'altra, un senso del dovere verso la famiglia proprio di un'etica

⁴⁷¹ Michel Foucault, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 23 [ed. orig.: *Tecnologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, 1988].

⁴⁷² Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, op. cit., p. 222.

⁴⁷³ Daniela Cocco, *Una dichiarazione di esistenza. Alba de Céspedes*, in Aida Ribero e Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, op. cit., p. 105.

conservatrice che ella stessa ha introiettato facendosene portatrice. Simone de Beauvoir, riflettendo sulla “camera” al contempo realtà e simbolo, osserva: «la camera è al contempo una realtà e un simbolo. Per poter scrivere, per poter realizzare qualche cosa, occorre innanzitutto appartenersi. Ora, tradizionalmente, la donna non si appartiene. Essa appartiene a suo marito, ai suoi figli. In qualunque momento, figli e marito possono chiederla una spiegazione, un aiuto, un servizio e lei è obbligata a soddisfarli. Essa appartiene alla famiglia, al gruppo, non appartiene a sé stessa»⁴⁷⁴. Le parole della filosofa sembrano calzanti anche in relazione all’accento che, come si vedrà, la stessa Valeria porrà sul verbo “appartenere”.

A proposito dei sensi di colpa e del desiderio di autonomia che attraversano e abitano la protagonista, torniamo alle riflessioni di Lea Melandri, che scrive: «raggiungere il “fastidioso obbligo di vivere per sé”, legittimarsi ad avere una propria vita, resta uno dei nodi irrisolti della condizione femminile. [...] Il tempo per sé deve fare i conti con il senso di colpa di chi ha interiorizzato la cura degli altri come un destino naturale»⁴⁷⁵. Valeria parte dalla propria esperienza quotidiana quale punto d’intersezione di più problemi e quale lente di ingrandimento per interrogarli. Sono strumenti tuttavia che appaiono inadeguati: inadeguati in quanto inediti se non contrastanti rispetto ai saperi del tempo, attraverso i quali passa «l’interiorizzazione di un’immagine di sé dettata da altri: un modo di pensarsi, di sentire, di essere, che fa propria la lingua e la visione dell’altro»⁴⁷⁶. Ricordiamo lo scambio tra lei e il marito, citato nel capitolo precedente: Valeria sostiene esserci una vicinanza tra piani che invece Michele giudica estranei⁴⁷⁷; in quel passo, Valeria percepisce l’inadeguatezza del sapere dominante (quello del marito e quello che le è stato imposto) ma non ha le parole per esprimere la sua critica né una visione del mondo alternativa a cui sostenersi e richiamarsi. Ella sperimenta il non avere alle spalle una tradizione, alla quale rivolgersi per allargare la comprensione della realtà e per modificare le proprie scelte di vita e cambiamento. A tal proposito, ci sembra utile menzionare il fatto che nel corso del romanzo Valeria, in più occasioni, sottolinei l’impegno della figlia Mirella nello studio, e del resto la sprona, sostiene la sua passione

⁴⁷⁴ Simone de Beauvoir, *La donna e la creatività*, Mimesis, Milano 1996, p. 20

⁴⁷⁵ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, op. cit., p. 81.

⁴⁷⁶ *Ivi*, p. 158.

⁴⁷⁷ Cfr. *Quaderno proibito*, p. 900: Ho detto che me ne rendo conto benissimo e che anzi questi problemi non mi sembravano estranei l’uno all’altro. Lui ha detto: «Che c’entra?». Io non ho saputo rispondere, ma sentivo così.

per la cultura e ha fiducia in un futuro lavorativo soddisfacente della figlia⁴⁷⁸; nel sostenere la figlia nello studio riconoscendone le capacità, Valeria non pensa solo all'approvazione sociale e professionale che ne deriverebbero quanto, anche, a un bagaglio culturale che la figlia si sta costruendo in maniera critica e intelligente.

Valeria parte da ciò che accade tra le mura domestiche e, attraverso l'esercizio quotidiano della scrittura, coglie ed evidenzia ciò che la privatezza copre della condizione femminile; per lei è evidente la convergenza tra dimensione personale e politica, una convergenza che vive sul proprio corpo ed esperisce nella quotidianità ma che fatica a tradurre verbalmente poiché sente di non avere le parole, il linguaggio per farlo. Ripercorrendo e rielaborando, ad esempio, un confronto con Mirella, annoterà sul diario: «Ero disperata, sentivo di parlare come Michele, di pronunciare parole praticamente prive di senso, ma erano le sole che mi soccorressero in quel momento». (p. 1005).

Valeria si rende conto di pensare come un uomo in un mondo di uomini. Pensare come una donna significherebbe mettere in discussione tale mondo. Come diceva egregiamente Adrienne Rich, nel suo celebre *Segreti, silenzi, bugie. Il mondo comune delle donne*, «[p]ensare come donne in un mondo di uomini vuol dire pensare criticamente, rifiutando di accogliere i dati di fatto, ricostituendo una trama di connessioni tra fatti e idee che gli uomini non hanno mai messo in relazione. Significa ricordare che ogni intelletto abita in un corpo; significa conservare la responsabilità dei corpi femminili in cui viviamo; e la verifica costante delle ipotesi con le esperienze vissute. Significa una costante critica del linguaggio poiché, come osservò Wittgenstein (che non era femminista): “I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”»⁴⁷⁹.

Registrando e rielaborando, attraverso la pratica della scrittura, fatti apparentemente banali, Valeria individua le contraddizioni che la abitano: ripercorrendo il passato ed esaminando il presente, la scissione tra il dover essere (l'immagine pubblica) e il voler essere (la propria individualità) diviene sempre più evidente e faticosa da accettare e sopportare. Si potrebbe dire, con le parole di Patrizia Violi, che la scrittura diviene «una delle forme di conoscenza e di controllo della propria storia e del mondo,

⁴⁷⁸ Cfr. *Quaderno proibito*, p. 894: «del resto, questo è quanto io le ho consigliato incitandola a continuare gli studi, a iscriversi all'università, per lavorare, un giorno, ed essere indipendente»; p. 946: «Ho aggiunto che Mirella sembra appassionata alla sua professione e un giorno sarà un buon avvocato».

⁴⁷⁹ Adrienne Rich, *Segreti, silenzi, bugie. Il mondo comune delle donne*, La Tartaruga, Milano 1982, p. 176 [ed. orig.: *On Lies, Secrets, and Silence*, 1979].

dove la conoscenza e il controllo si instaurano a partire da uno *scarto* di livello fra esperienza e racconto»⁴⁸⁰.

Sul concetto di “scarto” ci siamo soffermate quando abbiamo voluto riflettere sulla “mancata coincidenza” quale spazio in cui elaborare strategie narrative miranti a sovvertire l’ordine del discorso dominante. Qui il concetto di “scarto” è inteso piuttosto come distanza fra vissuto e riflessione, in un’accezione anche in questo caso positiva. Ci sembra, inoltre, significativo il fatto che l’esempio di scarto citato si manifesti mostrando una distanza tra l’ordine del discorso del marito e le “parole prive di senso ma [...] le sole” di Valeria.

Nel diario si segue il manifestarsi di spinte opposte che attraversano Valeria: il processo di autocoscienza innescato dal diario «agisce visibilmente sull’intreccio, ponendo progressivamente davanti agli occhi di chi legge una nuova identità “rivelata” della protagonista»⁴⁸¹, come evidenziato da Bandella, ma si intreccia a spie di segno opposto; ciò fa sì che *Quaderno proibito* sia il racconto del farsi di una coscienza attraverso le sue contraddizioni. In esso, infatti, narrato e narrante – proseguendo con Bandella – sembrano svilupparsi a volte in senso contrario, altre parallelamente, ma compenetrandosi nella forma diaristica; ed è in quella convivenza che sta la forza del romanzo. L’esperienza diventa linguaggio che traccia gli arabeschi dell’esperienza quotidiana elevandosi, al contempo, ad attento indagatore di sé e del proprio spazio interiore.

Vediamo alcuni esempi.

Debo sempre fingere di non pensare che a cose pratiche e questa finzione mi logora. Se dicessi che sto pensando a un problema morale, o religioso, o politico, forse, si metterebbero a ridere, affettuosamente schernendomi, come fecero la sera in cui affermavo il mio diritto a tenere un diario. (p. 897).

Sento in me tutto confusamente e non posso parlarne né a mia madre né a mia figlia perché nessuna delle due comprenderebbe. Appartengono a due mondi diversi: [...]. E in me questi due mondi si scontrano, facendomi gemere. Forse è per questo che spesso mi sento priva di qualsiasi consistenza. Forse io sono solo questo passaggio, questo scontro. (p. 1073).

⁴⁸⁰ Patrizia Violi, *L’oggetto assoluto – una sciocchezza*, op. cit., p. 15. Corsivo nostro.

⁴⁸¹ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, op. cit., p. 99.

La sera, quando sediamo a tavola tutti insieme, sembriamo chiari e leali, senza insidie; ma io, ormai, so che nessuno di noi si mostra qual è veramente, ci nascondiamo, ci camuffiamo tutti, per pudore o per dispetto. [...] Adesso io mi domando dov'è che sono stata più sincera, se in queste pagine o nelle azioni che ho compiuto, quelle che lasceranno di me una immagine, come un bel ritratto. Non lo so, nessuno lo saprà mai. (p. 1085).

Valeria è abitata da tensioni molteplici, manifestazioni della crisi che accompagna la genesi di una nuova soggettività; ella stessa si percepisce luogo di scontro tra due mondi tra loro opposti, quello della madre chiusa in un'idea di donna subordinata all'ordine patriarcale e quello della figlia che non si riconosce in quella visione che vuole, anzi, decostruire. Valeria, sperimentando la pesantezza del poter pensare (legittimamente) solo a cose pratiche, percepisce l'ingiustizia di una visione che costringe, normando, la donna al piano dell'immanenza; un sapere che non riesce a tradurre in parole e che si scontra con i paradigmi dominanti del tempo condannandola alla solitudine. La protagonista riconosce le finzioni che intessono il sistema di relazioni sociali e familiari ma sente di non avere il coraggio di nominarle apertamente e superarle, poiché «a quarantatré anni, se tutto quello che possediamo ci viene meno, è troppo difficile ricominciare a vivere» (p. 904). Valeria, mediante l'esperienza diretta che ha fatto e fa quotidianamente, comprende il nesso che intercorre tra famiglia e privatizzazione dei bisogni delle donne: si tratta di un momento significativo della presa di coscienza in cui l'emotività inizia a far posto alla razionalità. Risuonano le analisi di Manuela Fraire sul nesso personale-politico quando evidenzia che «i “fatti personali” sono il materiale che empiricamente conduce le donne a ridefinire, in termini politici questa volta, tutto ciò che è sempre stato di attinenza della vita privata»⁴⁸².

In questo senso, si può ritenere che il femminismo di de Céspedes stia proprio nel capovolgimento di approccio alla realtà storico-sociale: nei romanzi e nei racconti l'autrice, oltre a prediligere come protagoniste delle donne e a scrivere secondo un punto di vista sessualmente connotato, narra la realtà sociale e gli scarti in essa presenti a partire dal “privato”. A differenza della «sociologia critica che – riprendendo l'analisi di Fraire – parte dalla famiglia, come istituzione tra le istituzioni della società per arrivare a definire i bisogni individuali (privatizzati) che si esprimono al suo interno, il femminismo parte da tali bisogni per giungere alle loro implicazioni sociali e collettive»⁴⁸³.

⁴⁸² Manuela Fraire (a cura e con una lettura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Fondazione Badaracco - Franco Angeli, Milano 2007, p. 76.

⁴⁸³ *Ivi*, p. 77.

L'autrice, mediante strategie narrative, porta uno sguardo sulla realtà che si avvicina a quella che sarà poi la specificità della "pratica" femminista; de Céspedes anticipa le istanze della riflessione sul nesso "personale e politico" che negli anni successivi, con il movimento femminista, troverà un'ampia e organica analisi, nonché prassi. Alla luce di tali considerazioni, possiamo considerare che gli scarti (quali strategie narrative, quali distanze tra vissuto e riflessione, tra esperienza e racconto) siano, per usare un'espressione di Lonzi, "già politica".

Un altro elemento di *Quaderno proibito* è particolarmente significativo. Si tratta della relazione extraconiugale tra la protagonista e il capoufficio. Valeria, dopo un iniziale momento di passione, interpreterà anche il rapporto con Guido parte della commedia che vive come un apparente e illusorio cambiamento; Valeria, infatti, sceglierà di non andare a Vicenza con lui poiché vede la fantasticata fuga come una falsa rottura dell'esistente – «io annuivo sorridendo e sentivo che anche a Vicenza saremmo stati in prigione» (p. 1062); «saremmo stati anche lì dietro sbarre che non possiamo abbattere perché non sono fuori di noi, ma in noi stessi» (p. 1080) –, componente anch'essa della finzione quotidiana da lei vissuta. De Céspedes mette in discussione il modello di famiglia tradizionale che riduce la donna a moglie e madre, problematizzando, inoltre, quelle soluzioni – quale potrebbe essere una relazione extraconiugale – apparentemente alternative che, però, non scardinano alla radice il rapporto uomo-donna. Calzanti per la situazione di Valeria anche le parole usate da Anna Nozzoli nel commentare un legame extraconiugale presente in *Un matrimonio perfetto* di Carla Cerati: «Il legame extraconiugale non sostanzia per la donna alcuna cifra liberatoria, riproponendo inalterati i termini di una condizione subalterna, [...] assurta al rango di vera e propria oasi consolatoria»⁴⁸⁴.

Esaminati i tratti salienti del romanzo e della protagonista, possiamo tornare all'epilogo, le cui interpretazioni, come anticipato, contribuiscono in modo fondamentale a dare un senso a tutto il romanzo. Citiamo le ultime frasi:

[T]utte le donne nascondono un quaderno nero, un diario proibito. E tutte debbono distruggerlo. [...] Liscia sarà la grande pietra bianca sulla quale, alla fine, tornerò a chiamarmi Valeria. [...] Di tutto quanto ho sentito e vissuto in questi mesi, tra pochi minuti non vi sarà più traccia. Rimarrà solo, attorno, un lieve odore di bruciato. (pp. 1084-1085).

⁴⁸⁴ Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 155.

L'epilogo è stato interpretato e continua a essere interpretato in modi diversi. Secondo Parsani e De Giovanni, la conclusione «testimonia la paura dell'esterno ed il rientro nel tradizionale spazio in cui tutto è già stabilito»⁴⁸⁵; concorda Carroli che parla di regressione ai consueti ruoli famigliari e osserva che bruciando il quaderno, Valeria si priva della possibilità di crearsi una vita diversa⁴⁸⁶. Carroli ricorda, inoltre, che a causa della decisione della protagonista, *Quaderno proibito* fu giudicato da certa critica femminista un testo reazionario, nella misura in cui Valeria, rinunciando a rendere pubblica la propria parola, non traduce in emancipazione la presa di coscienza.

Interpretazioni non dissimili le elaborano anche Vitti-Alexander («con la distruzione del quaderno Valeria risolve la sua abortita ribellione in una mera coscienza di essere stata il ponte»)⁴⁸⁷ e, più recentemente, Azzolini che definisce *Quaderno proibito* «la storia di una sconfitta, la sconfitta di una donna che ritrova se stessa e, [...] come ultimo atto di sottomissione, cancella la propria immagine per ritornare alla maschera che il mondo circostante le ha messo sul volto»⁴⁸⁸.

Altre studiose, invece, interpretano positivamente l'epilogo del romanzo focalizzandosi sulla nuova consapevolezza che caratterizza la doppia scelta: quella di restare e quella di incoraggiare Mirella nel perseguire i suoi ideali di indipendenza. Monica Bandella riflette sul significato del finale dal punto di vista delle lettrici; de Céspedes consegna alle lettrici un «mondo possibile»⁴⁸⁹ sollecitando inoltre in loro dubbi e interrogativi inediti e importanti. Si tratta di un lascito che Valeria trasmette anche a Mirella, che proseguirà il percorso di costruzione di una propria autonomia grazie alla consapevolezza acquisita dalla madre. Coccolo evidenzia che «la consapevolezza acquisita da Valeria attraverso l'esperienza della scrittura si mostra in particolare nel suo atteggiamento verso la figlia»⁴⁹⁰; analogamente, Cosetta Seno Reed nota che la protagonista «si rifugia in una funzione materna “di ritorno” ma lascia in eredità alla figlia una serie di consapevolezze e di necessità [...] che si sono materializzate grazie alla sua

⁴⁸⁵ Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea. Alba de Céspedes Fausta Cialente Gianna Manzini*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁶ Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 65.

⁴⁸⁷ Maria Vitti Alexander, *Il passaggio del ponte: l'evoluzione del personaggio femminile di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 108.

⁴⁸⁸ Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, op. cit., p. 36.

⁴⁸⁹ Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, op. cit., p. 102.

⁴⁹⁰ Daniela Coccolo, *Una dichiarazione di esistenza. Alba de Céspedes*, op. cit., p. 125.

spinta utopistica di insoddisfazione e cambiamento nei confronti di una realtà politica e sociale che penalizzava l'essere donna»⁴⁹¹.

Tenuto conto degli elementi messi in rilievo dalla nostra analisi, quest'ultima interpretazione di Seno Reed ci sembra convincente, come pure quella di Storini che osserva che «il processo di analisi riflessiva cui [Valeria] ha sottoposto la propria esistenza consegue un mutamento, che coincide con una trasformazione di conoscenza»⁴⁹². Storini, riprendendo lo studio di Todorov sul racconto gnoseologico o epistemico, riflette sulla conoscenza a cui giunge Valeria grazie allo strumento del diario; «un dato gnoseologico la cui portata incide significativamente sulla condizione del personaggio»⁴⁹³. Da un punto di vista esteriore, l'esistenza di Valeria appare immutata ma il suo rapporto di comprensione della realtà è cambiato in maniera irreversibile e consolidata la consapevolezza raggiunta.

Valeria trasmette la consapevolezza conquistata alla figlia che, grazie a essa, comprende l'importanza di una propria autonomia e del lottare per essa. La protagonista ricorda la propria giovinezza, contrassegnata da una sorta di destino inscritto nella propria biologia, raffrontandola a quella di Mirella: «Nei miei vent'anni c'erano già Michele e i bambini, prima ancora che incontrassi lui e che essi nascessero; erano nella mia sorte, più ancora che nella mia vocazione. Non avevo che da affidarmi, ubbidire. A pensarci bene mi sembra che questa sia la causa dell'inquietudine di Mirella: la possibilità di non ubbidire. È ciò che ha cambiato tutto, tra padri e figli, e anche tra uomo e donna» (p. 896). Mirella ha la possibilità di non ubbidire a differenza di Valeria che sente il dovere di sottostare a quest'obbligo, seppur ne inizi a percepire l'ingiustizia.

Ricollegandoci a quanto evidenziato nella prima parte di questo lavoro, può essere utile menzionare un passaggio del diario di de Céspedes in cui l'autrice stessa riflette in questi termini sulla tendenza femminile a ubbidire: «ho scritto che volevo cambiare vita, dedicarmi al lavoro, raccogliere i frutti delle mie lunghe esperienze. [...] Non c'è più neppure motivo che mi sacrifichi [al marito Franco]. Debbo convincermene: non sentire più in me la naturale tendenza delle donne a essere schiave, a sacrificarsi, non essere soffocata dal rimorso quando non ubbidiscono a questi doveri»⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ Cosetta Seno Reed, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes*, in «Esperienze letterarie», 3, 2010, p. 72.

⁴⁹² Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, op. cit., p. 223.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Alba de Céspedes, *Diario*, 7 agosto 1952.

Dissidi interiori che attraversano anche Valeria che si sente in dovere di obbedire: «appartenevo a loro due [il marito e il capoufficio], insomma: a entrambi, sia pure per ragioni diverse, dovevo ubbidire» (p. 916); un obbligo che, se non ottemperato, insinua nella protagonista sensi di colpa e di peccato nei confronti dell'etica familistica piccolo borghese. La protagonista stessa si definisce «una piccola borghese più familiare col peccato che col coraggio e con la libertà» (p. 1080), riferendosi a un insieme di norme che, sebbene (di)mostrino le loro ipocrisie, trovano in lei adesione. Significativo uno scambio tra madre e figlia:

Le ho detto che basta il matrimonio a liberarla da questa autorità; ma che la nuova non sarà più lieve. Lei, scuotendo la testa, diceva che è impossibile intenderci. «Tu riconosci solo l'autorità familiare» diceva: «È la sola che t'abbiano appreso a rispettare, senza giudicarla, attraverso il castigo e la paura.» «E tu che cosa rispetti, invece?» le ho chiesto ironicamente. Lei ha detto che sono legata a pregiudizi nei quali, forse neppure credo. [...] Dicevano [Mirella e Michele] cose che qualche volta penso anch'io, ma che, quando le sento dette, non oso approvare. (p. 1002).

Il disgregarsi del vecchio ordine e l'affiorare necessario di una nuova coscienza più giusta destabilizzano Valeria che, impaurita, si chiude nelle rassicuranti prescrizioni e nei modelli con cui è cresciuta e secondo cui vive; un adattamento consapevole, spesso silente e verbalmente non esplicitato ma che ella riesce a trasmettere e a comunicare alla figlia. È grazie alla consapevolezza ereditata che Mirella riesce a liberarsi dal senso di colpa che opprime la madre e a rivedere la morale convenzionale e a criticare l'ordine costituito delle cose⁴⁹⁵.

La conclusione del dialogo tra madre e figlia è rappresentata dall'importante monito con cui Valeria esorta la figlia a lasciare casa per dedicarsi ai suoi studi e al lavoro, proseguendo, autonomamente, per la propria strada:

Poi più piano, ho aggiunto: «Vattene». Mi pareva di dover tagliare, per la seconda volta, il vincolo col quale, prima che nascesse, la tenevo legata a me. «Vattene» ho ripetuto: «temo che qui ci siano molte cose brutte, molte bugie. Forse non te lo dirò più, a ricordarti che te l'ho detto stasera: salvati, tu che puoi farlo. Vattene, fa presto» (p. 1054).

⁴⁹⁵ Differenza di cui Valeria è consapevole: «Mi pare che, accettando consapevolmente certe situazioni, ella si sia liberata per sempre da peccato» (p. 1021); «È questa consapevolezza a renderla libera dal femminile sentimento di colpa che sempre pesa su di me, opprimendomi» (p. 1077).

L'avvertimento con cui Valeria sprona e incoraggia la figlia a perseguire i propri ideali e a realizzarsi restando fedele a sé stessa è davvero significativo; tanto eloquente da poter rappresentare una sorta di secondo epilogo da affiancare alla scelta di bruciare il diario. La pratica della scrittura porta Valeria oltre una "soglia gnoseologica": una conoscenza non sufficiente a tradursi in *pratica* e a generare la propria libertà individuale, eppur bastevole per sostenere *praticamente* l'autonomia della figlia.

Può essere utile domandarsi perché Valeria non riesca a fare per sé ciò che fa per Mirella. Valeria sa che è lei stessa ad autoimporsi molti obblighi – «siamo [...] dietro sbarre che non possiamo abbattere perché non sono fuori di noi, ma in noi stessi» (p. 1080) – ma è sola e da sola non riesce a portare a termine il «processo di "liberazione" dalle tante illibertà interiorizzate»⁴⁹⁶. Alcune riflessioni di Lea Melandri sui complessi meccanismi femminili di soggezione e liberazione possono essere utili a comprendere e significare la dinamica interna di Valeria.

Il desiderio di costituirsi e pensarsi come singolarità concreta espresso dalla protagonista di *Quaderno proibito* si scontra con «il bisogno di protezione e appartenenza, che spinge l'individuo ad annullarsi dentro aggregazioni rigide, mitizzate, nel loro essere uniche e in guerra con tutte le altre»⁴⁹⁷; Valeria, mediante la pratica della scrittura, inizia a scoprire che la vita personale – il corpo, la sessualità, gli affetti, l'immaginario – è dentro la storia, è cultura e non natura, ma è una scoperta a cui non riesce a far fronte. Sottrarre la dimensione personale dalla naturalizzazione che ha subito, significherebbe cambiare anche tutto un insieme di saperi a cui, fino a quel momento, ci si è affidate e in cui si è creduto⁴⁹⁸; si tratterebbe, insomma, di mettere in discussione la falsa neutralità del sapere dominante e anche di sradicare una rappresentazione del mondo aprioristicamente accettata come vera (e unica possibile). Una doppia frattura che Valeria non può affrontare da sola in quanto – riprendendo Melandri – si tratta di «un processo che interessa la singola e [che necessita] dell'accostamento dei vissuti di ognuna, della presenza fisica delle altre»⁴⁹⁹.

I moti interiori, le scelte sofferte e quelle mancate di Valeria possono essere interrogati e compresi anche attraverso le riflessioni di Carla Lonzi. Valeria non riesce a sostenere lo *scarto* poiché vede davanti a sé un vuoto – il vuoto aperto dal rifiuto

⁴⁹⁶ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fatto molesto della civiltà*, op. cit., p. 161.

⁴⁹⁷ Lea Melandri, *Alfabeto d'origine. Memorie del corpo e scrittura d'esperienza*, op. cit., p. 141.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 145.

⁴⁹⁹ Lea Melandri, *Amore e violenza. Il fatto molesto della civiltà*, op. cit., p. 161.

dell'identificazione col ruolo – che l'obbligherebbe a interrogare la vita nella sua interezza. Un “vuoto” su cui ragionerà ampiamente Carla Lonzi: una volta fatta «tabula rasa delle idee ricevute, una tabula rasa dentro di [sé] per privar[si] di ogni garanzia offerta dalla cultura»⁵⁰⁰, «respinte tutte quelle autorità da cui si può essere tentati di trarre la propria identità, [...] e allontanate tutte le suggestioni culturali, soprattutto quelle più insospettabili»⁵⁰¹, si apre un vuoto, sul quale si può «ascoltare la [propria] voce interiore»⁵⁰². «Ma questo vuoto ognuna è sola nell'affrontarlo, nel misurarlo: è appena sopportabile, è il rischio di perdere la ragione»⁵⁰³; quest'ultima citazione è tratta da *Itinerario di riflessioni*, un testo che riflette sulla difficoltà delle donne nell'affrontare o, meglio, nel forzare quel blocco «necessario per la nascita della propria individualità, presupposto di qualsiasi cambiamento»⁵⁰⁴.

Gli scritti da cui sono tratte le citazioni sono pubblicati nella metà degli anni Settanta, venticinque anni dopo, dunque, *Quaderno proibito*; nonostante siano molti gli anni trascorsi, colpiscono le assonanze tra l'esistenza di Valeria e le vite delle donne con cui comunica e a cui comunica Lonzi, nonché la vita stessa di Lonzi. Si tratta di affinità riguardanti in particolare la relazione tra la donna e l'ordine dato, teorico e politico, con cui ella è cresciuta, introiettandolo e giudicandolo quale unico possibile; ci sembra che Valeria intraveda lo scarto epistemologico tra la visione del mondo nella quale e con la quale è cresciuta e quella che sta, di contro, maturando in lei, a partire dalla sua esperienza.

Lonzi, critica dell'arte e scrittrice⁵⁰⁵, è convinta che le certezze acquisite nascondono un veleno paralizzante e che, come osserva Maria Luisa Boccia, solo «prendendo le distanze dall'universale, nella cultura e nella politica, le donne potranno dotarsi di un pensiero libero, radicato nell'esperienza»⁵⁰⁶; contemporaneamente, Lonzi non nasconde né minimizza le difficoltà che presenta la messa in discussione della loro universalità. Fondamentale per affrontare il “vuoto” è la relazione con l'altra poiché la «mancata rispondenza produce su chi la subisce l'effetto di non esistere, di essere un

⁵⁰⁰ Carla Lonzi, *Intervista di Michèle Causse*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1977, p. 104.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 105.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Carla Lonzi, *Itinerario di riflessione*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, op. cit., p. 22.

⁵⁰⁴ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, op. cit.

⁵⁰⁵ Definiamo così, ma con difficoltà, il percorso di Carla Lonzi, la quale ha lottato affinché la vita non fosse ridotta a categorie e ruoli.

⁵⁰⁶ Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, op. cit., p. 24.

errore vivente, e si configura come Domanda a cui necessita una Risposta»⁵⁰⁷. Lonzi, insomma, oppone la relazione, o come lei la chiama: la rispondenza, all'isolamento che rischia di portare la singola a uno spaesamento. Per quanto riguarda *Quaderno proibito*, possiamo evidenziare che Valeria annota sul diario quanto la pratica della scrittura la costringa a interrogarsi e la disorienti: «da quando prendo nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e tento di capire perché si siano prodotti» (p. 850); si sente «staccata da [sé] stessa» (p. 951) e teme di perdersi: «più mi conosco e più mi perdo» (p. 1059); annota anche di desiderare una relazione umana significativa: «spesso provo il desiderio di confidarmi con una persona, non solo con questo quaderno» (p. 1025).

Per Lonzi, il processo conoscitivo e la costruzione della propria soggettività necessitano della relazione con l'altra e della valorizzazione del momento relazionale e dialogico; come osserva Giovanna Zapperi, «soltanto nella relazione con le altre donne, o meglio nella condivisione di una medesima assunzione di rischio, è possibile portare avanti un processo in cui questa tensione interna può diventare produttiva di una nuova soggettività»⁵⁰⁸.

Nella scoperta di sé, oltre alla pratica della relazione, anche la scrittura ricopre un ruolo importante; per Lonzi, scrivere non è mai stata un'attività professionale o intellettuale bensì strumento per la ricerca e l'espressione di sé e luogo in cui la propria soggettività e il mondo esterno si incontrano; per usare un'espressione particolarmente efficace di Boccia, per Lonzi scrivere è stato «il modo di stare nel vuoto»⁵⁰⁹. Tale definizione si ricollega sia alla scelta del «porsi fuori» – la rinuncia al mondo dell'arte e al suo ruolo di critica – sia alle riflessioni da noi già sviluppate sulla “mancata coincidenza”. Per la critica e scrittrice femminista la presa di distanza dal mondo dell'arte «rimandava alla possibilità di prendere la parola a partire [...] dalla non-esistenza o “vuoto” che si rivela come “nuovo campo della soggettività della donna”»⁵¹⁰. Ecco: ci sembra che il “porsi fuori” apra un orizzonte di nuove possibilità e che il vuoto sia il campo della propria soggettività; questi concetti si riallacciano allo “scarto” quale luogo dissonante per l'elaborazione di strategie narrative scelto da de Céspedes per “parlare il silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini”. Intendiamo sottolineare che si tratta

⁵⁰⁷ Carla Lonzi, *Mito della proposta culturale*, in Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *La presenza dell'uomo nel femminismo*, op. cit., p. 148.

⁵⁰⁸ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, op. cit., p. 231.

⁵⁰⁹ Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, op. cit., p. 82.

⁵¹⁰ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, op. cit., p. 230.

quindi di strategie poetiche e politiche utilizzate, oltre che ideate, molto spesso dalle donne per risignificare il reale a partire dalla propria esperienza. Nel citato testo lonziano *Itinerario di riflessioni*, si legge che lo «spazio della donna sarebbe tra questi due poli: tra il silenzio (la mancanza di simbolo) e la parola paterna, la Legge, il Valore»⁵¹¹; un aut-aut che rappresenta una falsa alternativa e a cui Lonzi risponde mutando il destinatario, «facendo un pensiero e una parola che va da donna a donna»⁵¹²; lasciando, così, che gli interlocutori siano maschili ma scegliendo le donne come attrici e destinatarie di un pensiero e di una parola autonoma.

La scelta di un destinatario femminile senza tuttavia interrompere il dialogo con l'interlocutore maschile ricorda tra l'altro il rapporto che molte scrittrici, tra cui de Céspedes, intrattennero con il canone letterario: non si trattò né di sottomissione né di competizione, bensì, di rapporto di «estraneità commista alla loro libertà rispetto alla gerarchia di valore del canone occidentale»⁵¹³.

Soffermiamoci su un ultimo aspetto del pensiero di Lonzi, sempre in relazione con *Quaderno proibito*. Si tratta dell'«atto di incredulità»⁵¹⁴ verso l'ordine dato: la cultura, la famiglia, la tradizione, ossia tutto ciò è istituito. È questo un atteggiamento, meglio, un proposito teorico e pratico elaborato da Lonzi, a noi utile per illuminare certe risposte mordaci che Mirella dà alla madre:

«Ma tu hai l'esperienza di una sola vita, la tua. [...] Questo è quello che mi rivolta, mamma. Tu ti credi obbligata a servire tutti, a cominciare da me. Allora anche gli altri, a poco a poco, finiscono per crederlo. Tu pensi che per una donna aver qualche soddisfazione personale, oltre quelle della casa e della cucina, sia una colpa: che il suo solo compito sia quello di servire. Io non voglio, capisci? non voglio» (p. 945);

«Sono diversa da te, ecco tutto. Te l'ho ripetuto tante volte: tu hai la possibilità di affidarti ai modelli convenzionali del bene e del male. Sei più fortunata. Io, invece, ho bisogno di rivederli secondo il mio giudizio prima di accettarli» (p. 1006).

⁵¹¹ Carla Lonzi, *Itinerario di riflessione*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, op. cit., p. 19.

⁵¹² Maria Luisa Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990, p. 115.

⁵¹³ Laura Fortini, *Segni*, in Anna Maria Crispino (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, op. cit., p. 77.

⁵¹⁴ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, op. cit., p. 35.

Mirella sente l'esigenza e, inoltre, la giustezza di dubitare e mettere in discussione i modelli che le vengono proposti a differenza di Valeria che li ha accettati reputandoli giusti o, meglio, reputando giusto accettarli e rispettarli. Valeria si rifugia spesso nel passato – «da qualche tempo mi accade spesso di riandare al passato [...] forse perché non ho coraggio di affrontare il presente» (p. 996) – a differenza di Mirella che vive il presente affrontandone le difficoltà e le domande che esso pone.

Nel proprio diario Lonzi scrive:

Scrivere, *esprimermi* per me, significava raccogliere tutti i brandelli che lasciavo qua e là e ricollegarli l'uno con l'altro, ritrovare un'articolazione di momenti, una specie di completezza. Capivo che agli altri davo un'immagine ben deformata della mia impotenza. [...] Mentre, scrivendo, ero libera e ricomponevo i miei pensieri, le mie sensazioni, le approfondivo, scoprivo il senso⁵¹⁵.

Un passaggio che si accorda sia con ciò che ha significato e ha comportato per Valeria l'esercizio diaristico sia con il senso che ebbe la scrittura per Alba de Céspedes. Mediante il diario, Valeria vede il nesso tra episodi apparentemente casuali e afferra il legame tra sé e la sua vita intrecciando ciò che avviene nel mondo che la circonda con ciò che avviene dentro di sé. Per de Céspedes la vita fu un continuum di scrittura, anzi, di scritte; e la scrittura fu il suo modo di abitare il mondo con lo scopo di «esprimersi, esprimersi, esprimersi»; incalzata da Carroli che le domanda «Comunicare?», puntualizza: «Comunicare anche, però innanzitutto esprimersi»⁵¹⁶.

Ci avviamo alla conclusione della parte della tesi dedicata all'analisi di *Quaderno proibito*, interrogandoci, un'ultima volta, sul discusso epilogo. Valeria sceglie di restare in casa, col marito, ricoprendo anche un nuovo ruolo – quello di “nonna” – in quanto priva di una relazione significativa che la sostenga o sostenga un suo ipotetico cambiamento; lei stessa si sente «scontro e passaggio» (p. 1073) con un solo diario a cui confidarsi. L'epilogo, quindi, può legittimamente essere interpretato nella prospettiva di Storini per la quale, seppur l'esito non coincida affatto con «un rientro indolore nella

⁵¹⁵ Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, p. 115.

⁵¹⁶ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., 181.

normalità», il percorso di riflessione «sfocia in un'acquisizione di conoscenza»⁵¹⁷; in altri termini, assistiamo a un restare con una nuova conoscenza o – per riprendere l'espressione di Barbarulli e Brandi – a uno stare *di traverso* innalzando la nuova condizione a forma di resilienza e portando «il terreno familiare a [...] ridisegnarsi in rapporto a un'eccedenza della donna, che rende problematici i confini»⁵¹⁸. Una conclusione che, tratteggiando l'ipotesi di un'altra storia, lascia alle lettrici nodi problematici su cui riflettere, arricchendo, inoltre, l'immaginario con cui poi si decodifica e si interpreta la realtà.

Nella citata monografia dedicata a de Céspedes, Piera Carroli afferma che l'autrice «si attiene alla realtà sociostorica che la circondava»⁵¹⁹ e domanda «fino a che punto l'immagine ideale della donna emancipata poteva allontanarsi da quella reale senza finire nell'utopia»⁵²⁰. Carroli, però, per non ignorare l'evoluzione strutturale e tematica dell'opera di de Céspedes, ricollega Valeria alle protagoniste di *Prima e dopo* (1955) e a quelle dei racconti *Il libretto*, *Due amanti* e *Il muro del liceo*, tutti e tre scritti nel 1954 e pubblicati l'anno successivo nella raccolta *Invito a pranzo*. L'analisi è tanto più condivisibile perché permette di evidenziare il legame tra la personaggio Valeria e Irene, la protagonista di *Prima e dopo*, che già era stata individuata come «il proseguimento di Mirella»⁵²¹. Irene che, come le precedenti personagge, incarna caratteristiche autobiografiche (è giornalista e autrice di sceneggiature e ha iniziato l'impegno politico durante la Resistenza), non è «scontro», bensì una donna che è sull'altra sponda del metaforico ponte decespeditano. È una donna con paure e insicurezze a cui riesce a far fronte, grazie alla sua consapevolezza e alla vicinanza di un'altra donna, l'amica Adriana. Ed è su questo sodalizio cruciale che insistiamo, riportando alcuni passaggi dei dialoghi tra le due donne:

«Ci illudiamo che siano stati diversi quelli che abbiamo amato» osservò Adriana, sorridendo.

«Può darsi» io ammise: «volevo dire che sono uomini che lavorano tutto il giorno, che tirano su i figli, che vanno in guerra, vanno in chiesa la domenica, pagano le tasse. Sono cose serie queste. Eppure se accenni a un'idea che per loro è nuova, o alla necessità di mutare,

⁵¹⁷ Monica Cristina Storini, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, op. cit., p. 223.

⁵¹⁸ Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi, *Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico*, in op. cit., p. 163.

⁵¹⁹ Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 69.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ Maria Assunta Parsani e Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea. Alba de Céspedes Fausta Cialente Gianna Manzini*, op. cit., p. 40.

di migliorare qualcosa, ti rispondono che tutto è sempre stato così. [...] Dicono che la donna deve stare a casa a fare la calzetta e ti guardano pensando che una donna che lavora e vive sola, si sa, basterebbe volere»⁵²².

Con queste parole Adriana racconta di Eugenio, un passato legame sentimentale:

Quando cercavo di chiarire qualcosa che accadeva tra noi, di parlarne, egli m'interrompeva prendendomi per la vita e dicendomi: "Vieni qui, non ci pensiamo". [...] Neanche lui è uno stupido, lo sai: nella sua professione è abilissimo, stimato, eppure poteva dire, come disse: "Le belle donne non debbono pensare"⁵²³.

Il dialogo tra Irene e Adriana è solidale e necessario, una necessità di cui sono entrambe consapevoli:

«Ho paura» dissi. Adriana taceva, guardando verso via dei Condotti, [...] e sperai che non avesse udito. Ma replicò: «Abbiamo avuto paura tante volte». Non lo avevamo mai confessato; eppure certe sere, senza un motivo apparentemente giustificato, ci dicevamo: «Telefonami: dobbiamo ancora parlare di tante cose, non si finisce mai» [...] Erano parole indifferenti, casuali; ma tutt'e due sapevamo che volevano dire: «Chiamami, se non ce la fai più, [...]». Sapevamo che certe volte poteva bastare un nulla per perderci, o per salvarci. Non avevamo mai chiamato, tuttavia; a forza di notti come quelle avevamo imparato a vivere⁵²⁴.

Irene non ha, come Valeria, solo un diario con cui confidarsi, bensì un'amica, a cui la unisce una nuova individualità e grazie alla cui relazione "impara a vivere". Nella citazione in cui Adriana racconta di Eugenio, colpisce la frase: «eppure poteva dire, come disse», una frase riconducibile non solo all'indispettito «che c'entra?» di Michele, il marito di Valeria, ma anche al giudizio di Mondadori di fronte alla conclusione di *Dalla parte di lei*, reputata «impreveduta e illogica». A ben guardare, tutte e tre le reazioni – la legittimità che, aprioristicamente, accompagna la frase di Eugenio, la domanda di Michele e il giudizio dell'editore – sono delle "spie" di quell'orizzonte di senso imposto come unico possibile e solo rispondente al principio di realtà che a lungo il discorso e l'ordine patriarcale si sono arrogati di possedere.

⁵²² Alba de Céspedes, *Prima e dopo*, Mondadori, Milano 1955, p. 45.

⁵²³ *Ivi*, p. 46

⁵²⁴ *Ivi*, p. 50.

Valeria, come pure Mirella e Irene, escono da una rappresentazione stereotipata, non riproducono schemi noti, bensì rinnovano la realtà, interrogandola; si tratta di personaggi che interrogano l'ideale di complementarità con il maschile, «permettendo di intravedere nuovi modi di essere, di sapere, di amare»⁵²⁵. Alba de Céspedes è riuscita a guardare lontano: racconta la famiglia senza retorica sacrificale o eroica che sia, mettendone in luce i compromessi e le contraddizioni, scopre esperienze diverse dalle proprie, conosce le difficoltà dell'essere donna e del crescere in una società in trasformazione ma rigida verso i cambiamenti che riguardano le esistenze delle donne e, di conseguenza, quelle degli uomini. Oltre a una tensione poetico-politica, nei romanzi dell'autrice si manifesta una fiducia nei confronti di personaggi come Mirella, Irene, insomma, le giovani donne che faticosamente cercano di divenire restando fedeli a loro stesse.

Si legge, nel gennaio del 1953, pochi mesi dopo la pubblicazione di *Quaderno proibito*, sulla rubrica *Dalla parte di lei*: «In tanti mesi non c'è ragazza che mi sia rivolta per chiedere il modello di un vestito, il colore di un belletto; ma tutte mi si mostrano ansiose di meglio comprendere i loro compagni, di meglio aderire alla società in cui si muovono con tanti nuovi compiti, di risolvere un problema inerente al loro lavoro, al loro matrimonio. E perché dunque non dare fiducia a queste ragazze che vivono la loro età più difficile in un tempo tanto difficile, in cui dovranno essere loro stesse a stabilire il passaggio da una tradizione all'altra?»⁵²⁶.

La trama di *Quaderno proibito* è, come si è mostrato, semplice e ridotta, eppure, grazie all'abilità di de Céspedes, Valeria continuerà a vivere autonomamente nelle lettrici e nei lettori di una storia che ne conserva l'identità. Possiamo allora concludere illuminando le vicende di Valeria grazie a una acuta analisi di Adriana Cavarero sulle potenzialità della narrazione:

La differenza fondamentale fra azione e narrazione sta proprio qui: il potere relativo dell'azione si brucia nell'attimo dell'accadimento, la storia conserva invece nel tempo – e qualche volta per sempre, se ha la fortuna di incontrare un grande narratore – l'identità del suo eroe. [...] Non è del che cosa della protagonista, ma del suo chi insostituibile che il testo

⁵²⁵ Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, op. cit., p. 208.

⁵²⁶ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 10 gennaio 1953.

narra la storia. L'unità sta precisamente in questa insostituibilità che permane nel tempo perché nel tempo continua a presentarsi⁵²⁷.

⁵²⁷ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, op. cit., p. 39 e p. 96.

2.3. L'accoglienza e la fortuna in Italia

Nel dicembre 1952 *Quaderno proibito* viene pubblicato in volume inaugurando la pregiata collana editoriale mondadoriana "Grandi narratori italiani". Gli articoli che seguirono l'uscita del romanzo furono numerosi, alcuni più incentrati sui contenuti sociali altri sul valore letterario del romanzo; il corpus degli articoli a stampa consultati è costituito da trentasette interventi, a fronte dei quarantuno registrati nell'apparato *Bibliografia della critica* che chiude il Meridiano dedicato ad Alba de Céspedes.

Si tratta di articoli pubblicati su riviste – tra queste, ricordiamo «Settimana Incom Illustrata», «Noi donne», «Epoca» e «La Fiera Letteraria» – e dai maggiori quotidiani del tempo e a firma di donne e uomini considerati come i più importanti intellettuali e i critici letterari del tempo.

Molte recensioni contengono giudizi positivi in quanto riconoscono sia il valore del contenuto trattato sia quello più prettamente letterario; per quanto riguarda i temi, la critica evidenzia il carattere sociale della storia di Valeria, paradigmatica delle donne italiane, ma riguardante tutte e tutti, non solo le donne. Diversi, inoltre, sono gli interventi che riconoscono l'abilità di de Céspedes nella costruzione della protagonista Valeria e, anche, della figlia Mirella, personaggi in grado di rappresentare efficacemente due generazioni di donne dell'Italia di quegli anni.

Lo studioso e fondatore della Scuola di Costanza, Hans Robert Jauss, nell'analizzare i modi in cui un'opera viene accolta e interpretata, introduce il concetto di "orizzonte d'attesa" sul quale si misura la prima ricezione dell'opera: «l'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, [...] e in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione»⁵²⁸. Qual era dunque l'orizzonte d'attesa creato dalle precedenti pubblicazioni dell'autrice e da altre pubblicazioni di quegli anni? Diverse sono le letture critiche che ricollegano *Quaderno proibito* a precedenti libri di de Céspedes, in particolare che mettono in relazione Valeria con Alessandra, protagonista di *Dalla parte di lei* o con Ilaria, protagonista di *La sposa*; altre recensioni avvicinano *Quaderno proibito*, per stile e contenuto, a opere di altre scrittrici coeve, in particolare a Natalia

⁵²⁸ Hans Robert Jauss, citato in Alberto Cadioli, *La ricezione*, Laterza, Bari 1998, p. 29.

Ginzburg (anche *Tutti i nostri ieri* uscì nel 1952) e a Lalla Romano (*Maria*, romanzo del 1953).

Vediamo più in dettaglio gli aspetti più significativi delle recensioni su *Quaderno proibito*, anche per metterne in evidenza i tratti ricorrenti.

Sulla rubrica “Lettera e arti” de «La settimana Incom Illustrata», Gianbattista Vicari⁵²⁹, ricordata la recente pubblicazione a puntate del romanzo decespédiano sulle pagine della rivista, si concentra sulla figura della protagonista; Valeria «si tiene in corpo tutti i propri conflitti e dilemmi nello stesso modo in cui la maggioranza dell’umanità smaltisce i propri drammi intimi: cioè senza accorgersi di essi o, per lo meno senza decifrarli» ma poi, grazie alla scrittura diaristica, inizia un’autocritica e «ogni aspetto del mondo da casuale e normale che era si fa drammatico». Vicari nota che l’argomento privilegiato di de Céspedes è la vita intima delle donne e che «i temi e i paesaggi sono sempre di pretta marca femminile»; ma, aggiunge, «mentre molto spesso – perfino nei casi più emblematici: una Woolf, tanto per citare – la finezza dell’esercitazione resta su di un piano dialettico, di scavo, qui [in *Quaderno proibito*] si sente invece che lo scrittore si intenerisce. [...] È chiaro che de Céspedes si è innamorata di una sorte umana comune, e che quella normalità è riuscita a esaltare [...]. Mosso entro questi limiti di puro psicologismo, il racconto non è, in un certo senso, psicologico, ma è quasi portato ad un suo veritiero, spontaneo tono naturalistico, di testimonianza di una società, di un’epoca, o per lo meno di un costume».

La lettura di Vicari richiama quella di Massimo Mila⁵³⁰, apparsa sulla rivista «Minerva»; Mila, infatti, osserva che «i temi della narrativa di de Céspedes sono quelli offerti dalla vita e dalla posizione della donna nella società contemporanea» notando, inoltre, che, rispetto a *Dalla parte di lei*, l’orizzonte in *Quaderno proibito* si allarga. Valeria non è più soltanto moglie, bensì anche madre che, iniziando a confessarsi nelle pagine di un diario, prende coscienza della crisi che sta avvenendo in lei e nella sua famiglia. La vicenda della protagonista è, dunque, non solo della donna ma dell’intera società italiana: «la crisi ritratta in questo libro non è solo la crisi della famiglia. Non è che l’istituto famiglia, di punto in bianco, spontaneamente ed isolatamente, si sia messo a scricchiolare. La crisi della famiglia è soltanto un aspetto della crisi più vasta di una società». L’articolo evidenzia l’abilità della scrittrice nel ritrarre, con stile fluido ed efficace, l’intera società a partire dalle vicende familiari di Valeria, spettro attraverso

⁵²⁹ Gianbattista Vicari, *Quaderno proibito*, «Settimana Incom Illustrata», 3 gennaio 1953.

⁵³⁰ Lector [Massimo Mila], *Famiglia in crisi*, in «Minerva», gennaio 1953.

cui leggere il mondo esterno; se v'è una denuncia, è «una denuncia che non è mai formulata espressamente, ma tradotta nei termini di realtà umana dei personaggi, tradotta, cioè, in chiave della famiglia»; pertanto, se «tesi c'è, è abilmente assorbita nel tessuto narrativo e nella sostanza umana dei personaggi, ed è in ogni caso una tesi positiva di fiducia nell'avvenire». Mila vede nel romanzo un messaggio ottimista rappresentato, in particolare, dalle “Mirelle” che coraggiosamente trasgrediscono i vecchi codici morali. È interessante ciò che viene osservato in riferimento al punto di vista adottato nel romanzo, in cui «si sente una continua pressione d'un mondo esterno ostile, [...] senza che sia mai esplicitamente trattata». Le osservazioni di Mila richiamano quel capovolgimento – da noi messo in evidenza – operato dal pensiero femminista il quale, partendo dai bisogni individuali, particolarmente manifesti nelle dinamiche famigliari, analizza l'intera società e il vivere collettivo che la caratterizza.

Alcune affinità si riscontrano nella recensione di Valentino Gerratana⁵³¹ il quale su «Noi Donne» definisce *Quaderno proibito* un «romanzo bello e importante»: importante perché «scritto da una donna che è particolarmente sensibile e attenta ai problemi femminili ma che riesce nello stesso tempo a vederli come problemi di tutta la società», e bello perché «de Céspedes non si occupa di ricerche di stile quanto piuttosto dei sentimenti e delle aspirazioni, dei timori e delle speranze delle donne e degli uomini comuni del nostro tempo». A una donna nelle condizioni di Valeria è proibito tutto ciò che, invece, è possibile a Mirella la quale «ha capito una verità che anche la madre ha intravisto ma poi non ha avuto il coraggio di accettare»; ed è sulla “comprensione” di Valeria e di Mirella che Gerratana conclude l'articolo individuando nello “sforzo di capire” «il più profondo significato del libro». Notiamo che in effetti, lo sforzo di capire, messo a tema da de Céspedes, è stato da noi evidenziato – sulla scorta delle analisi di Monica Storini – nella nostra analisi sull'epilogo del romanzo, quando il nuovo grado di conoscenza maturato da Valeria ci è sembrato l'elemento fondamentale di un rapporto inedito con la realtà che permetterà a Mirella un'esistenza più libera.

Il supplemento letterario del settimanale mondadoriano «Epoca» ospitò l'intervento di Lorenzo Gigli⁵³² che, in linea con le considerazioni degli altri critici, interpretò il conflitto narrato nel romanzo come l'espressione della «storia di un'epoca e di un costume»: «il quaderno di Valeria è il registro, oltre che il destino d'una famiglia del ceto medio, della rivoluzione economica e morale che quel ceto ha travolto

⁵³¹ Valentino Gerratana, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Noi Donne», 8 febbraio 1953.

⁵³² Lorenzo Gigli, *Quaderno proibito*, in «Epoca», supplemento letterario, 17 gennaio 1953.

costringendolo ad adattarsi ad una diversa condizione». Gigli si sofferma sugli importanti problemi sociali riflessi nel romanzo («la donna che lavora contribuendo al bilancio familiare»); le insofferenze dei «giovani che hanno capito che gli sconvolti rapporti familiari creano la possibilità di non ubbidire»; «l'individualismo esasperato») riconoscendo infine nei dialoghi tra Valeria e i figli, sul punto decisivo della crisi, le pagine più riuscite e alte del romanzo.

Anche Ada Marchesini Gobetti⁵³³ evidenzia l'abilità di de Céspedes nell'elevare la storia di Valeria a problema dell'intera la società:

Nella desolata tristezza di Valeria ritroviamo il destino di molte, di troppe donne, non soltanto, anche se essenzialmente piccolo borghesi. È il destino della donna d'oggi che le condizioni costringono a lavorare fuori casa senza liberarla però dalle fatiche casalinghe [...]: della donna dilaniata tra le vecchie rassicuranti tradizioni di un'educazione conformista e il richiamo delle esigenze nuove. Le manca una consapevolezza – come quella che sostiene invece la figliola Mirella – che la liberi da quel femminile sentimento di colpa, che pesa su di lei, opprimendola. Il merito della de Céspedes è proprio d'aver saputo illuminare [...] il tormento della donna del nostro tempo, e d'averlo visto come un problema [...] di tutta la società. E anche se non accenna alla soluzione del problema – possibile soltanto in una società in cui la famiglia si fondi sulla sincerità e la comunanza di ideali anziché sulla convenzione, sull'interesse o sull'abitudine – la sua denuncia è tuttavia così chiara e precisa da rappresentare un valore positivo.

Interessante il fatto che Ada Marchesini ravvisi la forza del romanzo nella chiarezza con cui il destino di Valeria, comune a quello di “troppe donne”, viene problematizzato; secondo lei, è ingenuo pretendere dal romanzo delle soluzioni, nella misura in cui queste, coinvolgendo l'intero sistema sociale, risulterebbero illusorie.

Oltre ad Ada Marchesini, tra le intellettuali – più politiche che letterate, come giustamente sottolinea Zancan⁵³⁴ – che intervennero su *Quaderno proibito* vi furono Paola Gaiotti e Anna Garofalo. Secondo Gaiotti⁵³⁵, a differenza di Gobetti, de Céspedes «non sa andare oltre il mondo che ha tracciato: né per indicarcene le più profonde origini, né per suggerirci linee risolutive che non siano parziali»; il diario insinuerà il maleficio del dubbio in Valeria «che scoprirà le meschinità di cui è fatta una famiglia ma senza

⁵³³ Ada Marchesini Gobetti, *Libri di donne*, in «L'Unità», 19 maggio 1953.

⁵³⁴ Marina Zancan, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1661.

⁵³⁵ Paola Gaiotti, *Donne in crisi*, in «Coscienza», 20 febbraio 1953.

cercare un superamento e un rinnovamento». Anna Garofalo considera che questo romanzo si situi in polemica con il precedente, perché presenta una protagonista opposta a quella di *Dalla parte di lei*: Valeria, infatti, contrariamente ad Alessandra, non si ribella ma si piega al conformismo della vita familiare, pur registrandone quotidianamente le ipocrisie. Così commenta Anna Garofalo il romanzo dell'amica e collega:

Quaderno proibito, con il suo asciutto ed essenziale linguaggio, con la sua perfetta misura ed il suo piglio sicuro [...] pone a fuoco i problemi del mondo e i contrasti del mondo di oggi, ci presenta senza ipocrisie la famiglia, nella nuova società che guerre e turbamenti sociali sono venuti creando, [...]. Attraverso le quotidiane annotazioni di Valeria, [...] sembra quasi di misurare i dolori di un parto di una società che si trasforma, in cui, ad uno ad uno, cadono gli schemi, crollano le impalcature artificiose e gli esseri umani emergono nella loro nudità, [...]. In questi mesi si sta delineando in America il grande successo della traduzione di *Dalla parte di lei*; [...]. E più tardi, quando anche Valeria avrà passato l'oceano, le scriveranno che essa non doveva rinunciare all'amore o che ha fatto bene a farlo. Perché questo è il destino dei libri riusciti, questo è il segreto degli scrittori di razza: smuovere idee e agitare sentimenti, mettere gli uomini e le donne di fronte a sé stessi, obbligarli a guardarsi "dentro" rispecchiare la società con le sue colpe e debolezze tentando di renderli migliori⁵³⁶.

Se la conclusione di Gerratana evidenzia la "trasformazione di conoscenza" – precedentemente da noi indagata come chiave di lettura del finale del romanzo – quella di Anna Garofalo rievoca il citato saggio di Eco *Le lacrime del Corsaro nero*. In particolare, l'osservazione di Garofalo «il destino dei libri riusciti è [...] mettere gli uomini e le donne di fronte a sé stessi» richiama quegli interrogativi irrisolti, propri dei romanzi problematici, che, secondo Eco, «mett[ono] il lettore in guerra con sé stesso»⁵³⁷. Eco sottolinea, inoltre, che nei romanzi popolari la soluzione deve sorprendere il lettore ma, insieme, essere quella desiderata, poiché «ciò che conta è che il lettore non deve far nulla per realizzarla e anzi affida ogni realizzazione al romanzo, macchina per sognare gratificazioni fittizie. L'eroe carismatico deve esser quindi qualcuno che, di concerto con l'autore, possiede un potere che il lettore non ha»⁵³⁸. Ed effettivamente, come visto, de Céspedes non era interessata a rappresentare una protagonista diversa da coloro che ne

⁵³⁶ Anna Garofalo, *Alba de Céspedes interpreta un momento della società d'oggi*, in «La Giustizia», 8 maggio 1953.

⁵³⁷ Umberto Eco, *Le lacrime del Corsaro nero*, in Ead., *Il superuomo di massa*, op. cit., p. 25.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 26.

avrebbero letto (e ne avevano ispirarono) la storia; l'intento è ribadito dall'autrice anche in un'intervista proprio ad Anna Garofalo, alla quale, in merito all'amarrezza del finale, spiega: «Il libro è amaro, ma io non ne ho colpa. Sento la vita così. Ho avuto tante lettere ignote e la maggioranza mi ha dato la prova che avevo colpito nel segno»⁵³⁹.

È interessante notare che sia Ada Marchesini sia Anna Garofalo valutino forte la conclusione di *Quaderno proibito*: per l'una, la forza sta nella chiarezza scevra da ambiguità consolatorie, per l'altra, la forza sta nel porre chi legge davanti a sé stessa o sé stesso.

A differenza di Anna Garofalo che presenta il romanzo in polemica con il precedente *Dalla parte di lei*, Oliviero Honoré Bianchi apre il suo articolo evidenziando la continuità tra i due romanzi, in particolare «l'atmosfera psicologica e [...] l'impostazione generale dei quesiti»⁵⁴⁰. Bianchi prosegue lodando, oltre alle intensità del contenuto, le qualità letterarie del romanzo («la felice scelta della formula [...] [che] consent[e] quel sussurrato discorsivo, spontaneo e rapido» e «una prosa sorvegliatissima, che ha nella chiarezza e nella precisione il suo punto di forza») capaci di echeggiare «lo sfondo morale e filosofico di una vicenda squisitamente psicologica».

L'interesse letterario dell'opera fu notevole: ricordiamo gli interventi di Goffredo Bellonci, Eugenio Montale, Michele Rago, Raffaello Ramat, Lorenzo Gigli e Michele Raya. Il primo, in ordine di tempo, ad apparire fu l'articolo di Eugenio Montale sul *Corriere della Sera* il 12 febbraio 1953 di cui riportiamo un ampio passo:

È facile dire che nella de Céspedes si ritrovano vistose reliquie di quell'ideologia positivistico-naturalistica [...] che da Zola e Strindberg, da Ibsen a Shaw credevamo ormai logora, almeno sul piano della poesia. Ed altrettanto facile è accorgersi che la leggerezza, la scorrevolezza di questa narratrice è dovuta all'abbandono di ogni flaubertismo formale, di ogni insistenza stilistica. Il peso, il ron ron dei naturalisti le è ignoto. La signora de Céspedes, che scrive bene, ha tutto il fascino degli scrittori che scrivono male: e questa è forse la sua involontaria scoperta. In verità leggendo il *Quaderno proibito* si resta presi dall'acuta, chiara, signorile intelligenza dell'autrice; si resta catturati in una rete di simpatia per cui ogni distinzione fra arte e abilità, poesia o semplice interesse documentario, viene a cadere o almeno viene rimandata a un secondo tempo. Una figura come quella della coraggiosa Mirella non è indegna del miglior Roger Martin Du Gard. E la mancanza di un'approfondita definizione ambientale (questa Roma che non ha nulla di romano...) anziché a un errore

⁵³⁹ Anna Garofalo, *Colloquio con Alba de Céspedes*, in «Corriere di Napoli», 13.12.1953.

⁵⁴⁰ Oliviero Honoré Bianchi, *Quaderno proibito*, in «Umana», maggio 1953.

dell'autrice vien fatto di ascriverla a un senso più leggero della commedia umana, a un superiore fair play artistico. Con un poco più di color locale *Quaderno proibito* potrebbe mandare in estasi coloro che chiedono alla narrativa una suprema esattezza sociale e anagrafica. Ma andrebbe forse smarrita quella delicatezza di passo e d'accento che è il dono incontestabile di Alba de Céspedes e giustifica la sua fortuna⁵⁴¹.

Particolarmente interessante il fatto che Montale evidenzi il venir meno della distinzione fra arte e documento e, inoltre, che la mancata definizione ambientale appaia un'efficace scelta artistica e non una discutibile approssimazione. Sono elementi di rilievo perché evidenziano quegli aspetti su cui si è cercato di riflettere nella prima parte di questo lavoro: lo stile "poetico-politico" – per usare l'espressione di Cristina Bracchi – che caratterizza la scrittura di de Céspedes e il significare lo spazio (e il tempo) a partire da sé. La città di Roma non viene approfonditamente definita bensì significata a partire da Valeria (dai diversi significati che lo spazio urbano acquista e riveste per la protagonista) in quanto luogo da cui partire per narrare l'esistenza della personaggio che la attraversa. Per quanto riguarda, invece, la sospensione della distinzione tra abilità e arte, essa ricorda le riflessioni condotte sulla cifra propria della scrittura di de Céspedes in cui il "come" e il "cosa" si narra sono connessi a tal punto da risultare difficile scindere la materia narrata dalla modalità attraverso cui prende corpo.

Le osservazioni di Montale offrono una buona transizione alla recensione di Goffredo Bellonci dal titolo *Una donna tra due mondi*, di cui riportiamo uno stralcio:

Alba de Céspedes non cede mai al piacere di raccontare solo per raccontare; vuole che i suoi romanzi abbiano un significato, che i suoi personaggi sentano e cerchino di risolvere un problema della nostra vita familiare e sociale. Il tema di *Quaderno proibito* non è certo né semplice né facile: quello del passaggio da una società prima della guerra [...] a una società, dopo la guerra [...]. Alba de Céspedes è cresciuta in tempi di analisi psicologica, e si avvezza a contemplare la realtà specchiata nel mondo interiore dei personaggi [...]. La prosa di un tale diario doveva essere semplice e Alba de Céspedes l'ha infatti piegata ai modi di un discorso confidenziale con sé stessa, di un monologo, senza mai sciatte, con la proprietà anzi della lingua e l'agevolezza della sintassi di chi conosce il mestiere letterario. Ha voluto, insomma, che l'arte ci sia ma non ci paia⁵⁴².

⁵⁴¹ Eugenio Montale, *Lecture. Alba de Céspedes*, in «Corriere della Sera», 12 febbraio 1953.

⁵⁴² Goffredo Bellonci, *Una donna fra due mondi*, in «Il Messaggero», 11 aprile 1953.

Bellonci attira l'attenzione sulla particolare cifra poetica-politica della scrittura decespédiana che non è mai un «raccontare solo per raccontare», bensì un significare e un affrontare problemi di carattere sia familiare sia sociale. Se ritorniamo a quanto scrive Cristina Bracchi nell'introduzione a *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, possiamo riflettere sui due interventi di Bellonci e Montale: la studiosa osserva che «la ricezione (critica), che cerca il significato etico e conoscitivo della letteratura, [...] sa riconoscere il dissenso di forme e di contenuti che nomina i processi, altra eccedenza di pensiero»⁵⁴³. Ora, le recensioni di Montale e Bellonci sottolineano proprio la tensione etica presente nelle opere di de Céspedes, scrittrice che unisce le ragioni della letteratura a quelle della politica, intesa come osservazione del mondo. Inoltre, l'osservazione di Bellonci «che l'arte ci sia ma non ci paia» evoca “l'eccedenza di pensiero” e lo scrivere nello scarto di non facile definizione ma tratto affatto trascurabile.

Passiamo all'articolo di Michele Rago⁵⁴⁴ apparso su «Rinascita». Rago, seppur rimproveri alla scrittrice un insistere eccessivo su certi temi e motivi, giudica il libro interessante e ben costruito; maggior pregio è «l'aver colto in questa donna [...] il contrasto fra aspirazioni reali e vincoli sociali» e, conclude osservando che «la conclusione alla quale la scrittrice ha voluto implicitamente condurre il suo lettore è che scoprire il valore e i limiti della propria condizione non basta. Occorre operare e lottare, come fa la giovane figlia di Valeria, l'unico personaggio che [...] illumina anche la finale acquiescenza della protagonista con un motivo di ottimismo e speranza».

Il punto comune tra Montale e Bellonci è che entrambi colgono la forza della personaggio Mirella: Mirella, «coraggiosa e degna del miglior Roger Martin Du Gard» (Montale), che «sa in quale società vive e non dà nessuna importanza alla “reputazione”» (Bellonci), riesce a illuminare (diremmo noi: significare e connotare) il finale del romanzo e l'intera esistenza.

In ultimo, per quanto riguarda le critiche positive ricevute dal romanzo, ricordiamo il lungo intervento di Raffaello Ramat⁵⁴⁵, che parla di «libro aperto, chiaro, che non inventa profondità ma le rivela con semplicità». Segue una descrizione della protagonista che, a partire dall'acquisto di un quaderno, vede nascere «in lei una forza che ella non sa se sia diritto alla vita o colpevole ribellione alle leggi fondamentali della

⁵⁴³ Cristina Bracchi (a cura di), *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, Manni, San Cesario di Lecce 2007, pp. 9-10.

⁵⁴⁴ M.r. [Michele Rago], *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Rinascita», marzo 1953.

⁵⁴⁵ Raffaello Ramat, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «L'Avanti», 17 aprile 1953.

vita», a cui non può affidarsi «per il richiamo dei “doveri” ch’ella pone in discussione, per il dubbio che i “diritti” non siano tali».

Il celebre studioso pone l’accento sulle contraddizioni che attanagliano Valeria, che comincia a riconoscere con sempre maggiore chiarezza i suoi diritti e, insieme, a spogliare i doveri dalla loro presunta “naturalità”; «interrogativi sui miti fondativi del vivere quotidiano di tutti e della donna in specie» che l’autrice, con «verace intensità» ed «eccellente acutezza e misura», «insapora anche ai fatti più tristi e banali, poiché sono quelli di cui è tramata la realtà». Il romanzo mostra efficacemente che la condizione problematica che vive Valeria non la riguarda solo in quanto donna, bensì in quanto individua che vive in una certa società e, specialmente, come donna. Nell’articolo viene, inoltre, evidenziata l’abilità dell’autrice nell’indagare le strutture sociali, fatte anche di «miti dogmatici di abitudine e di autorità», attraverso i fatti banali, quali trama della realtà, poiché – come analizzato nella prima parte di questo capitolo – è l’abitudine che permette la comprensione del valore dell’esistenza.

Ramat, infine, conclude:

Ho cercato di definire il senso di compattezza e complessità etica di questo libro, tanto più efficace quanto più sorge da un fitto tessuto di osservazioni minute, eppure pesanti di realtà quotidiana. Era questa una materia che facilmente poteva sollecitare all’oratoria polemica, specie una donna: ma la de Céspedes ha trovato la misura stilistica che mi par senza errori; un linguaggio attento e teso nella sua umiltà diaristica, che taglia con umana pienezza personaggi nella luce di ricerca della loro volontà; e intanto lascia trasparire l’auscultazione coraggiosa e pietosa dell’autore, che si piega sui suoi simili, non per condannare superbamente ma per capire, testimoniare e liberare. Libro importante, quindi: e come prova di coscienza dei punti acuti di conflitto fra due generazioni, e indicazioni chiare di una stagione di coraggio letterario che, come sempre, corrisponde a una stagione di coraggio morale.

Particolarmente coerente con i commenti precedentemente analizzati, è l’equivalenza tra la dimensione estetica e quella morale che Raffaello Ramat ravvisa in de Céspedes, autrice mossa dal desiderio di «capire, testimoniare e liberare». Per Ramat è chiara la corrispondenza tra piano artistico e morale e, inoltre, esplicita – non solo allusa – la forza liberatrice del testimoniare e capire; pare che Ramat faccia un ulteriore passo rispetto ai colleghi citati, ossia consolidi e potenzi, sia esistenzialmente sia politicamente, il comprendere e il testimoniare.

Passiamo ora ad analizzare alcuni interventi che hanno manifestato perplessità verso il romanzo.

Gino Raya individua un limite che accomuna *Quaderno proibito* e *Dalla parte di lei*: entrambi i romanzi «vorrebbero tipicizzare le diverse indoli femminili»⁵⁴⁶ ma non ci riescono, ed in particolare a fallire è *Quaderno proibito*. Questo romanzo, secondo Raya, lascia perplessi per più motivi: non convince «l'impostazione diaristica, la quale non rimane un puro e semplice schema ma penetra nello stesso organismo del racconto, smorzandone la vivacità» né persuadono «i tentativi di storicizzare in generazioni i tipi psicologici della madre, tutta all'antica; della giovane Mirella, tutta moderna, e di Valeria ondeggiante tra il vecchio e il nuovo», nella misura in cui «qualche decennio e qualche guerra non bastano a trasformare la società [...] né la guerra è fatta di schemi, bensì di individui». Poco dopo, però, Valeria viene definita «creatura di notevole autonomia artistica» e la relazione che intrattiene con Guido «d'una sobrietà e d'una finezza che danno la maggiore misura del romanzo».

Anche Giuseppe Bertolucci⁵⁴⁷, nel recensire *Quaderno proibito*, ne evidenzia diversi limiti, quali la scrittura «insistentemente discorsiva, quindi meno provvista di efficacia, [...] senza pause né scatti, senza interruzioni clamorose e senza finezza di stile» e, in particolare, la «remissività dei personaggi» giudicata la debolezza sostanziale maggiore. In particolare è la figura di Mirella a non convincere Bertolucci, che scrive: «la figlia Mirella, che già a sera rientra quando vuole, non dà spiegazioni di sé alla famiglia, muta e orgogliosa come un animale selvaggio: cade tra le braccia di un uomo sposato, con il quale fugge per Milano, quale impiegata sua». Nonostante le criticità esposte, l'articolo si chiude osservando che «il romanzo si [è] trasformato a poco a poco, ma con continuità, in una pittura di situazioni, in una descrizione di stati d'animo, in un disegno finissimo di riflessioni di vita».

Un'incompletezza nei personaggi è un appunto che si ritrova anche in altri commenti, ad esempio in quelli di Guido Botta e Mario Picchi. Botta⁵⁴⁸, che fa rientrare Alba de Céspedes tra i «mezzofondisti della narrativa», critica la struttura diaristica del romanzo («antica ma desueta»), l'«estrema piattezza» della trama, un «grigio ristagno del ritmo narrativo», dei «passaggi psicologici più futili del tollerabile». In questo «fondale

⁵⁴⁶ Gino Raya, *Quaderno proibito*, in «L'Ora», 18 marzo 1953.

⁵⁴⁷ Giuseppe Bertolucci, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Mondo Operaio», 4 aprile 1953.

⁵⁴⁸ Guido Botta, *A tre dimensioni i "segreti di Valeria"*, in «Il Giornale», 28 marzo 1953.

tra splenetico e tragico, [...] i pochi personaggi della vicenda si muovono come in sogno, nulla rivelando del loro interiore tormento»; in particolare, anche in questo caso, è la figura di Mirella a essere particolarmente condannata quale «vivente modello di una generazione sbagliata, [che] si impiglia, appena emersa dall'adolescenza in un amore incerto che non le dà tregua e insieme raggela». Mario Picchi⁵⁴⁹ apre l'articolo comparso su «La Fiera Letteraria» riconducendo alla pubblicazione a puntate la mancata accuratezza del romanzo, attraversato da un'impronta evidentemente affrettata e al quale, di contro, «data la sua impostazione quasi polemica, avrebbe giovato invece uno stile accurato e descrizioni precise». Prosegue poi individuando, accanto a un insufficiente sviluppo nei personaggi, quattro elementi negativi: «fretta, prolissità, incompletezza e [...] falsità»; la vicenda narrata, oltre a mancare di colore e vivacità, ossia dei motivi essenziali per tenersi in piedi, presenta una duplice falsità:

La falsità nella concezione e nella realizzazione. Di questa falsità i ragionamenti della protagonista, sproporzionati alle sue capacità, sono uno dei segni rivelatori. La de Céspedes ha radunato nella sua famiglia-tipo [...] un insieme di luoghi comuni, di opinioni banali, e di quelle più audaci, di mediocrissimi vizi, con forti dosi di disperazione, di inutili perché, di angoscia. Il romanzo è qualcosa di più di tutto questo; e l'opera d'arte ancor di più. Un poco di poesia rende accettabili anche i personaggi più strampalati e assurdi, mentre la disperazione presa freddamente come scopo d'una dimostrazione è quanto di più freddo e sterile si possa immaginare⁵⁵⁰.

Il commento di Picchi è particolarmente severo e privo di lodi sia per quanto riguarda il piano formale sia quello contenutistico. La recensione a *Quaderno proibito* è seguita da quella a *Tutti i nostri ieri*, anch'esso pubblicato nel 1952, e anch'esso oggetto di dure critiche; a Natalia Ginzburg, infatti, viene contestato di narrare «storie di alcune persone poco interessanti, che compiono azioni banali» e uno «stile sciatto»⁵⁵¹.

Anche nell'articolo di Arrigo Cajumi⁵⁵², il romanzo di de Céspedes viene avvicinato a quello di Ginzburg e, inoltre, a *Maria* di Lalla Romano e a *Vendita all'asta* di Vera Cacciatore, entrambi del 1953. A Cajumi il «panorama della letteratura italiana

⁵⁴⁹ Mario Picchi, *Sotto il segno della disperazione. Quaderno proibito*, in «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ Mario Picchi, *Sotto il segno della disperazione. Tutti i nostri ieri*, in «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.

⁵⁵² Arrigo Cajumi, *Libri di donne*, in «La Stampa», 14 maggio 1953.

femminile» appare monotono e abitato da autrici accomunate da scritture simili nella loro banalità e trascuratezza: in *Quaderno proibito*, «siamo ancora – con parecchie inverosimiglianze – al dissidio tra madre e figlia, ai romantici amori della prima e alla deliberata impudicizia della seconda», ossia una «lunga e grigia narrazione» che non regge il confronto con «una Daphne du Maurier o una Rosamond Lehmann, più sostanziali e brillanti»; il romanzo di Ginzburg «si legge di galoppo, una volta fatto l'orecchio a un tipo di prosa cronistica non esente da ripetizioni e da improprietà» mentre *Maria* viene definita la «storia bozzettistica di una serva». Secondo il critico, il lettore, un tempo, «nei buoni romanzi all'antica, trovava tipi, figure, paesaggi, e soprattutto una vicenda appassionante d'intrigo, amore, ambizione, quella che un tempo si chiamava "trama" e adesso "storia"» ma ora, in «*Maria e gli altri derivati da Gertrude Stein*», tutto ciò è scomparso.

Quest'ultima frase di Cajumi necessita una breve parentesi e un rimando alla riflessione da noi condotta nel primo capitolo, specificatamente alla frase «difendendo la Stein difendo me stessa» che si legge nel volume collettivo della Libreria delle donne *Non credere di avere diritti. La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*⁵⁵³. Cajumi, nel 1953, oppone i «buoni romanzi all'antica» alla produzione troppo moderna di scrittrici come Ginzburg, Romano e de Céspedes; il testo teorico della Libreria delle donne di Milano è pubblicato nel 1987, ossia oltre trent'anni dopo, trent'anni segnati da importanti riflessioni e da molte conquiste che, tra le altre cose, hanno messo in discussione anche i paradigmi che da tempo immemorabile disciplinavano la società e regolavano la storia e la critica letteraria. È importante ricordare qui nuovamente il monito femminista – difendere la Stein significa difendere sé stessa – non per contrapporre interpretazioni comprensibilmente lontane se non estranee (e, dunque, non confrontabili), bensì per evidenziare l'*imprevisto* (lonzianamente imprevisto) uso dello stesso nome proprio – qui quello di Gertrude Stein – delle scrittrici.

In ultimo, ricordiamo gli interventi di Ines Scaramucci, Anna Grosso e Grazia Maria Cecchi.

Anna Grosso⁵⁵⁴ rintraccia in *Quaderno proibito* gli elementi negativi individuati anche da Mario Picchi: la fretta e la falsità. Il motivo del diario appare un «pretesto troppo palese» e l'intera intelaiatura del libro scopertamente artificiosa come artificiosa è la vita

⁵⁵³ Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti. La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, op. cit., p. 133.

⁵⁵⁴ Anna Grosso, *Quaderno proibito*, in «La Stampa», 20 gennaio 1953.

di Valeria, poiché non basta «un quaderno segreto [...] perché tante magagne così a lungo nascoste affiorino alla superficie della coscienza».

Ines Scaramucci dedicherà al romanzo due articoli, uno su «Ragguaglio libraio»⁵⁵⁵ e l'altro, più esteso, su «Bel Mondo»⁵⁵⁶. Nella prima parte del commento apparso su «Ragguaglio libraio» la studiosa alterna giudizi non sempre coerenti tra loro: il pregio di de Céspedes sta nel «saper costruire con mestiere svagato ed insieme attentissimo» l'intelaiatura di un racconto «difficile e spezzettato», scritto con uno stile «nei suoi limiti, coerente e persuasivo». Infine, seppur anche quest'ultima opera di de Céspedes «testimoni un acume d'ingegneria stilistica davvero notevole, specialmente in una donna», il giudizio conclusivo è severo: *Quaderno proibito* è «un romanzo senza messaggi, senza tesi. Perciò un quadro di vita e nient'altro».

Il commento apparso, invece, su «Bel Mondo» si apre con un parallelismo – definito dalla stessa Scaramucci «estremamente impegnativo» – con l'opera prima «ormai remota e tremendamente attuale nel costume» di Alberto Moravia. Due aspetti permetterebbero di avvicinare *Quaderno proibito* a *Gli indifferenti* (1929): una «passività colma di disperazione» che attraversa entrambi i romanzi e il tema della famiglia, quale «punto di incontro in cui convergono, oscuramente, tutte le forze disgregatrici operanti nel substrato di una vasta crisi di ordine spirituale prima ancora che sociale e, insieme, sensibilissimo sismografo che ne registra le paurose vibrazioni». La maggiore debolezza del romanzo sarebbe, anche per Scaramucci, una certa incompletezza dei personaggi, in particolare, Valeria e Mirella. Per quanto riguarda, ad esempio, l'educazione religiosa di Mirella, essa «rivela e non potrebbe non rivelare, nel momento in cui la ragazza deve operare la sua scelta tra una vita modellata su quella della madre e la facile avventura di una situazione ambigua, tutta la sua formalistica inconsistenza»; mentre a Valeria – la cui vita si risolve in una «specie di conformismo a metà» – manca la convinzione: «abbastanza indipendente per scorgere la inanità dei motivi convenzionali cui si è precariamente affidata, non [è] abbastanza acuta per giungere ad un'opera di ricostruzione dopo il necessario lavoro di demolizione. Per questo si ferma a mezza via, tormentandosi in una serie di sterili interrogativi».

Anche in un altro articolo viene evocato il romanzo di Moravia, non per affinità contenutistiche, bensì per la similarità delle critiche che lo accolsero. Si tratta dell'articolo

⁵⁵⁵ Ines Scaramucci, *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Ragguaglio libraio», Milano, febbraio 1953.

⁵⁵⁶ Ines Scaramucci, *Famiglia in crisi*, in «Bel Mondo», maggio-giugno 1953.

di Franco Cerruti⁵⁵⁷ che, appunto, scrive: «quando venti o venticinque anni or sono Moravia finì e pubblicò *Gli indifferenti*, gli furono mossi, se ben ricordiamo, appunti analoghi a quelli mossi ad Alba de Céspedes. Segno che in un quarto di secolo e nonostante tutto il progredire e il lavoro della critica estetica, certi pregiudizi e certi luoghi comuni permangono vitalissimi: contro di essi converrà battersi ancora a lungo se si vorrà arrivare a un'esegesi appena appena materiata di buon senso e di logica». Cerruti prosegue analizzando *Quaderno proibito* lodando, in particolare, l'onestà del finale («in certe circostanze il riscatto, la catarsi, la stesa speranza non sono che retorica, che finzione») e apprezzando che «dopo tanta astrazione, dopo tanta “prosa d'arte”, dopo tanto frammento, dopo tanto “elzevirismo” manierato, freddo, lontano, straniato dalla vita, la narrativa si rituffi e si ritemperi nel gran mare dell'esistenza qual è».

Concludiamo le recensioni su stampa italiana con l'intervento di Maria Grazia Cecchi⁵⁵⁸ apparso sulla rivista «Il Ponte» nel quale vengono evidenziate diverse criticità; secondo Cecchi, in *Quaderno proibito* vi è un dissidio tra il suo essere stato concepito sia come romanzo analitico sia a tesi; di una tesi, tra l'altro, polemica e confusa («questa la trama del libro e, in un certo senso, la tesi polemica, che sembra voler essere quella di rivendicare alla donna, nell'ambito della famiglia, nuove norme e leggi – quali tuttavia non è chiaro»). Tale dissidio non sanato porta i personaggi a essere falsi e incerti e confusione, incertezze e incoerenza a tutto il libro e, soprattutto, una «mancanza di crudeltà», il suo maggiore difetto. Nonostante i diversi elementi negativi evidenziati, l'articolo si conclude sottolineando importanti validità del romanzo (la felice invenzione di trasformare il quaderno nero in vero e proprio personaggi, le figure di Mirella e Valeria, l'intensità delle pagine riguardanti gli incontri con Guido e l'epilogo conclusivo) e affermando che de Céspedes «è tra le scrittrici più dotate e ambiziose, dovrebbe proseguire senz'altro per la via del romanzo analitico, con quella spietata lucidità che il genere richiede, libera però da impacci polemici».

Questa rassegna dell'accoglienza critica di *Quaderno proibito* ha permesso di evidenziare il fatto che molti interventi si concentrano sugli importanti temi sociali presenti nel romanzo e ne apprezzano, inoltre, le qualità letterarie. Di contro, le recensioni che giudicano banale il contenuto, ravvisano anche una certa superficialità nella costruzione dei personaggi e uno stile non sufficientemente curato. Ai fini del presente

⁵⁵⁷ Franco Cerruti, *I grandi narratori italiani*, in «Il Popolo di Roma», 11 marzo 1953.

⁵⁵⁸ Maria Grazia Cecchi, *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Il Ponte», IX, 4 aprile 1953.

lavoro, occorre sottolineare alcuni aspetti significativi che emergono in modo evidente in diverse recensioni: la valorizzazione del punto di vista adottato dall'autrice; il riconoscimento della tensione etica e del proposito gnoseologico presenti nel romanzo; la considerazione dell'abilità nel documentare, attraverso la storia di una donna, la vita di molte donne. Viene riconosciuta e valorizzata la scelta di raccontare la società nella sua complessità e nei suoi chiaroscuri a partire dall'interiorità dei personaggi (Bellonci) ed attraverso la crisi di una famiglia, fotografia dello stato critico dell'istituto familiare ed emblema di una crisi, ben più generale, della società (Mila). Un punto di vista che interpreta il generale a partire dal particolare – specchio dei rapporti di potere della società intera – e il cui risultato è un romanzo in cui viene meno la distinzione tra poesia e documento (Montale). La rara complessità etica presente in *Quaderno proibito* (Ramat) conferma Alba de Céspedes come scrittrice che, mediante i suoi romanzi, acutamente si interroga e porta a interrogarsi sulla vita familiare e sociale (Bellonci). Seppur nelle recensioni non vengano usati i termini di “personale e politico”, ci sembra che uno degli aspetti più sottolineato e apprezzato sia proprio l'abilità dell'autrice di adottare un punto di vista capace di testimoniare e riflettere sugli importanti cambiamenti dell'Italia degli anni Cinquanta a partire da un tessuto di osservazioni minute quante pregnanti della quotidianità. Questo tratto si lega con un'altra specificità del romanzo, ossia quella di smuovere idee e sentimenti, ponendo gli uomini e le donne di fronte alle loro contraddizioni (Garofalo), in un tentativo di comprensione quale più profondo significato del libro (Gerratana).

Accanto a tali aspetti di valorizzazione, occorre tuttavia evidenziare l'utilizzo problematico, a volte implicito, di categorie a carattere morale per analizzare i personaggi, in particolare la figura di Mirella. Ci riferiamo per esempio agli interventi di Giuseppe Bertolucci, Guido Botta, Arrigo Cajumi e Ines Scaramucci i quali – ricordiamo – commentano Mirella nei seguenti modi: «la figlia Mirella, che già la sera rientra quando vuole, [...] muta e orgogliosa come un animale selvaggio» (Bertolucci); «la figlia, vivente modello di una generazione sbagliata, si impiglia [...] in un amore incerto che [...] raggela» (Guido Botta); «deliberata impudicizia della seconda [la figlia]» (Cajumi) e «Mirella rivela e non potrebbe non rivelare, nel momento in cui deve operare una scelta tra una vita modellata su quella della madre e la facile avventura di una situazione ambigua, tutta la sua formalistica inconsistenza» (Scaramucci).

Si tratta di quattro soli interventi che tuttavia non vanno trascurati perché sono sintomatici delle categorie usate da certa critica (che potremmo definire di matrice

crociana) nel giudicare le opere delle scrittrici. Si pensi alla griglia di valori utilizzata da Croce per interpretare le scritture delle donne, una griglia che a lungo ha influenzato la critica letteraria italiana; un paradigma – come Marina Zancan ha approfonditamente analizzato in numerosi saggi e articoli – che si concentra sul contenuto giudicato sulla base di «principi etico-sociali del pensiero maschile»⁵⁵⁹ e, dunque, del sistema patriarcale dominante.

2.4. La ricezione in Francia

Prima di analizzare la ricezione del romanzo in Francia, crediamo sia utile fare una premessa sui rapporti tra l'autrice e la casa editrice Seuil di Parigi, inaugurati proprio in occasione della pubblicazione di *Le Cahier interdit*; nel tratteggiarli si farà riferimento, in particolare, ai dettagliati lavori di Sabina Ciminari⁵⁶⁰ e ai documenti d'archivio in essi riportati.

Nel 1949 la casa editrice Albin Michel aveva pubblicato *Nul ne revient sur ses pas*⁵⁶¹, a undici anni dall'uscita in Italia dell'originale *Nessuno torna indietro*. A sollecitare, alcuni anni dopo, l'attenzione dell'editoria francese verso l'opera dell'autrice è il successo di *The Best of Husbands*⁵⁶², la traduzione americana di *Dalla parte di lei*, pubblicato nel 1952 dalla The MacMillan Company. Manifestano allora interesse nei confronti dell'opera della scrittrice le Éditions du Seuil, la casa editrice fondata e diretta da Jean Bardet e Paul Flamand che, a partire dagli anni Cinquanta, decide di investire sulla letteratura straniera. Nel 1951, infatti, Seuil pubblica *Le petit monde de Don Camillo*⁵⁶³, opera che diventerà un best-seller e permetterà nuovi investimenti nella letteratura straniera. Come minuziosamente documentato da Ciminari, sarà l'agente letterario per la Francia di Mondadori, Gianni Cortese, a consegnare *Quaderno proibito*

⁵⁵⁹ Marina Zancan, *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», op. cit., p. 18.

⁵⁶⁰ Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura e "engagement"*, in «Bollettino di italianistica», n.s., II (2005); *Lettere all'editore. Ritratti di scrittrici*, Tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza" in cotutela con l'Université Paris Nanterre, 2006; *Correspondance et mémoire chez Sibilla Aleramo et Alba de Céspedes. Parcours exemplaires entre l'Italie et la France*, in *Mémoire de textes/Textes de mémoire*, textes réunis par Claude Cazalé Bérard, Presses Universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2007.

⁵⁶¹ *Nul ne revient sur ses pas*, traduzione di Juliette Bertrand, Albin Michel, Paris 1949.

⁵⁶² Alba de Céspedes, *The Best of Husbands*, traduzione di Frances Frenaye, The MacMillan Company, New York 1952.

⁵⁶³ Giovanni Guareschi, *Le petit monde de Don Camillo*, traduzione di Gennie Luccioni, Editions du Seuil, Paris 1951.

e *Dalla parte di lei* a Paul Flamand, il direttore letterario di Seuil. Flamand, dopo i giudizi di Pierre-Olivier Martin («Une traduction s'impose»⁵⁶⁴), di Garidacci e di Gennie Lucciconi (la quale, seppur giudichi il libro acuto e attuale, reputa de Céspedes una scrittrice di «romans d'idées»⁵⁶⁵), decide di pubblicare il più recente *Quaderno proibito*. Il romanzo viene pubblicato nella traduzione di Juliette Bertrand (già traduttrice di *Nul ne revient sur ses pas* per le edizioni Albin Michel) e inserito nella collana "Méditerranée" dedicata a autrici e autori dei paesi del Mediterraneo.

Flamand è entusiasta e intenzionato a stimolare un'importante promozione alla scrittrice; il 27 settembre 1954 Arnoldo Mondadori, dopo aver incontrato il direttore letterario a Francoforte, ne anticiperà a de Céspedes le intenzioni:

Alla fiera Internazionale di Francoforte ho avuto modo di parlare a lungo con Flamand, il quale mi ha dato ottime notizie sull'edizione francese di "Quaderno proibito". Egli però vorrebbe, appunto in vista di un successo eccezionale, che tu ti prestassi a un lancio altrettanto eccezionale con la tua presenza a Parigi dopo il 15 ottobre. Flamand vorrebbe organizzare interviste radiofoniche e televisive, cocktail-parties e conferenze stampa⁵⁶⁶.

Su volontà e invito delle Éditions du Seuil, la scrittrice a inizio novembre si reca a Parigi per la promozione del romanzo, circostanza che le permetterà di conoscere personalmente la sua nuova Casa editrice. Il lancio promozionale del romanzo sarà la prima occasione in cui de Céspedes affermerà la sua ferma volontà a non voler essere imbrigliata nella limitante e fittizia categoria di "scrittrice donna per donne".

Scrive l'autrice a Flamand pochi giorni prima di partire per Parigi:

Je suis d'accord pour le programme que Vous me proposez: j'accepte volontiers une conférence presse, mais je n'aime pas qu'elle soit seulement pour les représentants des journaux féminins. Je n'apprécie pas du tout ce genre de publications et de ma vie je n'ai jamais accepté de collaborer même avec un article ou une nouvelle dans ces journaux. Je ne collabore qu'aux revues littéraires, à un quotidien qui a mon exclusivité, et à «Epoca». Je crains de n'avoir rien à dire qui puisse intéresser ces journaux qui n'apprécient pas la

⁵⁶⁴ Citato in Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Ritratti di scrittrici*, Tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza" in cotutela con l'Université Paris Nanterre, 2006, p. 188.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Lettera di Alberto Mondadori a Alba de Céspedes, 27 settembre 1954, Fondo Alba de Céspedes, Corrispondenza professionale, Mondadori.

littérature mais les romans écrits pour amuser ou faire passer le temps. Je suis sûre que Vous comprendrez mon point de vue⁵⁶⁷.

La scrittrice affermerà in più occasioni il suo disaccordo nei confronti di coloro che riconducono le opere delle scrittrici alla categoria “letteratura femminile” non permettendo loro di essere lette e giudicate – a differenza delle opere dei colleghi scrittori – come “letteratura”. L’autrice lo ribadirà anche nell’intervista del 1990 a Carroli: «C’è un’altra cosa, [gli editori] mettono spesso nelle rubriche letteratura *femminile*, io mi arrabbio molto, perché non mettono letteratura *maschile* allora?»⁵⁶⁸.

Cahier interdit inaugura la lunga collaborazione di de Céspedes con le Éditions du Seuil, che acquisteranno sempre maggiore rilevanza nel panorama dell’editoria francese parallelamente ai successi e riconoscimenti che otterrà anche la scrittrice. Due anni dopo la pubblicazione di *Cahier interdit*, uscirà infatti *Elles*⁵⁶⁹ a cui seguirà nel 1958 *Avant et après*⁵⁷⁰. La traduzione di *Prima e dopo* sarà l’ultimo lavoro che Juliette Bertrand farà sulle opere della scrittrice; probabilmente a causa dei numerosi errori di interpretazione trovati nella traduzione e nonostante le rassicurazioni di Flamand – che non giudica inficiata la qualità del romanzo – i rapporti tra la traduttrice e l’autrice si complicheranno fino a far sì che *Avant et après* diventi l’ultima traduzione di Bertrand.

Nel 1962 *Cahier interdit* verrà pubblicato in un’edizione ridotta per la Sélection du Reader’s Digest, nel 1965 nella Bibliothèque du Club de la Femme (che vedrà anche una lunga intervista all’autrice come introduzione)⁵⁷¹ – mentre nel 1967 debutta nel tascabile francese, avvenimento insolito per un’autrice o un autore italiano. Alba de Céspedes, insomma, entrata come autrice esordiente nelle Éditions du Seuil, negli anni vedrà le sue opere affermarsi prima come best-seller e, successivamente, come long-seller.

⁵⁶⁷ «Sono d’accordo con il programma che proponete: accetto volentieri una conferenza stampa ma non voglio che sia solamente per le rappresentanti delle riviste femminili. Non apprezzo assolutamente questo genere di pubblicazioni e nella mia vita non ho mai accettato di collaborarvi con articoli o racconti. Collaboro solo con riviste letterarie, un quotidiano che ha la mia firma esclusiva e con «Epoca». Temo di non aver niente da dire che possa interessare ai giornali che non apprezzano la letteratura ma i romanzi scritti per intrattenere e far passare il tempo. Sono certa che comprenderete il mio punto di vista» [Traduzione personale, come di qui in avanti quando non diversamente specificato], Lettera di Alba de Céspedes a Paul Flamand, 29 ottobre 1954, citata in Sabina Ciminari, *Lettere all’editore. Ritratti di scrittrici*, Tesi di dottorato, op. cit., p. 338.

⁵⁶⁸ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 184.

⁵⁶⁹ Alba de Céspedes, *Elles*, traduzione di Juliette Bertrand, Seuil, Paris 1956.

⁵⁷⁰ Alba de Céspedes, *Avant et après*, traduzione di Juliette Bertrand, Seuil, Paris 1958.

⁵⁷¹ Alba de Céspedes, *Le cahier interdit*, Le Club de la Femme, Paris 1965, pp. 7-20.

Passando agli articoli che accompagnarono l'uscita del romanzo in Francia, ci soffermiamo innanzitutto sul saggio che Emmanuelle Genevois⁵⁷² dedica, nel 2005, alla ricezione nella critica francese dell'opera descapediana. Genevois inizia il suo articolo evidenziando la mancanza di quadri sintetici e ragionati dedicati alla ricezione delle opere letterarie italiane in Francia; fino ad anni recenti, osserva, gli studi erano rari e parziali e solo a partire dagli anni ottanta si è assistito a una crescente attenzione nei confronti delle opere italiane anche anteriori, pubblicate nei decenni prima. Per quanto riguarda la nostra scrittrice, Genevois osserva che a partire dagli anni Cinquanta de Céspedes fu letta e seguita senza l'aiuto della promozione garantita alle scrittrici e agli scrittori francesi, bensì grazie all'appoggio di un ampio pubblico e interesse critico. In merito a quest'ultimo, Genevois individua due poli di interesse: il primo suscitato dai primi quattro romanzi tradotti (*Nessuno torna indietro*, *Quaderno proibito*, *Dalla parte di lei* e *Prima e dopo*)⁵⁷³, e il secondo dalle opere scritte direttamente in francese (*Chansons des filles de mai* e *Sans autre lieu que la nuit*); l'analisi dedicata al primo polo di interesse è intitolata *Alba de Céspedes, "féministe avant la lettre?"*, espressione mutuata dal necrologio che Fabio Gambaro dedicò alla scrittrice su «Le Monde»⁵⁷⁴.

Genevois, nel riflettere sulla domanda posta nel titolo del suo saggio, si concentra specificatamente su alcune delle maggiori recensioni a *Le Cahier interdit*, esaminando la recensione di Serge Montigny su «Combat», quella della giornalista Anne Villelaur su «Les Lettres Françaises» e quella di Marcel Brion su «Le Monde». Genevois prende in considerazione anche l'intervento di Ménie Grégoire – apparso sulla rivista «Esprit»⁵⁷⁵ – che analizza i primi quattro romanzi dell'autrice in chiave sociologica. Si tratta, secondo Genevois, di un saggio "limite" in quanto «pone in primo piano una problematica [la libertà del soggetto femminile], sottovalutando le finzioni narrative»⁵⁷⁶ e individuando in de Céspedes «un'ottima giornalista e una sociologa "femminista"»⁵⁷⁷.

Notiamo che l'etichetta "femminista", benché sia sempre stata rifiutata dall'autrice, ha inciso sulla lettura della sua opera, e ha accompagnato spesso la scrittrice, che la visse con fastidio o, meglio, la problematizzò. De Céspedes non negò mai la

⁵⁷² Emmanuelle Genevois, *La ricezione dell'opera nella critica francese*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., pp. 399-407.

⁵⁷³ Rispettivamente: *Nul ne revient sur ses pas*, Albin Michel, Paris 1949; *Le cahier interdit*, Seuil, Paris 1954; *Elles*, Seuil, Paris 1956; *Avant et après*, Seuil, Paris 1958, tutti tradotti da Juliette Bertrand.

⁵⁷⁴ Fabio Gambaro, *Alba de Céspedes, une féministe avant la lettre*, in «Le Monde», 21 novembre 1997.

⁵⁷⁵ Ménie Grégoire, *Alba de Céspedes ou de mal d'être femme*, in «Esprit», XXVII (1959), n. 278.

⁵⁷⁶ Emmanuelle Genevois, *La ricezione dell'opera nella critica francese*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit., p. 402.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

centralità che il tema della soggettività femminile rivestì nella sua opera («Mi ha sempre interessato molto [la condizione della donna]»⁵⁷⁸) né una predilezione per i personaggi femminili («[...] che una donna scelga dei personaggi femminili, benché nel *Rimorso* il personaggio principale sia un uomo, è normale perché se un domani dovessi descrivere le impressioni sessuali di un uomo, io che ne so? Anche se non si può mai generalizzare neppure in questo, ma è logico che una donna possa capire meglio certe reazioni, benché se è una donna, che vive in mezzo agli uomini come viviamo noi allora è diverso»⁵⁷⁹), persuasa, inoltre, che le donne per realizzarsi liberamente non dovessero replicare il modello maschile («Noi [donne] dobbiamo vincere, se si può dire, in quanto donne e non in quanto uomini mascherati»⁵⁸⁰), bensì costruire, autonomamente e «in modo sferzante ma senza polemiche»⁵⁸¹, una propria soggettività.

Aveva invece ben individuato quanto fossero problematici i riflessi e i risvolti che l'aggettivo portava con sé, in particolare, da un lato la tendenza a ricondurre la produzione delle scrittrici alla categoria di “letteratura femminile” e dall'altro il carattere rivendicativo che connotava l'aggettivo e le donne che venivano definite tali. De Céspedes non fu mossa da rivalse polemiche né mai aspirò ad avere come sole referenti le donne («io parlavo sempre a uomini e donne, non solo alle donne, questo mi sono sempre rifiutata di farlo»⁵⁸²); a muoverla fu il desiderio *necessario* di «esprimersi, esprimersi, esprimersi»⁵⁸³ a partire da sé, un sé inevitabilmente connotato sessualmente, ma non per questo ragionevolmente e legittimamente costretto a essere declinato esclusivamente al “femminile”. Si tratta di convinzioni che l'autrice sostenne costantemente e che ribadì anche in Francia, in primo luogo in ambito editoriale; come visto, a Paul Flamand e, successivamente, al direttore generale delle Éditions Grasset & Fasquelle, in occasione di una proposta di pubblicazione sulla condizione della donna. Proposta che – come annotato sul proprio diario⁵⁸⁴ – declinò nonostante la cifra cospicua offerta. A tal proposito, riportiamo un passo tratto da una lunga intervista del 1965 all'autrice:

⁵⁷⁸ Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 140.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 145.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ivi*, p. 187.

⁵⁸² *Ivi*, p. 142.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 181.

⁵⁸⁴ Cfr. Alba de Céspedes, *Diario*, 11 febbraio 1964: «Domenica venuta da Parigi Françoise Verny per propormi di scrivere un libro sulla condizione femminile per Gasset (e in realtà su quello che voglio). Mi offrono un anticipo di parecchi milioni. Non voglio scrivere sulla condizione femminile, non voglio tradire il mio editore francese».

Vos premiers romans mettaient plus particulièrement en scène des femmes. Il n'en fallait pas davantage pour que l'on fasse de vous une spécialiste du cœur féminin. Cependant, il semble que vous vous éleviez contre cette "étiquette"?

Mon manque des connaissances en matière de pathologie générales et de médecine interne m'oblige à refuser à flatteuse appellation de spécialiste de l'organe cardiaque féminin (et de celui de l'homme tout aussi bien). [...] Cette dernière définition provoque ma répugnance à m'occuper particulièrement du cœur. Car les passions s'opposent à la raison et nous empêchent de voir et de juger objectivement. D'ailleurs, pareilles "étiquettes" ne sont-elles pas un prétexte pour rester sur le seuil d'un œuvre? Une façon de rendre plus facile notre tâche de lecteurs et de critique? Par le fait même d'exprimer une opinion préconçue, elles encouragent notre "superficialité" et nous empêchent de comprendre la signification profonde d'une œuvre. Elles témoignent notre volonté de ne pas comprendre⁵⁸⁵.

Ciò che la scrittrice condanna sono la superficialità e il mancato approfondimento che spesso sono nascoste e sono permesse dalle "etichette", intese come definizioni stereotipate; sono anche le analisi che restano sulla soglia dell'opera, deresponsabilizzano i lettori e la critica e tendono a catalogare, più che a comprendere, le opere senza capirne il significato profondo. Ci proponiamo allora di riflettere sugli interventi che accompagnarono l'uscita di *Le Cahier interdit* tenendo a mente il monito dell'autrice.

Tra i critici che Flamand consultò per un parere di lettura vi fu anche Pierre-Olivier Martin⁵⁸⁶, che avallò con convinzione la pubblicazione di *Le Cahier interdit*, a cui poi dedicò una lunga recensione sulla rivista «Terrasses». L'articolo si apre con una considerazione sulla letteratura italiana cui si rimprovera di non valorizzare adeguatamente un gruppo di scrittori molto meritevoli tra i quali, accanto ai nomi di Guglielmo Petroni, Libero Bigiaretti, Fortunato Seminara, compare – unica donna – quello di de Céspedes. Per definirla, secondo Martin, occorre specificare ciò che non è:

⁵⁸⁵ «I vostri primi romanzi mettevano in scena soprattutto delle donne. Non vi è bisogno d'altro perché si faccia di voi una specialistica del cuore femminile. Ciononostante sembra che voi vi opponiate a questa etichetta? La mia mancanza di conoscenze in materia di patologie generale e medicina interna mi obbliga a rifiutare l'appellativo lusinghiero di specialista dell'organo cardiaco femminile (e altrettanto di quello maschile). [...] Quest'ultima definizione provoca la mia ripugnanza a occuparmi particolarmente del cuore. Perché le passioni si oppongono alla ragione e ci impediscono di avere e giudicare obiettivamente. Inoltre, le stesse etichette non sono che un pretesto per restare sulla soglia dell'opera? Un modo per rendere più facile la nostra attività di lettori e di critica? Per il fatto stesso di esprimere un'opinione preconcepita, esse incoraggiano la nostra superficialità e ci impediscono di comprendere il significato profondo di un'opera. Esse testimoniano la nostra volontà di non comprendere», Alba de Céspedes (intervista a), *Le cahier interdit*, Le Club de la Femme, Paris 1965, pp. 7-8.

⁵⁸⁶ Pierre-Olivier Martin, *Alba de Céspedes*, in «Terrasses», I, giugno 1953, pp. 101-103.

«Pour la définir – à travers ses livres, s’entend – il faudrait d’abord dire ce qu’elle n’est pas. Rien n’apparaît dans ses deux derniers romans qui puisse faire supposer qu’elle porte la bannière d’un féminisme agressif. Mais, sa “matière première”, c’est la condition de la femme italienne – condition sentimental et familiale surtout – et si elle porte témoignage, elle se garde bien de suggérer la moindre solution de conseils la plus minime révolte»⁵⁸⁷. Martin evidenzia il tema centrale (la condizione della donna italiana) dell’opera decespédiana, che viene valorizzata nella sua dimensione testimoniale; aspetti, questi, che verranno riconosciuti e messi in luce da diversi altri interventi. Alquanto singolare, invece, il modo con cui presenta l’autrice: il critico, nonostante puntualizzi di voler basarsi sui libri, adotta una categoria. Piuttosto che nominare le qualità letterarie delle sue opere, gli pare necessario chiarire che non si tratta di un’esponente del “femminismo aggressivo”; in tal modo, de Céspedes viene in primo luogo associata – seppur per contrasto – a una categoria e non al suo valore come scrittrice. L’articolo prosegue analizzando le tematiche trattate, e si sofferma sulle figure di Valeria e Mirella (caratterizzata da una «lucidité étrange et [...] exceptionnelle»⁵⁸⁸) e conclude con un giudizio molto positivo individuando nell’autrice, che viene raffrontata a grandi nomi della letteratura francese, un’esponente della letteratura italiana contemporanea⁵⁸⁹.

Pierre-Olivier Martin è entusiasta del romanzo e ottimista al punto da credere che la scrittrice sarà in futuro riconosciuta tra i maggiori nomi della letteratura italiana contemporanea. Sappiamo che il destino di Alba de Céspedes sarà diverso da quello prospettato dal critico, molto più difficile e, ci sentiamo di aggiungere, ingiusto; un destino, comune a molte autrici italiane, efficacemente riassunto da Anna Banti che nel 1984 dirà: «una scrittrice, anche di successo, è comunque emarginata. La diranno grande

⁵⁸⁷ «Per poterla definire – attraverso i suoi libri, si intende – occorre innanzitutto dire ciò che non è. Nei suoi due ultimi romanzi non sembrerebbe esserci nulla che possa far supporre che ella porti il vessillo di un femminismo aggressivo. Tuttavia, la sua “materia prima” è la condizione della donna italiana – condizione sentimentale e familiare soprattutto – e se da un lato porta testimonianza, dall’altro si guarda bene dal suggerire come soluzioni la minima ribellione». Pierre-Olivier Martin, *Alba de Céspedes*, op. cit.

⁵⁸⁸ «lucidità inconsueta ed eccezionale». Cfr. *Ibidem*.

⁵⁸⁹ «L’art d’Alba de Céspedes sera sans doute considéré un jour comme un des sommets de la littérature italienne contemporaine. Il est rare, en effet, qu’une femme réussisse à dominer avec autant de maîtrise les sujets qu’elle aborde. Sur ce plan, on pourrait la comparer à Colette. Mais, en la lisant, on penserait plutôt à Flaubert – à cause du “bovarisme” de certaines de ses héroïnes – et à Stendhal. Elle n’est évidemment ni l’un ni l’autre et apparaît comme puissamment originale. Au total, un grand écrivain” [L’arte di Alba de Céspedes sarà senza dubbio un giorno considerata come una delle eccellenze della letteratura italiana contemporanea. È raro in effetti che una donna riesca a dominare con tanta padronanza i soggetti che affronta. Su questo piano si potrebbe paragonarla a Colette. Ma, leggendola, si penserebbe piuttosto a Flaubert – a causa del “bovarismo” di certe sue eroine – e a Stendhal. Ella non è né l’uno né l’altro e appare fortemente originale. Nel complesso, una grande scrittrice]». *Ibidem*.

fra le altre scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori»⁵⁹⁰. Per questo occorre domandarsi se talune frasi, come quelle utilizzate dallo stesso Martin («Il est rare, en effet, qu'une femme réussisse à dominer avec autant maîtrise les sujets qu'elle aborde»), apparentemente trascurabili, non abbiano anch'esse contribuito a legittimare il discorso dominante responsabile della loro marginalizzazione.

Passiamo all'intervento di Serge Montigny apparso su «Combat»⁵⁹¹, l'importante quotidiano fondato durante la Resistenza e allora diretto da Albert Camus. Scrive Montigny:

Il s'agit d'un roman, certes, mais c'est le roman le plus dramatiquement vrai, de milliers de mères de famille "étouffés" par ceux à qui elles ont dédié leur vie. Du jour où, au seuil de la quarantaine, Valérie Cossatti, achetée un cahier pour tenir son journal intime, son existence devient autre. Elle se "redécouvre". [...] A peine entrevue, la vérité s'obscurcit déjà, redevient la vérité d'une famille qui s'agrandit encore. Valérie retournera à son personnage, remettra se masque derrière lequel ne transparait qu'une bonté permanente, un dévouement obligatoire parce que naturel⁵⁹².

L'articolo si sofferma inoltre sulle figure della forte Mirella (che a differenza della madre riesce a trasgredire i pregiudizi), dell'ambivalente marito (adagiato su una quotidianità abitudinaria ma che mostra ancora interesse verso le donne eleganti e allegre) e sulla relazione tra Valeria e Guido. Sottolineiamo un aspetto centrale nel passo citato: la vita di Valeria è paradigmatica e rappresentativa della vita di migliaia di donne, madri di famiglia, giudizio affine a quello di Ada Marchesini Gobetti che ritrovava nella tristezza di Valeria il destino di troppe donne. Segnaliamo, inoltre, come il critico attiri l'attenzione sulla funzione e sul valore della pratica della scrittura che permette alla protagonista di osservare la propria esistenza sotto una lente inedita e di riscoprirsi e svelarsi a sé stessa. Valeria, infine, tornerà a indossare la maschera, che era riuscita a strapparsi, spinta da una dedizione obbligatoria perché naturale. In quest'ultimo passo

⁵⁹⁰ Sandra Petrigiani, *Anna Banti. La sfortuna di essere seri*, in Ead., *Le signore della scrittura. Interviste*, op. cit., p. 106.

⁵⁹¹ Serge Montigny, "Le Cahier interdit" ou comment une femme vieillit, in «Combat», 13 dicembre 1954.

⁵⁹² «Trattasi di un romanzo, certo, ma è il romanzo più drammaticamente vero, di migliaia di madri di famiglia "soffocate" da quelli ai quali hanno dedicato la loro vita. Dal giorno in cui, sulla soglia dei quarant'anni, Valérie Cossatti, avendo comprato un quaderno per tenere il proprio diario intimo, vede la sua esistenza diventare altro. Lei si "scopre di nuovo". [...] Appena intravista, la verità svanisce già e torna ad essere la verità di una famiglia che cresce ancora. Valérie torna ad interpretare il suo personaggio, rimetterà quella maschera dietro alla quale traspare soltanto una bontà perenne, un'abnegazione obbligatoria perché naturale». *Ibidem*.

colpisce l'aggettivo "naturale" preceduto dalla congiunzione causale "perché". Serge Montigny sceglie di chiudere il suo articolo, per lo più descrittivo, su *Le Cahier interdit* alludendo alla presunta naturalità di certe inclinazioni femminili. Si tratta forse – sembra implicitamente insinuare – di sociali prescrizioni seguite dalle (e imposte alle) donne?

Una differente lettura del romanzo si trova nell'articolo di Anne Villelaur apparso su «Les Lettres Françaises»⁵⁹³, il prestigioso settimanale del PCF, diretto da Aragon. La giornalista, sul piano formale, riconosce una finezza d'analisi, uno stile conciso e denso e una osservazione minuziosa e, insieme, capace di eliminare il superfluo; sul piano, invece, dei contenuti, si sofferma in particolare sulla protagonista, evidenziandone l'adesione ai simboli di quella piccola borghesia di cui è una rappresentante. Valérie, secondo Villelaur, ha a tal punto appreso e introiettato il suo ruolo, che l'idea di vedere la figli perseguire un'altra strada (e modello), la indigna profondamente⁵⁹⁴.

La reazione che prova Valeria nei confronti della decisione della figlia Mirella, secondo Villelaur, sarebbe di indignazione, e non, come più comunemente da altri interpretata, espressione di una resistenza – senz'altro presente e alimentata dai pregiudizi introiettati e fatti propri dalla protagonista – che Valeria dimostrerebbe di riuscire a vincere nel momento in cui esorta la figlia a uscire di casa, scegliendo una strada diversa, più libera. Di contro, troviamo significativo che la giornalista presenti la protagonista evidenziandone le responsabilità e le compiacenze nei confronti del modello tradizionale e dominante. La protagonista non viene interpretata in chiave vittimizzante e deresponsabilizzante bensì problematizzandone il ruolo, e, dunque, anche la responsabilità nel protrarre, attivamente, la propria condizione di sottomissione.

Molto diverso è il lungo articolo che l'importante studioso Marcel Brion pubblica su «Le Monde»⁵⁹⁵. Si tratta di un intervento dedicato alle scrittrici italiane del momento nel quale vengono citate Anna Banti – che apre la rassegna – Liliana Magrini, Laura di

⁵⁹³ Anne Villelaur, *Le plaidoyer et le roman*, in «Les Lettres Françaises», 1 luglio 1954.

⁵⁹⁴ «Valérie devient symbole de la petite bourgeoisie travailleuse, enfoncée dans ses préjugés, guidée par ses conventions, fermée aux nouvelles non par intérêt économique, mais par peur de voir s'écrouler ses bases morales, fondations mêmes de sa vie. [...] C'est elle-même qui joue depuis vingt ans à la femme affairée et heureuse de l'être, à la bourgeoisie consciente de ses responsabilités, à la maîtresse de maison parfait. Elle a si bien appris son rôle que la perspective de voir Mireille suivre une autre voie l'indigne profondément» [«Valérie diviene simbolo della piccola borghesia laboriosa, ancora ai suoi pregiudizi, guidata dalla sue convenzioni, chiusa alle novità non per interesse economico ma per paura di vedere sgretolarsi le sue basi morali fondamentali della sua vita. [...] È lei stessa che, da vent'anni, recita il ruolo della donna laboriosa e felice, il ruolo di borghese cosciente delle proprie responsabilità e perfetta padrona di casa. Lei ha così ben appreso il suo ruolo che la prospettiva di vedere Mirella seguire un'altra strada la indigna profondamente»]. *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Marcel Brion, «*Le Cahier interdit*» d'Alba de Céspedes, in «Le Monde», 3 marzo 1955.

Falco, Angela Padellaro, Giulia Datta de Albertis, Milena Milani e, infine, Alba de Céspedes, «la plus remarquable de la jeune génération»⁵⁹⁶, all'ultimo romanzo della quale viene consacrato essenzialmente l'intero articolo. Marcel Brion, che dispone lo studio su un piano estetico, loda la lucidità e la sottigliezza dell'analisi elaborata dall'autrice («la progression dans une connaissance lucide et impitoyable du réel est marquée avec beaucoup de force et de subtilité. Il fallait sans doute une sensibilité pour que fut analysée avec cette délicatesse, cette richesse de nuance, cette vivacité et cette intransigeance une âme de femme»⁵⁹⁷) e l'abilità nel coniugare l'unità del tempo e quella del diario («il était difficile aussi de respecter l'unité du récit tout en reflétant la variété de tons dont s'enrichit, un journal intime, qui, quotidiennement, reflète les humeurs passagères, enregistre l'état d'un moment»⁵⁹⁸). Ampio spazio viene dato alla costruzione riuscita dei personaggi e alla sensibilità dell'autrice nel calarsi nel cuore e nel corpo dei personaggi – di Valeria, in particolare – mantenendo, però, la distanza necessaria per un punto di vista equilibrato su di essi⁵⁹⁹. Rispetto ai suoi personaggi, de Céspedes riesce a essere al contempo dentro e fuori, li comprende nella misura in cui comunica con loro. Alla luce di ciò che si è evidenziato nel primo capitolo e tenendo conto delle annotazioni diaristiche (diverse della quali citate nella parte dedicata alle personage) in cui l'autrice dialoga con i personaggi e le personage che abitano le pagine delle sue opere, ciò che afferma Brion

⁵⁹⁶ «La più importante della nuova generazione», Marcel Brion, *“Le Cahier interdit” d’Alba de Céspedes*, op. cit.

⁵⁹⁷ «La maturazione di una conoscenza lucida e spietata della realtà è caratterizzata in maniera forte e sottile. Senz'altro era necessaria una sensibilità affinché un'anima di donna fosse analizzata con tale delicatezza, tale ricchezza di sfumature, tale vivacità e tale rigore». *Ibidem*.

⁵⁹⁸ «Era inoltre difficile rispettare l'unità della storia riportando al contempo la varietà dei toni di cui si caratterizza un diario che quotidianamente registra gli umori passeggeri e gli stati del momento». *Ibidem*.

⁵⁹⁹ «Le grand mérite de Mme Alba de Céspedes est de s'être placée au centre de tragédie quotidienne, d'avoir habité le cœur et les corps de cette femme dont elle raconte l'histoire par l'intermédiaire du journal. Ce changement de personnalité, cette aptitude à devenir un autre être, à passer dans le personnage du roman sans le perdre de vue, ce difficile équilibre qui consiste à rester hors du roman afin d'en conserver le contrôle critique et de pénétrer l'âme des autres assez loin pour éprouver leurs sentiments et leurs émotions ce sont là les qualités primordiales du romancier. Connaître, c'est communier. Alba de Céspedes connaît ses personnages parce qu'elle communique avec eux. [...] Dans *Le Cahier interdit* la présence des personnages s'impose à nous avec une forte évidence. La qualité humaine de ces drames nous émeut parce que nous éprouvons dans ces médiocres événements, dans ces actes banals d'existences sans éclat, la profonde détresse de l'individu» [«Il grande merito di Alba de Céspedes è di essersi posta al centro di questa tragedia quotidiana, di avere abitato il cuore e il corpo di questa donna di cui racconta la storia attraverso il diario. Questo cambiamento di personalità, quest'attitudine a diventare un altro essere, a passare nel personaggio del romanzo senza perderlo di vista, questo difficile equilibrio che consiste a rimanere fuori dal romanzo al fine di conservarne il controllo critico e di penetrare nell'anima degli altri al punto di provare i loro sentimenti ed emozioni, sono le qualità primordiali del romanziere. Conoscere significa entrare in comunione. Alba de Céspedes conosce i suoi personaggi perché entra in comunione con loro. [...] In *Quaderno proibito* la presenza dei personaggi si impone a noi con evidenza. La qualità umana dei suoi drammi ci emoziona perché noi proviamo in questi avvenimenti mediocri, negli atti banali di un'esistenza senza clamore la profonda angoscia dell'individuo»]. *Ibidem*.

(«connaître c'est communier»⁶⁰⁰) risulta essere particolarmente appropriato. Ed è a proposito di quest'intensa percezione del destino altrui mostrata dall'autrice che lo studioso parla di «realismo visionario». Brion è convinto: de Céspedes è un'autrice di talento che, grazie alle sue qualità artistiche, riesce a trasformare una storia potenzialmente banale in una lucida ricerca psicologica e a illuminare – attraverso uno stile, tra l'altro, molto semplice – anche negli istanti più patetici le costanti dell'esistenza umana.

Alcuni mesi dopo l'articolo di Brion, la rinomata «La Nouvelle Revue Française»⁶⁰¹ pubblica l'intervento di Dominique Fernandez, che dedica la rubrica «Lettres Étrangères» ai romanzi *Le cahier interdit* e *Il disprezzo* di Moravia, «deux romans lucides et amers sur le désamour conjugal» e documenti di una «société usée»⁶⁰². Il commento del francese Fernandez ricorda quello dell'italiana Ines Scaramucci che avvicinava il romanzo di de Céspedes a *Gli indifferenti* di Moravia, nella misura in cui entrambi esprimevano una certa passività colma di disperazione e una crisi di ordine spirituale, prima ancora che sociale. Fernandez, chiarito che la mediocrità familiare non costituisce affatto un soggetto nuovo, evidenzia ciò che costituirebbe la novità di *Le Cahier interdit*: «le neuf c'est que la narratrice est assez clairvoyante pour se dire que, même si elle quittait son foyer pour recommencer une nouvelle existence avec le directeur, elle ne retrouverait pas le courage et un intérêt dans sa vie: tout son idéal serait de rester à la maison et de s'acheter des manteaux de fourrure, comme ses amies riches»⁶⁰³. Anche noi, analizzando il romanzo, abbiamo individuato nella scelta finale della protagonista un elemento di novità, ma per una ragione diversa: Valeria decide di non partire con Guido perché vede in quella fuga un inganno, un'illusoria liberazione nella misura in cui lei continuerebbe ad appartenere a un uomo. Secondo Fernandez, invece, a far restare la protagonista sarebbero i suoi ideali mediocri e veniali e un disinteresse per la vita. Un altro aspetto, che invita a riflettere, è identificato da Fernandez in termini di infeconda dimenticanza di sé («infécond oubli de soi»); scrive, infatti: «les sacrifices supportés depuis vingt ans par son héroïne sont un bon exemple de ce qu'il

⁶⁰⁰ «Conoscere è comunicare». *Ibidem*.

⁶⁰¹ Dominique Fernandez, *Lettres Étrangères*, in «La Nouvelle Revue Française», giugno 1955.

⁶⁰² «due romanzi lucidi e amari sul disinnamoramento coniugale» e documenti di una «società logorata». *Ibidem*.

⁶⁰³ «La novità è che la narratrice è sufficientemente lungimirante per dire a sé stessa, anche se abbandonasse il focolare domestico per cominciare una nuova esistenza con il direttore, non troverebbe il coraggio e un senso nella sua vita: il suo ideale sarebbe di restare a casa e di comprarsi delle pellicce come le sue ricche amiche». *Ibidem*.

faudrait appeler: l'infécond oubli de soi; de cet oubli de soi qui, au lieu de libérer l'individu de son égoïsme et des préoccupations de son bonheur personnel, l'enferme au contraire dans un mouvement d'oscillation sans fin entre l'obsession de son malheur et l'obsession de son bonheur. Le bonheur lui-même ne représente plus la libération du malheur, mais la prolongation de cet état de solitude et d'impuissance qui caractérise une société privée d'idéal positif»⁶⁰⁴. È molto interessante che Fernandez ponga l'accento sul tema dell'abnegazione, benché non dia una connotazione di genere, punto di vista invece essenziale alla comprensione. Alla luce dell'appartenenza di genere della protagonista, il tema dell'abnegazione viene illuminato nella sua ambivalenza e interrogato sia nella sua dimensione sacrificale sia in quella accidentale (ossia: Valeria sacrifica sé stessa per occuparsi degli altri). Una specificità che accomuna molte donne e che è tale solo in ragione di un contesto storico-sociale. Nell'interpretazione di Dominique Fernandez manca quindi il dato sociale e culturale, ossia la necessità di intendere l'abnegazione (di Valeria) come una delle forme in cui si manifestano i rapporti di genere in una società patriarcale. Per queste ragioni la visione proposta da Fernandez si avvicina a quella della di una «crisi di ordine spirituale, prima che sociale», di cui scriveva Scaramucci.

La disposizione all'abnegazione viene citata anche da Clémence Sugier nell'articolo *La dure vie des femmes*⁶⁰⁵. Sugier loda il talento della scrittrice nel trattare problemi contemporanei di primaria importanza, tra questi le condizioni di vita di molte «femmes sacrifiées»; si interroga anche sulla disposizione all'abnegazione, connotandola da un punto di vista di genere, e sulla presa di coscienza della protagonista. Scrive Sugier:

Prise de conscience. Un ordre social et familial aveugle, hérité de long siècle passés, tisse son réseau étouffant autour de la mère. [...] Cette femme moderne et intelligente et sensible se rend compte que la vie l'écrase et sa prise de conscience est cruelle, comme celle des peuples opprimés, comme celle des prolétaires. Elle ne se dégage que lentement des idées reçues de son milieu; elle ose, timidement d'abord, porter des jugements sur sa condition imméritée. [...] A la différence de la lucidité si dure de Simone de Beauvoir, celle Alba de Céspedes est pleine d'amour. Les puissances d'abnégation qui n'ont pas de place dans les valeurs existentielles ont été un grand prix. La révolte. La révolte fait toujours suite aux

⁶⁰⁴ «I sacrifici sopportati da vent'anni dalla sua eroina sono un ottimo esempio di ciò che dovremmo chiamare la sterile dimenticanza di sé stessi; questa dimenticanza di sé che, invece di liberare l'individuo dal proprio egoismo e dalle preoccupazioni per la propria felicità, lo imprigiona in un movimento che oscilla, senza fine, tra l'ossessione per la propria infelicità e l'ossessione per la sua felicità. Così, la felicità non è più liberazione dall'infelicità, ma è il prolungamento di questo stato di solitudine e di impotenza che caratterizza una società priva di ideali positivi». *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Clémence Sugier, *La dure vie des femmes*, in «L'action», 12 maggio 1958.

prises de consciences, collectives aussi bien qu'individuelle, et celle de l'héroïne prend la forme de la tentation du divorce impossible. [...] Prendre conscience des conséquences de la tyrannie familiare, c'est déjà ouvrir pour des éducations nouvelles mieux adaptée à la vie moderne⁶⁰⁶.

Sono diverse le considerazioni, stimolanti, presenti nell'articolo di Clémence Sugier. L'ordine che schiaccia la protagonista è l'ordine sociale ereditato dal passato da cui è difficile liberarsi poiché è quello esistente ed è anche l'unico conosciuto (e che si crede possibile). A poco a poco, però, Valeria e, con lei, le donne che rappresenta, inizia a prendere coscienza della propria condizione e a giudicarla immeritata, ingiusta. Si tratta di un processo doloroso e lento, proprio dei popoli oppressi come della classe proletaria, una presa di coscienza individuale e collettiva necessaria alla rivolta. La scrittura «pleine d'amour» di de Céspedes, contrapposta alla dura lucidità di Simone de Beauvoir, richiama ciò che scriveva Gianbattista Vicari, nell'articolo citato; Vicari in opposizione all'esercitazione troppo dialettica di Virginia Woolf, evidenziava l'intenerirsi di de Céspedes, «innamorata – scriveva Vicari – di una sorte umana comune». Da notare che, seppur per evidenziare delle diversità rispetto alla nostra autrice, Sugier menziona nomi di primaria importanza, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, due tra le maggiori intellettuali e scrittrici del Novecento europeo.

In ultimo, è da notare la valorizzazione dell'opera, il cui insegnamento positivo non viene ricondotto esclusivamente all'epilogo effettivo della trama (Valeria che resterà a casa e diventerà nonna) bensì a ciò che il romanzo, nelle sue completezze e complessità, comunica. La storia di una presa di coscienza che può contribuire a un'educazione migliore e meno assoggettata all'ordine sociale ereditato.

Anche la recensione pubblicata da Sekali su «Les Livres»⁶⁰⁷ commenta in maniera interessante il romanzo; loda il modo con cui viene indagato «le tragique problème qui tourmente fant de femmes: faut-il accepter sa vie telle qu'elle est ou se libérer pour

⁶⁰⁶ «Presa di coscienza. Un ordine sociale e familiare cieco, ereditato dai lunghi secoli passati, tesse la sua rete soffocante attorno alla madre. [...] Questa donna moderna, intelligente e sensibile si rende conto che la vita la schiaccia e la sua presa di coscienza è crudele, come quella dei popoli oppressi, come quella dei proletari. Ed è poco alla volta che si allontana dalle idee ricevute dal suo ambiente; osa, in un primo tempo, timidamente, dare dei giudizi sulla propria condizione ingiusta. [...] A differenza della lucidità così dura di Simone de Beauvoir, quella di Alba de Céspedes è piena di amore. I poteri dell'abnegazione, che non trovano posto nei valori esistenziali, sono state un grande premio. La ribellione fa sempre seguito alle prese di coscienza collettive o individuali, e quella dell'eroina prende la forma del tentativo del divorzio impossibile. [...] Prendere coscienza delle conseguenze della tirannide familiare è già operare per un'educazione nuova e più adatta alla vita moderna». *Ibidem*.

⁶⁰⁷ José Sekali, *Le cahier interdit par Alba de Céspedes*, in «Les Livres», 1 giugno 1956.

s’accomplir loin des conventions morales et des préjugés sociaux?»⁶⁰⁸. Inoltre, per quanto riguarda l’epilogo, osserva che il romanzo «si simple et si sobre sera considéré par certains comme l’apologie de l’union libre. Je ne crois pas que ceci ait été le but exclusif d’Alba de Céspedes: elle a voulu dire bien d’autres choses, entre autres le leurre, la duperie du contentement de l’habnégation»⁶⁰⁹.

Un altro articolo interessante è quello di Victor-Henry Débidour pubblicato su «Bulletin des lettres»⁶¹⁰. Il romanzo di analisi – così viene definito – di de Céspedes presenta secondo lui alcuni tratti fortemente classici, tra questi «l’art de faire quelque chose de rien... Cela est situé dans la Rome de 1950 mais avec assez discrétion et de stylisation pour être vrai et tout temps et tout lieu»⁶¹¹. L’autrice riuscirebbe – come osservava anche Marcel Brion – a elaborare profonde analisi psicologiche a partire da una trama pressoché inesistente e, inoltre, a narrare una storia vera in qualunque tempo e luogo. Quest’ultima considerazione si accosta al «superiore fair play artistico» individuato da Montale, che non giudicava la mancata definizione ambientale come un limite, bensì, come un tratto particolarmente riuscito del romanzo.

La rivista «Marie-Claire»⁶¹² dedicherà a *Le Cahier interdit* un lungo articolo a firma di Jeanine Delpech, che individua tre tematiche: l’influenza del lavoro della donna sul marito, l’impegno (considerato arrivista) di Mirella e i matrimoni precoci. Per quanto riguarda il primo aspetto, Delpech osserva:

certains auteurs modernes, comme Simone de Beauvoir, affirment que la femme se sent plus complète, plus heureuse quand elle dépend moins de l’homme, quand sa réussite professionnel lui donne de l’assurance, [...]. Dans *Le Cahier interdit*, nous voyons, au contraire, que la femme “reine du foyer” naguère, quand elle devient, par la force des choses, l’employée d’un patron et la servante de sa famille, risque de se voir profondément diminuée. D’abord parce que, la vaisselle et le reste ne se font pas tout seul, [...]. Ensuite parce que,

⁶⁰⁸ «Il tragico problema he tormenta così tante donne: occorre accettare la propria vita o liberarsi per essere appagati, lontano dalla convenzioni morali e dai pregiudizi sociali?». *Ibidem*.

⁶⁰⁹ «così semplice e così sobrio verrà considerato da alcuni come l’apologia dell’unione libera. Non credo che questo sia stato lo scopo esclusivo di Alba de Céspedes: ha voluto raccontare tante altre cose, tra l’altro, l’illusione, l’inganno dell’appagamento nato dall’abnegazione». *Ibidem*.

⁶¹⁰ Victor-Henry Débidour, in «Bulletin des lettres», 15 ottobre 1954.

⁶¹¹ «fosse solo l’arte di fare qualche cosa a partire dal nulla... Il romanzo si svolge nella Roma del 1950 ma con abbastanza discrezione e stilizzazione da potere diventare vero in ogni tempo e luogo». *Ibidem*.

⁶¹² Jeanine Delpech, *Le Cahier interdit*, in «Marie-Claire», 23 agosto 1954.

manquant de temps et d'énergie pour surveiller, élever ses enfants, elle n'obtient pas toujours d'eux les égards, le respect auxquels elle a droit⁶¹³.

È un'interpretazione poco condivisibile, perché nel romanzo Valeria non risulta affatto sminuita dal suo impegno come segretaria quanto piuttosto affaticata dal fatto che a esso si affianchi il suo secondo lavoro, quello riproduttivo, che non viene riconosciuto come tale. Inoltre, sarà Valeria a spronare la figlia Mirella a studiare affinché si realizzi professionalmente e non dipenda da un uomo. Si noti poi che secondo la giornalista francese la vicenda narrata sarebbe propriamente italiana nella misura in cui in Francia era da tempo consuetudine che il marito aiutasse la moglie nelle faccende domestiche.

Interessante anche l'articolo di Renée Saurel⁶¹⁴ che loda la lucidità di analisi di una donna che parla di una donna, e si interroga sulla mancata fuga della protagonista con il capoufficio. Saurel, nel domandarsi se la rinuncia di Valeria sia dettata da saggezza o mancanza di coraggio, nota che «si Valeria quittait tout pour voler vers celui qui l'attend, elle ne ferait que troquer son esclavage pour un autre»⁶¹⁵; e poi cita, come dimostrazione, il passo in cui Valeria dice «Il me semble qu'une femme doit toujours appartenir à quelqu'une pour être heureuse»⁶¹⁶.

La lettura di Saurel si accorda con quella che compare su «Indications» che, oltre a lodare il realismo minuzioso, lo stile di documento, quasi piatto, una precisione del dettaglio molto femminile e un'arte più vicina al verismo documentaristico che alla poesia⁶¹⁷, evidenzia il carattere illusorio della eventuale fuga della protagonista con Guido («elle ne cèdera pas au mirage»⁶¹⁸). La nozione di “femminile” è utilizzata qui per qualificare la precisione di de Céspedes. Ora, non è raro trovare il qualificativo “femminile” usato per definire una componente, un tratto, una caratteristica dell'opera e della scrittura di de Céspedes. Alcuni esempi: «roman, tout frémissant de la sensibilité

⁶¹³ «alcuni autori moderni, come Simone de Beauvoir, affermano che la donna si sente più completa, più felice quando dipende meno dall'uomo, quando la sua riuscita professionale le dona sicurezza... [...] In *Quaderno proibito*, noi vediamo, al contrario, che la donna, in precedenza angelo del focolare, quando diviene, per forza di cose, dipendente di un padrone e schiava della sua famiglia rischi di vedersi profondamente sminuita. Innanzitutto perché i piatti e il resto [dei lavori domestici] non si fanno da soli, [...]. Inoltre perché, mancando il tempo e l'energia per controllare e crescere i suoi figli, ella non ottiene la stima e il rispetto di cui avrebbe diritto». *Ibidem*.

⁶¹⁴ Renée Saurel, *Une rose d'automne...*, in «L'Information», 3 novembre 1955.

⁶¹⁵ «se Valérie lasciasse tutto per volare da colui che l'aspetta, non farebbe altro che barattare la sua schiavitù per un'altra forma di sottomissione». *Ibidem*.

⁶¹⁶ «mi sembra che una donna debba sempre appartenere a qualcuno per essere felice». *Ibidem*.

⁶¹⁷ «réalisme minutieux, [...] un style de document, presque plat, [...] un précision du détail qui est bien féminine et par le moyen d'un art plus proche du verisme documentaire que de la poésie», *Alba de Céspedes. Le Cahier interdit*, in «Indications», 1957, s.f.

⁶¹⁸ «ella non cederà al miraggio». *Ibidem*.

féminine de l'auteur»⁶¹⁹, «de Céspedes, elle accepte d'élever une voix purement féminine»⁶²⁰, «détails modestes ou délicats qui font la vie féminine»⁶²¹, «l'étude d'Alba de Céspedes comme un des romans féminins les plus importants»⁶²².

Sulla dimensione femminile citiamo anche un passo dal lungo intervento di Henriette Charasson comparso sia su «Femmes d'Aujourd'hui»⁶²³ sia su «La Dépeche Tunisienne: «Il y a beaucoup de vérité et d'amertume dans ce *Cahier interdit*. [...] Vous comprenez pourquoi je vous ai parlé, en commençant, de l'amertume de ce roman, et cette note d'aperture, je la regrette puisqu'elle semble jeter le discrédit sur qui, malgré l'esprit nouveau, reste pour nous, femmes, la grandeur et le bonheur d'un vrai destin de femme: la maternité et la tendresse conjugale»⁶²⁴. In quest'ultima citazione, a colpire non è tanto il discredito che affiorerebbe dal romanzo verso la maternità, bensì come essa venga giudicata.

Il commento di Charasson sulla maternità si accorda in effetti con l'uso che viene fatto dell'aggettivo “femminile” in alcune letture critiche; le une alludono a una presunta essenza femminile mentre altre intendono la maternità quale vero destino della “donna”, riconoscendo nei dati biologici la sua sorte. Emerge quell'idea di femminilità, composta di qualità indefinite e alogiche, che limita e imprigiona la donna nel tentativo di trovarne l'essenza nell'ordine naturale; ordine naturale in cui vengono «individuate – come osservano Barbarulli e Brandi – quelle qualità che definiscono le proprietà femminili universali, cioè quelle proprie a ciascuna soggettività per dono naturale, quelle proprietà che, in quanto universali, sono vere perché assiomatiche rispetto alla definizione/spiegazione stessa dell'oggetto, e prescindono dalla variazione individuale»⁶²⁵. L'opera decespédiana narra le soggettività delle donne; soggettività che, in un divenire molteplice, (di)mostrano l'inconsistenza del concetto di essenza femminile e di un'idea universale di

⁶¹⁹ «romanzo tutto vibrante della sensibilità femminile dell'autore», in «Bulletin Critique du Livre Français», ottobre 1955 (senza titolo, senza autore).

⁶²⁰ «de Céspedes, ella accetta di elevare una voce puramente femminile», C.M., *Alba de Céspedes: Le Cahier interdit*, in «La table ronde», 25 novembre 1955.

⁶²¹ «dettagli modesti o delicato che costituiscono la vita femminile», Nelly Coumeau, *Le cahier interdit*, in «Le Soir», 28 agosto 1954.

⁶²² «lo studio di Alba de Céspedes come uno dei romanzi femminili più importanti», Emilie Bouvier, *Le cahier interdit*, in «Midi Libre», 5 ottobre 1954.

⁶²³ Henriette Charasson, in «Femmes d'Aujourd'hui», Bruxelles, 1954.

⁶²⁴ «Ci sono molte verità e amarezza in questo *Quaderno proibito*. [...] Comprendete perché vi ho parlato, per cominciare, dell'amarezza di questo romanzo, e questa nota di apertura, la rimpiango poiché sembra gettare discredito su chi, malgrado lo spirito nuovo, resta per noi, donne, la grandezza e la felicità di un vero destino di donna: la maternità, la tenerezza coniugale». Ibidem.

⁶²⁵ Clotilde Barbarulli, Luciana Brandi, *La biografia di un'idea*, in Anna Maria Crispino, *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, op. cit., p. 93.

Donna con un unico destino per lei previsto. Il termine “femminile” suscita fastidio in de Céspedes, che lo contesta in quanto categoria che ostacola, semplificandola, la reale comprensione di un’opera e della sua autrice. Il termine marcato denota il sintagma “letteratura femminile” laddove il non marcato si pone come norma: quando si tratta di uno scrittore non si parla di “letteratura maschile”, bensì di “letteratura”, secondo una concezione apparentemente neutra della cultura letteraria.

Alla luce dei numerosi articoli italiani e francesi, qui riassunti e commentati, è possibile affermare che l’uso di queste categorie, seppur non esteso, non sia neppure assente. Tra i commenti, sia italiani sia francesi, diversi insistono sull’abilità dell’autrice nell’elevare la condizione di vita di Valeria a prisma attraverso cui interrogare la realtà sociale del tempo: se il conflitto narrato in *Quaderno proibito* è «legato alla storia di un’epoca e di un costume, della società italiana del dopoguerra» (Lorenzo Gigli), «la crisi della famiglia [diviene] un aspetto della crisi più vasta di una società» (Massimo Mila) e «i problemi della donna nella società [si dimostrano] non [come] dei problemi isolati ma [come] problemi sociali e come tali vanno affrontati e risolti» (Valentino Gerratana), problemi portati alla luce dalla vicenda di Valeria, comune a quella di «molte, di troppe donne» (Ada Gobetti Marchesini). Similmente, Montigny vede in Valeria «migliaia di madri di famiglia» e nel romanzo una «testimonianza sulla condizione della donna e sulla vecchiaia», ossia, per riprendere Clémence Sugier, «un problema sociale contemporaneo di primaria importanza». Pierre-Olivier Martin riconosce nel *Cahier* la storia di tutti i paesi che si affacciano sul Mediterraneo e il grimaldello per evidenziare l’incongruità tra i costumi e le leggi, i quali «per una volta, precedono di molto i costumi»⁶²⁶, mentre Débitour una storia «vera in tutti i tempi e in tutti i luoghi».

A soffermarsi sul carattere problematico dell’opera sono soprattutto i critici italiani, in particolare Valentino Gerratana, Anna Garofalo, Goffredo Bellonci e Raffaello Ramat. Bellonci riconosce in de Céspedes una scrittrice a cui non interessa la letteratura di sola evasione ma che «vuole che i suoi romanzi abbiano un significato», Gerratana individua nello «sforzo di capire [...] il più profondo significato del libro», Anna Garofalo valorizza l’abilità della scrittrice a «smuovere idee e mettere gli uomini e le donne di

⁶²⁶ L’incongruità evidenziata da Martin, non ci trova d’accordo. Il romanzo è ambientato e pubblicato all’inizio degli anni Cinquanta in un’Italia in cui, sul piano legislativo, il divorzio non è ancora stato introdotto nell’ordinamento giuridico (lo sarà nel 1970), e per la riforma del diritto di famiglia occorrerà aspettare fino al 1975.

fronte a sé stessi» e Ramat «il coraggio letterario e [...] il coraggio morale» di un'autrice che scrive «non per condannare, ma per capire, testimoniare e liberare». Di contro, alcuni interventi francesi riflettono, in maniera stimolante, su dei nodi problematici presenti nel romanzo: la responsabilità di Valeria nell'avvalorare il modello piccolo borghese che costringe le donne in ruoli sociali rigidi, il tema della dedizione, evidenziato in più articoli e con punti di vista differenti (in particolare Réene Sugier, Sekali e Fernandez) e il carattere naturale di certi comportamenti e obblighi (Serge Montigny).

In generale le critiche francesi che accolsero il romanzo furono quasi tutte positive e positive lo furono anche la maggior parte in Italia; e tra quelle meno favorevoli, solo alcune si concludono con un giudizio del tutto negativo. Molte critiche prospettarono che il valore del romanzo sarebbe stato confermato in un futuro lontano, e non solo prossimo; previsione che, oltre a rivelarsi errata, si conformerà alle sorti delle opere di molte scrittrici coeve a de Céspedes. Come osserva Rebecca West, «il fatto che le scrittrici abbiano una storia di presenza altalenante nei luoghi dell'autorità e nelle sedi canoniche è particolarmente rilevante; [...] le scrittrici non vengono semplicemente escluse, piuttosto perdono con il tempo, con i cambiamenti del gusto e delle ideologie, le loro posizioni di rilievo e influenza»⁶²⁷. *Quaderno proibito*, effettivamente, ricevette un'ottima accoglienza e de Céspedes fu a lungo riconosciuta come una scrittrice di grande valore, degna di essere riconosciuta tra i grandi autori, non esclusivamente tra le grandi autrici; si trattò – come visto nella prima parte della tesi – di un riconoscimento che andò però sempre più indebolendosi con la sua morte. Rebecca West, riflettendo inoltre sulle scelte di molte poetesse contemporanee, commenta: «Secondo me molte scrittrici contemporanee non hanno voluto partecipare a progetti separati, come le raccolte di “poesia femminile” perché non amano quell'effetto che queste ultime hanno nel trasformarle in “membri equivalenti di un gruppo”»⁶²⁸. Considerazione che resta valida, omettendo il solo aggettivo “contemporanee”.

⁶²⁷ Rebecca West, *Diventare aggettivo. La modulazione dell'autorità femminile nella poesia italiana del Novecento delle donne e sulle donne*, in Virginia Cox e Chiara Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, op. cit., p. 255.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 260.

TERZA PARTE

Nuovi linguaggi

3.1. Gli adattamenti

Alba de Céspedes, sin dagli inizi della sua attività di scrittrice, mostra curiosità e apertura verso i linguaggi teatrale, cinematografico e televisivo, collabora con registi, sceneggiatori e sceneggiatrici per la realizzazione di progetti che non sempre hanno visto la luce.

In questa terza e ultima parte, si esamineranno i rapporti che l'autrice strinse con i diversi linguaggi, si illustreranno i progetti che la coinvolsero e ci si focalizzerà su dei casi studio. In particolare, si analizzeranno gli adattamenti di *Quaderno proibito* in Italia e in Francia e la loro ricezione e, inoltre, seppur in maniera meno approfondita, ci si soffermerà sull'adattamento cinematografico di *Nessuno torna indietro*. Per quanto riguarda i casi di *Nessuno torna indietro* e di *Quaderno proibito*, si cercherà di riflettere sui rapporti che l'ipotesto intrattenne con l'adattamento da esso tratto mettendo in evidenza i mutamenti significativi, ipotizzando i perché di tali cambiamenti o le ragioni di certe omissioni.

Per sviluppare la nostra analisi ci è stato utile riprendere le osservazioni metodologiche e concetti formulati da Linda Hutcheon in *Teorie degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*⁶²⁹. Il saggio di Hutcheon ci ha permesso di cogliere meglio alcuni aspetti che hanno caratterizzato gli adattamenti tratti da *Quaderno proibito*: sul piano contenutistico-formale, la nostra analisi si è incentrata sugli effetti dei processi di drammatizzazione, sulle focalizzazioni (i/le personaggi/e, azioni e dialoghi), e sulle soluzioni adottate nel processo di trasposizione (in particolare, la rappresentazione dell'evoluzione interiore della protagonista e della temporalità). Per quanto riguarda il piano della ricezione, ci siamo concentrate invece sulle relazioni con l'ipotesto ed i giudizi altrui.

Il rapporto tra l'autrice e i diversi linguaggi è un aspetto particolarmente sottoindagato negli studi di settore, ad eccezione dei fecondi studi di Lucia Cardone⁶³⁰, che hanno orientato la stesura di quest'ultima parte e a cui si farà ampio riferimento. I lavori di Cardone si affiancano

⁶²⁹ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011, p. 7. [ed. orig.: *A Theory of Adaptation*, 2006]

⁶³⁰ Cfr. Lucia Cardone, *Alba de Céspedes*, in «Quaderni del CSI», 10, 2014, pp. 131-135; *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332; *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, op. cit., pp. 70-89. Si ricordano, inoltre, Mariagrazia Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra stori del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», 2011, pp. 293-303 e, della stessa, la curatela del volume *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico e culturale italiano*, in «Comunicazioni sociale», 2007, pp. 153-323.

a quelli, più in generale, di Mariagrazia Fanchi⁶³¹ e di altre studiose⁶³² impegnate nella riscoperta e valorizzazione delle produzioni sul cinema e per il cinema delle scrittrici italiane.

Sin dalle prime collaborazioni come sceneggiatrice, de Céspedes rifletterà sul nuovo impegno in più e differenti occasioni: nelle lettere personali, nelle pagine del diario e negli articoli che pubblicò su «Film. Settimanale di cinematografia teatro radio», rivista fondata e diretta da Mino Doletti. Prima di passare ai progetti cinematografici, teatrali e televisivi, ci si soffermerà, quindi, sulla collaborazione di de Céspedes con questa rivista.

La collaborazione con la rivista «Film» riguardò gli anni dal 1939 al 1943, durante i quali l'autrice pubblicò pochi ma significativi interventi: un articolo nel 1939⁶³³, un'intervista rilasciata a Paola Ojetti nel 1940⁶³⁴, il racconto *Concerto a Massenzio* nel 1941⁶³⁵, un articolo nel 1942⁶³⁶ e altri quattro nel 1943⁶³⁷. Gli articoli, dedicati al mondo dello schermo, si collocano al confine tra film e letteratura, «offrono – come osserva Cardone – un percorso lieve e insieme profondo capace di esplorare i due ambiti»⁶³⁸ e permettono di delineare il posizionamento estetico e critico personale di de Céspedes rispetto al cinema. Inoltre, anche in questo caso, la scrittura dell'autrice si mostra eccentrica, nel senso dato nella prima parte di questo lavoro ed evidenziata in merito alla prosa giornalistica; una scrittura ibrida che, rielaborando generi letterari diversi tra loro, risulta non facilmente definibile e delimitabile in un unico genere specifico. Uno sperimentalismo che, in questo caso, è animato anche dalle ibridazioni con altri media.

⁶³¹ Cfr. Mariagrazia Fanchi, *Le italiane "al" cinema: spettatrici*, in «Quaderni del CSCI», 2015, pp. 156-161; *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in Giaime Alonge, Rebecca West (a cura di), *Cinema e gender studies*, in «La Valle dell'Eden», 19, 2007, pp. 183-193; *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005.

⁶³² Cfr. Si vedano in particolare gli studi di Porciani, Rimini, Rizzarelli e Tognolotti pubblicati in Michele Guerra, Sara Martini (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019. E si veda, inoltre, Emma Gobato, *Goliarda Sapienza: sceneggiare in corrispondenza*, in «Arabeschi», n. 9, gennaio-giugno 2017, pp. 21-32; Ead. *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Roma 2011, pp. 106-118.

⁶³³ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», Anno II, N. 49, 9 dicembre 1939, p. 5.

⁶³⁴ Paola Ojetti, *Il film Nessuno torna indietro. Intervista a Alba de Céspedes*, in «Film», Anno III, N. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6.

⁶³⁵ Alba de Céspedes, *Concerto a Massenzio*, in «Film», Anno IV, N. 21, 24 maggio 1941, p. 2.

⁶³⁶ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografista*, in «Film», Anno V, N. 50, 12 dicembre 1942, p. 5.

⁶³⁷ Alba de Céspedes, *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», Anno VI, N. 1, 2 gennaio 1943, p. 5; *Non basta l'abito*, in «Film», Anno VI, N. 3, 16 gennaio 1943, p. 7; *Cara Luisa Ferida*, in «Film», Anno VI, N. 5, 30 gennaio 1943, p. 7 e *Con o senza volto*, in «Film», Anno VI, N. 7, 13 febbraio 1943, p. 3.

⁶³⁸ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, op. cit., p.74.

Nonostante l'esiguità del corpus è possibile rintracciare negli interventi alcune specificità decespediane già incontrate negli scritti giornalistici e in quelli letterari, riguardanti il piano formale e tematico. Alcune costanti sono avvicinabili a quelle evidenziate da Maria Rizzarelli in un recente articolo dedicato alla narrazione delle pratiche spettatoriali in Ginzburg e Elsa Morante⁶³⁹. Rizzarelli, analizzando gli interventi cinematografici delle due autrici, mette in luce la specificità dello sguardo delle donne che scrivono di cinema; un'alterità che, mostrando la molteplicità dei possibili sguardi, decostruisce «l'idea monolitica del punto di vista unico, perfetta incarnazione della prospettiva di un soggetto unico falsamente neutro»⁶⁴⁰.

Quali elementi ci permettono di rilevare prossimità tra de Céspedes e Ginzburg? In primo luogo, è significativo il fatto che entrambe raccontino le impressioni sollecitate dal mondo cinematografico a partire da sé e dal loro essere scrittrici:

Mi è accaduto qualche volta di veder girare dei film. In primo luogo mi ha colpito la confusione, il rumore, la folla. [...] Mi è capitato di pensare che vorrei anch'io, quando scrivo, avere intorno confusione e folla, [...]. Comunque vedere girare un film mi ha colpito come qualcosa che sentivo di invidiare. Chi scrive è atrocemente solo. Non ha niente, salvo carta e penna. Ha però, come unica consolazione, i tempi dei verbi. Non è poco⁶⁴¹.

A differenza di Ginzburg, de Céspedes non invidia affatto il caos che caratterizza il mondo del cinema, da cui – come scrive in un articolo dall'eloquente titolo *Ho paura del cinematografo* – si sente inizialmente urtata:

Dunque, sul principio sono rimasta urtata, scandalizzata, ferita. Potrete facilmente comprenderlo se immaginate che io sono abituata a lavorare nel più perfetto silenzio, in una stanza buia, con una piccola lampada sul tavolino che deve avere quella determinata luce e non quell'altra, e che dei miei personaggi sono gelosa al punto di non parlarne [...]. [A]desso il raccolto studio è aperto a innumerevoli squilli telefonici e innumerevoli voci gridano nel microfono i nomi dei personaggi, attraverso il microfono se ne decidono i destini. [...] Ma ormai ho capito, e la mia impressione è questa: che uno scrittore non può assolutamente entrare “nel cinematografo” come entrerebbe nel proprio studio. Che diventando sceneggiatore deve

⁶³⁹ Maria Rizzarelli, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo* in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, trasmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino 2001, pp. 35-36.

dimenticare quasi del tutto di essere scrittore. E a questa nuova esperienza accostarsi da novizio, senza baldanza per il fatto di avere dietro di sé uno o dieci libri. Non contano niente⁶⁴².

Il mondo cinematografico e il lavoro di sceneggiatura eserciteranno su de Céspedes disagio e, al contempo, fascino tant'è che, nonostante le previsioni, il suo ingresso nel cinema sarà tutt'altro che «un rapido passaggio»⁶⁴³. In un interessante articolo⁶⁴⁴, la studiosa di spettacolo e arti visuali Stefania Rimini, riflettendo sulla dialettica fra interno ed esterno – simbolo del modo di raccontare di de Céspedes e allegoria del suo rapporto con il cinema – si sofferma sul rapporto di somiglianza che lega la “sala” cinematografica allo “studio” frequentemente evocato dall'autrice; secondo Rimini, infatti, sia lo studio in cui l'autrice è solita scrivere e lavorare sia la sala rappresentano «stanze di felice isolamento, che determinano una forte induzione al sogno e alla fantasticheria»⁶⁴⁵. L'importanza di uno spazio, concreto e simbolico, tutto per sé, oltre a venir più volte menzionato dall'autrice, viene anche tematizzato – come precedentemente evidenziato – dal punto di vista di Valeria, la protagonista di *Quaderno proibito*.

Oltre al “partire da sé”, un altro aspetto che avvicina de Céspedes a Ginzburg nel ruolo di spettatrici è il porre l'accento sulla dimensione fisica dell'esperienza della visione. In particolare, entrambe si soffermano sulle percezioni corporee sollecitate dalle immagini, sulle sensazioni provate in sala e su quelle suscitate dal pubblico che le circonda. Se Ginzburg inizia la recensione a *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* ripercorrendo le sensazioni provate («Il silenzio che all'inizio ci investe è come una raffica di vento che ci trasporti nelle profondità d'un pianeta diverso dal nostro»⁶⁴⁶) e, altrove, scrive di prediligere le proiezioni nelle sale pubbliche, a quelle private, poiché «il modo migliore di stare al cinema è sentir[si] immers[i] nell'ozio [...] e partire da uno stato iniziale di ottusità e indifferenza»⁶⁴⁷, de Céspedes descrive il suo essere spettatrice con queste parole:

⁶⁴² Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», op. cit.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ Stefania Rimini, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, op. cit., pp. 415-426.

⁶⁴⁵ Stefania Rimini, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 421.

⁶⁴⁶ Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973 - 1990*, op. cit., p. 40.

⁶⁴⁷ Natalia Ginzburg, *Lezioni di coraggio, dignità e umiltà*, in «Il Mondo», 8 agosto 1975, citato in Maria Rizzarelli, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo in Schermi. Rappresentazioni, immagini, trasmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», op. cit.

Mi piace andare al cinema di pomeriggio perché la sala è colma di ombra soffice, un'isola d'ombra nella città ancora tutta chiara e viva. [...] Lì dentro si respira in un clima di benessere, perduti in una dolce estasi. Mi piace, seduta al buio, ascoltare la musica, appesa al filo di una delicata vicenda d'amore. Perciò non amo il film di massa, le fanfare, le battaglie cruente. E ancora meno mi piacciono le commedie americane, [...]. Mi pare così che la sala oscura non mantenga la sua promessa, che improvvisamente lasci entrare lì dentro tutto quanto mi disturbava fuori⁶⁴⁸.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto con il pubblico, meglio, con la postura visiva assunta dalla maggior parte degli spettatori presenti in sala, le due autrici condividono una certa insofferenza. Scrive Ginzburg a proposito della reazione del pubblico davanti ai film di Mel Books:

L'altro giorno, nella platea dove sedevo a guardare "Per favore non toccate le vecchiette", la gente rideva, non forse moltissimo, però rideva, e io invece on riuscivo a ridere di nulla. [...] La stessa cosa mi è successa con "Frankenstein junior" [...]. Non c'è niente di peggio che stare seduti in una platea dove tutti gli altri ridono, dove ci sentiamo chiamati a ridere, e rimanere spenti e impassibili, senza un mezzo sorriso né fuori né dentro di noi⁶⁴⁹.

Mentre de Céspedes così ricorda il suo "incontro", in un gremito teatro di Washington, con la diva Katharine Hepburn:

Caterina vive nel film il suo film, [...]. Pochi, dalla platea, possono salire nella sua stanza chiusa. Con quelli corrono invisibili, misteriosissimi cenni d'intesa. [...] Io ero sola, perduta nella gran folla. E attorno la gente rideva divertita in anticipo. [...] Tre ometti andavano attorno vendendo coca-cola e gomma da masticare. La sala era una enorme mandibola che masticava. Poco è mancato che me ne andassi; se no distruggo tutto, pensavo, le risate di questi bravi americani manderanno in aria la stanza dei sogni come se dentro vi esplodesse una bomba⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», op. cit.

⁶⁴⁹ Natalia Ginzburg, *Mel Brooks non mi fa ridere*, in «Il Mondo», 11 settembre 1975, citato in Maria Rizzarelli, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo*, *Schermi. Rappresentazioni, immagini, trasmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», op. cit., p. 11-2.

⁶⁵⁰ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», op. cit.

Il cinematografo suscita reazioni diverse nella nostra autrice: de Céspedes sceneggiatrice rimane inizialmente turbata dai ritmi e dalla confusione del mondo cinematografico mentre nei panni di spettatrice vive il cinema come una sorta di isola e, insieme, come luogo privilegiato per osservare la postura del pubblico. L'autrice, insomma, pare ricercare nel cinema uno spazio protetto da "quanto fuori disturba" ma, al contempo, la sua attenzione è rivolta anche alle reazioni del pubblico in sala. Beatrice Manetti, in un'acuta riflessione su Anna Banti e il cinema, si sofferma sul «gusto romanzesco per il 'paratesto sociale' del film»⁶⁵¹ evidenziando che, da narratrice, Banti mostra «una sensibilità spiccata per la scena di vita, un terzo occhio puntato sulla sala e i suoi dintorni invece che sullo schermo»⁶⁵²; pretesti, questi, per legare il film alla vita, per strapparne dal recinto degli "specialisti" e calarlo nel contesto della sua ricezione più naturale. Un'ottica condivisa da de Céspedes che vive il cinema (e il teatro e la televisione) come occasioni per osservare e interpretare da punti di vista inediti il mondo e non come laboratori per soli esperti. Così come la scrittura letteraria e quella giornalistica sono sempre intese dall'autrice in costante dialogo tra loro, allo stesso modo i linguaggi cinematografico, teatrale e televisivo e i rispettivi contesti non vengono limitati in rigidi recinti disciplinari chiusi l'uno agli altri. Ciò che porterà l'autrice, come vedremo, a scrivere la commedia *Quaderno proibito. Una commedia in due atti* a partire dall'omonimo romanzo – ossia a riscrivere, a quasi dieci anni di distanza, il testo in vista di un contesto ricettivo differente, affidandosi alle risorse creative connesse alla scena – sarà, come specificherà lei stessa, «la possibilità di aggiungere qualcosa alla mia conoscenza del mondo che avevo rappresentato»⁶⁵³. La scrittura per de Céspedes, anche in questo caso (e indipendentemente dal genere), deve aderire alla realtà ed essere mossa da un principio gnoseologico.

Per quanto riguarda il cinema, il criterio prevalente nel giudizio è quello del realismo o, meglio, del rispecchiamento con la realtà:

Cara Luisa Ferida, vi parrà strano, forse, che io vi scriva senza conoscervi. Ma dopo aver visto "Gelosia", dopo aver visto "La bellezza addormentata" io ho la certezza che voi per me non siate una sconosciuta. Ci siamo incontrate innumerevoli volte, in campagna, in

⁶⁵¹ Beatrice Manetti, *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», 84-85-86, 2009, p. 180.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, Mondadori, Milano 1961.

strada, in autobus, in treno e voi sedevate accanto a me, le mani incrociate sul grembo, con la vostra naturale espressione composta e grave⁶⁵⁴.

L'autrice chiede ai film un'aderenza alla realtà e alle attrici di essere credibili, individuando nella verosimiglianza il suo metro di giudizio, mentre lo schermo diviene luogo di identificazione e di conoscenza di sé e degli altri:

Ho capito che i [...] film veramente belli afferrano, stringono, avvincono, ci divertono indubbiamente, in un modo che a noi piace e ci si addice, ma raramente ci fanno ridere. Si esce dal cinema arricchiti di una nuova conoscenza di noi stessi e della nostra gente, [...]. E dallo schermo alla strada la differenza è poca. In questo mi pare sia il merito maggiore: nel raccontare così bene storie vere che sarebbero potute accadere ad ognuno di noi, secondo il nostro modo di pensare e la nostra sensibilità⁶⁵⁵.

Per completare questa riflessione dedicata alla collaborazione dell'autrice con «Film», ci soffermiamo su due caratteristiche, evidenziate da Rizzarelli in Ginzburg critica cinematografica, ma valide per de Céspedes e da lei condivise. La scrittrice torinese tende a «collocare entro la scrittura una dimensione autobiografica»⁶⁵⁶ e a sminuire la propria competenza cinematografica («i miei sono pensieri di uno spettatore»⁶⁵⁷) al «fine di guadagnare dalla *diminutio* dell'*auctoritas* il massimo della libertà di espressione»⁶⁵⁸. Anche de Céspedes afferma di accostarsi «da novizio, senza alcuna baldanza»⁶⁵⁹ al mondo cinematografico, minimizza, ironicamente, le proprie osservazioni («E finalmente ho capito. Ho capito, naturalmente, cose che altri già fanno da tempo»⁶⁶⁰) e scrive, inoltre, gli interventi in forma di lettera iniziandoli con un confidenziale “caro” («Caro Doletti»; «Caro Blasetti»; «Mia cara Paola [Ojetti]»; «Cara Luisa Ferida» e «Caro Direttore [Doletti]»).

⁶⁵⁴ Alba de Céspedes, *Cara Luisa Ferida*, in «Film», op. cit.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ Maria Rizzarelli, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo* in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, trasmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», op. cit., p. 12.

⁶⁵⁷ Natalia Ginzburg, *Amarcord*, in Ead., *Opere*, II, Mondadori, Milano 2000, p. 561[1987].

⁶⁵⁸ Maria Rizzarelli, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo* in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, trasmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, «Between», op. cit., p. 12.

⁶⁵⁹ Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», op. cit.

⁶⁶⁰ Alba de Céspedes, *Cara Luisa Ferida*, in «Film», op. cit.

È possibile osservare che anche negli scritti dedicati al cinema sono rintracciabili degli aspetti precedentemente evidenziati nelle scritture giornalistica e letteraria: l'adozione di un punto di vista aderente al proprio sguardo interiore e l'aspirare a un'acquisizione di conoscenza. Si tratta di specificità che sostanziano la poetica decespiana e ribadiscono l'irriducibilità dei punti di vista; un'irriducibilità eccentrica nella misura in cui irrompe nel "neutro universalismo" del sapere dimostrandone la parzialità. L'eccentricità, come si è detto, può assumere varie forme tutte accomunate dalla distanza che esse, più o meno esplicitamente, svelano rispetto al senso delle cristallizzazioni socio-culturali. Nell'uso di certe pose confidenziali (si pensi, ad esempio, al "caro" e al rivolgersi in maniera diretta al destinatario o destinataria della lettera-articolo) si può ravvisare una forma di ironia, in quanto «lo spazio del discorso ironico è il luogo del conflitto tra opinione corrente e altri valori»⁶⁶¹.

Mediante tali strategie, la scrittrice pone al centro della scrittura la prospettiva soggettiva, instaurando una particolare relazione con la realtà, della quale vengono ridefiniti i contenuti e il senso. Espedienti che l'autrice utilizza nonostante rischiano di sminuire e minare l'autorità del suo giudizio in quanto le permettono di esprimere liberamente il proprio punto di vista e di abitare lo "scarto" (e in esso posizionarsi), perseguendo e affermando la propria specificità poetica-politica.

3.1.1. Personaggi di carta e di celluloidi

De Céspedes si interroga su ciò che distingue la scrittura cinematografica da quella letteraria, senz'altro più solitaria e silenziosa; una scrittura più autonoma da tempi e modi imposti dall'esterno (l'industria cinematografica) e meno vincolata alle necessità produttive a cui deve sottostare chi scrive sceneggiature. Tali differenze e contrasti si manifestano in modo significativo nella rappresentazione dei personaggi, ossia nelle diverse caratteristiche che contraddistinguono i personaggi letterari da quelli cinematografici.

Nel febbraio del 1943 de Céspedes pubblica un articolo (retoricamente) indirizzato a Mino Doletti che, in una lettera personale, l'aveva interpellata sulle eventuali

⁶⁶¹ Clotilde Barbarulli, *La parola senza genere per domestici comfort*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, op. cit., p. 101.

differenze tra i personaggi dei suoi romanzi e quelli dei film. Il quesito posto da Doletti irrita l'autrice che, infastidita, scrive:

Caro Direttore, non è stata cosa piacevole, no, ve l'assicuro, trovare al risveglio la vostra lettera espresso che mi aspettava con l'altra corrispondenza e i giornali. [...] Ho gettato la lettera in un angolo; ero stizzita, irritata, offesa. [...] Che sciocchezza domandarmi come vedo i personaggi! Li vedo e basta. [...] Spinta dalla vostra curiosità aprivo quegli sportelli della memoria dove i personaggi dimenticati, sorridenti nella gioia di essere stati evocati di nuovo. E allora mi avvidi di una cosa spaventosa. Fui incredula dapprima e perciò li pregai di avvicinarsi di più, fin quasi a toccarmi. La cosa spaventosa era vera: i personaggi dei miei racconti non avevano viso. Li vedevo distintamente, alti o bassi, giovani o vecchi, ma tutti al posto del viso avevano un grande uovo bianco come i manichini di De Chirico. [...] Caro Direttore, un personaggio di un romanzo mi pare non abbia bisogno del viso per esprimersi. Anche senza codesto, infatti, noi sappiamo benissimo com'è fatta Anna Karenina, Mastro Don Gesualdo. Ognuno di noi ha dato un aspetto diverso che è però sempre lo stesso, l'autentico. Ma un personaggio del cinema mi pare che debba presentarsi con i connotati precisi come in un passaporto: naso, occhi, bocca, altezza, segni particolari. Ma i personaggi di un romanzo sono molto più difficili da raggiungere: è come se si mostrassero sempre attraverso una nebbia fitta che io cerco invano di diradare con le mie mani. Gli altri, invece, non hanno cura di nascondersi: sul loro viso leggi sempre quello che hanno dentro, se sono felici o infelici, se sono ladri o sant'uomini⁶⁶².

I personaggi romanzeschi sono complessi, difficili da raggiungere e, pare, ambigui nel loro essere misteriosi; al contempo, sono chiari e definiti nella mente dei lettori e delle lettrici. I personaggi cinematografici, di contro, sono più facili da definire, da "acchiappare" – per riprendere il verbo woolfiano – nella misura in cui la loro complessità sembra risolversi nei caratteri fisiognomici dei loro volti. Le relazioni instaurate da Céspedes con i personaggi di carta sono profonde e prive di sovrastrutture o mediazioni («li vedo e basta»), intime e autentiche, a differenza di quelle che stringe con le figure pensate per il cinematografo che sono più superficiali e fugaci.

I personaggi romanzeschi, creature incorporee generate da un insieme di parole, instaurano un rapporto dialettico con l'interprete che li incarna (e la loro corporeità, i loro volti, i ruoli precedentemente interpretati). Affinché i personaggi cinematografici siano credibili e non caricaturali è necessario che l'attore o l'attrice non si limiti a una relazione

⁶⁶² Alba de Céspedes, *Con o senza volto*, in «Film», op. cit., p. 3.

superficiale con il personaggio che interpreta; si tratta di un compito impegnativo che solo poche e pochi interpreti riescono a soddisfare poiché la maggior parte tende, secondo l'autrice, a credere che la bravura stia nel passare da un ruolo a un altro e non nel selezionarne e conoscerne, in maniera profonda, uno. Riflettendo sull'eventuale interprete di Estela⁶⁶³, de Céspedes afferma:

Per fare la parte di Estela bisognerebbe che l'attrice per qualche tempo dimenticasse di essere qui, a questa latitudine, con tanta vecchia e patinata civiltà alle spalle, e m'ascoltasse parlare a lungo della vita e delle donne di quell'isola, leggesse scritti di gente di laggiù, intuisse, alla fine, quasi per istinto, le ragioni, i pensieri, i desideri di una donna di quelle e lasciasse insomma che, per qualche mese, l'anima di una di esse entrasse in lei come il diavolo nel corpo di certi ossessi. Questo mi sembra che molte attrici abbiano ancora da imparare. Esse passano da un ruolo all'altro, cambiando semplicemente di costume⁶⁶⁴.

Secondo l'autrice, due sono le attrici a riuscire in maniera particolarmente lodevole nel loro ruolo: Luisa Ferida e la già citata Katherina Hepburn. Due dive che, con le loro interpretazioni, fanno sì che il cinema non sia semplice intrattenimento; Hepburn e Ferida, con i loro volti, i loro corpi e la loro prossemica, mostrano alle donne loro stesse, portandone in scena i desideri, l'esperienza e il punto di vista sul mondo. E, così, se di Hepburn, de Céspedes scrive «sembra che al suo apparire ogni cosa si trasformi, che lei soltanto sappia raccontare la favola che m'interessa»⁶⁶⁵, di Luisa Ferida osserva:

Siete così credibili nei vostri film [...]. Con quel tanto di affettuoso e appassionato, di generoso e bonario, di profondo e di veemente che è alla base del nostro carattere. Perciò i personaggi della nostra letteratura si incarnano in voi facilmente, senza sforzo: perché in ognuna delle nostre case c'è una donna che vi somiglia, cara Luisa Ferida⁶⁶⁶.

A colpire l'autrice è la "normalità" espressa dall'attrice, una credibilità e una naturalezza che permettono a ciascuna donna che la guarda di immedesimarsi o, meglio, di vedersi rappresentata nei tratti più veri e reali. È inoltre inevitabile, leggendo «in ognuna delle nostre case c'è una donna che vi somiglia», pensare a Valeria, la

⁶⁶³ Estela è la protagonista di *Romanzo cubano*, cui sta lavorando de Céspedes, che immagina di portarlo sullo schermo.

⁶⁶⁴ Alba de Céspedes, *Non basta l'abito*, in «Film», op. cit., p. 7.

⁶⁶⁵ Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», op. cit.

⁶⁶⁶ Alba de Céspedes, *Cara Luisa Ferida*, in «Film», op. cit., p. 7.

protagonista di *Quaderno proibito*, ispirata dalle lettere che molte donne italiane avevano scritto all'autrice.

Per quanto riguarda le figure pensate per il cinematografo, l'autrice le giudica attraverso il principio di verosimiglianza. Un personaggio o, ancor più una personaggia, come si può dedurre dal testo citato, deve apparire reale e vera, avvicinabile da chi la guarda che, in essa, deve poter vedere sé stessa. Insieme alla verosimiglianza, vi è, però, un altro principio che muove la scrittrice nel pensare, delineare, creare le personagge: il mostrare un'immagine di donna differente, ossia non del tutto aderente al modello di donna dominante e prescritto dalla società. Sia le personagge dei romanzi, sia quelle pensate per il cinematografo, sono tematizzate da de Céspedes come esempi di "divenire" non conformi. Si tratta di percorsi esistenziali che non mirano a (im)porsi quali garanti di felicità bensì quale fonte di riflessione; personagge che colpiscono per la loro capacità di evolvere, in primis a livello interiore. Una dinamicità che non si esaurisce nell'interiorità ma si ripercuote inevitabilmente all'esterno: si tratta di evoluzioni che, mostrando la specificità delle scelte che possono costellare un destino, risignificano il tutto e il senso del tutto. Un portato trasformativo che disturba, anche solo nella sua dimensione potenziale, poiché mina e smaschera l'universalità del modello di donna e il destino che le apparterebbe e spetterebbe *naturalmente*. Per questa ragione, alcune figure femminili o i loro percorsi esistenziali, nel passare dalla carta allo schermo, subiranno un processo di diminuzione nei loro tratti più innovativi.

A tal proposito, particolarmente emblematico è il caso di *Nessuno torno indietro* che nel passaggio dal romanzo alla trasposizione cinematografica verrà svuotato, come vedremo, delle sue componenti più significative e più politiche.

3.1.2. I progetti

Nel 1935 una giovane de Céspedes ventiquattrenne pubblica con l'editore Carabba *Io, suo padre. Romanzo sportivo* da cui viene tratto il film *Io, suo padre*, che esce nelle sale nel 1939, con la regia di Mario Bonnard e la sceneggiatura di Ivo Perilli e Amedeo Castellazzi mentre l'autrice, come rammentato da lei stessa molto tempo dopo, ne scrisse il soggetto cinematografico⁶⁶⁷.

⁶⁶⁷ Cfr. Piera Carroli, *Colloquio con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, op. cit., p. 136.

Sarà alcuni anni più tardi, in occasione della trasposizione cinematografica del romanzo *Nessuno torna indietro*, che de Céspedes conoscerà in maniera completa il mestiere di sceneggiatrice. L'autrice, intervistata da Paola Ojetti per «Film», anticipa che il regista sarà probabilmente Amleto Palermi, mentre sul proprio coinvolgimento diretto afferma:

Ho l'impegno di collaborare alla sceneggiatura ma temo di non essere d'aiuto. Riconosco che il mio libro è cinematografico al cento per cento, anzi, al mille per cento: infatti vi è tanto movimento che adesso occorre scarnirlo nel modo più spietato; e so quindi che invece di dare idee per la realizzazione cinematografica dell'opera, me ne starò zitta a soffrire perché della folla dei miei personaggi non si potrà raccontare tutto, quel tutto che io ho tenuto a mettere nel libro e che doveva rappresentare il caso della “signorina del tempo d'oggi”⁶⁶⁸.

Lo stesso anno dell'intervista a Ojetti, la rivista pubblicizza un concorso⁶⁶⁹ a premi indetto dalla Urbe Film di Roma e dalla Casa Editrice Mondadori per la ricerca delle sette interpreti femminili e dell'interprete maschile per il film tratto dal romanzo di de Céspedes; l'idea del concorso è tra l'altro una dimostrazione del successo di pubblico goduto dal romanzo che, seppur invisibile al regime, è giunto alla sua quattordicesima edizione e tradotto in diciassette Paesi europei ed extraeuropei. I nomi delle attrici di cinema o teatro che le lettrici e i lettori sono invitate/i a segnalare, sulla base del temperamento artistico e delle caratteristiche fisiche, sono sei e non otto: la figura di Augusta è stata eliminata dalla pellicola mentre per Emanuela era già stata scelta l'attrice Paola Barbara. La realizzazione del film si rivelerà, però, complessa e incontrerà presto delle complicazioni che sembreranno determinare la fine del progetto: la commissione ministeriale impone importanti tagli e il cambio del titolo in *Istituto Grimaldi* per evidenziare la distanza con il romanzo; inoltre, nel 1941 muore il regista Amleto Palermi.

Il progetto pare destinato a restare inconcluso fino a quando verrà ripreso, alcuni anni più tardi, da Alessandro Blasetti, che riuscirà a portarlo a termine; il film vedrà la regia di Blasetti e la sceneggiatura di Blasetti e de Céspedes. La realizzazione della trasposizione sarà anche occasione di un felice incontro professionale e umano tra il regista e la scrittrice, come ricordato da lei stessa in una lettera molti anni dopo:

⁶⁶⁸ Paola Ojetti, *Il film “Nessuno torna indietro”*. Intervista a Alba de Céspedes, in «Film», Anno III, n. 2, 13 gennaio 1940.

⁶⁶⁹ Cfr. *Si cercano i protagonisti di Nessuno torna indietro*, in «Film», Anno III, n. 24, 15 giugno 1940; n. 25, 22 giugno 1940 e n. 32, 10 agosto 1940.

Mio caro e indimenticabile amico, l'anno scorso [...] alla radio ho udito una voce inconfondibile, la tua, parlare di *Nessuno torna indietro* a una giornalista che ti intervistava. Mediante la tua voce io, invece, sono tornata indietro nella memoria al tempo in cui lavoravamo alla riduzione di quel mio romanzo e alle tue visite quotidiane al Ministero della Cultura Popolare, affinché non proibissero quel libro; e invece poi venne proibito sì che il film avrebbe dovuto chiamarsi *Pensionato Grimaldi*. Ricordo il tournage alla Scalera che finì, mi pare, il giorno del bombardamento di Roma. Volevo scriverti subito, dopo aver udito la tua voce [...]. E invece lo faccio soltanto oggi, all'inizio del 1985, cioè quarant'anni dopo la programmazione del tuo film nell'Italia liberata⁶⁷⁰.

Il film uscirà nelle sale nel 1943 (seppur la distribuzione diverrà regolare solo nel 1945) e vedrà la regia di Blasetti mentre la sceneggiatura, a cui collaborarono anche Vittorio Nino Novarese, Diego Calcagno e Paola Ojetti, avrà la firma di de Céspedes e Blasetti; infine, a interpretare le studentesse del Collegio Grimaldi saranno le attrici più celebri del tempo: Doris Duranti (Emanuela), Maria Denis (Anna), Mariella Lotti (Xenia), Elisa Cegani (Silvia), Valentina Cortese (Valentina), Maria Mercader (Vinca) e Dina Sassoli (Milly). La trasposizione di *Nessuno torna indietro* è uno di quei casi in cui, «delle scritture femminili, al di là delle torsioni dell'intreccio o delle situazioni narrate, ciò che scompare è l'essenziale»⁶⁷¹. Torneremo sul punto dopo aver evidenziato i successivi progetti che coinvolsero l'autrice, accompagnando l'intera sua attività.

Nel 1950 l'autrice scrive una lettera a Blasetti in cui gli confida il suo desiderio di trarre un film dall'appena pubblicato *Dalla parte di lei* (1949) e mostra di aver già cominciato a interrogarsi sulle modalità con cui ipotizzarne la realizzazione («Tu sai quanto sia difficile farne un film. Bisognerà cominciare dal processo e narrare la storia a ritroso. Bisognerà, a mio parere, dimenticare il libro e riscrivere ex novo un soggetto ad esso ispirato»⁶⁷²). Il progetto, però, resterà solo un'ipotesi.

Il 24 maggio 1952 viene portata in scena al Teatro delle Arti di Roma la commedia *Gli affetti di famiglia. Commedia in tre atti*⁶⁷³ la cui sceneggiatura fu scritta da Agostino Degli Espinosa e de Céspedes per la regia di Ottavio Spadaro. Al tempo la scrittrice viveva a Roma

⁶⁷⁰ Lettera di Alba de Céspedes a Alessandro Blasetti, 31 gennaio 1985, cartella 457, Fondo Alessandro Blasetti, Cineteca di Bologna, citata in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema* in Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma 2011, p. 74.

⁶⁷¹ Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, op. cit., p. 95.

⁶⁷² Lettera di Alba de Céspedes ad Alessandro Blasetti, 15 gennaio 1950, Corrispondenza "Personalità", cartella 471, Fondo Blasetti, Cineteca di Bologna.

⁶⁷³ Alba de Céspedes e Agostino degli Espinosa, *Gli affetti di famiglia. Commedia in tre atti*, in «Sipario: rassegna mensile dello spettacolo», A. 7, n. 75, luglio 1952, pp. 37-56.

ed era legata sentimentalmente a Degli Espinosa, che morirà poi suicida nel dicembre 1952, lasciando l'autrice in uno stato di profonda prostrazione⁶⁷⁴. La commedia è ambientata a Roma e tematizza, in maniera a tratti provocatoria, caratteri dell'istituzione familiare, avvicinandosi, in questo, a *Quaderno proibito*. I protagonisti e le protagoniste di *Gli affetti di famiglia* discutono animosamente delle finzioni e degli obblighi propri di certi matrimoni («Abbiamo finto per trent'anni l'uno con l'altro: tu di essere felice, io di non avere rimorsi. Inutile!»⁶⁷⁵; «Noi vogliamo rendere liberi, non abolire, quei rapporti che nella famiglia sono obbligatori»⁶⁷⁶), del desiderio di possesso («Un tranello? Agivo per amore. – Macché amore! Chiami amore impadronirsi di un uomo, gettandogli una corda al collo?»⁶⁷⁷), del legame tra genitore e figlio/a («Il figlio può anche essere un estraneo: persino un nemico»⁶⁷⁸; «Ma amano la figlia, non amano me. Mi vogliono bene nonostante che sia io»⁶⁷⁹) e della maternità. Su quest'ultimo tema, vi sono alcuni scambi dialogici che colpiscono per la loro modernità («la maternità suscita nel tuo animo un fantasma d'amore: e potrebbe suscitarlo anche nel mio. Se non ci difendiamo, l'attesa di un figlio nostro ci persuaderà a vedere in lui il segno un solido legame tra noi»⁶⁸⁰; «Non ci sono bastardi e figli illegittimi: ci sono uomini. [...] Il sangue è un mero fatto fisico su cui si costruisce tutta una mitologia»⁶⁸¹), in particolare il passo:

Cecilia: – [...] Comunque, la madre non si può nemmeno sostituire.

Caterina: – Perché? Anche la maternità è un compito spirituale.

Cecilia (adeguata): – La maternità è trasmissione *fisica* di vita.

Caterina (con fermezza): – Eppure, proprio lei, in pratica, ha dimostrato il contrario.

Non è stata lei la vera madre di Stefano?⁶⁸².

Saranno sempre Cecilia e Caterina le protagoniste di un breve scambio, altrettanto interessante:

⁶⁷⁴ Scrive l'autrice sul proprio diario alcuni anni dopo la morte di Degli Espinosa, ricordandone la scomparsa: «Sono passati 19 mesi da quando Agostino si è ucciso, sparandosi al cuore» (19 marzo 1954); «da quando Agostino è morto non ho più potuto parlare con nessuno. Temo anzi che ormai sarò condannata per sempre al silenzio» (29 marzo 1954).

⁶⁷⁵ Alba de Céspedes e Agostino degli Espinosa, *Gli affetti di famiglia. Commedia in tre atti*, op. cit., p. 44.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 48.

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 55.

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 50.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 40.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 41.

⁶⁸² *Ivi*, p. 50.

Cecilia (*affettuosa*): – Si sieda qui, parliamo. Vorrei che capisse la mia condotta in questa dolorosa vicenda. Forse a causa della sua professione da uomo, le è difficile mettersi dal mio punto di vista, del tutto femminile....

Caterina (*interrompendola con gentilezza*): – No, signora, la mia professione non m'impedisce affatto di comprendere...⁶⁸³

Anche nella commedia *Gli affetti di famiglia* risultano riconoscibili sia lo stile sia il posizionamento dell'autrice che continua, insieme a Degli Espinosa, a riflettere e a portare a riflettere su temi a lei congeniali, non dimenticando la possibilità di interrogarsi da un punto di vista della propria appartenenza di genere. La commedia presenta, inoltre, una novità: a mettere in discussione certi miti dell'istituzione familiare non sono solo o per lo più le protagoniste, bensì anche i protagonisti. Fino a questo momento, infatti, erano state soprattutto le personagge (le collegiali di *Nessuno torna indietro*, Alessandra di *Dalla parte di lei*, Valeria e Mirella in *Quaderno proibito*) a promuovere prospettive inedite nei confronti delle prescrizioni sociali, svelandone la falsa naturalità e universalità. A partire da *Gli affetti di famiglia*, le figure maschili acquisteranno complessità, portando riflessioni significative e punti di vista critici, fino a ora elaborati quasi esclusivamente dalle personagge; si pensi, oltre a Stefano de *Gli affetti di famiglia*, a Pietro, il compagno di Irene, la protagonista di *Prima e dopo*, e a Gerardo, il protagonista de *Il rimorso*. Inoltre, come vedremo, anche Michele e, in maniera minore, Riccardo, nella commedia *Quaderno proibito. Una commedia in due atti* (1961) si presenteranno in maniera molto più definita e meno macchiettistica, rispetto al romanzo.

Alcuni anni dopo, l'autrice partecipa con Suso Cecchi D'Amico alla stesura della sceneggiatura del film di Michelangelo Antonioni *Le amiche* (1955) tratto dal racconto *Tra donne sole* di Cesare Pavese (1949). La presenza del punto di vista della scrittrice è evidente sin dal titolo che, nella versione filmica, diventa, appunto, *Le amiche*, e lo è ancor più nella figura della protagonista, Clelia, che ben si accorda a quell'idea di donna, autonoma sia economicamente sia idealmente, che de Céspedes narra nei suoi romanzi; si pensi a Mirella (la figlia di Valeria di *Quaderno proibito*), a Irene (la protagonista di *Prima e dopo*) o ai modelli di donne a cui guarda nelle rubriche che tenne su «Epoca» dal 1952 al 1960. Clelia è una donna che si trasferisce da Roma a Torino per dirigere una sartoria e nel film spiccano, accanto alla tenacia nel voler essere indipendente, anche l'importanza dell'amicizia e l'aver interessi che, come afferma lei stessa, insegnano a

⁶⁸³ *Ivi*, p. 49.

«guardare fuori da [sé]»⁶⁸⁴. Purtroppo, come nota Valerie Ann Mirshak, il dialogo conclusivo tra Clelia e la sua datrice di lavoro che alla fine decide di non licenziarla, pensato da de Céspedes, nel film viene fortemente modificato, snaturato o, meglio, depoliticizzato. Nel dattiloscritto di de Céspedes, la proprietaria della sartoria dice a Clelia: «Le donne quando aiutano un'altra donna è segno che vogliono aiutare anche se stesse, difendere le proprie ragioni. È il loro modo di occuparsi di politica»⁶⁸⁵; parole che, nel film, diventano: «Buona? In fondo ti invidio... tu avevi bisogno di sfogarti e ti sei sfogata. Io le cose le ho dovute tenere sempre qui [si tocca il ventre]. Non sarà mica per questo che ho sempre lo stomaco gonfio?»⁶⁸⁶.

Si tratta di un cambiamento sostanziale e significativo per il passaggio dal piano più chiaramente politico a uno più emotivo, ossia quello a cui, tradizionalmente, è stato ricondotto l'agire (e l'essere) delle donne. E in questo caso è inevitabile ripensare ai giusti timori della scrittrice riguardanti l'indebolimento che possono subire i personaggi nel passare dalla carta allo schermo; indebolimento che in questo caso, ma non solo, colpisce la dimensione politica del personaggio femminile e, in particolare, il suo modo di intendere e vivere la relazione tra donne. La depoliticizzazione della relazione tra donne, il ricondurre lo stare tra donne (confrontandosi e definendosi a partire da sé) a chiacchiericcio apolitico è una delle caratteristiche che accompagna, come vedremo, anche la trasposizione cinematografica di *Nessuno torna indietro*.

Tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958 de Céspedes lavora insieme a Paola Masino e Massimo Colizzi al soggetto cinematografico *Nicodemo*, che avrebbe dovuto vedere Blasetti alla regia e Giulietta Masina come protagonista, ma che, alla fine, non verrà realizzato. Il progetto, però, secondo supposizioni di de Céspedes e Masino, viene ripreso da Fellini nel film *Giulietta degli spiriti* (1965); le due scrittrici condividono questa ipotesi in alcune lettere scambiate tra l'agosto e l'ottobre 1965⁶⁸⁷ – in occasione della proiezione del film al Festival di Venezia – e, successivamente, nel 1976. Nel 1980, invece, in una lettera datata 27 gennaio, de Céspedes comunicherà all'amica la possibilità

⁶⁸⁴ Tratto dal film: 36:23

⁶⁸⁵ Valerie A. Mirshak, *As Woman Writes: Alba de Céspedes's Screen Adaptation of Cesare Pavese's Tra donne sole*, PhD, John Hopkins University, Baltimora, Maryland, July 2008, pp. 120-1, citato in Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli, *Cinema e scritture femminili*, op. cit., p. 77.

⁶⁸⁶ Dialogo tratto dal film: 01:31:55

⁶⁸⁷ Scrive Masino il 7 agosto 1965: «A me pare che ci siano molte cose ispirate da Nicodemo, ma tutte tanto camuffate che sarà difficile trovare qualche serio appiglio di plagio». De Céspedes risponde da Parigi il 13 ottobre: «Così, dal riassunto, è come dici tu: tutto rubato, ma nulla provato». Entrambe le lettere sono citate in Marina Zancan, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti (a cura di), *Paola Masino*, op. cit., pp. 244-245.

che Jean Cassiès, già impegnato nella riduzione di *Quaderno proibito* e *Sans autre lieu que la nuit* (nessuno dei due progetti verrà alla fine realizzato), sia interessato al soggetto *Nicodemo*.

A partire da gennaio 1958 de Céspedes lavora alla sceneggiatura di *Elles* con Henry-Georges Clouzot, la cui moglie avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Alessandra. A maggio l'autrice raggiunge Clouzot a Saint-Paul de Vence dove si fermerà fino quando il regista si trasferirà a Capri; de Céspedes, però, invece di andare a Capri, si recherà a Mosca presso la residenza diplomatica del marito, rinunciando al contratto per la riduzione di *Elles*.

L'anno successivo l'autrice inizia a lavorare al primo atto della commedia *Le cahier interdit* che a fine maggio consegna a Barsacq, ottenendo, però, un esito negativo. Dall'aprile 1960, de Céspedes, insieme a Raymond Gérôme, riprende a lavorare alla commedia *Le cahier interdit*, che però non vedrà mai la luce. Sfumano i propositi di portare in scena la commedia a Parigi, che andrà infine in scena in Italia, al Teatro Eliseo di Roma, il 16 dicembre 1961.

Nel 1963 Mondadori pubblica nella collana "Narratori italiani" *Il rimorso*, romanzo che l'autrice tenterà di sceneggiare, come testimonia una conversazione telefonica con il regista Antonioni, riportata sul proprio diario il 3 aprile 1964: «Oggi telefonata commovente con Michelangelo Antonioni. Entusiasta del rimorso e di Gerardo. Non finiva più di lodare lo stile, diverso, di ogni personaggio. Francesca, dapprima non simpatica, poi alla fine, affascinante. Sono rimasta commossa dalle sue espressioni. Il diario di Gerardo, con la sua regia, sarebbe splendido» (Diario, 3 aprile 1964). Il progetto che sarà, poi, successivamente, ripreso in collaborazione con Giorgio Bontempi, resterà una fantasia.

Miglior esito (pratico) avrà il romanzo *La bambolona* (1967) che verrà ridotto sia per il teatro da Raf Vallone sia per il cinema da Franco Giraldi. Il film esce nelle sale italiane nel 1968 con la regia di Giraldi e la sceneggiatura di Ruggero Maccari e, tra gli interpreti, Ugo Tognazzi (nella parte di dell'avvocato Giulio Broggin) e Isabella Rei (la protagonista Ivana). La scrittrice dopo aver visto l'anteprima del film a dicembre e Torino, scrive all'amica Masino: «È come prevedevo, non brutto, anzi fatto con cura, con tagli intelligenti; ma non si può ridurre nulla di mio, senza che sia uno scheletro. I miei

romanzi sono pieni di spessore che il cinema non può rendere»⁶⁸⁸. Effettivamente, a dispetto dei corpi che costellano la pellicola e della scelta dell'attrice per la parte di Ivana, nel passaggio dalla carta allo schermo a venir minata è proprio, paradossalmente, la sensualità dei corpi. Seppur a Isabella Rey non manchino le qualità fisiche per il ruolo impersonato, trasposta sullo schermo, la figura di Ivana «perde consistenza e mistero [...] e ricondotta allo schema rassicurante della commedia, genere forte e inossidabile della produzione nazionale»⁶⁸⁹. Se lo schermo, indebolendo la soggettività della protagonista, suscita delle perplessità nell'autrice, la commedia teatrale ne provoca lo sconcerto. La commedia, realizzata da Raf Vallone (regista, attore e coautore) provoca un tale scontento in de Céspedes che, infine, se ne distanzia lasciando che sia lui l'unico autore della pièce. Dopo averne visto l'anteprima a Napoli il 23 e il 25 gennaio 1968, l'autrice scrive una lunga lettera a Masino che, nel frattempo, aveva visto lo spettacolo: «Ora che *hai visto* puoi immaginare meglio ciò che ho provato io, quella sera! Per fortuna, *subito*, irrevocabilmente mi si presentò l'unica soluzione possibile: andarmene al più presto. Se fosse stato possibile sarei partita la sera stessa. Lo avevo deciso alla seconda scena degli Scarapecchia: alla prima, sono rimasta talmente sbalordita che credevo di sognare, di “capire male”, di avere le traveggole. – Mi sono convinta che i soli a capire qualcosa di teatro *sono gli autori*, ma ormai disgraziatamente non contano più nulla»⁶⁹⁰.

Pe quanto riguarda, invece, *Les filles de mai* (1968), l'autrice registra sul proprio diario – nelle date di 6 e 18 maggio e 28 giugno 1970 – che uno spettacolo tratto dalla sua raccolta di poesie e con il titolo *Les filles de mai* viene portato in scena a Parigi dalla troupe di Antoine Bourseiller e la regia Paulette Riénaud⁶⁹¹.

Alcuni anni dopo, nel 1972, troviamo l'autrice impegnata con la regista Fabienne Strouvé all'adattamento televisivo di *Fraises d'automne*, tratto dal racconto *Autunno*, che andrà in onda in Francia nel 1973 per la regia di Strouvé e la sceneggiatura della stessa Strouvé e di de Céspedes.

⁶⁸⁸ La lettera del 22 febbraio 1969 di Alba de Céspedes a Paola Masino è citata in Marina Zancan, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti (a cura di), *Paola Masino*, op. cit., p. 259.

⁶⁸⁹ Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, op. cit., p. 78.

⁶⁹⁰ La lettera del 31 gennaio 1968 di Alba de Céspedes a Masino è citata in Marina Zancan, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti, *Paola Masino*, op. cit., p. 257.

⁶⁹¹ Per quanto concerne l'adattamento teatrale tratto da *Les filles de mai*, si tratta di un'informazione che avremmo verificato al fondo Alba de Céspedes, presso la Fondazione Arnoldo e Armando Mondadori di Milano; purtroppo, a causa del periodo di emergenza sanitaria e la chiusura al pubblico della Fondazione, non è stato possibile verificare l'informazione.

Da una lettera di de Céspedes a Paola Masino si evince che l'autrice, all'inizio degli anni Ottanta, lavora all'adattamento televisivo di *Le Siècle des Lumières* di Alejo Carpentier, in collaborazione con Jean Cassiès e Gérard Vergez. Scrive all'amica: «Due parole per chiederti un favore, poiché tu hai più memoria di me che, con questo caldo orrendo, e con il lavoro, consegnato, ma ancora con alcuni particolari da aggiungere per la regia, mi ha veramente messo a terra. [...] Non ti affannare, non correre, per questo, poiché tanto alla TV, qui, non c'è nessuno fino ai primi di settembre. [...] Sì, è stato un lavoro interessante, ma sfibrante (6 ore di TV!) e senza mai vedere il regista, molto bravo, e che ho visto sono per un quarto d'ora! Mi dicono, qui, che fa sempre così: gira, benissimo, ciò che gli si dà e speriamo che sia così»⁶⁹². Il testo sarà infine trasmesso a puntate dalla televisione francese nel marzo 1993 con la regia di Humberto Solas, le musiche di José Maria Vitier e i dialoghi di de Céspedes e Cassiès.

Insieme a Jean Cassiès e Bernard d'Abriègeon l'autrice lavorerà dalla fine degli anni Settanta fino al 1980 al progetto di trarre un film da *Nel buio della notte* che, alla fine, non verrà realizzato a causa del venir meno dei finanziamenti inizialmente previsti.

Tra gli anni 1985 e 1987 l'autrice è impegnata nella riduzione per la televisione di *Nessuno torna indietro*. Lo sceneggiato, che avrà la regia di Franco Giraldi, i testi di Tullio Pinelli e tra gli interpreti Anne Parillaud e Ricki Tognazzi, andrà in onda in quattro puntate, di un'ora e mezza ciascuna, tra il 26 marzo e il 16 aprile 1987.

Come si può vedere dalle collaborazioni e dai progetti ricordati, l'impegno e l'interesse di Alba in campo cinematografico, teatrale e televisivo non fu né saltuario né limitato a brevi periodi, bensì accompagnò l'intera sua attività professionale. Tra i differenti progetti in cui si impegnò e i suoi romanzi e racconti vi è una continuità significativa: il raccontare e il portare in scena le donne.

In un articolo del 1961 pubblicato in occasione della messa in scena della commedia *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, Adele Cambria scrive che «le sante di famiglia sono le donne da cui è ossessionata la scrittrice Alba de Céspedes»⁶⁹³. L'espressione «sante di famiglia» colpisce: significa che Cambria guarda le protagoniste decespediane mettendo in secondo piano le tensioni che le attraversano e le portano a

⁶⁹² La lettera del 18 luglio 1983 di Alba de Céspedes a Masino è citata in Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. CXLI.

⁶⁹³ Adele Cambria, *Alba de Céspedes ci racconta la sua esperienza teatrale*, in «Paese Sera», 23 dicembre 1961

mettere in discussione una norma che le costringe al ruolo di moglie e madre, e ad esso le identifica; in altri termini, Cambria pone l'accento sulla condizione subita dalle donne e ad esse imposta e non sul loro ribellarsi. Notiamo inoltre che l'espressione ricorda l'«angelo del focolare» del famoso intervento di Virginia Woolf⁶⁹⁴ (1931) in cui la scrittrice inglese spiega la necessità, per le donne, di combattere quell'idea limitante di donna che lei ha ucciso per legittima difesa e per difendere il suo desiderio d'essere scrittrice: «[M]entre lo scrivevo [l'articolo], mi accorsi che se volevo recensire de libri, dovevo combattere contro un certo fantasma. E il fantasma era una donna [...], la chiamai l'Angelo del focolare. [...] Mi voltai e l'afferrai per la gola. [...] Ce ne volle per farla morire. La sua natura fantastica le dava un vantaggio. È molto più difficile uccidere un fantasma che una realtà»⁶⁹⁵.

L'immagine dell'angelo del focolare viene ripresa, in senso critico, da de Céspedes in un articolo del 1959, nel quale diviene «fata del focolare».

Ricordammo [de Céspedes e Monique Nathan] tutto quanto ha scritto Virginia Woolf sulla difficoltà che una donna deve superare quando sceglie la professione di scrittrice. [...] Quanto sia difficile, per una donna che si siede a scrivere, trascurare gli ammonimenti della fata del focolare, della immagine tradizionale della donna sacrificata e silenziosa che costantemente l'ammonisce⁶⁹⁶.

Due anni dopo, nel 1961, la fata ricompare, citata da Mirella, nelle pagine della commedia tratta da *Quaderno proibito*:

Valeria: Ma allora perché piangi?

Mirella: Così. Un momento di scoraggiamento. È difficile distruggere l'immagine dell'angelo della famiglia, della fata del focolare. È dura da morire⁶⁹⁷.

Si tratta di un caso, particolarmente evidente, di contaminazione tra scritture di generi diversi e, più in generale, di intreccio tra vita e scrittura. L'autrice, attenta lettrice di Virginia Woolf, ne richiama un'immagine potente ed efficace per corroborare le sue convinzioni affermate sia come giornalista sia come scrittrice (ossia, potremmo dire, in

⁶⁹⁴ Virginia Woolf, *Professione per le donne*, in Ead., *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano 1981 [ed.orig.: The Women's Press Limited, 1979], pp. 53-54.

⁶⁹⁵ *Ivi*, pp. 54-56.

⁶⁹⁶ Alba de Céspedes, *La fata brucia nel focolare*, in «Epoca», 28 giugno 1959

⁶⁹⁷ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, op. cit., p. 37.

quanto donna) che, poi, a sua volta, utilizzerà in un dialogo della commedia. Nell'articolo citato pubblicato su «Epoca» l'autrice riflette sulle resistenze nei confronti dei romanzi scritti da donne e, anche, sulle differenti condizioni di vita di cui godono le donne francesi rispetto alle italiane; esempio, anch'esso, del suo posizionamento poetico-politico. L'autrice, lontana da un'ottica di specialismo dei saperi, oltre a non rinchiudere la propria scrittura in rigidi recinti di generi, ne afferma la prossimità alla vita, quale essenza necessaria; la commistione e il dialogo che caratterizzano le sue scritture diverse (articoli giornalistici, romanzi, sceneggiature) dimostrano il legame tra creazione e un'esperienza che attraversa corpo e mente e, in più, rendono significativo l'intreccio tra vita quotidiana e fare artistico, annullando la separatezza della intellettuale dal resto del mondo.

Durante l'intera sua esistenza, de Céspedes riflette in maniera originale e acuta sulla condizione della donna, un'originalità che affiora sia nel suo insistere sulla necessità che il cambiamento parta, *in primis*, dalle donne (ossia, che siano loro i soggetti – non gli oggetti – del cambiamento), sia nel sottolineare l'importanza dell'indipendenza economica⁶⁹⁸, sia nel guardare a una donna che non replichi dei modelli maschili bensì che si realizzi partendo da sé valorizzando la propria specificità. Significative le parole che si trovano in una pagina del suo diario: «La Gennari, colta, anzi erudita, che è ben diverso, non capisce nulla della posizione delle donne quale io la vedo: per lei essere alla pari vuol dire essere uguale, identica all'uomo. [...] Sono scattata in piedi e ho detto: “la femme doit être la femme, la femme!”. Vincere perché si è simili all'uomo è ancora una vittoria dell'uomo, voglio dire un'altra superiorità dell'uomo»⁶⁹⁹.

Alba de Céspedes, in ogni sua veste – giornalista, scrittrice, sceneggiatrice –, interpreta la realtà mettendone in evidenza le contraddizioni ed evitandone letture o descrizioni idealizzate. Nel riflettere sulla condizione della donna, l'autrice, come si è qui evidenziato, dedica molto spazio all'istituzione familiare e ai suoi obblighi e miti; un tema che si dimostrerà delicato e che verrà fortemente indebolito nel passaggio dalla carta allo schermo di *Nessuno torna indietro*.

⁶⁹⁸ Cfr. Alba de Céspedes, *Ci vuole coraggio*, in «Epoca», 29 settembre 1959: «il coraggio morale va sostenuto dall'indipendenza economica».

⁶⁹⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 25 agosto 1958.

3.1.3. Il caso di *Nessuno torna indietro*

L'adattamento cinematografico di *Nessuno torna indietro* è molto interessante poiché mostra chiaramente quel processo di indebolimento e normalizzazione che, nell'adattamento dal testo scritto al medium audiovisivo, possono subire certi personaggi o, in questo caso, certe personagge, nei loro tratti fisici e caratteriali, così come determinati contenuti sociali. Il film, si ricorda, esce nelle sale nel 1943 (e a partire dal 1945 la distribuzione sarà regolare) e avrà la regia di Blasetti e la sceneggiatura di Blasetti e de Céspedes. In una lettera a Mondadori de Céspedes scrive, senza illusioni e con sguardo critico: «tra pochi giorni sarà in visione il film, [...] è mediocre ma piacerà»⁷⁰⁰.

L'autrice, come visto, pone l'accento sulle evoluzioni che le/i personagge/i possono subire nel passaggio dalla carta allo schermo. Nel primo numero di «Film» del 1943 compare un articolo, in forma di lettera al regista Blasetti, in cui de Céspedes affronta la questione della soppressione della figura di Augusta dal film; ne riportiamo un ampio stralcio al fine di evidenziare la cifra spiccatamente romanzesca che lo caratterizza:

Caro Blasetti, voi vi stupirete, so bene, leggendo queste righe. [...] Rimproveri non ve ne muoverò neppure uno. Ma c'è un rimorso che voglio dividere con voi, complice e responsabile. Lasciate che dica, dunque, della visita che ricevo ogni giorno. [...] Lei entra, si siede lì, al vostro posto e mi guarda. Lasciate che vi spieghi. Ogni giorno, appena lavoro sola, odo il lieve cigolio della porta che si apre, che si chiude, e vedo una donna entrare nel mio studio, calma e sicura, sedersi di fronte a me, guardandomi, in attesa. [...] Non c'è bisogno che vi dica di più, voi avete capito: è Augusta. A lungo tace avvolgendomi in un malinconico sguardo che m'impastoia i gesti, mi lega le idee, m'exaspera, insomma. [...] Infine non resisto più, lo sapete, io sono piuttosto nervosa, scatto, rompo l'imbarazzante silenzio nel quale siamo costrette:

Insomma – le domando – che vuoi? [...]

Perché mi hai fatto questo?

Io abbasso gli occhi sull'elenco dei personaggi dove accanto al nome di Augusta proprio voi, con le vostre mani, avete scritto: soppresso.

Incoraggiata dal mio umile atteggiamento, ella continua:

⁷⁰⁰ La lettera del 14 dicembre 1943 di de Céspedes a Mondadori è citata in Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1620.

Ho sopportato tutto, che tu mi facessi così, malfatta, i miei gesti ambigui, le mie novelle sbagliate. E tanta mia docilità, tanta dolcezza, non m'ha avulso, adesso, un tuo tentativo di difesa.

Caro Blasetti, è difficile spiegarle che voi vi siete presentato da me la prima volta, con la sua condanna di morte alla mano. [...] È molto difficile, credetemi, spiegare al personaggio di un romanzo le esigenze del cinematografico. [...] Mio caro amico, questo vi ho scritto. Voi avete ragione, io lo so. È stata una trovata sopprimere Augusta: tutti diranno bravo, io stessa ho detto bravo. Ma un personaggio innocente seduto lì che vi guarda senza rimproverarvi con miti occhi di cane è un rimorso troppo duro da sopportare. Bisogna almeno dividerlo in due⁷⁰¹.

Il romanzo *Nessuno torna indietro* racconta di otto studentesse e del loro divenire donne durante gli anni che trascorrono al collegio Grimaldi. Otto ragazze che nel film diventano sette poiché una di loro, Augusta, viene eliminata, in quanto – come si legge nella relazione di Blasetti per il Ministero della cultura popolare – «personaggio [...] refrattario ad una traduzione cinematografica»⁷⁰². Augusta ha più di trent'anni, è grassa, ha le occhiaie, beve più di quanto dovrebbe («beveva per scrivere; ma, forse, scrivere non era più che un pretesto per bere»⁷⁰³) e «i suoi gesti erano ogni giorno meno femminili»⁷⁰⁴; quindi, una figura esteticamente lontana dal modello di cosiddetta femminilità dominante al tempo, modello che il regista rispetta. Inoltre, Augusta scrive, scrive un libro a cui si sta dedicando da anni affinché «tutte le donne possano leggerlo»⁷⁰⁵; nel romanzo, è il personaggio che analizza e decostruisce con maggiore lucidità l'Istituzione matrimonio e gli obblighi che questo comporta per la donna. Osserva Augusta all'amica Emanuela:

«Senti – Augusta le disse con voce affettuosa – tu sei contenta di sposarti. Ti sposi. Ma hai riflettuto che, da quel giorno, non sarai più padrona di te? Anche quando sarai sola, una presenza, una volontà, un potere a te estraneo ti dominerà. Non serberai più nulla di tuo, neanche il nome, sarai soltanto la moglie del signor Lanziani; il quale, però, avrà il diritto di conoscere tutto di te: che fai, che pensi, e se glielo nasconderai sarà un tradimento. Anche i tuoi figli saranno suoi. Tu li metterai al mondo e lui, per legge, ne disporrà a piacimento. [...] Una volta sposata non sarai più libera, neanche nel tuo intimo. Ne conosco... [...] O

⁷⁰¹ Alba de Céspedes, *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», op. cit., p. 5.

⁷⁰² Alessandro Blasetti, *Relazione di Blasetti per il Ministero della cultura popolare*, in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, RHV, p. 6

⁷⁰³ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 268.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 162.

sono devastate, sorridenti e vuote come bambole, oppure resistono alla devastazione e, per resistere, devono acquisire una forza mostruosa. È il caso peggiore: divengono blocchi di pietra, rocce, contro le quali chiunque si ferisce... Dimmi: hai pensato che un uomo avrà il diritto di entrare nella tua camera anche di notte, di metterti le mani addosso quando gli piacerà? E tu avrai il dovere di soddisfarlo. Il dovere! ... Come si può parlare di dovere o di diritto, per un corpo umano? Disporre di qualcosa che è animato dallo spirito come un oggetto inanimato?” - “Tu giudichi tutto in teoria” obiettò Emanuela “e l’amore non lo metti in conto? L’attrazione fisica?” Augusta si sorse verso di lei, fissandola negli occhi: “Ma sei sicura di provarla sempre? Sei sicura di non sentire questo diritto come un sordido abuso?”, quando ormai hai già giurato, firmato, quando ormai sei legata? Per sempre!»⁷⁰⁶.

I dialoghi in cui Augusta espone le sue idee sul legame coniugale e sulla necessità della donna di «liberarsi dalla tirannia dell’uomo»⁷⁰⁷ sono diversi e intensi; eliminando il suo personaggio, sono dialoghi che nel film non si ritrovano se non in maniera fortemente ridotta e soprattutto depotenziati. Nel film è Silvia, l’intellettuale del gruppo, a farsi in parte portavoce del posizionamento di Augusta, ma si tratta di poche e brevi battute nelle quali scompaiono la dissacrazione e la lucidità che troviamo, invece, nei discorsi di Augusta nel romanzo. Nel film, le battute in cui Silvia fa allusioni critiche al matrimonio sono generiche:

Anna: - Ma Emanuela studia così. Poi un giorno si sposerà e avrà la sua casa.

Silvia: - Io dimentico sempre che si può studiare anche così. Poi si diventa la moglie del signor tale, che vuoi di più...⁷⁰⁸

Silvia: - Per te tutto finisce in un matrimonio. Casa, ragazzino, non c’è altro. Emanuela, ricca com’è, può viaggiare da sola, quando vuole, per andare a sentire un concerto o vedere un quadro⁷⁰⁹.

Silvia: - Ho fatto bene a venir via da casa. Non mi sarei mai potuta rassegnare ad essere una boccata d’aria fresca [per un uomo]⁷¹⁰.

⁷⁰⁶ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 160.

⁷⁰⁷ *Ivi*, p. 203.

⁷⁰⁸ Trascrizione dal sonoro del film: 6:09 – 9:14

⁷⁰⁹ Trascrizione dal sonoro del film: 17:00

⁷¹⁰ Trascrizione dal sonoro del film: 40:41

Come si può osservare, le considerazioni mordaci e taglienti di Augusta vengono fortemente ridimensionate, oltre che nella quantità, anche nella sostanza. Viene inoltre eliminato ogni richiamo alla sessualità e ai diritti del marito sul corpo della moglie, presenti, invece, nel romanzo. Le allusioni alla sessualità da parte delle collegiali o, più in generale, i riferimenti al tema della sessualità vengono aboliti, come vengono aboliti o ridimensionati i momenti che richiamano, in maniera più esplicita, la dimensione sensuale delle protagoniste, che paradossalmente, «portate sullo schermo, [...] prendono vita, occhi e volto [...] ma perdono corpo»⁷¹¹. Nel film vengono meno: i riferimenti alla relazione esclusiva tra Augusta e Valentina («Emanuela le aveva trovate sedute al tavolo, che leggevano versi sedute a fianco: il braccio di Augusta posato sulla sedia cingeva le spalle di Valentina»⁷¹²) e le visite che un misterioso uomo farebbe la sera a Valentina – chiara allusione all’autoerotismo («Nel letto si adagiava supina, [...] deliziata dal tepore che le coperte trattenevano attorno al suo corpo. Poi spegneva il lume e aspettava, a occhi chiusi. La porta si apriva ed egli entrava, cauto; [...]. Sotto il velo diafano la sua carne palpitava ad ogni respiro. [...] Nelle sue braccia era dolce smarrirsi; e, in breve, cedere al sonno»⁷¹³), mentre della figura di Milly viene accentuato il candore e vengono ridimensionati il trasporto e la sensualità del legame che la unisce al musicista non vedente («e mostrò il foglietto bianco, tracciato di piccoli fori dall’orlo rilevato, sul quale passava e ripassava le dita, leggermente; [...]. “È molto più bello, così [...] le parole entrano nella pelle, nel sangue. Ti accorgi di respirare, forse? Eppure la vita entra in te. Così m’accade con le sue parole»⁷¹⁴). Nel film, insomma, vengono rimosse sia le tensioni più intime sia la dimensione desiderante che, invece, nel romanzo accompagnano le giovani donne nella conoscenza di sé e del proprio corpo.

Un altro tema che viene ridimensionato nelle sue componenti più anticonformiste è quello della maternità, che sia nel romanzo sia nel film è legato al personaggio di Emanuela. Emanuela nasconde il suo essere madre di una bambina di sei anni avuta da un aviatore morto durante un volo e di cui era innamorata, lo nasconde sia alle compagne sia ad Andrea, il ragazzo con cui si fida durante la sua permanenza all’Istituto Grimaldi. Sia nel romanzo sia nella riduzione filmica Emanuela vive in maniera inquieta e impacciata il rapporto con la figlia Stefania ma è soprattutto nel romanzo che la

⁷¹¹ Lucia Cardone, *La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro*, in Savera Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione*, op. cit., p. 312.

⁷¹² Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 283.

⁷¹³ *Ivi*, pp. 182-183.

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 47.

maternità della giovane donna ha tratti cupi e ambigui. Emanuela vive con angoscia non solo il rapporto bensì l'esistenza stessa della bambina («Devo liberarmi di Stefania: [...] Così, se voglio potrò rifarmi una vita. A ventiquattro anni non posso rinunciare a tutto per questa faccenda di Stefania»⁷¹⁵), una figlia «cresciuta in lei come un tumore, [...] piuttosto dura, capricciosa, egoista»⁷¹⁶. Un giorno Stefania si ammala di scarlattina ed Emanuela, stremata dalla menzogna nella quale vive, arriva a sperarne la morte:

«E se morisse?» pensò. Come tentata ripeté sottovoce: “Se morisse?” [...] Se moriva, niente più discorso ad Andrea. [...] Un acuto dolore la mordeva [...], tuttavia quel pensiero si insinuava in lei, tenace come la speranza. [...] Tutto a posto, tutto regolare, come se Stefania non fosse mai nata. [...] “Muore, è certo. E mi libera” [...] “Del resto” pensava “a cinque anni, non si apprezza ancora la vita, non si soffre di morire”. E tremava e si torceva le mani, finché esausta s'abbandonò sul letto, aspettando che in lei si consolidasse questa certezza: Stefania morirà»⁷¹⁷). Alla fine, la bambina sopravvive, Emanuela rivela il suo segreto ad Andrea che reagisce indignato (mentre «lei pensava: “Dio mio, ora ricomincia, ricomincia dall'inizio!”). [...] “Anche moralista, conformista, ma noioso, soprattutto”»⁷¹⁸

Il romanzo si conclude con Emanuela e la figlia che partono insieme per una crociera di cinque mesi a bordo dell'Amazonia, una partenza – meglio, un nuovo inizio o una continuazione – a cui sono dedicate le ultime venti pagine del libro.

Di contro, nel film, Stefania è una bambina docile e dolce e la maternità di Emanuela perde le ambiguità che aveva nel romanzo, apparendo più lineare. Appresa la notizia della malattia, Emanuela si trattiene al collegio dove vive la bambina e rimane accanto a lei, mancando l'appuntamento con Andrea e rischiando di compromettere la sua relazione sentimentale; Andrea scoprirà la menzogna e, dopo una reazione di chiusura, tornerà da Emanuela, perdonandola. La “scena della riconciliazione” è ambientata davanti alla cappella dell'Istituto Grimaldi dove sono state appena festeggiate le nozze di Anna e dove, per l'occasione, si sono riunite tutte le compagne del collegio; la scena conclusiva del film si accorda con quella iniziale, anch'essa legata a una funzione religiosa. Anche il romanzo si apre con le studentesse nella cappella del collegio ma il messaggio che affiora è diverso da quello successivamente elaborato sullo schermo; nel

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 86.

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 164.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 178.

⁷¹⁸ *Ivi*, p. 276.

romanzo, alla preghiera della sera letta dalla suora, risponde il «coro svogliato» delle ragazze seguito da un «fitto cicalare [e] un ridere [...] via via più franco e ardito»⁷¹⁹ e un confidarsi sottovoce. Nel film, di contro, viene data centralità alle parole di Monsignor Tommasi che, dall'altare della cappella, riflette sugli anni del collegio ricorrendo alla metafora del ponte («questa non è più la vostra casa paterna e neppure un collegio nel quale voi siete tenute per mano e guidate e controllate in ogni momento. [...] è un ponte insomma») che nel romanzo è, invece, utilizzata da Silvia. Se il Monsignore insiste sulle «insidie del ponte» e sulla necessità d'ascoltare «la voce sempre presente della [...] coscienza, ammonitrice [degli] istinti» affinché la «materia non prevalga sullo spirito» poiché «sarebbe lungo, amaro e doloroso tornare indietro»⁷²⁰, il ponte di Silvia è foriero di altri immaginari: «È come se fossimo su un ponte. Siamo già partite da una sponda e non siamo ancora giunte all'altra. Quella che abbiamo lasciato alle nostre spalle, nemmeno ci voltiamo a guardarla. Quella che ci attende è ancora avvolta nella nebbia. Non sappiamo che cosa scopriremo quando la nebbia si dissiperà. Qualcuna si sporge troppo per meglio vedere il fiume, cade e affoga. Qualcuna, stanca, si siede in terra e resta lì, sul ponte. Le altre, quale bene, quale male, passano all'altra riva»⁷²¹. Nel discorso del Monsignore l'immagine del ponte viene ricondotta (e limitata) ai comportamenti a cui l'istinto potrebbe condurre e privata di quel «respiro» presente, invece, nel romanzo; Silvia, infatti, nel dialogare con le compagne, allude a un orizzonte esistenziale ampio (non riducibile a dei comportamenti o a degli errori), un orizzonte sconosciuto, avvolto nella nebbia, non privo di rischi ma anche foriero di possibilità e, dunque, di libertà.

Si può notare come venga operata una semplificazione che si inserisce all'interno di un processo di svuotamento che accompagna la transizione dal testo scritto all'immagine cinematografica e si manifesta, oltre che con l'eliminazione o la normalizzazione delle figure più eccentriche, anche con il depotenziamento di certi contenuti della loro dimensione politica. Tra questi, vi è il parlare e il confrontarsi tra compagne di collegio, ossia la relazione tra donne: nel romanzo il confidarsi apertamente e il ragionare tra amiche riveste un ruolo importante poiché esso viene narrato come uno stare insieme fondante per l'elaborazione e nell'elaborazione di un divenire ed essere donna; un relazionarsi tra giovani donne in divenire, che nel film scompare poiché ridotto a chiacchiere svuotate dei contenuti più sostanziali e rappresentativi della specificità del

⁷¹⁹ *Ivi*, p. 5.

⁷²⁰ Trascrizione delle parole di Monsignor Tommasi dal film.

⁷²¹ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 76.

divenire donne attraverso la relazione tra donne e depotenziate nella loro dimensione politica. Uno “scegliersi” che nel romanzo viene tematizzato evidenziandone l’elemento di consapevolezza («Però è bello discorrere così, tra noi, tutte donne... se ci fosse un uomo, non oseremmo essere sincere»⁷²²; «Ti dico ciò che penso. A che servirebbe essere amiche, se non a dirci quello che pensiamo?»⁷²³; «“Siamo sul ponte, diceva Silvia ...” “Chiamalo come vuoi. Qui ancora ci cerchiamo: cerchiamo il nostro vero modo di essere”»⁷²⁴); uno scegliersi che troviamo, invece, significativamente assente, nella trasposizione filmica.

⁷²² *Ivi*, p. 75.

⁷²³ *Ivi*, p. 181.

⁷²⁴ *Ivi*, p. 267.

3.2. L'adattamento teatrale in Italia

Tra il febbraio 1958 e l'ottobre 1961 de Céspedes – che in quegli anni vive tra Roma e Parigi – lavorò, parallelamente alla stesura dei romanzi *Il rimorso* e a *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, ossia alla terza riscrittura del testo che sarà poi pubblicato da Mondadori nella collana «Il bosco» nel gennaio 1962. La prima stesura della commedia fu però in francese e, successivamente, in italiano. In un'intervista rilasciata dall'autrice a Giovanni Canova, infatti, si legge:

Giovanni Canova: Ha dovuto sfolire molto il romanzo originale?

Alba de Céspedes: L'ho riscritto cercando di tradurlo in termini teatrali. Questa è la grande difficoltà: trasportare all'esterno ciò che è all'interno dei personaggi. [...] La commedia la scrissi in francese e infatti sarà rappresentata a Parigi entro l'anno. Non so ancora in quale teatro e per l'interpretazione di chi. Forse sarà Madeleine Renaud⁷²⁵.

Il particolare è confermato anche da una lettera che Alba mandò al regista Sandro Bolchi che le aveva scritto per comunicarle l'interesse della sua compagnia e dell'attrice Lilla Brignone di portare in scena la commedia⁷²⁶. Alla fine, la commedia non debutterà mai né verrà mai messa in scena in Francia; il suo debutto sarà in Italia, al Teatro Eliseo di Roma il 16 dicembre 1961 per la compagnia di Andreina Pagnani (che ricoprirà la parte di Valeria)⁷²⁷, la regista di Mario Ferrero e le scene di Pier Luigi Pizzi.

Per quanto riguarda la stesura della commedia, il diario testimonia che l'autrice alternò momenti cupi ad altri ottimisti; se nel maggio del 1959 l'autrice registra una scrittura faticosa, nell'agosto del 1960 si definisce contenta e soddisfatta, fino ad arrivare, a novembre, a scrivere: «è tutta scritta, chiara, finita, nella mente. Un miracolo. La giovinezza ritrovata»⁷²⁸. Durante la stesura del testo, de Céspedes appunta sia le evoluzioni della realizzazione teatrale sia delle

⁷²⁵ Gianni Canova, *Ha riscritto il libro per il teatro*, in «Il Giorno», 17 dicembre 1961.

⁷²⁶ Si legge nella lettera del 25 ottobre 1960 di Alba de Céspedes a Sandro Bolchi: «Naturalmente sono molto lusingata all'idea che la Sua compagnia metta in scena il mio *Quaderno proibito*; ho sempre pensato che la signora Brignone sarebbe l'interprete ideale del personaggio di Valeria. Ho tratto la commedia dal mio romanzo *Quaderno proibito* pubblicato da Mondadori e questo deve essere il titolo della commedia. [...] Ho scritto la commedia in francese perché mi è stato chiesto di trarla dal romanzo, ma ho anche un testo italiano, in copia unica e non ancora compiuto nella forma». La lettera è conservata nel Fondo Alba de Céspedes, presso la Fondazione Mondadori: Sottoserie 1.2.3, 16/1.

⁷²⁷ Gli altri interpreti sono: Carlo Hintermann (Michele Cossanti), Giuliana Lojodice (Mirella), Elio Zamuto (Riccardo), Filippo Scelzo (Guido Laurenzi), Irene Aloisi (Clara), Mario Chiocchio (Sandro Cantoni), Mercedes Brignone (madre di Valeria), Olindo Cristina (padre di Valeria), Lorenza Biella (Marina), Enzo Liberti (Orsini), Armando Migliari (padre di Marina), Claudia Giannotti (matriigna di Marina), Camillo Fiorini (Gustavo, l'uscere), Giorgio Artale (il prete).

⁷²⁸ *Diario.*, 2 novembre 1960.

brevi considerazioni riguardanti i personaggi e il contenuto del testo. Tra questi, affiora in particolare la necessità di insistere sul tema della “menzogna” («Bisogna spingere la bugia al massimo»⁷²⁹; «la menzogna è la forza di noi borghesi»⁷³⁰) che nella commedia ricorre frequentemente e spesso in contrapposizione alla “verità”.

Prima di approfondire questo tema, è utile soffermarsi su elementi epitestuali, numerosi nel nostro caso, perché, come insegna Genette⁷³¹, forniscono utili indici di comprensione.

L’epitesto che accompagna la commedia è vasto ed è costituito dalle presentazioni a cura di de Céspedes (esempi di “epitesto pubblico originale e autonomo”⁷³²), dalle interviste rilasciate dall’autrice in occasione della rappresentazione teatrale (“epitesti mediatici”⁷³³) e dalle numerose recensioni che furono pubblicate. Per quanto riguarda le presentazioni a cura dell’autrice, tre in particolare sono degne di nota: quella pubblicata in seconda di copertina della prima edizione del volume *Quaderno proibito. Commedia in due atti*⁷³⁴, quella apparsa sulla rivista «Noi donne»⁷³⁵ in occasione della pubblicazione della prima puntata della Commedia⁷³⁶, e quella presente nella brochure stampata in occasione della prima rappresentazione al Teatro Eliseo di Roma⁷³⁷. In tutte e tre le presentazioni de Céspedes si sofferma principalmente su alcuni aspetti: le ragioni che l’hanno spinta a trarre una commedia da un romanzo pubblicato quasi dieci anni prima, i temi riconsiderati e approfonditi e, più in generale, le caratteristiche del lavoro di riscrittura.

Si legge sulla brochure uscita per la prima al Teatro Eliseo:

Ho sempre giudicato superfluo quel che si scrive per presentare una nuova commedia al pubblico. La commedia o va o spacca, o piace o non piace. Se piace, ciò non sempre significa

⁷²⁹ *Ivi*, 15 maggio 1959.

⁷³⁰ *Ivi*, 12 novembre 1960.

⁷³¹ Cfr. Gérard Genette, *Soglie. Dintorni del testo*, op. cit., in particolare le pagine 3-16 e 337-397; secondo Genette, l’opera letteraria è costituita da un testo che raramente si presenta nella sua nudità senza essere accompagnato da un certo numero di produzioni per presentarlo. Questo accompagnamento, di ampiezza e modalità molto variabili, costituisce il paratesto. Il paratesto è, sua volta, costituito dal peritesto e dall’epitesto. Costituiscono l’epitesto tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all’esterno del libro: generalmente in ambito mediatico (interviste, conversazioni), o in forma di comunicazione provata (corrispondenze, giornali intimi, e altro)” (p. 7). È epitesto qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato [...] senza che ciò pregiudichi, naturalmente, un suo ulteriore inserimento nel peritesto” (p. 337).

⁷³² Gérard Genette, *Soglie*, op. cit., p. 345.

⁷³³ *Ivi*, p. 349.

⁷³⁴ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, op. cit., p. 2.

⁷³⁵ Alba de Céspedes presenta la sua Commedia, in «Noi Donne», N. 10, 11 marzo 1962. Speciale 8 marzo.

⁷³⁶ La Commedia esce in quattro puntate sulla rivista mensile «Noi Donne», Roma, dall’11 marzo 1962 al primo aprile 1962.

⁷³⁷ Si tratta di una brochure conservata presso il Fondo Alba de Céspedes, Cartella 54/5.

che l'autore ha ragione e, se non piace, talvolta è il pubblico che ha torto e finanche la critica. Ma pare che, per una prima commedia, una presentazione sia necessaria [...]. Devo, infatti, chiarire al pubblico i motivi che mi hanno indotta a trarre una commedia da un mio romanzo pubblicato nove anni fa e sul quale non avrei mai supposto di tornare. Ero convinta che un'opera letteraria non potesse avere altra forma che quella originale; quella che, sin dappprincipio, l'autore ha giudicato atta a rappresentare quelle idee, quelle passioni, quei conflitti, insomma quell'universo fantastico in cui si muovono i personaggi e si svolge la vicenda. Ma, a turbare questa mia convinzione, alcuni anni dopo la pubblicazione del romanzo e delle sue traduzioni in lingue straniere, cominciarono a giungermi varie richieste di trarne una commedia. Ciò mi sorprese perché il *Quaderno proibito*, scritto in forma di diario, sembrava poco adatto ad una riduzione per teatro. Col tempo le richieste infittivano, provenienti anche da Paesi molto lontani da noi, dal nostro costume e dalla nostra mentalità. Infine, dall'Ungheria, mi giunse una riduzione bell'e pronta; la feci sommariamente tradurre, la lessi ma – benché fosse apparentemente fedele alla vicenda – non riuscivo a ritrovarvi né i personaggi né le idee e neanche i fatti del romanzo. [...] Mi domando, però, che scopo avesse, dare un'espressione nuova ad un'opera che già ne aveva una. Gli eventuali risultati pratici non m'interessavano⁷³⁸.

A vincere le retrosie dell'autrice a presentare la commedia è la volontà di specificare le ragioni che l'hanno portata a riscrivere, in una forma nuova, il romanzo *Quaderno proibito*; la riscrittura, spiega, è stata stimolata da sollecitazioni esterne – le numerose richieste provenienti da più parti e la lettura di una riduzione “bell'e pronta” dall'Ungheria – che hanno trovato risonanza nell'interesse, già manifestato, nei confronti di altri linguaggi.

Giacché i risultati pratici non le interessavano, quali erano gli obiettivi che si poneva e cosa cercò di realizzare con questa riscrittura? L'autrice, dopo aver sottolineato che «i conflitti personali e famigliari sono, da secoli, press'a poco i medesimi, ma ben più gravi sono le conseguenze che oggi (talvolta all'insaputa di chi li vive) essi provocano nella comunità in cui viviamo e in quella universale»⁷³⁹, afferma che a interessarle è «soltanto la possibilità di aggiungere qualcosa alla conoscenza del mondo che avev[a] rappresentato»⁷⁴⁰. De Céspedes, anche in questo caso, mira a raccontare la realtà che la circonda – una realtà molto cambiata nell'ultimo decennio –, la quale necessita di una narrazione che tenga conto del mutato contesto sociale. Nel presentare la commedia al pubblico di «Noi Donne», l'autrice rammenta che alcuni

⁷³⁸ *Ibidem.*

⁷³⁹ *Ibidem.*

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

critici hanno biasimato la scontatezza dei problemi trattati che lei, di contro, giudica ancora attuali:

Ma se lo fossero [scontati], perché sarebbero ancora in vigore le leggi che li suscitano? Perché, allora, quelli che avversano il divorzio e la parità dei diritti in ogni campo, sono in maggioranza? Credo che questi problemi come tanti altri, sono ancora sopiti nelle coscienze. Io ho inteso svegliarli, metterli in questione, additandoli a coloro che, come Valeria, li dimenticano, che vogliono dimenticare anche a prezzo di dimenticare le proprie aspirazioni, le proprie speranze, tutto di sé stessi⁷⁴¹.

Un'attualità dimostrata, secondo l'autrice, dalle reazioni del pubblico a teatro che reputa somiglianti ai comportamenti di Valeria, la quale non medita su quello che ha vissuto, ma rimuove e dimentica⁷⁴², reazioni che corroborano dunque la necessità di continuare a interrogarsi su questioni solo apparentemente risolte e superate.

Al centro, come si legge nelle presentazioni, rimane il tema della famiglia o, meglio, la relazione tra individuo/o e istituzione familiare: dal tempo della prima edizione del romanzo i problemi sono divenuti più urgenti e l'individuo/a non può più rifugiarsi nella famiglia, chiedendole di mediare i suoi rapporti con la società, bensì deve imparare a convivere con una nuova solitudine. La commedia porta in scena un individuo chiuso in un vile conformismo e un mondo «ove la paura, la debolezza e l'incapacità assumono spesso l'aspetto fiero del sacrificio mentre l'ipocrisia, imbalsamando certi miti, rappresenta l'ultima difesa [...], l'ultimo inganno che permette loro di impietosirsi su sé stessi»⁷⁴³. L'argomento cardine resta, dunque, l'ipocrisia, che nella commedia non muta, così come non muta lo scopo (risvegliare certe questioni sopite nelle coscienze). Scrive l'autrice:

Ho mostrato come soffrire in silenzio, anelando diritti che non abbiamo il coraggio di difendere, non basta a cambiare la nostra sorte, che, dunque, bisogna decidersi a risolvere quei problemi che, in ogni campo, sono "proibiti". Questa necessità m'ha

⁷⁴¹ *Alba de Céspedes presenta la sua Commedia*, in «Noi Donne. Speciale 8 marzo», op. cit.

⁷⁴² «Tutte le sere – sessanta ore, per ora, tra Roma e Milano – il pubblico applaudiva calorosamente, mostrando di comprendere che cosa ho voluto dire, [...]. Poi usciva e molti facevano proprio come la protagonista, Valeria, che non vuole meditare su quello che ha visto e vissuto: dimenticavano il contenuto polemico della commedia, anzi si convincevano che essa, invece di urtare il loro conformismo, lo rassicurava». *Ibidem*.

⁷⁴³ *Alba de Céspedes presenta la sua Commedia*, in «Noi Donne. Speciale 8 marzo», op. cit.

incitata a strappare al segreto del diario di Valeria quei fatti che non possono più appartenere soltanto alla nostra storia privata⁷⁴⁴.

È interessante il riferimento alla «storia privata», meglio, all'urgenza di forzarla e per mostrare ciò che essa nasconde (e in essa si nasconde); cogliendo l'importanza e la necessità di questa forzatura, de Céspedes anticipa la critica femminista della sfera privata, dal momento che si sofferma e interroga ciò che il privato copre della condizione femminile e delle relazioni tra i generi. La presa di coscienza sull'importanza di tale nesso rappresenta un passaggio (e forse un punto di partenza) imprescindibile sia per la liberazione della donna sia per la realizzazione di un modo nuovo di “esistere” come individua cosciente e capace di affrontare le difficoltà poste dal nuovo contesto sociale.

Tra le novità che presenta la commedia, vi è, inoltre, una maggiore definizione di alcuni personaggi maschili che si accorda con la necessaria presa di coscienza di tutte e tutti. Se nel romanzo l'autrice si concentra sulle figure femminili, nella commedia anche i personaggi maschili acquistano complessità; dimostrazione, questa, che la nuova realtà sociale, per essere affrontata e liberata dai vecchi dogmi, necessita dell'impegno di tutte e tutti coloro che ne fanno parte.

È utile soffermarsi ora sulle considerazioni che l'autrice dedica al lavoro di riscrittura. Un aspetto che emerge nell'incipit della presentazione pubblicata sulla seconda di copertina della *Commedia*:

Ridurre per il teatro un'opera narrativa è impresa che – secondo Alba de Céspedes – può essere compiuta soltanto dall'autore. I risultati spesso discutibili ottenuti da riduzioni, pur fedeli, di terzi, derivano appunto dalla necessità di attenersi al testo precedente, senza la libertà di ricrearlo per la scena mediante nuove intenzioni ed azioni. Nella riduzione di *Quaderno proibito* l'Autrice ha dunque approfondito i temi del romanzo, facendoli uscire con violenza dai limiti della pagina scritta e compiendo un'opera sostanzialmente nuova⁷⁴⁵.

Quaderno proibito. Commedia in due tempi è un esempio di autoadattamento all'interno dello stesso supporto (libro) e dello stesso medium (il linguaggio verbale) divenuto «testo [che] vive di vita propria»⁷⁴⁶ grazie a quella libertà creativa che, secondo de Céspedes, vanta solo

⁷⁴⁴ Cfr. Brochure conservata presso il Fondo Alba de Céspedes, Cartella 54/5.

⁷⁴⁵ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due atti*, op. cit.

⁷⁴⁶ Cfr. Beatrice Seligardi, *Per un'analisi della transmedialità intra-ed extra-letteraria: Swann di Carol Shield*, in «Between», vol. II, n. 4 (2012).

l'autore/l'autrice dell'ipotesto di partenza. Come osserva Linda Hutcheon, «[c]hiunque abbia mai avuto esperienza di un adattamento (e chi potrebbe negarlo?) possiede una teoria dell'adattamento, che ne sia consapevole o meno»⁷⁴⁷; sulla scorta di tale considerazione si potrebbe dire che, secondo la “teoria decespadiana dell'adattamento” solo l'autore/trice può realizzare un adattamento che sia – per usare le parole di Hutcheon – «una (re)interpretazione che una (ri)creazione»⁷⁴⁸, compiendo quel processo creativo che si pone come una ripetizione ma non una replicazione⁷⁴⁹. Hutcheon, interrogandosi sull'efficacia degli adattamenti, nota che «probabilmente il giusto modo per spiegarsi gli adattamenti di scarso successo non è tanto in termini di infedeltà al testo di partenza, quanto di mancanza di creatività o di abilità nel rendere l'opera adattata il proprio testo e quindi un testo autonomo»⁷⁵⁰. Si tratta di una considerazione che si accorda con la posizione di de Céspedes, secondo cui la parte significativa della riuscita di un adattamento risiederebbe nella creatività posta in esso, poiché nel processo di adattamento le diverse unità di cui si compone una storia possono modificarsi: può cambiare il punto di vista, possono cambiare il tempo e il ritmo e il punto di partenza e la conclusione possono essere completamente trasfigurati. Proseguendo con l'analisi di Hutcheon, per quanto riguarda la messa in scena, ossia il passaggio «dalla narrazione alla mostrazione», essa osserva che «le descrizioni, i racconti, i pensieri devono essere transcodificati in discorsi, azioni, suoni e immagini. I contrasti e le opposizioni ideologiche tra i personaggi devono essere resi visibili e udibili»⁷⁵¹; il processo di drammatizzazione determina, insomma, una riaccentuazione e una rifocalizzazione di temi, personaggi, intreccio. Alla luce di queste ultime considerazioni, si analizzerà la riscrittura di *Quaderno proibito* raffrontandola al romanzo.

3.2.1. L'analisi di *Quaderno proibito*. *Commedia in due tempi*

Rispetto al romanzo, la commedia presenta diverse novità: cambiano l'inizio e la conclusione, varia la caratterizzazione di certi personaggi, sparisce il tema della scrittura e si riducono le riflessioni introspettive di Valeria.

A differenza del romanzo, che si apre con Valeria che inaugura la prima pagina del nuovo diario, rammaricandosi e pentendosi d'averlo acquistato, la commedia inizia con un acceso confronto tra Mirella e la madre:

⁷⁴⁷ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, op. cit., p. 7.

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 27.

⁷⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 44.

⁷⁵¹ *Ivi*, p. 70.

Valeria, *indicando la camera di Riccardo*. Tieni portagli il caffè, per piacere.

Mirella. Non può venire lui a prenderlo?

Valeria. Ha studiato, oggi è stanco.

Mirella, *ironica*. Oggi!... Io, invece, studio tutti i giorni, vado in ufficio, ti aiuto a casa... e dovrei pure servire mio fratello, secondo te?

Valeria, *tagliando corto*. Va bene (*dirigendosi verso la camera di Riccardo*) Visto che ti disturba...

Mirella, *prendendo la tazza*. È una questione di principio.

Valeria, *ironica*. Eh, già, abbiamo l'avvocatesa in casa, adesso. Ma se credi di fare il tirocinio con me, sbagli... (*duramente*) Andiamo, ubbidisci!

Mirella va a bussare alla porta della camera di Riccardo ed entra senza aspettare la risposta.

Valeria, *a Michele*: Michele, devi parlare tu a Mirella... Michele... (Michele fa cenno che non sente). Non riesco a farmi sentire da nessuno, qua dentro. (*avvicinandosi a Michele*) Dico che Mirella è sempre ostile, violenta... Non capisco perché.

Mirella esce dalla camera di Riccardo e sente queste ultime parole.

Mirella. Perché non posso vederti fare questa vita!

Valeria. "Questa vita"! Come se l'avessi scelta! Non ne posso più, figurati...

Mirella. Appunto. Tu ti credi obbligata a servire tutti quanti, anche tuo figlio, perché sei una donna. Cioè una schiava, uno straccio, no? Se tu non avessi da pensare che alla casa, ancora ancora capirei. Ma arrivi qui sfinita, dopo otto ore di ufficio, l'autobus, la spesa... e ti senti pure in colpa. Tremi... (Valeria protesta) sì, sì... tremi all'idea che il pranzo non sia pronto quanto tornano "gli uomini"! Hai la vocazione del martirio, tu. Io no, mi dispiace. (*entra nella sua camera*).

Valeria, *sistemando le sedie attorno alla tavola*. La vocazione del martirio... (*scuote la testa*) È facile, la polemica. (*a Riccardo che entra mescolando il caffè*) È ancora caldo?

Riccardo, *bevendo*. Ottimo, l'hai fatto tu? (*Valeria annuisce – Riccardo indica la camera di Mirella*) Ha molta fretta, la bambina. Dove va?

Valeria. Al cinema, con Giovanna. [...]

[...]

Valeria, *alzando le spalle*. [...] (*a Mirella che entra dalla sua camera*) Vedi di non tornare all'una di notte, come domenica. La portiera, gli inquilini finiranno col pensare...

Mirella. Che cosa? Che ho una amante? Se è per questo potrei andarci a letto durante il giorno, no?

Valeria. Che modo di parlare!

Mirella. Non è quello che volevi dire? Perché hai paura delle parole? Sempre allusioni, stoccatine... La diplomazia familiare. Se sapessi quanto mi dà fastidio⁷⁵².

Come si può notare, sin dal primo dialogo, compaiono diversi argomenti cardine: il lavoro di cura che spetterebbe alla donna (in quanto donna); il senso di colpa femminile nel non ottemperare gli impegni familiari; la vocazione al martirio; l'importanza d'apparire rispettabili (agli occhi della "portiera", che è la società); l'ipocrisia che si cela nelle relazioni familiari. Di contro, nel romanzo, la discussione tra madre e figlia ora citata, compare circa a metà del testo:

Poi le ho teso un piatto con le uova fritte e l'ho pregata di portarlo a suo fratello. Mi ha chiesto perché non potesse venire lui stesso a prenderlo. «Ora lo chiamo» ha detto. Io mi sono rivolta verso di lei con durezza: «Ubbidisci» le ho ingiunto «Riccardo è stanco, ha studiato tutto il giorno». «E tu non hai lavorato tutto il giorno?» ha obiettato lei bruscamente: «E io non ho lavorato tutto il giorno?». Tuttavia è andata a portarglielo. Quando è tornata ha detto: «Questo è quello che mi rivolta, mamma. Tu ti credi obbligata a servire tutti, a cominciare da me. Allora anche gli altri, a poco a poco, finiscono per crederlo. Tu pensi che per una donna aver avuto qualche soddisfazione personale, oltre quelle della casa e della cucina, sia una colpa: che il suo solo compito sia quello di servire. Io non voglio, capisci? Non voglio». Ho sentito un brivido passarmi nella schiena, un brivido gelido del quale ancora non posso liberarmi. Tuttavia ho mostrato di non dare importanza a ciò che ella aveva detto. Le ho chiesto ironicamente se è in casa sua che vuole incominciare a fare l'avvocato⁷⁵³.

Lo scambio, nel romanzo, si conclude con un passaggio introspettivo in cui Valeria mostra d'aver ben compreso le parole della figlia, seppur preferisca fingere il contrario – ed eloquente è il «brivido gelido» quale spia del travaglio interiore vissuto dalla protagonista. Come si è mostrato nel capitolo precedente, il romanzo è costellato dalle autoriflessioni della protagonista che spesso accompagnano, commentando, le azioni o i dialoghi, permettendole di giungere a una presa di coscienza sempre maggiore. Si tratta di autoriflessioni che, oltre a essere numerose, sono importanti anche nella loro sostanza in quanto arricchiscono di molte sfumature la protagonista e discutono (e portano a mettere in discussione) le contraddizioni della morale piccolo borghese e patriarcale dominante.

⁷⁵² Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., pp. 13-15.

⁷⁵³ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 945.

Nel testo teatrale, la figura di Valeria risulta meno ricca di sfumature ed i temi meno problematizzati poiché molti pensieri vengono transcodificati in discorsi e azioni. Diverse autoriflessioni della protagonista vengono tradotte in dialoghi ma altre permangono nei monologhi che ella rivolge al pubblico. Sono undici, infatti, complessivamente, i monologhi di Valeria, undici momenti nei quali la protagonista si sofferma e riflette sulle tensioni che l'attraversano, rendendo più comprensibili (a chi legge o al pubblico) le proprie dinamiche interiori e le contraddizioni che abitano in lei.

Per quanto riguarda gli argomenti, si confermano quelli del romanzo; viene meno, tuttavia, il tema della scrittura e ciò fa sì che il focus si sposti dallo svelamento di sé mediante la pratica della scrittura ai vivaci confronti tra Valeria e, in particolare, Mirella. Il diario, l'oggetto diario, scompare come fulcro della storia, benché venga richiamato come pratica non realizzata o realizzata nel passato; esso compare quattro volte, tre delle quali nei monologhi che Valeria rivolge al pubblico («Ritengo ogni lor parola, ogni sguardo, tutto ciò che accade, qui dentro, come se lo scrivessi in un diario. Un diario intimo, segreto»⁷⁵⁴; «È cattiva, Mirella. Trova sempre parole che poi restano in me, in quel quaderno proibito dove sono sincera con me stessa»⁷⁵⁵; «La storia di una donna non è piuttosto in quei diari, in quei pacchi di lettere che lei non dimentica mai di bruciare prima di morire? [...] Come se bruciassi quel quaderno dove scrivevo i miei pensieri più segreti e di quello che è stato... di me... non restasse che un odore di fumo»⁷⁵⁶).

Oltre al tema cardine dell'istituzione familiare, si confermano anche altri temi: il lavoro di cura della donna («Di una casalinga si dice: è una donna che non fa niente. Del resto, che rimane di tanta fatica? Niente»⁷⁵⁷); i rapporti tra le diverse generazioni («Ma se potete farlo [affermare la vostra libertà], se ve lo permettono, dovete ringraziare tante povere donne come me che hanno vissuto dilaniate, sì, dilaniate, tra il passato e il presente, tra famiglia e il lavoro. Siamo noi che abbiamo costruito il ponte»⁷⁵⁸), la quotidianità che appesantisce il legame coniugale («Ci sono troppe cose tra noi, oltre ai ragazzi. Montagne di piatti, oceani di minestra»⁷⁵⁹); il tradimento quale cambiamento fittizio («Che cosa sarebbero questi cinque giorni, in fin dei conti? Una vacanza, l'hai detto. Un'avventura. Grottesca, ridicola, al tempo d'oggi. Un fumetto!»⁷⁶⁰) ed il tema

⁷⁵⁴ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 33.

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 109.

⁷⁵⁶ *Ivi*, 152.

⁷⁵⁷ *Ivi*, p. 48.

⁷⁵⁸ *Ivi*, p. 38.

⁷⁵⁹ *Ivi*, p. 70.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 99.

della rinuncia come vendetta. («Una donna come le altre? Avete sentito? [...] ecco cosa pensa di me, la tua Marina (*con cattiveria*) Proprio lei, che entra in questa casa incinta di due mesi! [...] No, mia cara, mi dispiace. Io posso servire d'esempio»⁷⁶¹).

A venir meno sono, invece, le riflessioni sul tema del possesso, ossia delle donne proprietà degli uomini (padri, mariti, figli o amanti), e quelle sulla perdita del proprio nome, e della propria dimensione di individue, in quanto identificate e nominate attraverso il ruolo svolto (figlia, moglie, madre, nonna).

Nel romanzo il focus è senz'altro Valeria (io narrante e io narrato della storia) mentre nella commedia risulta centrale anche la figura della figlia. Mirella, infatti, sin dalle prime battute si pone come colei che, spesso in maniera irriverente e polemica, critica l'istituzione familiare e il modello tradizionale di donna. La sua figura – esempio di una nuova generazione di donne – si staglia in maniera chiara e netta sia per la differente conclusione che chiude la commedia sia per una caratterizzazione, di contro, di Valeria, piuttosto stereotipata o, quanto meno, meno ricca di sfumature.

Anche la conclusione, come l'apertura, subisce uno stravolgimento nel passaggio dal romanzo alla commedia: se il primo, infatti, si chiude con il proposito di Valeria di bruciare il diario («Di tutto quanto ho sentito e vissuto in questi mesi, tra pochi minuti non vi sarà più traccia. Rimarrà solo, attorno, un lieve odore di bruciato»⁷⁶²), la seconda finisce con la contrapposizione tra la scelta di Mirella, di lasciare casa, e quella di Valeria, di restare – confermando la rinuncia come vendetta:

Valeria, *dopo un silenzio*. Sì, voglio parlarti.

Mirella *la guarda, in attesa*. Valeria *la fissa, seria, ma con tenerezza*.

Valeria. Vattene, Mirella. Ho paura che qui vi siano molte ... molte falsità. Molte bugie. Io stessa... Insomma, non mi piaccio troppo. (più piano) Non credo d'essere buona, sai... Sono... sono “una santa”. È diverso. (una pausa) Vattene. Ma fa presto. Vattene stasera. Parlerò io a tuo padre. È partita, gli dirò. Se n'è andata.

[...]

Mirella. E tu, mamma? (*in un moto affettuoso s'inginocchia presso Valeria, le prende la mano*) Vuoi venire con me? Con... noi? Io lavorerò. (*Valeria, senza guardare la figlia le carezza i capelli, macchinalmente*) Ma tu non hai bisogno che qualcuno lavori per te. Sei giovane. Lavorerai co noi. anzi, ci aiuterai. Vieni mamma. Vuoi?

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 144.

⁷⁶² *Ivi*, p. 1085.

Valeria si alza bruscamente, come per scacciare una tentazione. Si odono le risa dei ragazzi che giuocano a carte. Michele s'è addormentato presso il grammofono e, da qualche momento, si sente il ronzo del disco che gira a vuoto, ossessivo, angoscioso.

Valeria. No. Zitta. No, Mirella, no. (*fissando il vuoto con uno sguardo disperato*)
Io... Hanno voluto che restassi. Ebbene... resto⁷⁶³

Il confronto tra madre e figlia, «disposto – come sottolinea Zancan – in chiusura del testo, ne problematizza la fine, ipotizzando per una nuova generazione di donne la possibilità di un cambiamento, il desiderio condiviso di percorsi diversi»⁷⁶⁴. La commedia, in definitiva, si conclude con una giovane donna che lascia la casa in cui è cresciuta per perseguire i propri progetti e ideali. Una scelta che Mirella riesce anche grazie al sostegno della madre che la incoraggia e supporta a realizzare sé stessa. Il dialogo conclusivo presenta un'ulteriore novità: la reciprocità. A differenza del romanzo, in cui il «Vattene, fa presto» è seguito da Mirella che abbraccia con la madre e poi le domanda della nascita del bambino, nella commedia, l'esortazione è accompagnata dalla proposta di partire insieme («Vuoi venire con me? [...] Vieni mamma. Vuoi?»); si tratta di una novità significativa che completa ulteriormente la relazione tra donne, che viene integrata con l'elemento del sostegno reciproco. Come si vedrà successivamente, l'elemento della reciprocità sarà presente anche nello sceneggiato televisivo *Quaderno proibito*, che andrà in onda nel 1980.

Per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, interessanti novità riguardano anche i personaggi maschili, in particolare Michele.

Riccardo si conferma il personaggio fatuo, a tratti stereotipato, del romanzo; è un ragazzo incapace di affermare la propria personalità, chiuso in un comodo conformismo; in particolare, spiccano il suo conservatorismo maschilista basato su un'idea molto tradizionalista di donna e dei rapporti tra uomo e donna («La strada... la strada è la loro casa, ormai. Avete voluto dare tutte le libertà alle ragazze: gli studi, la carriera, il voto ... Impazziscono. Finita, la famiglia»⁷⁶⁵; «Gli uomini e le donne non hanno nessun interesse in comune (*sogghignando*) Salvo uno... naturalmente»⁷⁶⁶; «Io voglio poter sognare attorno a una donna, credere che c'è ancora qualcosa di puro, nella vita. [...] Figurati che

⁷⁶³ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 153-4.

⁷⁶⁴ Marina Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., p. 1665.

⁷⁶⁵ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 17.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 30.

[Marina] non si mette neppure il rossetto perché io non voglio... È una bambina»⁷⁶⁷). Ed inoltre, Riccardo manifesta anche una forte ostilità nei confronti della sorella («Le donne avvocato fanno ridere»⁷⁶⁸; «Stasera la prendo per un braccio e la sbatto fuori casa»⁷⁶⁹). A differenza del romanzo, in cui le posizioni di Riccardo vengono frequentemente messe in discussione da Valeria – che oltre a evidenziarne la limitatezza, manifesta anche il proprio disaccordo –, nella commedia madre e figlio ricoprono posizioni più sodali. Per quanto riguarda, ad esempio, la relazione tra Mirella e Cantoni, di fronte ai gretti commenti di Riccardo («Vedi che fanno? È come se si vendessero. Che gusto può provare Mirella a uscire con un uomo di quell'età, un vecchio?»), Valeria risponde: «Io ho obiettato sorridendo che un uomo di trentaquattro anni non è un vecchio e che Cantoni, a detta di tutti, è molto intelligente. Egli si è rivolto verso di me accuratamente, dicendo: “Non difenderla. Tu non hai fatto come loro, mamma” Allora in uno scatto gli ho chiesto: “E se avessi sbagliato?”. Riccardo ha sgranato gli occhi su di me con tanta angoscia che io subito ho aggiunto che sono stata felicissima con suo padre, ma non tutte le donne hanno lo stesso carattere»⁷⁷⁰. Valeria, dunque, difende Mirella, accenna – seppur si limiti ad insinuare un'ipotesi, senza argomentarla – alla possibile vicinanza tra sé stessa e la figlia e ricorda i differenti (e legittimi) caratteri che una donna può avere. Di contro, nella commedia, la posizione di Valeria è chiusa e, soprattutto, meno complessa:

Riccardo. Non ho bisogno di vedere. Sento. È un'Alfa. L'Alfa sport di Cantoni. Uno di quarant'anni.

Valeria. Di quarant'anni!

Riccardo. Già. Un avvocato.

Valeria, *guardando in strada*. Eccoli! (*Riccardo la raggiunge*) Oh! Baciarsi così, in mezzo alla strada! Può passare qualcuno... Che vergogna! (*si allontana dalla finestra*)

Riccardo, *guardando in strada*. Tu che mi ripetevi sempre che Mirella aveva trovato un posto perché studiava. [...] Hai visto di quale studio si tratta.

Valeria. Chi è quest'avvocato? Non deve essere una persona per bene⁷⁷¹.

Nel testo teatrale acquista complessità la figura di Michele, più composita rispetto al personaggio di Riccardo ma, anche, più sfaccettata rispetto al Michele del romanzo.

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 27.

⁷⁶⁸ *Ivi*, p. 59.

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 73.

⁷⁷⁰ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 947.

⁷⁷¹ Alba de Céspedes *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 29.

Da un lato, in Michele persistono certe posizioni maschiliste, particolarmente evidenti negli scambi con il figlio; si tratta di battute sulla disponibilità sessuale della vicina di casa («Riccardo. Esagera, eh, la puttarella di qui accanto. Dovrebbe darmi una percentuale!» – Il padre, *malizioso*. Se fossi in te, andrei a parlarle. Vedrai che vi metterete d'accordo»⁷⁷²), sull'avvenenza della consuocera («Riccardo, *indicando la Matrigna a Michele*. La suocerastra... Capito il genere? – Michele, *guardandola con interesse*. Non è male... Non è niente male»⁷⁷³) o della reazione alla notizia che Marina è incinta («*Michele, colpito, rimane un momento a guardare Valeria. Poi scoppia in una risata. Michele, ridendo*. Che cretino!»⁷⁷⁴). La risata sconcerta Valeria sia nella commedia sia nel romanzo; in quest'ultimo, ne commenta anche la qualità («Io avrei preferito che si fosse sdegnato: in quel suo modo di ridere sentivo qualcosa che non mi piaceva»⁷⁷⁵). Il Michele della commedia si conferma da un lato un uomo conformista ma, dall'altro, anche colui che mette in discussione l'ideologia piccolo borghese e familistica. Nella commedia, infatti, l'istituzione familiare viene criticata anche da Michele, nelle cui parole si ritrovano diverse delle considerazioni che nel romanzo vengono, invece, sostenute da Valeria. Sin dalla prima battuta, affiora il disincanto che caratterizzerà i giudizi di Michele: «Bisogna averne paura [delle donne], alla sua [di Riccardo] età. Uno ha l'avvenire davanti a sé, il mondo, l'universo... l'infinito Può scegliere qualunque cosa e invece, non appena mette la testa fuori sceglie... una donna. Una tra tutte. Quella. Per sempre. Il resto: finito»⁷⁷⁶. Un'amara disillusione che riguarda sia le scelte conformiste (quali condanne) sia l'istituzione familiare che viene criticata nel suo carattere illusorio:

Valeria, *stizzata*. Tu difendi sempre Mirella. [...] Ma noi la conosciamo...

Michele. Noi?... Che illusione! In famiglia viviamo tutti in incognito senza che mai nessuno sospetti la nostra vera identità. (come tra sé) Un vantaggio, del resto. Uno dei pochi vantaggi della famiglia...⁷⁷⁷

⁷⁷² *Ivi*, p. 116.

⁷⁷³ *Ivi*, p. 148.

⁷⁷⁴ *Ivi*, p. 133.

⁷⁷⁵ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 1055. Tra l'altro, non è l'unica occasione in cui l'autrice si sofferma, qualificandola, su una risata. Precedentemente, in riferimento a Riccardo, scrive: «quell'irritante riso maschile» (p. 970).

⁷⁷⁶ Alba de Céspedes *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 18.

⁷⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

Valeria, *incerta*. Perché questo bacio triste, Michele?

Michele, *allontanandosi*. Triste? No... Scoraggiato, piuttosto. Lo so, è un'ipocrisia che va avanti da secoli. Ma mi domando se la colpa non è nostra. Se non siamo noi che dovremmo avere il coraggio di capire che è finita. Che l'angoscia dipende da questa e da tante altre bugie...O, forse, è un'enorme bugia che ci sostiene, che sostiene tutto?⁷⁷⁸

Si tratta di considerazioni somiglianti a quelle esposte da Valeria nel romanzo. A tal proposito, si ricordano due passaggi del romanzo, particolarmente affini alle battute citate di Michele; il primo: «La sera quando ci sediamo a tavola tutti insieme, sembriamo chiari e leali, senza insidie, ma io, ormai, so che nessuno di noi si mostra qual è veramente, ci nascondiamo, ci camuffiamo tutti, per pudore o per dispetto» (p. 1084); il secondo: «Che angoscia. Farei bene a smettere di scrivere. [...] A volte penso che già da molti anni io non amo più Michele e continuo a ripeterlo per abitudine, senza avvedermi che i sentimenti amorosi non esistono più, tra noi, e sono stati sostituiti da altri, forse ugualmente validi, ma del tutto diversi» (p. 1028). Particolarmente interessante risulta, inoltre, un breve scambio tra Valeria e il marito («Valeria. Non ho bisogno di riflettere. Mi conosco – Michele. Conoscersi... Se fosse così facile!»⁷⁷⁹), alla luce di ciò che ella scriveva sul proprio diario nel romanzo («io, invece, più mi conosco e più mi perdo»⁷⁸⁰).

Le figure di Michele (seppur le sue amare considerazioni si risolvano infine in una vile accettazione conformista dell'esistenza così com'è) e di Cantoni delineate nella commedia si inseriscono in quell'orizzonte di personaggi maschili inaugurato da Pietro, il compagno della protagonista di *Prima e dopo* (1955). A partire da Pietro, i personaggi maschili decespediani acquistano complessità, portando esempi di una soggettività maschile meno retriva rispetto a quella rappresentata nei romanzi e racconti precedenti.

Ci sembra che De Céspedes, delineando dei personaggi caratterizzati da una maschilità fino a quel momento inedita, abbia posto l'accento sull'*intentio* cognitiva, prediligendola a quella imitativa⁷⁸¹. Attraverso Pietro di *Prima e dopo*, Michele e Cantoni di *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* e, successivamente, Gerardo di *Il rimorso*, l'autrice dimostra di privilegiare un'interpretazione della realtà che si realizza mostrando

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 135.

⁷⁷⁹ *Ivi*, p. 21.

⁷⁸⁰ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 1059.

⁷⁸¹ Cfr. Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, op. cit., p. 4

una vita possibile⁷⁸². Si leggano al riguardo le parole dell'autrice, in occasione di un'intervista del 1955:

Ogni romanzo esprime un mutamento, un progresso, compiuto non soltanto sulla pagina, ma in noi; è un segno del punto in cui siamo, e, poiché il narratore è anche uno storico, una testimonianza delle vicende cui abbiamo assistito. Da queste, tuttavia, egli non saprebbe trarre alcuna conclusione poiché, pur rappresentando il mondo e il tempo in cui vive, cammina avanti alla sua generazione, alla ricerca continua di una nuova e valida espressione artistica⁷⁸³

Secondo tale prospettiva, i personaggi possono essere interpretati come degli «io sperimentali»⁷⁸⁴ disposti su un orizzonte in cui si alternano reale e possibile; ed in tal modo, l'autrice, intrecciando essere e poter essere, racconta l'Italia negli anni cinquanta prefigurando, al contempo, nuovi orizzonti esistenziali e politici. Gli anni cinquanta furono in effetti un periodo di importanti trasformazioni riguardanti sia il «“modo di essere” ma anche [i]l modo di rappresentarsi e “pensarsi” degli italiani»⁷⁸⁵; cambia, insomma, il modo di vivere il (e pensarsi nel) presente ed il modo di progettare il (e pensarsi nel) futuro. Nella produzione creativa di de Céspedes, le italiane e gli italiani manifestano un disagio (si pensi al personaggio di Michele), una distanza morale (si pensi a Valeria) fino a una rottura pratica e teorica (Mirella) nei confronti della società precedente e del suo orizzonte di valori e di norme. Sono in particolare i giovani, femmine e maschi, a esprimere un malessere e a marcare una differenza rispetto alle vecchie regole⁷⁸⁶.

I cambiamenti di quegli anni vengono registrati anche da alcuni settimanali che, a partire dal 1950, pubblicano una serie di inchieste sul mondo femminile⁷⁸⁷. Nel 1950, il settimanale «Tempo» pubblica l'inchiesta *Ragazze d'oggi*, in cui Vincenzo Rovi, analizzando le risposte di duecento donne nubili tra i 16 e i 23 anni a un questionario riguardante le proprie aspettative, evidenzia un'oscillazione tra i vecchi valori e quelli

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in «Fiera Letteraria», 7 agosto 1955.

⁷⁸⁴ Cfr. Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988.

⁷⁸⁵ Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996, p. X.

⁷⁸⁶ Cfr. Simonetta Piccone Stella, *La Prima Generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993.

⁷⁸⁷ Cfr. Luisa Cigognetti, *Nuovi modelli, vecchi ruoli: l'immagine femminile nel cinema e nei media (1945 – 55)*, in Patrizia Gabrielli, Luisa Cigognetti, Marina Zancan (a cura di), *Madri della Repubblica. Storie immagini, memorie*, Carocci, Roma 2007, pp. 87-148.

nuovi che stanno affiorando; mentre nell'estate del 1951, su «Oggi» appare un'indagine sulle aspirazioni e i sogni delle donne italiane dal titolo *La donna italiana si confessa*, in cui vengono mostrati i dati del sondaggi commissionati alla Doxa dallo stesso settimanale nel 1951. Particolarmente interessanti sono le inchieste pubblicate su «Epoca»: nel 1954 escono prima l'inchiesta a cura di Anna Garofalo *Le donne comandano*, in cui la giornalista propone, non senza polemica, un'indagine sulle donne affermate professionalmente (ma di cui non si parla mai), e poi l'indagine *Più forte il sesso debole*, che ripercorre le conquiste principali degli ultimi cinquant'anni a livello internazionale; un anno dopo, il settimanale pubblica *La ragazza del 1955*, a cura di Marta Schiavi che mira a tratteggiare il carattere delle giovani donne moderne. Inoltre, nel 1953, dopo l'accusa della scrittrice e giornalista Fausta Cialente “Gli uomini italiani bastonano le donne?”, il mensile «Noi Donne» dà inizio a un'inchiesta che mette in luce il privato dei militanti comunisti⁷⁸⁸, mostrando di voler affrontare senza ipocrisie l'annoso e diffuso problema dell'autorità maritale che, solo nel 1956, verrà messa in discussione con l'abolizione dello *Jus corrigendi* del marito nei confronti della moglie. Si ricorda che in quegli anni, de Céspedes tiene su «Epoca» le rubriche *Dalla parte di lei* (1952 - 1958) e *Diario di una scrittrice* (1958 - 1960), per le quali ricevette numerosissime lettere di donne e soprattutto di uomini, e nelle quali discute con ironia e rara libertà di grandi temi, come l'infedeltà per l'uomo e per la donna, il divorzio e la parità tra uomo e donna.

Fino agli anni Cinquanta, i romanzi e i racconti dell'autrice si focalizzano sulla condizione delle donne, narrando ciò che storicamente è stato spesso silenziato, ossia ciò che le mura domestiche nascondono e, insieme, rivelano della società. A partire dagli anni Cinquanta, le donne continuano a essere raccontate ma, accanto a loro, acquistano centralità anche le figure maschili; una scelta, questa, aderente agli intenti espressi, in più occasioni, dall'autrice. La privatezza va strappata al segreto dei diari e delle mura domestiche e diventare il luogo da cui partire affinché le donne e gli uomini possano realizzare uno stare insieme collettivo più giusto e libero; compito degli scrittori e delle scrittrici è quello di “camminare davanti” a loro, mostrando nuovi modi di essere e divenire, articolando nuove categorie e arricchendo l'immaginario.

Interessante è, infine, una scena dal carattere particolarmente melodrammatico presente nella parte conclusiva della commedia ed assente nel romanzo. Nel romanzo, Valeria, dopo aver appreso la notizia della gravidanza di Marina, si confida con Mirella,

⁷⁸⁸ Cfr. Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 309.

comunica la notizia a Michele e, infine, l'intera famiglia ne riparla insieme. Valeria manifesta un'iniziale contrarietà che, poi, si tramuta in desolata accettazione del nuovo lavoro di cura che il ruolo di madre, moglie e ora nonna le prescrive. Nella commedia, le reazioni di Valeria che accompagnano nell'immediato la notizia sono simili a quelle del romanzo (discute con Riccardo, si confida con la figlia e poi parla a Michele); in un secondo momento, però, ragionando sul dove abiteranno i novelli sposi o, meglio, comprendendo che essi andranno a vivere con loro, Valeria reagisce con veemenza, minacciando di andarsene:

Valeria, *con un riso artefatto*. Qui?... ah, ah, ah, ma non è possibile, ragazzi miei, non se ne parla... Lo sai bene, Riccardo. La tua camera è piccola piccola, con quella finestra lassù in alto...

Riccardo. Ho già pensato a tutto. Si toglie l'armadio e c'è posto per un letto grande. L'armadio qui... [...]

Valeria. Sono calmissima. Tutto quello che accade qui dentro non mi riguarda. Non me ne importa niente. (*indicando Marina*) Ormai tocca a lei rimanere tra queste mura. (*una risatina cattiva*) Io vi ho passato ventiquattro anni e adesso basta. Me ne vado.

Va nella sua camera. Riccardo fa per seguirla, Michele lo trattiene.

Michele, *a Riccardo*. Lasciala. È una crisi. L'età, sai... Bisogna che si sfoghi. Quando ho preso mia madre in casa è stato lo stesso. Credevo che la odiasse. Poi, quando Nonn'Adele si è ammalata, ricordi? L'ha assistita durante notti e notti, l'ha perfino vestita quando è morta... (*scuote la testa*) Sono così le donne.

Valeria entra con una valigia e la posa sulla tavola con aria trionfante. [...]

Valeria, *molto eccitata, nervosa*. Me ne vado subito. E non vado mica a Trieste, per lavorare, o da zia Matilde. Me ne vado per sempre. (*sorride*) Ah, l'ho trovato il coraggio, finalmente. (*a Riccardo che le si avvicina*) Lasciami, non t'avvicinare... Me ne vado con la mia vecchia valigia, i miei vecchi vestiti... sempre i soliti, che rivedo ogni stagione. Ecco... Ecco tutto quello che possiedo dopo vent'anni... Ma ho una bella camicia da notte bianca e una vestaglia. [...]

Michele, *a Valeria*. La finisci, con questa valigia?

Valeria, *senza ascoltarlo*. E ho un amante!

Michele, *sottovoce a Riccardo*. Bisognerebbe chiamare un medico. (*a Valeria*) Ma via, mammà, che dici...

Valeria. La verità. Dico la verità. (*ride nervosamente*) Me ne vado. Parto per l'estero con un uomo che pianta tutto per me. Per me. Vi pare impossibile, vero? Eppure è così⁷⁸⁹.

Inaspettatamente, sarà un'incauta battuta di Marina («Non la tormentate! Non capite che ha detto la verità? ... Lasciatela andar via!»⁷⁹⁰) a impressionare Valeria, convincendola a restare, per vendetta. Valeria, infatti, sentendo la futura nuora mettere in dubbio la monolitica coerenza del suo passato, deciderà di restare quale esempio moralizzatore, sottomettendosi a quella morale non perché la creda giusta ma per conservare il diritto di rimproverare la non osservanza alle altre e agli altri.

Il concetto di verità ricorrerà anche nelle battute successive («Quando uno dice la verità è sempre un po' pazzo, no? Le bugie sono più rassicuranti. Più morali»; «Adesso che ho detto tutta la verità bisogna che me ne vada»; «Perché nessuno crede mai alla verità?»⁷⁹¹), ribadito da Valeria per corroborare una visione manichea dell'esistenza divisa tra verità e bugia. La scena è caratterizzata da una melodrammaticità particolarmente evidente in alcuni elementi: la centralità dei sentimenti – nella loro manifestazione più estrema e pura – di Valeria, inseriti in una rete di conflitti, il mostrare (portare in scena) una sorta di scontro tra forze riconducibili a un rigido sistema di valori dicotomici tra loro e il fatto che si concluda con la «sconfitta dell'amore romantico e la sua espulsione dal cerchio sacro della famiglia»⁷⁹². Inoltre, Valeria aderisce a quell'immagine di donna propria del melodramma, ossia un io che si contrappone a un ordine sociale, uno di quei personaggi femminili che «forzano, sovente senza averne consapevolezza, i limiti simbolici dei comportamenti socialmente accettati, inseguendo le direttrici mortifere e illusorie del sogno d'amore»⁷⁹³.

In ultimo, pare interessante la risposta con cui Valeria, appresa la notizia della gravidanza di Marina, ribatte a Riccardo, in particolare alla distinzione del figlio tra l'onore maschile e quello femminile:

Riccardo. [...] Ma l'onore è prezioso, per un uomo.

Valeria, *ribellandosi*. E allora perché lo affidate proprio alle donne? A degli esseri che giudicate senza cervello, incapaci, che vi piacciono quando sono “delle bambine”? ...

⁷⁸⁹ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., pp. 139-142.

⁷⁹⁰ *Ivi*, p. 144.

⁷⁹¹ *Ivi*, pp. 142-143.

⁷⁹² Lucia Cardone, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012, p. 12.

⁷⁹³ *Ivi*, p. 18.

Bambine che, però, devono vincere quelle passioni alle quali voi non sapete resistere. Voi che vi giudicate forti, ragionevoli, logici. Eh! ... ce l'avete rifilata, questa faccenda dell'onore. Rifilata! ... Ecco⁷⁹⁴.

La battuta di Valeria sintetizza la posizione che più volte de Céspedes esprime e argomenta nei suoi interventi sulla Rubrica *Diario di una scrittrice*. Questa, a carattere esemplificativo, una risposta dell'autrice a un lettore: «Tuttavia molti pensano, come il lettore toscano, che si debba più facilmente perdonare un uomo che una donna per i suoi errori: sì che viene fatto di domandarsi perché venga chiamato “sesso forte” proprio quello al quale concediamo il perdono in considerazione della sua naturale debolezza»⁷⁹⁵.

3.2.2. La ricezione della commedia *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*

Il 16 dicembre 1961 la Commedia debutta al Teatro Eliseo di Roma con la regia di Mario Ferrero, le scene di Pier Luigi Pizzi e la sceneggiatura di Alba de Céspedes. A portarla in scena è la compagnia di Andreina Pagnani che, nel ruolo di Valeria, riscuoterà molte lodi.

La rappresentazione teatrale è accompagnata da numerose recensioni, la maggior parte delle quali raffronta la commedia al romanzo *Quaderno pubblicato*, uscito una decina di anni prima per Mondadori.

Per dare un quadro della ricezione di pubblico e di critica, sono stati esaminati più di sessanta articoli, pubblicati all'indomani del debutto, poi ritagliati e conservati dall'autrice stessa in apposite cartelle e ora conservati nel Fondo Alba de Céspedes presso la Fondazione Mondadori di Milano⁷⁹⁶. Ad oggi, tali articoli non sono registrati in nessun apparato bibliografico pubblicato.

A differenza dei commenti che accompagnarono l'uscita del romanzo, nelle recensioni al testo teatrale i riferimenti all'ipotetico femminismo di de Céspedes sono esigui; tra questi, si ricordano i passi: «Se fosse nata nel secolo scorso non c'è dubbio che Alba de Céspedes sarebbe stata un'accesa femminista»⁷⁹⁷ e «senza essere propriamente una scrittrice femminista, Alba de Céspedes ha spesso scelto di rappresentare una certa condizione della donna»⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 131.

⁷⁹⁵ Alba de Céspedes, *All'uomo si perdona* (1955), in *Appunti di vita italiana. Dalla parte della Ragione*, X Edizioni, Cagliari 2015, p. 78.

⁷⁹⁶ Si tratta della Serie 1.6 “Ritagli stampa”, sottoserie 1.6 “Scritti e attività”, 116/4.

⁷⁹⁷ Sandro Svalduz, *La contessa-scrittrice è sempre stata dalla parte di lei*, in «Momento Sera», 16 dicembre 1961.

⁷⁹⁸ R.T., *Le Prime romane. Quaderno proibito*, in «Il Messaggero», 17 dicembre 1961.

Ad essere presente nella quasi totalità degli articoli è il richiamo al romanzo da cui la commedia è tratta. Un richiamo che assume forme opposte: da un lato, il proposito – seppur non sempre rispettato – di intendere la commedia come opera autonoma e autonomamente dall’ipotesi: «Per quanto sia inopportuno, e sostanzialmente inutile, il confronto tra un romanzo e l’opera teatrale ricavata da quel romanzo, sarà invece necessario spendere qualche parola»⁷⁹⁹; «La commedia di Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, è stata variamente giudicata. Ha giocato molto nelle diverse valutazioni il fatto che si trattasse d’una riduzione dell’omonimo romanzo della scrittrice. Questo non è molto giusto perché l’opera di teatro va giudicata per la sua resa sulla scena»⁸⁰⁰; «Ma l’opera narrativa, che noi conosciamo, qui non ci interessa; vogliamo dire che informiamo del copione senza tener conto dei suoi rapporti coi risultati raggiunti dal testo originario»⁸⁰¹. Dall’altro lato, un chiaro riferimento al romanzo da cui è tratta. Per quanto riguarda quest’ultimo approccio, alcuni critici si interrogano sul senso stesso di realizzare una commedia («Era necessaria questa riduzione teatrale del libro [...]? A giudicare dai risultati bisognerebbe dire di no»⁸⁰²; «resta difficile da comprendere perché Alba de Céspedes abbia ripreso in mano, a otto-nove anni di distanza, un romanzo che ebbe, al suo apparire, ottime accoglienze»⁸⁰³), mentre altri, la maggior parte, riflettono sulla riuscita o meno dell’adattamento, paragonandola al romanzo.

A pochi giorni dal debutto, «La Fiera Letteraria» pubblica un articolo in cui Giovanni Calendoli, partendo da un raffronto con il romanzo *Quaderno proibito*, evidenzia le debolezze della commedia:

In una letteratura, come quella italiana, ancora troppo legata ai problemi generali ed ai personaggi precostituiti, cioè scarsamente capace di rappresentare con immediatezza l’esistenza normale e di esplorarla nelle sue piccole tragedie quotidiane, [...] ignorate o sottovalutate per una forma di omertà morale, gli scrittori autentici, sinceri veri non debbono trascurarsi anche se non conquistano la perfezione dell’arte. [...] Nella più sfavorevole delle ipotesi, *Quaderno proibito*, il romanzo, è un pungente e rivelatore documento: e in esso il carattere della protagonista Valeria Cossanti assume un rilievo inconfondibile. [...] Il suo “piacere dell’onestà” è il prodotto di una concezione della morale, di una particolare dimensione della vita familiare e di una idea della donna nella società, [...]. Valide al tempo

⁷⁹⁹ g. d. c., *Dal romanzo al palcoscenico la scrittrice Alba de Céspedes*, in «Avanti», 17 dicembre 1961.

⁸⁰⁰ Roberto De Monticelli, *Valeria è una vittima che si trasforma in carnefice*, in «Epoca», 28 gennaio 1962.

⁸⁰¹ Eugenio Ferdinando Palmieri, *Famiglia d’oggi con madre in crisi*, in «La Notte», 17-18 gennaio 1962.

⁸⁰² G. Ant., *Quaderno proibito*, in «Il Globo», 20 dicembre 1961.

⁸⁰³ Arnaldo Mariotti, *L’arte della Pagnani salva una commedia*, in «Il Giornale del Mattino», 17 marzo 1962.

in cui *Quaderno proibito* fu composto, probabilmente non lo sono più oggi [...]. La riduzione teatrale del romanzo non è datata con altrettanta esattezza e quindi appare sfocata, soprattutto nel personaggio della protagonista Valeria Cossanti. Questo personaggio si sarebbe potuto definire poeticamente se fosse divenuto un grande carattere di quel combattimento, che è appena accennato, fra due specie opposte di egoismo: l'egoismo immoralistico (il desiderio di vivere contro le leggi) e l'egoismo moralistico che alla fine trionfa. Alba de Céspedes è tuttavia sincera nel dialogo teatrale come lo è nella pagina scritta ed alcune battute, che pur sono desunte dai discorsi di tutti i giorni, hanno una violenza sorprendete. *Quaderno proibito* è stato messo in scena da Mario Ferrero con cura evidente, ma senza molta convinzione ed è stato recitato da Andreina Pagnani, che ha impersonato Valeria, con abilità, con finezza ma senza la volontà di esprimere, se non nel finale, posizioni psicologiche nettamente individuate. [...] *Quaderno proibito* è il debutto teatrale di Alba de Céspedes: non può considerarsi un debutto delusivo, ma semplicemente un debutto sbagliato»⁸⁰⁴

Diverse osservazioni presenti nella recensione di Calendoli torneranno in altri commenti, in particolare: il raffronto con il romanzo, il contesto sociale non adeguatamente aggiornato e piuttosto impreciso, i personaggi e le personagge (inclusa Valeria) non sufficientemente caratterizzati, una certa perplessità nei confronti delle scelte registiche, sceniche e nei confronti dell'interpretazione di Pagnani.

Anche Sandro De Feo comincia la sua recensione riferendosi al romanzo *Quaderno proibito* o, meglio, al lavoro artigianale che deve fare un autore quando adatta un suo romanzo: «il lavoro dello scrittore che intende farlo [il suo romanzo] diventare testo drammatico e quindi spettacolo teatrale sarà di togliere quel di più, cioè, alla lettera, di “ridurre” l'opera originale nei limiti obbligati dell'opera derivata di teatro. [...] E se la de Céspedes voleva anche sulla scena un bel ritratto ambiguo di vittima-aguzzino, avrebbe dovuto dimenticarsi del romanzo, e scrivere da capo a fondo la sua Valeria di teatro, e magari chiamarla con un altro nome. Per quanto dotata essa sia, non poteva riuscire a lei il colpo che non è riuscito a nessun altro»⁸⁰⁵. L' “errore” commesso da de Céspedes sarebbe quello di essersi mantenuta aderente al romanzo perdendone, però, il tratto sostanziale: l'ambiguità. In tal modo, *Quaderno proibito* è divenuto una commedia crepuscolare («Ferrero l'ha messo su come commedia crepuscolare»), dalle pesanti scelte sceniche («Pizzi ha immaginato una asmatica macchina di carrelli») in cui la stessa Pagnani, seppur «abbia fatto di Valeria un personaggio vero», non ha potuto «farne un

⁸⁰⁴ Giovanni Calendoli, *Quaderno proibito*, in «La Fiera Letteraria», 24 dicembre 1961.

⁸⁰⁵ Sandro De Feo, *La metamorfosi di Valeria*, in «L'Espresso», 7 gennaio 1962.

personaggio ambiguo, dal momento che l'ambiguità era stata smarrita per strada nel viaggio dal romanzo alla commedia». Alla commedia mancherebbe, insomma, come per Calendoli, l'elemento dell'ambiguità.

Alcuni tratti crepuscolari li individua anche Raul Radice che intitola il suo articolo *Da un quaderno proibito nasce una donna crepuscolare*; scrive Radice:

Quaderno proibito di Alba de Céspedes rappresentato all'Eliseo [...] ripropone non tanto gli interrogativi riguardanti le opere concepite in altra forma e poi trascritte per il teatro [...] quanto il problema di un teatro narrativo, diaristico e saggistico nello stesso tempo, [...]. Alle così dette regole teatrali, di cui di tanto in tanto si tenta assurdamente la codificazione, crediamo poco, convinti che ogni commediografo autentico scopre regole sue proprie: le quali, naturalmente, non nascono a caso. [...] La trasposizione drammatica, che fa di *Quaderno proibito* un racconto sceneggiato, riduce il proposito polemico a una sommaria enunciazione, [...] Valeria, quando agisce, diventa personaggio crepuscolare; e i suoi casi, ridotti alla sua misura, si rimpiccioliscono nonostante siano espressi con minuziosità partecipe. Più che un dramma (e il regista Mario Ferrero e lo scenografo Pier Luigi Pizzi lo hanno configurato in una grandiosità discutibile) *Quaderno proibito* è un ritratto di donna, una immagine variamente illuminata⁸⁰⁶.

Di «teatro intimista»⁸⁰⁷ parla invece Ferdinando Palmieri, che esprime considerazioni particolarmente severe nei confronti della commedia: essa viene giudicata scontata, priva di originalità, tant'è che «il pubblico si è candidamente divertito non per l'originalità, chiamiamola così, del dramma di Valeria, ma per la convenzionalità delle battute dei casi».

Alcune affinità si riscontrano nel commento, altrettanto severo, di Vito Pandolfi che giudica la commedia eccessivamente fedele al romanzo, lacrimevole e monotona: «Siamo ben lontani dal grido generoso che lanciò Sibilla Aleramo al principio del secolo con *Una donna*, o dalla recentissima autobiografia di Simone de Beauvoir così acuta nelle considerazioni. La nostra Autrice vuol semplicemente toccare il cuore delle schiere di lettrici dei settimanali femminili, [...]. Un'abbondanza di monologhi interiori della protagonista, inseriti con troppa disinvoltura. Forzati, forse, dal fatto che il romanzo è

⁸⁰⁶ Raul Radice, *Da un quaderno proibito nasce una donna crepuscolare*, in «L'Europeo», dicembre 1961.

⁸⁰⁷ Eugenio Ferdinando Palmieri, *Famiglia d'oggi con madre in crisi*, in «La Notte», 17-18 gennaio 1961.

scritto in forma diaristica»⁸⁰⁸. Pandolfi loda poi l'interpretazione di Pagnani e la regia di Ferrero mentre giudica anche lui macchinose le scelte sceniche di Pizzi.

Anche Gustavo D'Arpe e Arnaldo Fratelli condividono le perplessità di Palmieri e Pandolfi. D'Arpe ritiene che nella commedia «sembra prevalere l'assillo della fedeltà a un tessuto narrativo il quale essenzialmente mira a illuminare un solo personaggio, Valeria»⁸⁰⁹, la cui storia – prosegue oltre – «non vuole essere isolata. È a suo modo una storia polemica di cui la protagonista diventa l'emblema. E infatti Valeria, a differenza degli altri personaggi (i quali, a eccezione di Mirella, sono tutti convenzionali) è descritta con minuziosa finezza e con ricchezza di sfumature, [...]. Personaggio commentato dall'autrice, Valeria non può rinunciare a commentare di tanto in tanto sé stessa. Se da un lato questo procedimento dà evidenza alla protagonista, dall'altro il dramma si riduce sempre più a un monologo e sottolinea il proprio carattere di racconto sceneggiato. Su tal carattere influisce non tanto la materia quanto una debolezza ritmica che la regia di Mario Ferrero e la scenografia di Pier Luigi Pizzi, [...] anziché velare hanno esasperato ricorrendo a una macchinosità non necessaria». Le osservazioni di D'Arpe offrono una buona transizione all'articolo di Arnaldo Fratelli, di cui riportiamo uno stralcio:

Alba de Céspedes in *Quaderno proibito* ha portato in scena la vicenda già da lei narrata con lo stesso titolo nel migliore, a nostro giudizio, dei suoi libri. [...] Una siffatta qualità di narrazione era assai difficile a venir tradotta scenicamente, [...]. L'autrice della commedia ha fatto uscire qua e là la protagonista in battute di soliloquio rivolte al pubblico, dove esprime qualche suo pensiero o rivolge a sé stessa delle domande. Ma si tratta di soliloqui che, essenziali alla vicenda narrata, lo sono molto meno a quella rappresentata e ben poco contano nell'economia del lavoro, tutto fondato su un continuo variare di scene e ambienti. [...] Per quanto aggiornato, questo lavoro di trasferimento dalla pagina alla scena non ha impedito che da un buon romanzo venisse fuori una mediocre commedia. [...] Evidentemente la forma diaristica del racconto, coi suoi sviluppi interiori del dramma e il suo scoprire la realtà per gradi, sempre sotto un angolo visuale particolare, era necessaria alla storia di Valeria Cossanti se, spostando l'angolo presentata la realtà scoperta, essa si è rivelata tanto comune da sembrare talora perfino ovvia. Non si dice con questo che il personaggio di Valeria non sia rimasto vivo, teatralmente valido e in un certo senso esemplare d'una vasta categoria di donne [...]. La regia di Ferrero ha messo a giusto fuoco il carattere realistico della commedia. Legandone come meglio si poteva l'azione

⁸⁰⁸ Vito Pandolfi, *Le autrici alla ribalta*, in «Il Punto», 23 dicembre 1961.

⁸⁰⁹ Gustavo D'Arpe, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Il Giornale d'Italia», 19 dicembre 1961.

frammentaria; e non è colpa sua se essa è risultata prolissa, insistita su motivi che girano su sé stessi come un “carillon” presentando personaggi a una sola dimensione [...]. Ingegnosa la scena di Luigi Pizzi ma inevitabilmente macchinosa⁸¹⁰.

Occorre notare che secondo diversi critici, i monologhi interiori che nel romanzo accompagnavano lo svelamento di sé della protagonista sostanziano il romanzo, nella commedia divengono dei soliloqui che appesantiscono la scena. Quella lotta ambigua tra prescrizioni (apparentemente) morali e tensioni individuali desideranti efficacemente resa nel diario di Valeria pare essersi smarrita – come scrive De Feo – durante il viaggio dal romanzo alla commedia.

Tullio Kezich, in linea con le considerazioni precedentemente riportate, recensisce la commedia partendo dalle due anime che abiterebbero nella scrittrice, quali «l'ex-direttrice di “Mercurio”, cioè di una delle più fortunate pubblicazioni culturali dell'immediato dopoguerra e la feconda scrittrice d'intrattenimento»⁸¹¹. Secondo Kezich la commedia farebbe ritrovare la de Céspedes scrittrice d'intrattenimento «alle prese – scrive – con i problemi psicosessuali e familiari che affliggono la maggior parte delle sue lettrici e propensa a spendere gli spiccioli del suo buonsenso in aforismi da cartine di cioccolatini»⁸¹². Il risultato, prosegue, non è entusiasmante, seppur egli riconosca alla commedia il merito di rivolgersi a un pubblico ben definito, capace di apprezzarne il tono e di affermarne le sfumature. Infine conclude rilevando che né Andreina Pagnani né Mario Ferrero mostrano d'aver compreso la chiave dello spettacolo, ossia la banalità della vita di tutti i giorni: Valeria «è credibile solo se la sua vicenda e i suoi problemi vengono presentati per quello che sono. Se interviene a sottolinearli l'abilità di un'attrice che non rinuncia alla prodigiosa gamma di effetti dei quali dispone, la mancanza di prospettiva del testo appare soffocante»⁸¹³.

Toni altrettanto critici si trovano nel commento di Fausto Gianfranceschi che, in una lunga recensione su «Le Maschere»⁸¹⁴, individua diverse debolezze nella Commedia e il cui difetto principale sarebbe la scontatezza degli argomenti calati in un contesto sociale non adeguatamente aggiornato. De Céspedes resterebbe «al di sotto del livello

⁸¹⁰ Arnaldo Fratelli, *Quaderno proibito. Una donna si confessa dal palcoscenico*, in «Paese Sera», 18 dicembre 1961.

⁸¹¹ Tullio Kezich, *Il quaderno proibito di una donna delusa*, in «Settimo giorno», 30 gennaio 1962.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ Fausto Gianfranceschi, *Quaderno proibito*, in «Le Maschere», febbraio 1962; le citazioni che seguono sono tutte tratte da quest'articolo.

della realtà» limitandosi a rispecchiarla e a denunciarla senza riuscire a trovare «un principio che la trascenda e quindi possa comprenderla veramente. [...] In *Quaderno proibito* non vi è nulla di ideologico in senso stretto, ma ovviamente si manifesta un sottofondo concettuale che dà il tono alla vicenda permeato di un tipico idealismo femminile poco portato al concreto, misto di residui di naturalismo femminista». La commedia resterebbe in una zona ambigua, lasciando un senso di vuoto, anche a causa delle protagoniste principali, Valeria e Mirella, figure entrambe «improbabili»: Mirella «una specie di mostro lucido nelle sue pretese d'indipendenza e nei gelidi e astratti rapporti con l'amante», e Valeria una donna «poco probabile» in quanto, sempre secondo la lettura del critico, apparentemente forte nell'affrontare le responsabilità ma alla fine debolmente rassegnata al proprio destino.

Occorre notare che sono effettivamente numerose le recensioni che manifestano criticità nei confronti del testo teatrale, giudicato negativamente per lo più per aver trattato argomenti inattuali («un testo che avrebbe potuto essere scritto quarant'anni fa»⁸¹⁵) e banali o banalizzati («nel processo di semplificazione che è tipico del teatro i motivi della polemica sono banalizzati al livello della piccola posta da rotocalco femminile»⁸¹⁶), presentati in maniera frammentata («il racconto si spezza, precipita da momenti di rara tensione psicologica a momenti di facile bozzettismo di maniera»⁸¹⁷; «in alcune scene raggiunge un'intensa efficacia drammatica, in altre scivola nel luogo comune e nel sentimentalismo»⁸¹⁸; «un collage senza sorprese»⁸¹⁹). La quasi totalità dei giudizi sfavorevoli evidenziano i punti deboli della commedia a partire da un raffronto con il romanzo; tanto il romanzo riuscì a trattare in maniera acuta, coraggiosa ed efficace il tema dei rapporti familiari attraverso la figura, particolarmente riuscita, della protagonista quanto la commedia, al confronto, delude e non persuade. Pare che il difetto di essa sia il non soddisfare le aspettative nutrite dai critici, che tendono a non giudicarla come opera autonoma bensì alla luce e in rapporto al suo ipotesto.

Emerge in queste critiche un aspetto di natura ideologica che, a nostro avviso, è utile evidenziare in questa sede. Significativi, in questo senso, i passaggi nelle recensioni, già citati, sia di Kezich⁸²⁰ sia di Gianfranceschi («buttarsi in fisime come quelle della de

⁸¹⁵ Giovanni Mosca, *Vent'anni: un secolo*, in «Corriere d'informazione», 17-18 gennaio 1962.

⁸¹⁶ G. Ant., *Quaderno proibito*, in «Il Globo», 20 dicembre 1961.

⁸¹⁷ g.d.c., *Dal romanzo al palcoscenico la scrittrice Alba de Céspedes*, in «Avanti!», 17 dicembre 1961.

⁸¹⁸ Domenico Manzella, *Quaderno proibito*, in «L'Italia», 17 gennaio 1962.

⁸¹⁹ Carlo Terron, *Vittima persecutrice*, in «Corriere Lombardo», 17 gennaio 1962.

⁸²⁰ Tullio Kezich, *Il quaderno proibito di una donna delusa*, op. cit.

Céspedes, [...]. Valeria non è una donna probabile, sembra così intelligente [...] e alla fine diventa una donna debole che si rassegna al proprio destino»⁸²¹). Tali passaggi colpiscono per una esibita tonalità maschilista quanto per l'approssimazione con cui alludono alle condizioni di vita delle donne italiane di quegli anni. Pare, infatti, semplificato trattare delle prescrizioni che, per secoli, sono state imposte alle donne, adottando una terminologia – oltre che ingenerosa, scorretta – che esprime in sé stessa una relazione di potere. Eloquente, in questo senso, la riduzione a “*fisima* individuale di una *donna improbabile*” un insieme di elementi che rinviano alla specificità e alla complessità del lavoro domestico, un lavoro che, per usare le efficaci parole di Silvia Federici, «non solo è stato imposto alle donne, ma anche trasformato in un attributo naturale del [suo] corpo e della [sua] personalità femminile, un'esigenza interiore, un'aspirazione, che si suppone derivi dalla [sua] natura»⁸²².

La commedia ottenne anche delle recensioni positive che ne riconobbero e valorizzarono diverse qualità. Giuseppe Bertolucci nel suo articolo evidenzia delle «scuciture [...] nello scatto meccanico delle delusioni e nella patina letteraria che i personaggi conservano» ma anche della qualità nella «delicatezza con cui le reazioni d'animo sono unite tra loro e nella forza con cui alcuni elementi tengono ben ferma la loro protesta»⁸²³, mentre Roberto De Monticelli⁸²⁴, seppur non soddisfatto delle scelte del regista Ferrero («ha lasciato che la commedia pendesse troppo qua e là sul comico, acquistando un carattere che non le si addice»), difende il testo teatrale: «non è vero che si tratti di argomenti scontati. In un paese dove [...] si vive asserragliati nelle famiglie come in tanti bunker, una commedia contro lo status quo matrimoniale [...] non è mai superata. Per poco che abbia avrà sempre una certa utilità didascalica esemplificatrice». Giorgio Calcagno⁸²⁵, in accordo con De Monticelli, si sofferma sull'utilità di una commedia che tratta i problemi della famiglia, «fenomeno sempre più raro sui palcoscenici», mentre Giulio Bucciolini⁸²⁶ ne loda il «senso poetico assai sottile» e i dialoghi vibranti. Ma i commenti senz'altro più entusiasti sono quelli di Adele Cambria

⁸²¹ Fausto Gianfranceschi, *Quaderno proibito*, op. cit.

⁸²² Silvia Federici, *Salario per il lavoro domestico*, in Ead., *Il punto zero della rivoluzione. Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, Ombre corte, Verona 2014, p. 32 [ed. orig.: *Wages against Housework*, 1975]

⁸²³ Giuseppe Bertolucci, *Le donne sono sempre le più forti*, in «Stasera», 17 gennaio 1962.

⁸²⁴ Roberto De Monticelli, *Valeria è una vittima che si è trasformata in carnefice*, in «Epoca», 28 gennaio 1962.

⁸²⁵ Giorgio Calcagno, *Quaderno proibito problemi di famiglia*, in «Orizzonti», 25 gennaio 1962.

⁸²⁶ Giulio Bucciolini, *Il diario di Valeria madre e sposa esemplare*, in «La Nazione», 17 marzo 1962.

e di Milla Pastorino. Adele Cambria⁸²⁷ ritiene che la maggior parte dei critici non abbia compreso la figura di Valeria, vedendo in ella una «donna coraggiosa che lotta, vittoriosamente, contro le tentazioni» e non, come effettivamente è, una donna impaurita. Per sottolineare la contrapposizione tra coraggio apparente e paura effettiva, la giornalista cita le parole dell'autrice de Céspedes che, nel riflettere sulla scelta finale di Valeria, osserva che «se le tentazioni respinte non sono altro che le prove di una vigliaccheria tipicamente femminile [...], il dire no all'adulterio non ha valore se lo si fa soltanto per non perdere la sicurezza e, nello stesso tempo, si continua a disprezzare il marito»; poi conclude l'articolo con un riferimento ad Alba de Céspedes scrittrice, «tra le poche in Italia che si occupano della condizione della donna», la cui scrittura vanta «meno rigore culturale e ideologico di una Simone de Beauvoir» ma «più gusto per l'intreccio». Questo articolo di Cambria offre una buona transizione a quello di Milla Pastorino pubblicato sulle pagine di «Noi Donne»:

La storia di Mirella, di sua madre, della sua famiglia affascina e indispettisce ogni sera il pubblico romano dal palcoscenico del Teatro Eliseo, suscita ogni sera polemiche e consensi, scandalizza i benpensanti cloroformizzati dal conformismo, trova una eco di consenso in coloro che non hanno paura delle idee scomode. [...] Non c'è dubbio: se pensare e rifiutare gli schemi della tradizione significa essere “scomodi”, Alba de Céspedes è scomodissima. [...] La storia di *Quaderno proibito* è stata trasferita nella commedia. [...] La figlia, Mirella, è certamente la donna di domani. Logica, chiara, difesa dalla durezza di chi non vuole lasciarsi travolgere dai ricatti del sentimentalismo, è una ragazza che difende non tanto il suo diritto di donna alla felicità dei sentimenti quanto il suo diritto di essere umano alla libertà di scegliersi e costruirsi un avvenire che le somigli. [...] Valeria e Mirella: le due donne stanno di fronte spesso come due nemiche; in realtà sono due mondi che non possono stabilire fra loro altra comunicazione che quella nata dalla ribellione della figlia e, in ultimo, dalla comprensione della madre⁸²⁸.

Troviamo significativo il fatto che i commenti più positivi alla commedia siano di due critiche e su dei giornali impegnati; si tratta di commenti positivi che si focalizzano da un lato su aspetti delicati della commedia e dall'altro sulla sua autrice *scomoda*. Cambria pone l'accento su una certa viltà *tipicamente* femminile (introiettata?) e sulla

⁸²⁷ Adele Cambria, *Alba de Céspedes ci racconta la sua esperienza teatrale*, in «Paese Sera», 23 dicembre 1961.

⁸²⁸ Milla Pastorino, *Una scrittrice scomoda: Alba de Céspedes*, in «Noi Donne», 7 gennaio 1962.

tendenza a preferire compromessi più sicuri (nel senso di socialmente accettati) seppur ipocriti; in maniera simile, Pastorino evidenzia la tendenza di de Céspedes a trattare questioni scomode, quanto diffuse e comuni, da un punto di vista altrettanto scomodo o, meglio, libero da conformismi. Interessante, inoltre, ciò che osserva la giornalista in merito alla figura della figlia – la “donna di domani” – la cui chiarezza e la cui forza nel difendere il suo dirizzo a realizzarsi liberamente come individua vengono ricondotte alla comprensione materna. Mirella, insomma, secondo la giornalista, riuscirebbe a ribellarsi grazie al sostegno della madre che, di contro, non riesce a farlo forse proprio perché sola. Una lettura, quella di Pastorino, che ci trova d'accordo. È forse necessario precisare che, nel riferirci alle recensioni di Cambria e Pastorino, e alludendo alla loro appartenenza di genere, la nostra intenzione non è rintracciare una somiglianza su base biologica. Ci importa evidenziare che i loro punti di vista sono simili in quanto informati da condizioni di vita simili e condivise in quanto donne.

3.3. L'adattamento teatrale e televisivo in Francia

Nel 1959 l'autrice inizia a lavorare al primo atto della commedia *Le cahier interdit* che a fine maggio consegna a Barsacq, ottenendo, però, un riscontro negativo. Dall'aprile 1960, de Céspedes riprende a lavorare alla commedia insieme a Raymond Gérôme, registrando sul diario le evoluzioni della loro relazione, non sempre lineare: «Ieri letta la commedia con Gérôme. Bellissima. Gérôme leggeva la parte di Valeria. Sono felice di averla scritta»⁸²⁹; «Gérôme non si fa vivo. Anche lì sento le corde cedere»⁸³⁰«Non si sa nulla della commedia. Madeleine Renaud l'ha letta e la vorrebbe per il Théâtre de France, ma è troppo vecchia»⁸³¹.

Le sorti della commedia sono caratterizzate da un'evoluzione poco chiara, in primis, pare, nei rapporti tra de Céspedes, Gérôme e Odette Arnaud, l'agente letteraria dell'autrice; riportiamo, a titolo esemplificativo, lo stralcio di una lettera di de Céspedes alla sua agente:

Toi, tu étais en contact avec Casarès, Lui, avec Renaud, et moi avec Robinson, puisque c'était la seule que j'avais contactée du début et qui, en plus, aimait la pièce. [...] Le fait, chère Odette, est que certainement dans cette pièce il y a quelque chose qui ne va pas. Ou j'ai fait quelque chose de tellement nouveau, en sortant des lignes traditionnelles, qui n'est pas compris; ou mon langage (je ne parle pas du français) est tellement nouveau qui sera compris qu'à la scène [...] ou j'ai écrit une chose qui ne vaut rien. Car, au fait, sauf Robinson (et le vague projet Renaud) nous n'avons rien. Tout le monde l'aime et personne ne la joue. Pourquoi ? C'est un mystère⁸³².

Le cause possibili della mancata realizzazione in Francia cui accenna de Céspedes nella lettera sono molteplici (le relazioni tra lei, l'agente e il regista; la qualità artistica della commedia; un generale entusiasmo che non si tramuta in impegno concreto). Nel suo diario scrive: «soltanto l'Italia, alla fine: tra pochi giorni (il 4) inizieranno le prove. Valeria sarà la

⁸²⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 20 agosto 1960.

⁸³⁰ *Ivi*, 14 settembre 1960.

⁸³¹ *Ivi*, 28 settembre 1960.

⁸³² «Tu eri in contatto con Casarès, lui con Renaud, ed io con Robinson, dato che era la sola che io avevo contattato all'inizio e che, inoltre, amava la pièce. [...] Il fatto, cara Odette, è che certamente in questa pièce c'è qualcosa che non va. O ho fatto qualche cosa di così nuovo, al di fuori delle linee tradizionali, che non è compreso; o il mio linguaggio (io non parlo del francese) è talmente nuovo che non sarà compreso che in scena [...] oppure ho scritto una cosa che non vale nulla. Poiché, ai fatti, salvo Robinson (e il vago progetto di Renaud) non abbiamo nulla. Tutti l'amano e nessuno la realizza. Perché? È un mistero». Lettera di Alba de Céspedes a Odette Arnaud datata 25 ottobre 1960 e conservata nel Fondo Alba de Céspedes presso la Fondazione Mondadori, Sottoserie 1.2.3, 16/1.

Pagnani – inadatta ma brava e cara – e il regista Mario Ferrero, divenuto in breve un amico. A Parigi, dopo altre lunghe vicende, dopo essere arrivata a quattro letture collegiali al Théâtre de France con Madeleine Renaud, oggi niente di fatto»⁸³³. Tra l'aprile del 1959 e il gennaio 1962, su diversi giornali francesi, comparirono degli articoli o dei semplici trafiletti facenti riferimento alla rappresentazione della commedia teatrale *Le cahier interdit*⁸³⁴, titolo che compare anche sul programma del Teatro di Parigi (stagione 1959). Si tratta di dettagli che danno ulteriore dimostrazione della poca chiarezza che caratterizzò l'auspicata messa in scena della commedia, che invece debutterà infine in Italia, al Teatro Eliseo di Roma, il 16 dicembre 1961.

3.3.1 La commedia *Le cahier interdit. Pièce en deux actes*

In volume il testo teatrale verrà pubblicato solo in Italia, da Mondadori. Per quanto riguarda l'analisi di *Le cahier interdit. Pièce en deux actes* faremo riferimento ai due dattiloscritti conservati nel Fondo Alba de Céspedes presso la Fondazione Mondadori⁸³⁵. Si tratta di fogli scritti a macchina e rilegati in due buste distinte, entrambe con una targhetta indicante: “Alba de Céspedes. Le cahier interdit. Pièce en deux actes”. Li chiameremo, quando necessario, manoscritto 1 e 2.

Sono riscontrabili delle differenze sia tra la pièce e *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* sia tra i due dattiloscritti. I dattiloscritti sono aperti dallo stesso riferimento spazio temporale in cui la commedia è ambientata: «à Rome, de nos jours». Sono riscontrabili invece delle differenze tra i personaggi maschili e le personagge. Nel primo dattiloscritto la figlia si chiama Anne (mentre nel secondo cambia in Mireille) e il nome di Sandro Cantoni è cancellato con un tratto di penna (mentre nel secondo compare). Ma le maggiori discrepanze riscontrate tra i due dattiloscritti riguardano due scene che esamineremo in dettaglio nel prosieguo; anticipiamo che in una è coinvolto il personaggio dell'avvocato Cantoni, poiché nel primo dattiloscritto è la figlia che si reca in ufficio dalla madre per parlarle della sua relazione sentimentale mentre nel secondo – così come nella commedia *Quaderno proibito* – sarà Sandro

⁸³³ Alba de Céspedes, *Diario*, 14 ottobre 1961.

⁸³⁴ Cfr. «Art», primo aprile 1959; «Journal du Dimanche», 28 giugno 1959; «Combat», 6 luglio 1959; «Les Lettres Françaises», 16 dicembre 1959; «France-Soir», 24 dicembre 1960; *Danielle Darrieux voudrait jouer la pièce la plus demandée de Paris. Cahier interdit d'Alba de Céspedes*, «France-Soir», 17 gennaio 1962.

⁸³⁵ Cfr. Sottoserie 1.4.10 *Quaderno proibito*, 55/1: Adattamenti teatrali

Cantoni a essere ricevuto da Valeria. L'altra è l'importante scena finale, in cui Valeria confessa di avere un amante, con cui è intenzionata a partire.

Altre discrepanze – minori – riguardano l'ordine delle battute, la distribuzione di certe scene e delle sfumature nei dialoghi o nei monologhi della protagonista che, però, non ne alterano il significato. Alcune sfumature sono riscontrabili, ad esempio, nel primo monologo della protagonista:

<p>Dattiloscritto 1 e 2 - <i>Le cahier interdit. pièce en deux actes</i></p> <p>Valerie, <i>au public</i>. Ce n'est pas important, je le sais bien... on dit tellement de chose, en famille... Puis on les oublie. (<i>Un temps</i>) Depuis quelques jours, pourtant, lorsque je reste seule, je commence à réfléchir sur moi-même et sur ceux qui m'entourent... J'inscris tout dans ma mémoire comme dans un journal intime, secret, où chaque mot, chaque regard est consigné ... ce gros cahier, où j'écrivais en cachette au pensionnat quand j'étais de mauvaise humeur. Le cahier interdit ... (<i>un léger temps</i>) Je veux arracher nos vraies images au silence qui nous enveloppe. (<i>égarée comme si elle posait la question au public</i>) Nous ne sommes donc pas heureux? (<i>elle passe la main sur son front</i>) J'ai hâte que vienne le jour pour parler à ma fille. (<i>perplexe</i>) Quelle est la vérité, cette vérité que je veux ignorer à tout prix?⁸³⁶</p>	<p>Quaderno proibito. Commedia in due atti</p> <p>Valeria, <i>perplessa</i>. Non siamo felici, dunque? Una famiglia felice, senza grandi problemi, come tante altre? ... Comincio a dubitarne. Penso che ...(<i>scuotendosi</i>) Non bisogna pensare. Bisogna andare avanti, giorno dopo giorno, non fermarsi a riflettere. Altrimenti, si vede tutto sotto un'altra luce. Ci mancherebbe pure che non fossimo felici! Tante rinunzie, tanta fatica, e poi ... (<i>di nuovo perplessa</i>) Però, da qualche tempo, quando rimango sola, la sera, mentre cucio, mentre stiro... forse perché i ragazzi sono grandi ormai, forse perché Michele è così taciturno, bizzarro... ma, insomma, non dimentico più niente. Ritengo ogni loro parola, ogni sguardo, tutto ciò che accade, qui dentro, come se lo scrivessi in un diario. Un diario intimo, segreto. Uno di quei grossi quaderni neri dove scrivevo di nascosto, in collegio, quando ero di cattivo umore. Un quaderno proibito. (<i>una pausa</i>) Qual è la verità, dunque? Che c'è? Che c'è dietro il loro silenzio?... Mirella ha chiuso la porta, gli altri dormono... (<i>con angoscia, ma freddamente</i>) Ho paura di questa solitudine. Qualcosa, non capisco che cosa, una specie di nebbia ci divide uno dall'altro. Ho paura.</p>
---	--

⁸³⁶ Dattiloscritto *Le cahier interdit. Pièce en deux actes*, 55/1, Sottoserie 1.4.10 Quaderno proibito.

	(reagendo) Domani devo assolutamente parlare a Mirella. Devo difendere questa felicità che lei trova ridicola, meschina. Le parlerò sinceramente... (interrompendosi dubbiosa) Sinceramente? ... Ma è vero? ... Oppure mento sempre, come lei dice?... No, no... ⁸³⁷
--	---

Si può notare che le differenze non apportano cambiamenti sostanziali, a parte la lunghezza del monologo italiano, forse più esplicito e incisivo. Differenze maggiori interessano, invece, le due scene accennate: quella che si svolge nell'ufficio di Valeria e la scena finale in cui la protagonista, riempiendo nervosamente una valigia, annuncia che ha un amante e che lascerà la casa.

Raffrontiamo la scena che si svolge nell'ufficio di Valeria, presente nei due dattiloscritti e nella commedia:

Dattiloscritto 1	Dattiloscritto 2	<i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi (pp. 92-96)</i>
<p>Anne: Son argent? ... Il n'a aucune fortune! Il travaille. Il possède que des idées, des mots... (regardant) Non. Tu fais fausse route, maman. Je voudrais te faire comprendre ce que nous lie, Sandro et moi.</p> <p>[...]</p> <p>Valerie: Il doit l'attendre. Elle est toujours sa femme.</p> <p>Anne: Elle ne l'a jamais été. Reviendrait-elle, qu'elle serait toujours pour lui une inconnue à qui la loi l'enchaîne. Est-ce sa faute s'il n'y a pas de divorce en Italie? On pardonne toutes les erreurs, ici, sauf le mariage!</p>	<p>Cantoni: Mon argent? ... (Il rit)</p> <p>Je n'ai aucune fortune! J'ai dû travailler depuis qu'étais étudiant, comme Mireille. Les riches sont ceux qui possèdent les choses. Moi je ne possède que des idées, des mots! (Il sourit) Un capital flottant... Il me suffit de faire quelques erreurs pour ne plus arriver à vendre mon travail. Notre tête, notre corps est une marchandise qui s'use ... Mireille et moi, nous devons toujours travailler.</p> <p>[...]</p> <p>V: Vous devez attendre. Elle est toujours votre femme.</p>	<p>Cantoni: Il mio denaro ?.... (ride) Ma io non sono mica ricco! Lavoro. Ricchi sono quelli che possiedono le cose. Io non possiedo che idee ...parole... Un capitale che si consuma...che invecchia...come il corpo. Mi basta qualche errore per non vendere più il mio lavoro. (guardando Valeria) No, signora, lei è su una falsa strada. Quello che c'è tra noi... [...]</p> <p>V: Tornerà [la moglie]. Lei deve aspettarla. È sempre sua moglie.</p>

⁸³⁷ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 33.

<p>Comment? Tu te dis croyants et en même temps tu voudrais qu'il fasse des faux témoignages et un mariage fictif devant Dieu pour que je ne sois pas blâmée par la concierge?</p> <p>V: La concierge, dans ce cas, représente ...</p> <p>A, <i>coupante</i>. La société, bien entendu. Mais cette société lui refuse le divorce! Au nom des mêmes lois! ... Il faut choisir entre le mensonge et la vérité; entre la morale, la religion et l'hypocrisie... Nous avons choisi. Il faut bien, de temps en temps, payer pour nos principes... [...]</p> <p>V, <i>comme pour un aveu</i>. Oui, je comprends. (<i>un temps</i>) Mais parfois, il faut avoir la force de renoncer au paradis.</p> <p>A, <i>se révoltant</i>. Au nom de quoi? De la concierge? (<i>sur un autre ton, convaincant, chaleureux</i>) Écoute, maman... je suis venue ici pour parler à la femme que tu es lorsque tu es au bureau et non à celle qu'il te faut être à la maison... J'ai été sincère. J'aurais pu mentir, te dire qu'avec le temps Sandro obtiendra sûrement le divorce, un vrai ou un faux, puisque la substance des choses te paraît secondaire... S'il est libre, un</p>	<p>C: Non. Elle n'est pas ma femme.</p> <p>V: Je pensais que dans un autre pays, je ne sais pas, au Mexico, vous pourriez divorcer.</p> <p>C: Comment? Vous en appelez aux lois pour emprisonner votre fille jusqu'à ses 21 ans et en même temps vous voudriez que moi je les escamote afin qu'elle ne soit plus blâmée par la concierge?</p> <p>V, <i>dure</i>. La concierge, dans ce cas, représente ...</p> <p>C, <i>la devançant</i>. D'accord, la société. Mais cette même société qui, par ses lois, me refuse le divorce! Et alors? (<i>Sur un autre ton</i>) Il faut choisir entre l'obéissance et la révolte. Entre l'hypocrisie et la vérité. Nous voulons vivre dans la vérité. Si elle nous impose d'être victimes, nous le serons. Il faut bien que quelqu'un paye pour ses principes. [...]</p> <p>V, <i>comme pour un aveu</i>. Oui, je comprends. (<i>un temps</i>) Mais parfois, il faut avoir la force de renoncer au paradis.</p> <p>C, <i>se révoltant</i>. Au nom de quoi? De la concierge?</p> <p>V, <i>le regardant loyalement</i>. Pour Mireille. Il n'existe pas de femme heureuse sans famille.</p>	<p>C, <i>ribellandosi</i>. No. Non lo è mai stata. È un a sconosciuta alla quale dopo dieci anni sono ancora legato, ma soltanto dalla legge. Non è colpa mia se non posso liberarmi. Si perdonano tutti gli errori, in Italia, tutti! ... Meno il matrimonio.</p> <p>V, <i>dopo aver riflettuto</i>. Chi sa se in Sacra Rota... Lei è avvocato, può trovare un pretesto... E alla perduta, in un altro paese... in Messico... Sarebbe possibile divorziare.</p> <p>C, <i> fingendosi sorpreso</i>. Come? ... Lei invoca la legge e la religione, per impedire a Mirella di vedermi e poi vorrebbe che io le frodassi per non far chiacchierare la portiera?</p> <p>V, <i>dura</i>. La portiera, in questo caso, rappresenta...</p> <p>C, <i>anticipando</i>. La società, d'accordo. Ma quella stessa società che mi rifiuta il divorzio. Con le sue leggi! E allora? ... No. Bisogna scegliere tra le bugie e la verità. Tra la morale e l'ipocrisia. Noi preferiamo essere vittime. Pagheremo. Non è male che, qui, ogni tanto qualcuno paghi per i suoi principi. [...]</p> <p>V, <i>dopo un silenzio</i>. Sì... Capisco. Ma certe volte bisogna</p>
---	---	---

<p>jour, nous nous marierons (<i>un soupir</i>) Le mariage nous gagne toujours ses cotés pratiques .. Et après, c'est par ces même cotés pratiques qu'il nous perd.</p> <p>V, <i>dure</i>: Qu'est-ce que tu en sais du mariage? Il n'est que ce que nous en faisons. Ce que nous voulons en faire.</p> <p>A, <i>secouant la tête</i>: Non, je le crois pas. [...] Nous ne voulons pas être condamnés à feindre de nous aimer, si un jour, par malheur, nous ne nous aimons plus.. Je ne supporterais pas d'être obligée de rentrée, ennuyée, étrangère, éprise d'un autre, peut-être bien, et sortant de ses bras.</p> <p>V: C'est un joli programme. Malheureusement, il n'est pas nouveau. (<i>un soupir</i>) D'autres se sont livrés avant vous à cette croisade... (<i>dure</i>) Est-tu sure que vous en sortirez vainqueurs?</p> <p>A, <i>déconcertée</i>: Vainqueurs? ... Qu'est-ce que tu entends per ce mot? Je crois qu'être vainqueurs ne signifie que savoir réparer toutes nos défaites... Seulement, voilà: nous voulons les réparer avec la vérité et non pas avec la mensonge. (<i>affectueusement</i>)</p>	<p>C: Mireille n'a pas besoin d'une famille ni même d'un homme pour exister. Elle existe en elle-même. (<i>Se défendant</i>) Je l'ai trouvé. Pourquoi devrais-je la perdre?</p> <p>V, <i>dure</i>: Vous voudriez que je devienne complice dans votre égoïsme? C'est pour cela que vous êtes venu me voir?</p> <p>C: Non. (<i>affectueux</i>) C'est pour vous aider à nous comprendre sans préventions... [...]</p> <p>C, <i>simplement</i>: Qu'est-ce que cela veut dire, échouer? Certes, ce qu'on a imaginé, rêvé, est toujours supérieurs à nos limites. Et la vie est longue, on se renouvelle, on change... Tout le monde échoue. Réussir, au fond, ce n'est qu'avoir la force de remédier à toutes les défaites... Nous espérons d'avoir cette force. Vous nous comprenez, n'est-ce pas?</p> <p>V, <i>en se levant</i>: Non.</p>	<p>avere la forza di rinunciare al paradiso.</p> <p>C, <i>ribellandosi</i>: E perché? Per la portiera?</p> <p>V: Per Mirella. (<i>convincente</i>) Lei le vuole bene... Una donna senza famiglia non è felice, non esiste.</p> <p>C: Mirella è troppo intelligente per essere felice. Ma non ha bisogno di una famiglia e neppure di un uomo, per esistere. (<i>con forza</i>) L'ho trovata. Perché dovrei perderla?</p> <p>V: Dunque, Lei vorrebbe ch'io fossi complice del Suo egoismo? È venuto per questo?</p> <p>C, <i>riprendendosi</i>: No. Per farLe capire come stanno le cose. Che Lei ci approvi o no è un altro problema. Ma il ritratto che Lei si fa di me... l'uomo sposato, ricco, che seduce una minorenn... non è somigliante, creda.</p> <p>V: Quali prove ho, per crederlo?</p> <p>C, <i>sconcertato</i>: Già... Tutto quello che posso provare mi condanna... [...] Ma sono venuto a parlarLe sinceramente. Avrei potuto... mentire... dirLe che col tempo otterrò il divorzio. Era più semplice, no? ... Se un giorno sarò libero ci sposeremo, è</p>
--	--	---

<p>Nous comprends-tu maintenant?</p> <p>V: Non.</p>		<p>fatale. (con un sospiro) Il matrimonio ci vince sempre con i suoi lati pratici. Anche se, poi, per questi stessi lati pratici ci perde....</p> <p>V: Il matrimonio è quel che noi ne facciamo.</p> <p>C: No. Quando non è una leggerezza, come il mio... è sempre più forte di noi. non possiamo ridurlo alle nostre esigenze. Ci piega alle sue... E noi non vogliamo essere condannati ad amarci se, un giorno, non ci amassimo più. Io voglio sempre temere che Mirella non ritorni. Ma non vorrei che fosse obbligata a tornare, stanca, estranea, forse innamorata di un altro... Preferirei che se ne andasse. E potrebbe andarsene, perché lavora...</p> <p>V: L'assoluto.... Pretendiamo tutti l'assoluto finché non conosciamo i nostri limiti... i limiti umani... (<i>dura</i>) E se non riuscite?</p> <p>C: Che significa "riuscire"? ... Nell'amore, nel lavoro, in ogni campo, riuscire non è altro che riparare tutte le sconfitte che ci impone... l'assoluto, come Lei dice. Ma noi vogliamo ripararle con la verità...</p>
---	--	---

		(<i>affettuosamente</i>) Capisce, adesso? V: No.
--	--	--

In tutti e tre i testi compaiono in maniera esplicita la questione del divorzio e il tema della mentalità piccoloborghese prigioniera delle apparenze e del giudizio della “portinaia”, ossia della morale dominante; sono nodi su cui de Céspedes riflette costantemente nelle pagine del suo diario, nei suoi romanzi e negli scritti giornalistici. Per quanto riguarda il divorzio, scriveva, ad esempio, sulla rubrica *Dalla parte di lei*, rispondendo a un lettore: «Ricevo molte lettere simili alle vostre. Questo è certo uno dei problemi più angosciosi della vita di oggi nel nostro paese [...]. Talvolta, si commette l’errore di scegliere un compagno inadatto alle nostre aspirazioni, al nostro carattere. Ma mentre per tutti gli errori c’è perdono [...] quello del matrimonio è irreparabile. [...] Ci si adatta allora a umilianti, dolorosi compromessi che provocano scandalo nel mondo in cui viviamo, ci fanno perdere il rispetto dei figli»⁸³⁸. La stessa posizione sostenuta dall’autrice si ritrova sia nei dattiloscritti francesi sia nella commedia italiana e parole molto simili si rintracciano nel primo dattiloscritto e nella commedia.

Si è già osservato che nella produzione artistica non è insolito rinvenire riflessioni elaborate nelle pagine diaristiche o negli articoli giornalistici, e perfino frasi e parole identiche. Notiamo qui che il riferimento a Cantoni, nel primo dattiloscritto, o di Cantoni, nel secondo dattiloscritto e nella commedia, al possesso di idee e parole, e non ricchezze materiali, richiama la profonda convinzione dell’autrice che vi siano due tipi di persone: quelle che si esprimono attraverso le cose e quelle che si esprimono attraverso le idee –, distinzione che dopo Cantoni e Anne-Mirella, accomunerà Irene e Pietro, protagonisti di *Prima e dopo* (1955), nonché Gerardo e Francesca, protagonisti del *Rimorso* (1963).

Degli stralci riportati, è significativo il fatto che nel primo dattiloscritto sia la figlia a recarsi dalla madre e a sostenere le proprie convinzioni cercando e auspicando un’affinità e una vicinanza tra donne, prima ancora che comprensione materna; Anne, infatti, in maniera chiara afferma di volersi rivolgere alla donna che lavora e non alla “figura” che ella ricopre tra le mura domestiche («Écoute, maman... je suis venue ici pour parler à la femme que tu es lorsque tu es au bureau et non à celle qu’il te faut être à la maison... J’ai été sincère»). Si tratta di un passaggio significativo in cui l’autrice allude, seppur brevemente, alla relazione di sostegno che può instaurarsi tra donne; Anne pare, infatti, cercare nella madre una solidarietà basata sulla

⁸³⁸ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 30 agosto 1952.

risonanza con l'altra, l'altra individua a cui ci unisce la comune esperienza di oppressione. Nel secondo dattiloscritto e nella commedia queste parole di Anne scompaiono e la posizione di Mireille e di Mirella viene sostenuta dal fidanzato; seppur le parole di Cantoni mostrino un uomo illuminato e vicino a Mirella in maniera non paternalista, il fatto che la giovane donna sia raccontata, divenendo dunque "oggetto" – e non più "soggetto" che si racconta e significa da sé e a partire da sé –, indebolisce la sua figura e, in generale, la relazione tra le due donne.

In entrambi i dattiloscritti – in accordo con la Commedia – Valeria spronerà e sosterrà la figlia ad andarsene da casa. L'esortazione è simile nei tre casi:

Dattiloscritto 1	Dattiloscritto 2	<i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi (p. 153)</i>
<p>Anne. Tu veux quelque chose, maman?</p> <p>Valérie. Oui, j'ai à te parler. (<i>tendre, mais grave</i>) Va-t'en, Anne, ... Pars... Je crains qu'il n'y ait ici beaucoup d'hypocrisie. Oui, beaucoup de mensonges (<i>plus bas</i>) Moi-même ...disons que je ne m'aime pas beaucoup.</p> <p>A. Pourquoi, maman? Tu as été merveilleuse, pour moi.</p> <p>V. Non. Tu te trompes. (un temps) Écoute: je ne crois pas que les femmes soient bonnes. Elle sont "<u>des saintes</u>" C'est tout autre chose. (un temps) Va-t'en. Mais hâte-toi. Pars dès ce soir. Je parlerai à ton père. je lui dirai: elle est partie, elle s'est sauvée. Sauvée. [...]</p> <p>A. Et toi, maman? (elle la regarde avec amour)</p> <p>Veux-tu venir avec moi?</p> <p>Avec... nous? [...]</p>	<p>Mireille. Tu veux quelque chose, maman?</p> <p>Valérie, après un silence. Oui, j'ai à te parler.</p> <p>(<i>Les deux femmes se regardent pour la première fois non comme deux ennemies mais comme une mère et une fille qui s'aiment</i>)</p> <p>V, tendre mais grève. Va-t'en</p> <p>Mireille. Je crains qu'il n'y ait beaucoup de vilénies choses, ici. Beaucoup d'hypocrisie de mensonges. Moi-même ... Enfin, je ne m'aime pas (temps)</p> <p>Va-t'en. Mais dépêché-toi. Va-t'en ce soir... Je penserai à tout. Je parlerai à ton père quand tu seras partie. [...]</p> <p>A. Et toi, maman? (Dans un élan de tendresse, elle s'agenouille près de sa mère, lui prend les mains, la regarde dans les yeux)</p> <p>Veux-tu venir avec moi?</p> <p>Avec... nous?</p>	<p>Valeria, <i>dopo un silenzio.</i></p> <p>Sì, voglio parlarti.</p> <p><i>Mirella la guarda, in attesa. Valeria la fissa, seria, ma con tenerezza.</i></p> <p>Vattene, Mirella. Ho paura che qui vi siano molte ... molte falsità. Molte bugie. Io stessa... Insomma, non mi piaccio troppo. (più piano) Non credo d'essere buona, sai... Sono... sono "una santa". È diverso. (una pausa) Vattene. Ma fa presto. Vattene stasera. Parlerò io a tuo padre. È partita, gli dirò. Se n'è andata. [...]</p> <p>M. E tu, mamma? (<i>in un moto affettuoso s'inginocchia presso Valeria, le prende la mano</i>)</p> <p>Vuoi venire con me? Con... noi?</p>

Passiamo alla scena finale, quella in cui la protagonista confessa di avere un amante e minaccia di lasciare la casa. Le prime battute che introducono la scena sono molto simili sia nei due dattiloscritti sia nella commedia:

Dattiloscritto 1:	Dattiloscritto 2:	<i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi (p. 144):</i>
<p>Marina, <i>avec force</i>. Ne la tourmentez plus! vous ne comprenez pas qu'elle a dit la vérité?... Laissez-la partir! [...]</p> <p>Richard, <i>dur</i>. Parce que toi, tu la crois?</p> <p>M, <i>simplement</i>. Oui. Elle est encore jeune, belle...</p> <p>R. Et tu as pu penser cela de ma mère?</p> <p>M. Pourquoi pas? N'est-elle dont pas une femme comme les autres ta mère?</p> <p>V, <i>comme réfléchissant sur les derniers mots de Marine</i>. Une femme comme les autres...</p> <p>C'est exact, Marine.</p>	<p>Marina, <i>dans un cri</i>. Assez! [...] Ne la tourmentez plus!... Vous ne comprenez donc pas qu'elle a dit la vérité? ...</p> <p>Laissez-la partir, si elle le désire! [...]</p> <p>R, <i>durement</i>: Est-ce que tu l'as crue?</p> <p>M, <i>simplement</i>.. Oui. Pourquoi ne pas la croire?</p>	<p>Marina, <i>con forza</i>. Non la tormentate! Non capite che ha detto la verità?... Lasciatela andar via! [...]</p> <p>Riccardo, <i>duramente</i>. Perché? L'hai creduta?</p> <p>M. Perché? Non è una donna come le altre, tua madre?</p>

Un'importante differenza si riscontra nel primo dattiloscritto a partire dall'incauta domanda (o maliziosa insinuazione?) di Marina a cui segue una lunga e articolata risposta della protagonista introdotta dall'amara affermazione: «C'est exact, Marine». Valérie, infatti, nel primo dattiloscritto, a questo punto della scena, reagisce nominando diversi aspetti problematici della dimensione familiare e del proprio ruolo all'interno di essa; tra questi, viene esplicitato il tema dell'apparire («Et c'est précisément pour avoir la possibilité de n'être que cela je pars»), del sacrificio come vendetta («Je me montrerai

horriblement parfaite, à vos yeux. La perfection deviendrait ma revanche. Mon péché») e dell'invisibilizzazione («On ne reconnaîtrait pas le monstre, en moi, comme personne aujourd'hui ne voit la femme»). A questi, infine, si aggiungono il tema della vita della donna ridotta a mero confort domestico («Richard, *en allant vers sa mère*: Qu'allons-nous devenir, sans toi? Valérie: Eh bien, vous prendrez une femme de ménage! [...] Je n'étais que votre confort domestique, votre bonne table, la niche où l'on va s'abattre, vaincus... Une vie de femme ... une vie, tout court ... est quelque chose de trop précieux, de trop mystérieux, pour ne la réduire qua cela») e quello del rimpianto («Valérie, *comme pour elle-même*: Voilà ce que j'aurais fait si j'avais été bonne. J'aurais préféré l'amour à la vengeance. Mais je n'aimais personne ... Je n'aimais que cette image exemplaire de moi-même»).

Dopo le considerazioni della protagonista – di cui sono stati riportati qui solo degli stralci – il seguito del primo dattiloscritto si uniforma al secondo e alla commedia:

Dattiloscritto 1:	Dattiloscritto 2:	Commedia:
Valérie: Vous avez entendu? Et ma vie, alors? Toute ma vie dévouée à mes enfants, à mon mari, à ma maison? Cela ne compte pas pour vous? ... Voilà Richard, ce qu'elle pense de moi, ta Marina! Elle qui entre ici enceinte de deux mois! [...]	Valérie: Avez-vous entendu? Et ma vie, alors? Toute ma vie dédiée à mes enfants, à mon mari, à ma maison? Tout cela ne compte pas, pour vous? ... Voilà, Richard ... Voilà ce qu'elle pense de moi, ta Marina! (<i>Avec âpreté</i>) Elle espérait que ce soit vrai, pour être acquittée à son tour! Elle qui entre ici enceinte de deux mois!	Valeria: Avete sentito? E la mia vita, allora? Tutta la vita dedicata ai miei figli, a mio marito, alla casa? Questo non conta, secondo te? Una donna come le altre! ... Ecco, Riccardo... Ecco cosa pensa di me, la tua Marina... (<i>con cattiveria</i>) Proprio lei, che entra in questa casa incinta di due mesi!

Si nota che i testi dattiloscritti e la commedia sono accomunati da battute molto simili ma, soprattutto, da un intento vendicativo e giudicante nei confronti di Marina. Ciò risulta particolarmente forte e centrale nel secondo dattiloscritto e nella commedia nella misura in cui sono assenti le considerazioni presenti, invece, nel primo dattiloscritto. Nel secondo dattiloscritto e nella commedia, infatti, alla domanda della giovane nuora non segue una digressione riflessiva bensì una reazione ostile e accusatoria; se nel primo testo, l'affermazione della nuora pare essere giudicata da Valérie un'incauta domanda, nel secondo e nella

commedia, viene interpretata come una maliziosa allusione a cui la protagonista risponde in maniera secca e perentoria. Il focus, in tal modo, nel secondo dattiloscritto e nella commedia, risulta essere l'illegittimità del punto di vista della nuora e lo scontro tra le due donne e non la complessità della condizione della donna ridotta a ruolo familiare e le dinamiche di potere da lei stessa agite in risposta alle proprie frustrazioni e allo stato di subordinazione.

3.3.2 L'adattamento televisivo

La commedia teatrale *Le cahier interdit* non verrà mai portata in scena però da essa Claude Jean Bonnardot e Michel Andrieu ricaveranno un adattamento televisivo per la regia dello stesso Bonnardot. Il 7 dicembre 1966 de Céspedes appunta sul proprio diario la visita del «regista Claude Jean Bonnardot, Françoise Dumayet e Madame Thiers per fissare i particolari prima che inizino il découpage televisivo di *Cahier interdit*»⁸³⁹. Oltre un anno dopo, nel gennaio 1968, a trasmissione avvenuta, scrive: «Anche *Cahier interdit* alla televisione, qui, con Marie Déa e Jean Pierre Kerien, è andato male e mi farà danno. Se non avessi bisogno di danaro mi domanderei per chi, per che cosa lavorare»⁸⁴⁰. In questi mesi la vita dell'autrice è segnata da delusioni professionali e da difficoltà economiche. A partire da maggio, però, lo sconforto viene sostituito da un sentito coinvolgimento per ciò che sta avvenendo nelle piazze parigine; è lei stessa infatti a scrivere: «Poiché la cosa più importante, non solo nella mia vita di questi ultimi tempi, non solo nella storia della Francia ma credo in quella dell'Europa, è la rivolta degli studenti scoppiata il 6 maggio»⁸⁴¹.

Il dattiloscritto è conservato presso il Fondo Alba de Céspedes in un fascicolo sulla cui copertina si legge: «Télévision. Le cahier interdit d'après le roman de Alba de Céspedes. Adaptation Claude Jean Bonnardot, Michel Andrieu. Réalisation Claude Jean Bonnardot. 11 mai 1967»⁸⁴². Le scene del film televisivo – ambientato nel 1967 a Parigi – furono girate nel luglio del 1966 nelle strade della capitale francese e negli studi televisivi e realizzate, come specifica in un'intervista il regista, senza tener conto della precedente versione teatrale dell'autrice: «En accord avec Alba de Céspedes, nous avons remanié l'histoire car les téléspectateurs français sont moins sensibilisés que le public italien sur les problèmes d'adultère

⁸³⁹ Alba de Céspedes, *Diario*, 7 dicembre 1966.

⁸⁴⁰ *Ivi*, 29 gennaio 1968.

⁸⁴¹ *Ivi*, 25 maggio 1968.

⁸⁴² Cfr. Dattiloscritto *Adattamento televisivo in francese*, 55/2, Sottoserie 1.4.10 Quaderno proibito

et le divorce. Cette adaptation ne tient pas compte de la version dramatique que l'auteur avait écrite deux ans après la publication de son roman en 1961»⁸⁴³.

Effettivamente l'adattamento televisivo di Bonnardot e Andrieu si discosta in più aspetti dagli adattamenti esaminati fino a ora; tra questi – come specificato da Bonnardot nella citata intervista – c'è il venir meno della questione del divorzio e del tema dell'adulterio.

Nella trasposizione televisiva è Cantoni che si reca da Valeria per parlarle della relazione con Anne, che viene sostenuta e difesa facendo particolare riferimento alla dimensione del lavoro; Cantoni, infatti, allude sia alla comune passione professionale che condivide con Anne («Parce que j'aime Anne et Anne m'aime. Parce que nous avons un travail commun, et qu'ensemble nous pouvons, non seulement être heureux, mais utiles... ne souriez pas, le monde est plein de causes que vous ignorez. Notre rencontre nous a grandis. Et maintenant nous sommes une force»⁸⁴⁴) sia al valore che Anne dà al lavoro in relazione a sé stessa («Une chose importante: Anne aime son travail et ne le considère pas, comme tant de femmes, comme une simple nécessité. Il y a les femmes qui travaillent parce qu'il faut et celles ... qui aiment travailler»⁸⁴⁵), e come negli adattamenti teatrali, la questione del denaro è presente («Valérie. N'avez-vous jamais eu l'idée qu'Anne avait pu être attirée par votre argent, votre aisance de vie? – Cantoni. Mon argent? Je n'en ai pas, je n'ai que mon métier. Je travaille. Ce qui a pu l'attirer peut-être, ce n'est pas mon argent»⁸⁴⁶). La questione del divorzio è, invece, semplicemente accennata con una noncuranza che pare volerne marcare l'irrelevanza («Ma femme, ou plutôt celle que vous appelez ma femme... [...] Elle ne veut pas divorcer. Cela fait trois ans que j'ai entamé la procédure... Pour Anne et pour moi, cela n'a aucune importance. Nous passerons outre»⁸⁴⁷). Non vi è, insomma, da parte di Cantoni alcuna riflessione sul

⁸⁴³ «In accordo con Alba de Céspedes, abbiamo rimaneggiato la storia dato che i telespettatori francesi sono meno sensibili rispetto al pubblico italiano ai problemi dell'adulterio e del divorzio. Questo adattamento non tiene conto della versione drammatica che l'autore aveva scritto due anni dopo la pubblicazione del suo romanzo nel 1961». Intervista a Bonnardot, *Dans "Le cahier interdit", Marie Déa crée le rôle qu'elle n'a pas pu jouer au théâtre*, «Radio Tele», 10 gennaio 1968.

⁸⁴⁴ «Perché io amo Anne e Anne ama me. Perché noi abbiamo un lavoro comune, e perché insieme noi possiamo, non solo essere felici, ma utili... non sorridete, il mondo è pieno di cause che voi ignorate. Il nostro incontro ci ha fatto crescere. E ora noi siamo una forza», Dattiloscritto *Adattamento televisivo in francese*, 55/2, Sottoserie 1.4.10 Quaderno proibito [p. 82]

⁸⁴⁵ «Una cosa importante: Anne ama il suo lavoro e non lo considera, come tante donne, come una semplice necessità. Ci sono donne che lavorano perché è necessario e altre ... che amano lavorare», Dattiloscritto *Adattamento televisivo in francese*, op. cit.

⁸⁴⁶ «Valérie. Non avete mai avuto il sospetto che Anne fosse attratta dai vostri soldi, la vostra agiatezza? – Cantoni. I miei soldi? Io non ne ho, io ho solo il mio lavoro. Io lavoro. E ciò l'ha forse potuta attirare, non i miei soldi». *Ibidem*.

⁸⁴⁷ «Mia moglie, o meglio colei che voi chiamate mia moglie ... [...] Lei non vuole divorziare. Sono tre anni che ho avviato la procedura... Per Anne e per me, ciò non ha alcuna importanza. Noi andremo oltre». *Ibidem*.

divorzio né sugli obblighi coniugali regolati dall'istituzione matrimoniale, invece che basati sul rispetto e sulla sincerità tra individui.

Per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio del fidanzato di Anne, va segnalato un dettaglio. Nel dialogo tra Valeria o Valérie e il figlio, questi connota Cantoni – con l'intento di disapprovarlo e biasimare la sorella – in modi diversi: nel romanzo è «uno di trentaquattro anni»⁸⁴⁸, nella commedia *Quaderno proibito* e nei due dattiloscritti teatrali francesi si aggiunge la connotazione politica di comunista («pare sia comunista»⁸⁴⁹ e «On le dit communiste»⁸⁵⁰) mentre nella trasposizione di Bonnardot e Andrieu Cantoni diviene «un Rital»⁸⁵¹. Da questo particolare si evince che nella Francia di metà anni Sessanta, oltre al divorzio e all'adulterio, anche l'essere comunisti non rappresentasse un dato particolarmente significativo o riprovevole; il personaggio conserva comunque una connotazione negativa e stigmatizzante, associata all'origine italiana e migrante.

Tornando alle differenze evidenziate da Bonnardot, neppure l'adulterio, si è detto, rappresenta una questione significativa. Nell'adattamento televisivo scompare la scena conclusiva (presente sia nella commedia sia nei due dattiloscritti) in cui Valeria o Valérie annuncia che ha un amante con cui è intenzionata a fuggire; nessun epilogo melodrammatico chiude il film, bensì una scena amara incentrata sul rapporto tra la protagonista e la giovane nuora:

Intérieur appartement.

Anne. Je pars pour le weekend.

Valérie. Bon voyage, Anne.

Anne. Merci, maman.

Valérie se retourne brusquement et entre dans le salon. Richard est à la porte de la cuisine et embrasse furtivement Marina.

V. Appelez-nous quand ce sera prêt. Je vais me reposer un peu...

V, *dure*. Marina... puisque vous allez vivre ici, voilà, je vous confie la clef. Vous saurez aussi bien que moi vous en servir.

⁸⁴⁸ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, in Ead., *Romanzi*, op. cit., p. 868.

⁸⁴⁹ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, op. cit., p. 29.

⁸⁵⁰ Dattiloscritto *Le cahier interdit. Pièce en deux actes*, 55/1, Sottoserie 1.4.10 *Quaderno proibito*

⁸⁵¹ Cfr. «Richard. [...] Il s'appelle Cantoni. C'est un Rital. – Valérie. Il n'est pas Français? – Richard. Avec un nom comme ça, il doit être naturalisé, surement», in Dattiloscritto *Adattamento televisivo in francese*, 55/2, Sottoserie 1.4.10 *Quaderno proibito*.

*Elle la donne à Marina. Elle tourne les talons et disparaît dans l'ombre du couloir, laissant Marina désespérée avec la clef dans la main, ne sachant qu'en faire. Richard la regarde*⁸⁵².

Più che sul rapporto tra Valerie e Marina, la conclusione è incentrata sulla condanna che Valérie è intenzionata a fare scontare alla nuora, ossia un'esistenza identica alla sua. La figlia, invece – in accordo con il romanzo e i diversi adattamenti – viene incoraggiata ad andarsene con il risoluto imperativo «va-t-en»: «Anne, je crois que beaucoup de mensonges ont vu le jour dans cette maison, ces derniers temps. Peut-être même des sentiments pas très propres. Va-t'en. Tu as encore le temps. Va-t'en dès que tu pourras»⁸⁵³.

Si segnala un ultimo aspetto riguardante al diario, ossia il quaderno proibito. L'adattamento televisivo si apre con la protagonista che acquista un quaderno nero e, tornata a casa e rimasta sola, scrive sulla copertina il proprio nome riflettendo al fatto che non vi sia più nessuno che la chiami Valérie: «Sur la première page, après une hésitation, elle écrit Valérie Sellier. Elle sourit. *Voix de Valérie*. Personne ne m'appelle plus Valérie. Pour ma mère je suis Bébé, pour mes enfants, maman. La seule personne pour qui je l'ai été, c'est Michel. Mais avec les années, il en a perdu l'habitude, il me dit Tu, ou votre mère quand il parle aux enfants... Valérie, c'est moi, mais personne ne le sait»⁸⁵⁴.

Sul quaderno, Valérie si soffermerà in altre occasioni, alludendo alla sua distruzione («Je sais que demain Marina viendra s'installer ici. Elle aura tout le temps de fouiller la maison et de découvrir mon cahier. Il faut que je le détruise»⁸⁵⁵) e chiedendosi se tutte le donne nascondano un quaderno nero («J'ai peur, c'est vrai. Entre ces pages, tous mes sentiments se

⁸⁵² «Interno Appartamento. Anne. Parto per il weekend. Valérie. Buon viaggio, Anne. A. Grazie, mamma. Valérie si gira e entra nel salone. Richard è sulla porta della cucina e abbraccia furtivamente Marina. V. Chiamatemi quando sarà pronto. Io mi riposo un po'... V. Chiamatemi quando sarà pronto. Io mi riposo un po'... V, duramente. Marina... dato che voi abiterete qui, voilà, vi do la chiave. Voi saprete servircene bene quanto me. La dà a Marina. Se ne va e scompare nel corridoio, lasciando marina sconvolta con la chiave in mano, non sapendo cosa farne. Richard la guarda». Ultima scena (Sequence 86) tratta dal Dattiloscritto *Adattamento televisivo in francese*, 55/2, Sottoserie 1.4.10 Quaderno proibito

⁸⁵³ «Anne, io credo che in questa casa, in questi ultimi tempi, siano emerse molte bugie. Forse gli stessi sentimenti non sono molto sinceri. Vattene. Sei ancora in tempo. Vattene tu che puoi». *Ibidem*.

⁸⁵⁴ «Sulla prima pagina, dopo un'esitazione, scrive Valérie Sellier. Sorride. Voce di Valérie. Nessuno mi chiama più Valérie. Pre mia madre sono bébé, per i miei figli, mamma. La sola persona per cui lo sono stata, è Michel. Mais con gli anni, ha perso l'abitudine, mi dice Tu, o vostra madre quando parla ai figli... Valérie, sono io, ma nessuno lo sa». *Ibidem*.

⁸⁵⁵ «So che Marina si trasferirà qui. Avrà tutto il tempo per perquisire la casa e scoprirà il mio diario. Io devo distruggere». *Ivi*, p. 87.

sont envenimés, gangrénés. Plus j'ai voulu être juge et plus je me suis sentie coupable. Est-ce que toutes les femmes ont un cahier noir, un cahier interdit?»⁸⁵⁶).

3.3.3 La ricezione dell'adattamento televisivo

Il film televisivo *Le cahier interdit* – trasmesso il 9 gennaio 1968 sulla première rete pubblica televisiva francese – suscitò pareri contrastanti, in particolare i giudizi di alcuni critici provocarono forte disaccordo nel pubblico femminile. Le recensioni consultate sono quindici – alcune delle quali pubblicate in più riviste o quotidiani – e sono tutte conservate presso il Fondo Alba de Céspedes⁸⁵⁷.

Su un articolo apparso sia su «La Dépêche»⁸⁵⁸ sia su «Le télégramme de Brest et de l'Ouest»⁸⁵⁹, Georges Bisez osserva che l'elemento di originalità del romanzo – incentrato su tematiche piuttosto datate – sta nel fatto che la protagonista prende coscienza della propria condizione attraverso un percorso individuale che registra sul proprio diario («Plus que drame de la solitude, le *Cahier interdit* est celui de la lucidité tardive»⁸⁶⁰), evidenziando, inoltre, l'adattabilità del mezzo televisivo ai drammi intimisti («Nous ne voyons pas ce que pourrait donner *Le cahier interdit* sur une scène de théâtre, où il ne semble pas possible en particulier adapté à l'expression de ce drame intimiste. La télévision, au contraire, nous parait un outil idéalement adapté à l'expression de ce drame intimiste»⁸⁶¹).

Mentre su «Le Figaro» compaiono due commenti a brevissima distanza uno dall'altro: il primo – pubblicato lo stesso giorno della messa in onda di *Le cahier interdit* – annuncia che l'adattamento di Bonnardot è tratto da uno dei romanzi più amari della scrittrice Alba de Céspedes, le cui opere «dépeignent la situation de la femme et l'état d'asservissement où elle se trouve encore dans certains pays»⁸⁶², ed il secondo, di André Brincourt, critica la scelta del regista d'aver realizzato un adattamento molto banale: «Comme si les minces problèmes de cette famille sans idéal pouvaient avoir un sens à notre époque, et qui plus est en France! [...]»

⁸⁵⁶ «Ho paura, è vero. In queste pagine, tutti i miei sentimenti sono esasperati. Più ho voluto essere giudice e più mi sono sentita colpevole. Tutte le donne hanno un quaderno nero, un quaderno proibito?». *Ivi*, p. 88.

⁸⁵⁷ Cfr. Fondo Alba de Céspedes, Serie 1.6 Ritagli stampa, Sottoserie 1.6 Scritti e attività, 116/4

⁸⁵⁸ Georges Bisez, Télévision-critique, in «La Dépêche», 10 gennaio 1968.

⁸⁵⁹ Georges Bisez, Télé-critique Chaîne 1, in «Le télégramme de Brest et de l'Ouest», 11 gennaio 1968.

⁸⁶⁰ «Più che dramma della solitudine, *Quaderno proibito* è [il dramma] della lucidità tardiva». *Ibidem*.

⁸⁶¹ «Noi non vediamo cosa potrebbe portare Quaderno proibito a teatro, che non sembra particolarmente adatto all'espressione di questo dramma intimista. La televisione, al contrario, ci sembra uno strumento idealmente adatto ad esprimere questo dramma intimista». *Ibidem*.

⁸⁶² «descrivono la condizione della donna e lo stato di sudditanza che si trova ancora in diversi paesi», *Le cahier interdit*, in «Le Figaro», 9 gennaio 1968.

Dans la banalité, celle du dialogue et des situations. Rien ne manque: ni l'incompréhension de générations, ni la consolation amoureuse du patron, [...] [ni] Venise»⁸⁶³.

Una mediocrità che renderebbe difficile giudicare anche le interpretazioni degli attori («A ce niveau il est délicat de juger des qualités de l'interprétation. Marie Déa est sans doute personnage de cette adaptation, mais cela n'arrange rien. [...] Marcel Charley a l'avantage de ne rien avoir à dire»⁸⁶⁴); perplessità, questa, condivisa da Colette Feraix secondo cui, Bonnardot avrebbe realizzato una «pièce balourde» in cui «le jeu des acteurs, en harmonie avec la réalisation, n'aidait malheureusement pas la pièce à retrouver sa complexité première»⁸⁶⁵.

Le osservazioni di Brincourt permettono una buona transizione alla recensione dall'eloquente titolo *Le (faux) drame d'une femme de 40 ans. Le cahier interdit* di Maurice Herr⁸⁶⁶, che suscitò forti reazioni nel pubblico femminile. Secondo Herr, l'adattamento oltre a essere eccessivamente pessimista e deprimente, sarebbe soprattutto rischioso: «*Le cahier interdit* risque peut-être de semer le trouble dans un certain nombre de foyer. [...] Beaucoup de femmes de mères de famille qui verront cette émission auront sans doute la tentation de s'identifier à Valérie, dans une vision étroite et matérielle de la vie familiale, dont aucune espérance»⁸⁶⁷. Herr ribadisce il suo giudizio anche in un altro articolo pubblicato su «*Peuple Libre*», nel quale scrive: «Je ne suis pas certain que l'O.R.T.F. ait fait une bonne action en acceptant de réaliser et diffuser l'émission dramatique *Le cahier interdit*. [...] La joie que l'on reçoit est à la mesure de celle que l'on donne! L'émission *Cahier interdit* passe totalement sous silence ce deuxième volet du diptyque. Elle est donc incomplète et foncièrement injuste. Dangereuse aussi, dans la mesure où beaucoup de téléspectatrices mères de famille effectivement accablées par la besogne de tous les jours, pourront avoir la tentation de

⁸⁶³ «Come se i modesti problemi di questa famiglia senza ideale potessero avere un senso alla nostra epoca, e tanto più in Francia! [...] Nella banalità del dialogo e delle situazioni. Non manca nulla: né l'incomprensione tra generazioni, né la consolazione amorosa con il padrone, [...] né Venezia», André Brincourt, *Le cahier interdit*, in «*Le Figaro*», 10 gennaio 1968.

⁸⁶⁴ «A questo livello è delicato giudicare la qualità dell'interpretazione. Marie Déa è senza dubbio la figura centrale di quest'adattamento, ma non risolve nulla. [...] Marcel Charley ha il vantaggio di non avere nulla da dire». *Ibidem*.

⁸⁶⁵ «commedia maldestra» in cui «la recitazione degli attori, in armonia con la realizzazione, purtroppo non aiuta l'opera a ritrovare la sua iniziale complessità», Colette Feraix, *Cahier interdit: une belle histoire ratée*, in «*Le petit varois*», 11 gennaio 1968.

⁸⁶⁶ M. H. (Maurice Herr), *Le (faux) drame d'une femme de 40 ans. Cahier interdit*, in «*la Croix du Nord*», 7 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche su «*La Croix de l'Hérault*», 7 gennaio 1968; «*La Croix de Toulouse*», 7 gennaio 1968; «*La Croix de l'Ariège*», 7 gennaio 1968; «*La Croix des Pyrénées Orientales*», 7 gennaio 1968; «*La Croix du Tarn*», 7 gennaio 1968; «*Croix du Gard*», 7 gennaio 1968; «*Le Semeur-Hebdo*», 15 gennaio 1968.

⁸⁶⁷ «Forse *Quaderno proibito* rischia di seminare disordine in alcuni focolari (domestici). [...] Molte madri di famiglia che vedranno questo sceneggiato avranno sicuramente la tentazione di identificare con Valérie, in una visione ristretta e materiale della vita familiare, senza alcuna speranza», M. H. (Maurice Herr), *Le (faux) drame d'une femme de 40 ans. Cahier interdit*, in «*la Croix du Nord*», 7 gennaio 1968.

s'identifier à cette Valérie qui s'enferme dans le désenchantement et l'amertume de sa solitude morale. La TV peut parfois être une usine à rêves. Elle n'a pas le droit d'inciter au cauchemar, ni d'aider au découragement»⁸⁶⁸.

Dopo la pubblicazione degli articoli, diverse lettrici e spettatrici scriveranno al giornale per criticare la posizione di Herr: una donna di Pontoise osserva che «ce n'est pas un faux drame. C'est un vrai drame. A quoi servirait la télévision si de tels problèmes ne pouvaient y être abordés et ensuite repris dans votre critiques pour leur dimension»⁸⁶⁹; del tutto in accordo è quanto scrivono una lettrice di Versailles («évidement Maurice Herr ne saura jamais ce que peut parfois éprouver une femme de 40-43 ans!»)⁸⁷⁰ e una madre di famiglia di Rouen: «vous ne savez certainement pas qu'est la vie d'une femme mal aimée et qui doit, de plus travailler au dehors pour donner aux siens un peu plus confort. [...] Certes, le film était déprimant mais si cruellement vrai»⁸⁷¹. Raffrontando le considerazioni di Herr e quelle delle lettrici impressionano i due piani su cui l'uno e le altre si muovono, ossia il piano della possibilità e quello della realtà, meglio, della duttilità: il commento di Herr si muove sul piano della possibilità fatto di "tentazione", "rischio" e "incubo" a differenza delle considerazioni delle lettrici che afferiscono, in maniera chiara ed esplicita, a quello della realtà esperita. L'incubo, insomma, si scontra e cozza con il dramma vero e la tentazione con il già esistente. Vi è, inoltre, un altro aspetto significativo: il punto di vista maschile, temendo la messa in discussione dell'istituzione familiare e dei ruoli (e annessa suddivisione dei compiti e dei poteri), tende a ridimensionare la gravità delle questioni evidenziate a differenza, di contro, delle donne che sottolineano la durezza della loro condizione, una condizione esperita quotidianamente.

Lettere molto simili vengono inviate anche a Janick Arbois⁸⁷² da donne che, firmandosi «Une Valérie» o «Une Valérie parmi d'autres», osservano per esempio: «Je crois que des

⁸⁶⁸ «Io non sono certo che l'O.R.T.F abbia preso una buona iniziativa accettando di realizzare e diffondere la trasmissione drammatica *Quaderno proibito*. [...] La gioia che si riceve è proporzionale a quella che si dà. La trasmissione *Quaderno proibito* passa completamente sotto silenzio questo secondo elemento del dittico. È dunque incompleta e sostanzialmente ingiusta. Inoltre pericolosa, nella misura in cui molte telespettatrici madri di famiglia effettivamente oberate dai lavori quotidiani potrebbero avere la tentazione di identificarsi con Valérie che si rinchiude nella disillusione e nell'amarezza della sua solitudine morale. La TV a volte può essere fabbrica di sogni. Non ha il diritto di stimolare l'incubo né indurre lo sconforto», Maurice Herr, *Le cauchemar de la réalité*, in «Peuple Libre», 6 gennaio 1968.

⁸⁶⁹ «non è un falso dramma. È un dramma vero. A cosa servirebbe la televisione se tali problemi non possono essere affrontati e vengono quindi ripresi nelle vostre critiche per loro portata», *Les malheurs de Valérie*, in «La Croix de l'Ariège», 21 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche su «Picardie Dimanche», 21 gennaio 1968 e *Semeur-Hebdo*, 19 gennaio 1968.

⁸⁷⁰ «évidement Maurice Herr ne capira mai ciò che può a volte provare una donna di 40-43 anni!». *Ibidem*.

⁸⁷¹ «non sapete assolutamente cos'è la vita di una donna non amata e che cosa deve fare, oltre al lavoro fuori casa, per donare ai suoi maggiore comodità. [...] Certo, il film era triste ma anche crudelmente vero». *Ibidem*.

⁸⁷² Janick Arbois, *Le cahier interdit*, in «Télérama», 4 gennaio 1968.

Valérie existent. Qu'elles existent par milliers et même millions»⁸⁷³, o ancora: «je n'ai pas de prénom; trop original, mon mari ne l'a jamais utilisé, ni remplacé par rien d'autre»⁸⁷⁴. La giornalista, commentando stralci delle numerose lettere arrivate alla redazione di «Télérama», si definisce indignata dalla figura della protagonista del film: «je n'ai jamais reproché à Valérie de ne pas partir avec son amant. Je lui ai reproché de recommencer, après cette crise, la même vie qu'auparavant. [...] Mais on pouvait en imaginer d'autres: montrer le cahier à son mari par exemple, comme le suggère une lectrice, ou pourquoi pas? Donner à sa belle-fille la clé du placard provision, et à sa fille celle de l'appartement, acheter à son mari un disque de Mozart»⁸⁷⁵. Janick Arbois interpreta *Cahier interdit* come se fosse la storia specifica di Valérie e non esempio della condizione di vita conosciuta da molte donne che nella protagonista non rischiano di identificarsi, bensì si riconoscono. Se il commento di Herr colpisce sia per la conoscenza superficiale della vita di una donna piccolo borghese sia per la presunzione di poterla giudicare, quello di Arbois colpisce perché non vede in Valérie tutte le donne che furono e continuano a essere oppresse. Si osservi che anche il commento di Brincourt sulla poca pertinenza di certe tematiche, soprattutto in Francia, viene confutato dalle lettere delle varie lettrici e anche dall'articolo di Francis Mayor che scrive «les Valérie sont légion. Vous les dites, et nous en connaissons de ces femmes. Ces mères, [...] oui, nous en connaissons et nous les avons retrouvées dans le *Cahier interdit*»⁸⁷⁶.

Oltre alla costante “di genere” rintracciabile nei commenti della quasi totalità delle giornaliste, che colgono e riconoscono – a differenza dei colleghi – l'effettivo valore della vicenda di Valérie rappresentante delle numerose Valérie silenziate o raramente narrate, vi è un altro aspetto che accomuna diverse recensioni francesi. Si tratta di un'allusione alla superiorità della Francia o, formulato al contrario, alla condizione di inferiorità degli italiani, che si ritrova in più commenti; tra questi, viene, ad esempio, sottolineato che la sottomissione della protagonista è propria di certi paesi (sottintendendo: non di altri come la Francia), sicché il pubblico francese è meno sensibile rispetto a quello italiano al problema dell'adulterio o del divorzio. Come afferma il regista Bonnardot⁸⁷⁷, i problemi famigliari di Valérie sono obsoleti

⁸⁷³ «io credo che le Valéria esistono. Ne esistono a migliaia fino a milioni». *Ibidem*.

⁸⁷⁴ «io non ho nome; troppo originale, mio marito non l'ha mai usato, né sostituito con un altro». *Ibidem*.

⁸⁷⁵ «io non ho mai rimproverato Valérie di non partire con il suo amante. L'ho criticata di ricominciare, dopo questa crisi, la stessa vita di prima. [...] Ma si poteva immaginarne altre: mostrare il quaderno a suo marito per esempio, come suggerisce una lectrice, e perché no? Dare a sua nuora la chiave dell'armadio, e a sua figlia quella dell'appartamento, comprare a suo marito un disco di Mozart». *Ibidem*.

⁸⁷⁶ «le Valérie sono numerosissime. Voi le nominate, mentre noi queste donne le conosciamo. Queste madri, [...] sì, le conosciamo e le ritroviamo in Quaderno proibito», Francis Mayor, *Le cahier interdit*, in «Télérama», 4 gennaio 1968.

⁸⁷⁷ Intervista a Bonnardot, *Dans "Le cahier interdit"*, op cit.

in Francia⁸⁷⁸, o ancora: «en France, quel que soit le régime, il y a moins d'hypocrisie quand on aborde le problème du couple»⁸⁷⁹. Un altro elemento che fa riflettere è il personaggio di Cantoni, definito dispregiativamente un «rital»: il fattore di biasimo non è più il suo essere comunista, ma la sua origine italiana. Sulla base di tali elementi, si può formulare anche l'ipotesi che una certa forma di sciovinismo abbia influito sulla ricezione in Francia di uno sceneggiato tratto dal romanzo di un'autrice italiana.

⁸⁷⁸ Cfr. André Brincourt, *Le cahier interdit*, «Le Figaro», 10 gennaio 1968.

⁸⁷⁹ George A. Malec, *Alba de Céspedes ne verra pas l'émission ce soir: elle sera à Cuba (où son père fut président de la République)*, in «Télé 7 jours», 6 dicembre 1968.

3.4. L'adattamento televisivo in Italia

Nell'agosto 1963 de Céspedes riprende a scrivere il proprio diario, dopo più di un anno di silenzio; ed il 14 ottobre 1963 annota: «Andreina Pagnani mi ha detto che vogliono *Quaderno proibito* per la TV. Non posso sentir parlare di quella commedia cui debbo la mia presente felicità»⁸⁸⁰. Negli anni successivi, l'autrice tiene informato l'editore Mondadori del successo della riduzione di *Quaderno proibito* per la televisione francese ed inizia, inoltre, a confrontarsi su una possibile riduzione televisiva anche in Italia⁸⁸¹: «Qui, alla TV, le cose sono tanto complicate da diventare quasi comiche. La commedia seguita a andare bene ad Atene, mi è stata richiesta dalla Turchia ma in patria hanno paura a darla alla TV»⁸⁸². Il progetto dello sceneggiato verrà concretizzato molti anni più tardi dal regista Marco Leto che nel 1978 (anno in cui la RAI acquista i diritti) inizierà a lavorare allo sceneggiato televisivo di cui curerà anche la sceneggiatura insieme a Bruno di Geronimo; *Quaderno proibito* viene infine mandato in onda nel 1980 sulla seconda rete televisiva mentre tra gli interpreti, oltre a Lea Massari nel ruolo di Valeria, vi sono Roberta Paladini (Mirella), Omero Antonutti (Michele), Andrea Occhipinti (Riccardo), Claudia Giannotti (Clara), Gino Lavagetto (Sandro Cantoni), Elena Zareschi (la madre di Valeria), Giancarlo Sbraglia (Guido), Cinzia Bruno (Marina) e Dino Conturso (il padre di Marina).

In una brochure stampata in occasione della messa in onda dello sceneggiato⁸⁸³, si trovano un articolo di Bruno di Geronimo e un'intervista a Marco Leto particolarmente utili per la comprensione dell'adattamento. Nel suo intervento, di Geronimo⁸⁸⁴ si sofferma sulle difficoltà di carattere tecnico ed estetico ma anche etico incontrate durante il lavoro di riduzione di *Quaderno proibito*, «forse il romanzo che più di ogni altro ha presentato [...] tutta la gamma degli aspetti problematici» possibili. Oltre agli ostacoli tecnici, infatti, sceneggiatore e regista dovettero affrontare i problemi attinenti la «libertà intellettuale e i limiti che a questa libertà il "riduttore" deve porre egli stesso, dandosi regole non scritte, [...] affinché la traduzione non tradisca l'originale ma neppure mortifichi l'opera nuova». I riferimenti dello sceneggiatore alle

⁸⁸⁰ Alba de Céspedes, *Diario*, 14 ottobre 1963.

⁸⁸¹ Cfr. Marina Zancan. *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., pp. 1667-1668.

⁸⁸² Lettera del 14 ottobre 1969 di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori citata in Marina Zancan. *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, op. cit., 1667.

⁸⁸³ Brochure QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV, stampato nello stabilimento Carlo Colombo, Roma, 1980: Cfr. Serie 1.6 Ritagli stampa, sottoserie 1.6 Scritti e attività, 116/4.

⁸⁸⁴ L'intervento di Bruno di Geronimo, *Lo sceneggiatore davanti alla vicenda di Valeria. L'opera e l'immagine* si trova nella Brochure "QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV", op. cit.

implicazioni etiche ed estetiche del proprio lavoro richiamano l'osservazione di Linda Hutcheon secondo cui «chi realizza un adattamento deve avere le sue buone ragioni [...]; in un adattamento non solo l'opera adattata deve essere interpretata, occorre, nel farlo, prendere posizione nei suoi confronti»⁸⁸⁵.

L'ostacolo maggiore con cui di Geronimo e Leto dovettero confrontarsi fu il fatto che il romanzo presentava una trama scarna di fatti e si concentrasse sull'interiorità e sulla presa di coscienza, mediante la pratica diaristica, della protagonista. Continua di Geronimo nel suo articolo:

È uno di quei libri dove non accade mai niente, dove i pochi fatti dell'esistenza sono tutti nelle prime pagine, e le successive, si avvolgono a spirale raccontando sempre le stesse cose, in un diario della memoria senza scansioni temporali, una tessitura che non si avvale di trama, [...]. La sua durata è infinita, il punto fermo di questo romanzo, la parola fine sono al di là del tempo umano, [...]. Ecco che da queste pur emozionanti analisi nasceva il problema della durata dell'opera televisiva. Una, due, tre puntate? Fu solo dopo aver scritto la terza puntata che ci si accorse della necessità, almeno, di una quarta. Perché il senso, la natura del racconto, la sua efficacia si otteneva per accumulazione di scene e non per sviluppo di storia; il fascino del libro derivava, essenzialmente, “strutturalmente” dall'accumulo⁸⁸⁶.

Le considerazioni di Bruno di Geronimo si accordano con quelle di Marco Leto che, nel ripercorrere il lavoro di messa in scena, spiega:

Ho scelto di essere fedelissimo al testo: nello sceneggiato ci saranno sì e no dieci battute che non si trovano nel romanzo. [...] La difficoltà stava tutta nel rendere l'atmosfera chiusa e pesante di quattro mura domestiche, ricostruite in studio in una sorta di appartamento prigione, il che ha comportato qualche difficoltà tecnica per gli operatori. [...] È stato difficilissimi rendere l'interminabile serie di pranzi e cene fatti di colloqui in cui in realtà non si dice nulla. È una famiglia in cui nessuno parla, nessuno comunica, una famiglia che vive in una casa oppressiva come una fortezza, chiusa come un bunker⁸⁸⁷.

⁸⁸⁵ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, op. cit., p. 138.

⁸⁸⁶ Bruno di Geronimo, *Lo sceneggiatore davanti alla vicenda di Valeria. L'opera e l'immagine*, op. cit.

⁸⁸⁷ L'intervista di Laura Laurenzi, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia* si trova nella Brochure “QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV”, op. cit.

Il regista si dichiara infine molto soddisfatto dell'adattamento di *Quaderno proibito*, «la cui attualità sta nell'aver messo in crisi con vent'anni di anticipo l'istituto tradizionale della famiglia e averne tracciato una radiografia spietata»⁸⁸⁸. Un'attualità che viene sottolineata anche da di Girolamo che chiude il suo articolo domandando(si) se i problemi affrontati nell'opera letteraria ora tradotta in immagini non siano, in fondo, ancora tutti aperti. Alla luce dell'osservazione poc'anzi citata di Linda Hutcheon e delle considerazioni di Leto e di Geronimo, è possibile affermare che a portare i due autori a realizzare lo sceneggiato televisivo sia stata la persistente capacità critica di *Quaderno proibito* di individuare e interrogare le contraddizioni dell'esistente e, soprattutto, delle esistenze. Anche a trent'anni di distanza.

Lo sceneggiato è ambientato, come il romanzo, a Roma tra il 1950 e il 1951; le battute rispettano quasi per intero quelle del testo di de Céspedes mentre la monotonia claustrofobica degli interni domestici è stata sottolineata utilizzando dei colori molto spenti come il grigio e l'ocra. La protagonista si conferma Valeria, figura generata da un insieme di parole che sullo schermo, di cui potremmo dire – riprendendo un'osservazione generale di Donata Meneghelli in un articolo sulle mediazioni tra letteratura e cinema – che «entra in rapporto dialettico con [...] l'attrice che [a] incarna: la sua corporeità, il suo volto in quanto icona, i ruoli che ha precedentemente interpretato»⁸⁸⁹. L'attrice che incamererà Valeria sarà la celebre Lea Massari che riuscirà a interpretare il ruolo della protagonista senza apparire artificiale e instaurando, effettivamente, con ella una relazione dialettica. Lea Massari vive nei confronti della personaggio sentimenti contrastanti: la sente lontana – perché effettivamente lo è rispetto all'attrice – ma, anche, vicina nella misura in cui rivede in Valeria la madre e molte donne da lei incontrare e conosciute:

Credo di aver vissuto, con Valeria, un rapporto di odio-amore. L'odio per la sensazione di angoscia che mi ha dato raccontare la vita sprecata di una delle tante donne relegate nella monotonia di una quotidianità banale. E l'amore per una figura che mi porterò dentro per molto tempo. In Valeria [...] ho fatto rivivere mia madre. [...] Una donna che ho visto morire tra le pareti di casa Massatani [...] annullata dai sacrifici e dalla routine della quotidianità. [...] Vivere il mio rapporto quotidiano con Valeria ha presto avuto il senso di una rivendicazione per mia madre [...] ma anche per le altre donne che vivono nelle loro case, oggi come ieri, come Valeria in casa Cossanti. [...] E quest'attualità del *Quaderno proibito* di trent'anni fa mi lascia prevedere

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁸⁹ Donata Meneghelli, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, in «Between», II 4 (2012), p. 15.

che nella storia di Valeria Cossanti si ritroveranno certamente le telespettatrici dell'Italia intera⁸⁹⁰.

L'essere un'attrice di successo non impedisce a Lea Massari di riconoscere in *Quaderno proibito* la storia di molte altre donne: Valeria non appare un unicum nella misura in cui non è un'eccezionalità così come non lo fu la madre e non lo furono e non lo sono le Valerie di ieri e oggi. La facilità con cui Lea Massari riconosce Valeria e la convinzione con cui afferma che la storia di *Quaderno proibito* risuonerà – a trent'anni dalla pubblicazione del romanzo – nelle spettatrici dell'Italia intera richiamano i partecipati commenti che alcune intellettuali rivolsero ad Alessandra al momento della pubblicazione di *Dalla parte di lei*. A quel tempo, Anna Garofalo riconobbe che «attorno al gesto di eccezione [di Alessandra] c'è la storia di tutte le donne»⁸⁹¹ mentre Leonetta Cecchi Bentivoglio scriveva che «tutte le donne si riconosceranno»⁸⁹². Erano allora due intellettuali riconosciute così come, nel 1980, si tratta di una celebre attrice; donne molto diverse tra loro e molto differenti da Alessandra e Valeria ma capaci di “sprivatizzare” le vicende delle personagge incorporee, intuendo che in quelle vite individuali vi è la storia non registrata e vi sono le esperienze umane più universali. Come se l'aver esperito in prima persona o l'aver visto altre donne esperire e sopportare certe condizioni di vita permettesse di “denaturalizzare” dette condizioni e interpretare certi ruoli famigliari come il prodotto di dinamiche sociali di dominazione.

3.4.1. Lo sceneggiato televisivo *Quaderno proibito*

Le quattro puntate dello sceneggiato televisivo *Quaderno proibito* sono ambientate a Roma tra il 10 novembre 1950 e la fine di maggio del 1951 (all'ultima indicazione temporale di “sabato 26 maggio 1951” segue “un'altra domenica”) in quasi assoluta corrispondenza con il romanzo che si apre con il 26 novembre 1950 e chiude il 27 maggio. Le puntate – ad esclusione della prima – sono introdotte da un “montage-sequence” riassuntivo, ossia una serie

⁸⁹⁰ Laura Delle Colli, *L'attrice si confronta col personaggio. Lea Massari e Valeria*, in Brochure “QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV”, op. cit.

⁸⁹¹ Anna Garofalo ad Alba de Céspedes, 8 ottobre 1949 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondo Alba de Céspedes, coll. 147.31).

⁸⁹² Alba de Céspedes a Emilio Cecchi, 29 novembre 1949, citata in Margherita Ghilardi, *Dalla parte di lei*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, op. cit. p. 109.

di rapide inquadrature che mostrano aspetti selezionati di un evento⁸⁹³, accompagnata da una voce fuori campo che li commenta.

In ogni puntata, della durata di circa un'ora ciascuna, il passare del tempo viene rappresentato attraverso delle didascalie composte dal giorno della settimana, dal mese e dall'anno che scandiscono lo scorrere dei giorni. La prima puntata vede sette didascalie (domenica 26 novembre 1950, 24 dicembre 1950, venerdì 5 gennaio, sabato 20 gennaio, mercoledì 24 gennaio, venerdì 26 gennaio e martedì 9 gennaio 1951), la seconda undici didascalie; la terza otto e la quarta quattordici. Si tratta di stacchi anche molto rapidi che – come evidenzia Alberto Bevilacqua nella sua recensione – «incalzano i piccoli avvenimenti quotidiani ma anche imped[iscono] agli stessi di sedimentare l'ansia sentimentale che ne deriva»⁸⁹⁴. Ed effettivamente, la semplicità dell'intreccio viene a tratti perturbata dalle frequenti rotture temporali. Per quanto riguarda la dimensione cronologica, nello sceneggiato si trovano diversi flashback che «permettono – come è ovvio rispetto a un inizio in *medias res* – di recuperare gli avvenimenti passati»⁸⁹⁵; i flashback presenti (tre nella prima puntata, due nella seconda, uno nella terza e uno nella quarta) riguardano tutti il passato di Valeria: la sua infanzia e i primissimi anni del suo matrimonio con Michele.

Come precisato da Leto, l'adattamento si attiene fedelmente al testo: non vi è una maggiore drammatizzazione dell'intreccio e Valeria, che domina la scena dalla prima all'ultima sequenza, confermandosi il focus della storia. A differenza della commedia teatrale in cui molte delle riflessioni della protagonista sono tradotte – e talvolta semplificate – in dialoghi tra lei e gli altri personaggi, nell'adattamento televisivo viene dedicato ampio spazio alle autoriflessioni e alle evoluzioni interiori che la protagonista registra sul proprio diario. Nello sceneggiato, infatti, sia il diario come oggetto sia la scrittura diaristica rivestono un ruolo importante. Nello specifico, le scene in cui Valeria è intenta a scrivere sono complessivamente ventiquattro (cinque nella prima puntata, cinque nella seconda, quattro nella terza e dieci nella quarta); si tratta di scene molto brevi avviate dalla voce fuori campo di Valeria poi seguita da un primo piano sul suo viso dallo sguardo concentrato. Le scene nelle quali compare il diario sono accompagnate dalla voce fuori campo di Valeria che, informando le spettatrici e gli spettatori di ciò che sta scrivendo, rende maggiormente comprensibili le sue dinamiche interiori. Oltre alla voce fuori campo che esplicita il contenuto delle frasi, le verità interiori della protagonista

⁸⁹³ Cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981 [ed. orig.: *Story and Discourse*, 1978], p. 69.

⁸⁹⁴ Alberto Bevilacqua, *Quaderno proibito*, in «Corriere della sera», primo giugno 1980.

⁸⁹⁵ Sandro Volpe, *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Marsilio, Venezia 2007, p. 45.

vengono rispecchiate anche grazie a delle apparenze esteriori, ossia dei correlativi audiovisivi degli eventi interiori; tra questi, vi è sicuramente il potere del primo piano capace di creare un'intimità psicologica⁸⁹⁶.

Lo sceneggiato inizia con Lea Massari che apre la finestra della camera del figlio Riccardo per svegliarlo, poi sveglia Mirella e poi inizia a cucinare il pranzo. Chiede alla figlia di controllare che il cibo non si bruci mentre lei sarà fuori a comprare le sigarette per Michele, che sta dormendo e – si premura di ricordare ai figli – non va disturbato. Un inizio in cui la protagonista appare una tradizionale madre di famiglia dedicata alla cura della casa, dei figli e del marito. Valeria esce e lungo il cammino si ferma presso la bancarella della fioraia:

Sceneggiato televisivo	Romanzo
<p>Fioraia: Ci vogliono un po' di fiori sulla tavola la domenica, gli uomini ci fanno caso.</p> <p>Valeria (<i>guardandola infastidita</i>): Non sono per i miei uomini, sono per me (prima puntata: 04:02)</p>	<p>«Ci vogliono un po' di fiori sulla tavola, la domenica» mi disse la fioraia: «gli uomini ci fanno caso.» Io sorrisi, annuendo: ma, in verità, comperando quei fiori non pensavo a Michele né a Riccardo, che pure li apprezza molto: li comperavo per me, per tenerli in mano mentre camminavo. (p. 838)</p>

L'assertività con cui Valeria risponde alla fioraia affermando “sono per me” fa presagire – a sceneggiato appena cominciato – la probabile complessità della figura della protagonista. Acquistato un mazzo di calendole, Valeria si reca in tabaccheria dove compererà, oltre alle sigarette e dopo aver insistito con il tabaccaio («ma io ne ho bisogno, ne ho veramente bisogno»), anche un quaderno dalla copertina nera. Durante la sequenza in tabaccheria, si inserisce il primo flashback nel quale si vede il primo piano di una mano molto giovane intenta a scrivere sulla prima pagina di un quaderno dalla copertina nera il nome “Valeria” (4:35). Valeria rincasa con il quaderno nascosto sotto il cappotto e, con circospezione, lo ripone nel sacco degli stracci; subito dopo, durante il pranzo, poco prima che Riccardo vada in cucina per prendere il sacco degli stracci, Valeria fa in tempo ad anticiparlo e mettere il nuovo diario nella cassettera. Come si può notare, sin dai primi minuti dello sceneggiato, il “problema del nascondiglio” affiora in maniera evidente e tale resterà fino alla fine. Significativo è il fatto che

⁸⁹⁶ Cfr. Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, op. cit., p. 95.

il primo e l'ultimo nascondiglio coincidano: il sacco degli stracci; una coincidenza emblematica che evidenzia la circolarità entro cui si dibatte il desiderio di cambiamento e rottura della protagonista. Anche nello sceneggiato, come nel romanzo, l'esercizio diaristico diviene un'abitudine notturna per sfuggire agli sguardi dei famigliari.

Il diario compare una prima volta in una scena molto breve: un primo piano della mano di Valeria che scrive «quaderno proibito di Valeria», seguito da un primo piano del viso e poi nuovamente della mano accompagnato dalla voce fuori campo della protagonista che dice «Nessuno mi chiama più Valeria» ma presto interrotta dalla voce del marito che le dice di raggiungerlo a letto vista l'ora. Il quaderno ricomparirà il giorno successivo, domenica 26 novembre: mentre Michele e i figli sono allo stadio, Valeria si siede al tavolo della cucina e scrive «i miei genitori sin dall'infanzia mi chiamavano Bebé; Michele era la sola persona per la quale fossi Valeria. Per alcune amiche sono ancora Pisani, la compagna di scuola, per altre sono la moglie di Michele o la madre di Riccardo e Mirella. Per lui, invece, fin da quando ci siano conosciuti, ero stata soltanto Valeria» (13:47).

Per quanto riguarda la centralità rivestita dal nome proprio – contrapposto alle apposizioni che, a seconda della fase della vita, lo cancellano – lo sceneggiato presenta una novità interessante. Nel romanzo Valeria confida solo alle pagine del diario il fatto che nessuno la chiami più per nome e il dolore che tale perdita (di identità) le provoca; nello sceneggiato, invece, la protagonista oltre a confessarlo a sé stessa durante la scrittura diaristica, lo rivela anche a Guido, dopo che lui stesso le ha svelato la stessa condizione:

Sabato 10 marzo

Valeria e Guido nell'ufficio di Guido.

Guido: Non è che la stanchi lavorare il sabato pomeriggio?

Valeria: No, tutt'altro. Io lavoro sempre anche a casa la domenica.

G: Senza interruzioni...

V: Be', sì. Qualche visita a mia madre, qualche lettera privata.

G: Io non scrivo più lettere private da anni, un uomo che lavora finisce per non avere più amici, solo conoscenze d'affari. Si rimane soli.

V: Comunque, lei ha creato questa bella cosa, ha dato vita a un'azienda. Insomma, un libro, un quadro, una fabbrica sono cose che rimangono.

G: Ma lo sa che da anni nessuno a casa mi chiama più Guido?

V: Anche a me. Mi chiamano mammà.

G: Ho dedicato tutta la vita ai figli...

V: Già, i figli poi se ne vanno...

G: No, no, non se ne vanno. Sarebbe un bene. Saremmo soli ma potremo goderci i vantaggi della nostra solitudine. E no. Non abbiamo alcun vantaggio e rimaniamo soli lo stesso.

V: Be', lei può godere i frutti del suo lavoro.

G: a un certo punto tutto ciò che abbiamo fatto non basta più. E poi nessuno capisce ciò che facciamo, lo sforzo... nessuno... eccetto quelli ce lavorano con noi. (Si alza e si avvicina alla finestra) La ringrazio d'essere venuta. Mi ha fatto bene parlare. Non parlo mai con nessuno.

Scena successiva

Valeria, dopo aver lasciato l'ufficio, cammina in strada verso casa. Primo piani sul volto di Valeria e la sua voce fuori campo che sussurra: Guido Guido... [dialogo tratto dalla seconda puntata dello sceneggiato televisivo: 1:02:00]

In relazione al dialogo con Guido, si osserva che la penultima scena della quarta puntata vede Valeria accanto alla porta di casa che congeda Michele, Riccardo, Marina e Mirella che escono per far visita al padre di Michele, salutandola con un vivace «Ciao, mammà!» [quarta puntata: 1:10:00]; saluto che, pronunciato e ripetuto per quattro volte, marca in maniera particolarmente evidente la circolarità senza scampo in cui la protagonista è condannata, poc'anzi sottolineata. Come il nascondiglio (il sacco degli stracci) sottolinea la dimensione domestica propria della donna, allo stesso modo il saluto, meglio, l'apposizione usata per salutarla riconduce la sua individualità ad un ruolo familiare.

Un'altra novità significativa introdotta nello sceneggiato concerne una scena le cui protagoniste sono Valeria e l'amica Clara:

Sceneggiato televisivo	Romanzo
<p><i>Valeria e Clara passeggiano insieme al parco.</i></p> <p>Valeria: Mah, forse è proprio questo che ci impedisce di essere come quando eravamo sposati. È la presenza dei figli al di là della parete, bisogna sempre aspettare che siano usciti, bisogna sempre avere la certezza di non essere sorpresi ... i ragazzi sono ovunque in una casa, si sa. La notte bisogna ricorrere al buio, al silenzio, trattenere ogni parola, ogni gemito e al mattino dimenticare ciò che è accaduto nel timore che possano leggerci il ricordo negli occhi.</p>	<p>Forse è questo che da tanti anni ci impedisce di essere ancora come quando eravamo sposi, o quando i bambini erano piccoli e non capivano niente: è la presenza dei ragazzi oltre la parete. Bisogna aspettare che essi siano usciti, bisogna avere la certezza di non essere sorpresi; e i ragazzi sono dappertutto in una casa. La notte bisogna ricorrere al buio, al silenzio, trattenere ogni parola, ogni gemito e al mattino dimenticare ciò che è accaduto nel timore che possano leggerci il ricordo negli occhi. Quando ci sono</p>

<p>Clara: Meno male che io non ho figli; del resto, non ho neppure un marito. Senti, Valeria, non è che stai esagerando tutto?</p> <p>V: No, no, non esagero. Quando i figli sono presenti, se tuo marito ti vede bella, carina, non può guardarti con desiderio. Se per un attimo viene attratto da un tuo gesto, un tuo atteggiamento, be', non può fare niente. È chiaro che a poco a poco non ti vede più. Ma lo sai che Michele e i ragazzi mi considerano già vecchia?</p> <p>C: Ma no...</p> <p>V: Già vecchia! Eppure l'altra sera Riccardo raccontava di un suo amico che si è innamorato di una donna di quarant'anni, bellissima, diceva. Solo io, per loro, non posso più. [Dialogo tratto dalla quarta puntata: 17:58-19:16]</p>	<p>figli in casa, già a trent'anni bisogna fingere di non essere più giovani se non per giocare, ridere con loro: fingere di essere solo un padre e una madre; e a forza di fingere, a forza di aspettare che siano usciti, che loro non sentano, non immaginino si finisce per non esserlo davvero più. [...] Quando i figli sono presenti, il marito se anche ti vede bella, non può guardarti con desiderio, se un tuo gesto, un tuo atteggiamento lo attrae, non può stringerti a sé, baciarti; così, a poco a poco, non ti vede più. Né Michele né i ragazzi mi considerano giovane: eppure sere or sono Riccardo raccontava di un suo amico che si è innamorato pazzamente di una donna di quarant'anni, una donna bellissima. "se riuscisse" diceva "avrebbe una bella fortuna". Ecco, ora d'improvviso mi pare di aver capito ciò che ci fa temere che i figli s'avvedano di una nostra vita segreta, ciò che rende tanto restii a concederci a essa; è perché sentiamo che moglie e marito i quali si uniscono in un rapporto oscuro, silenzioso, dopo aver parlato tutto il giorno di questioni domestiche, di danaro, dopo aver fritto uova, lavato panni sporchi, non obbediscono più a un felice, gaio desiderio di amore, ma solo a un istinto grossolano come quello della sete, della fame, un istinto che si appaga al buio, rapidamente, a occhi chiusi. Che orrore. (p. 1032-1033)</p>
---	---

Come si può osservare, il contenuto tra ciò che Valeria, nel romanzo, scrive sul proprio diario e ciò che, nello sceneggiato, confida all'amica è pressoché identico. Cambia, però, la forma: si passa dal confidare le proprie inquietudini alle pagine silenti di un diario al dividerle con un'altra donna. E si tratta di un cambiamento importante: i temi dell'incomprensione maschile delle sofferenze e dei desideri delle donne spiegati e condivisi nel dialogo tra donne e introdotti a partire da sé, da elementi che appartengono alla vita

quotidiana creano complicità e comprensione tra donne, anche diverse tra loro, e consapevolezza di genere⁸⁹⁷. Valeria, dialogando con Clara, si riconosce e permette all'altra di riconoscersi. In alcune pagine precedenti a quelle citate, Valeria annota sul diario: «Spesso provo il desiderio di confidarmi con una persona viva, non solo con questo quaderno» (p. 1025). Nello sceneggiato Valeria viene ritratta in una nuova dimensione: sempre imprigionata nei ruoli famigliari ma, anche, capace di agire un dialogo con l'altra. La scena riesce a rappresentare efficacemente la vicinanza delle due donne in dialogo: fisicamente vicine una all'altra, Valeria che si confida con voce calma mentre Clara la guarda con comprensione.

Il regista Marco Leto, grazie alle risorse audiovisive di cui dispone la televisione, ha potuto rendere evidenti le tensioni interiori della protagonista; e quella vicinanza, che la scena riesce a comunicare, tra la protagonista e Clara la si può ritrovare in altre scene in cui le protagoniste sono Valeria e la figlia Mirella. Il tono delle voci e i primi piani dei loro visi hanno il potere di rendere evidente un'intimità psicologica non completamente traducibile in dialogo.

Anche per quanto riguarda la conclusione, lo sceneggiato rispecchia il romanzo. Valeria, dopo aver confermato a Guido l'amore che prova per lui, gli dice che loro due non partiranno mai per Venezia né cambieranno mai vita nella misura in cui anche altrove, in un'altra città, sarebbero comunque «in una prigione con delle sbarre che sono dentro di noi» [quarta puntata: 1:04:00]. Al dialogo con Guido, segue la scena in casa. Valeria, china sul tavolo della cucina, scrive quelle che saranno le ultime frasi che verranno annotate sul quaderno: «Ricordo benissimo il giorno in cui ho comprato questo quaderno benché fosse autunno inoltrato il cielo era azzurro, il sole tiepido come in primavera» [quarta puntata: 1:07:00]. Segue la didascalia indicante, significativamente, «Un'altra domenica» con le ultime scene: all'arrivo di «quello di Santa Rita» Valeria decide di consegnargli il sacco degli stracci lasciandovi, stavolta, anche il proprio quaderno dopodiché torna a sedersi a tavola con la famiglia. Finito il pranzo, Michele, i figli e Marina escono – come visto poc'anzi – lasciando Valeria sola in casa. Infine, lo sceneggiato si chiude con Valeria che raggiunge a letto il marito: mentre Michele legge il giornale e Valeria si corica spegnendo la luce, si sente la voce fuori campo della protagonista dire: «Mi corico accanto a lui, che seguita a leggere, fingo di dormire. Forse anche Michele ha finto, qualche volta, di dormire. E di questo continuare a fingere di dormire e rimanere svegli nella propria angoscia, senza che il compagno se ne avveda, è fatta la storia di un matrimonio esemplare» [quarta puntata: 1:12:45 – 1:14:07].

⁸⁹⁷ Cfr. Cristina Bracchi, *L'eversione anarchica della fedeltà a sé*, in Donatella Alesi e Laura Fortini (a cura di), *Movimenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio*, Manifestolibri, Roma 2004, pp. 77-94.

Lo sceneggiato va in onda nel 1980 ma è ambientato, come il romanzo, tra la fine del 1950 e il 1951. I trent'anni che corrono tra ipotesto e adattamento sono decenni attraversati da avvenimenti importanti, tra questi i cambiamenti apportati dai movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta. Lo sceneggiato presenta una novità che può essere letta alla luce di certe pratiche, apparentemente banali, proprie del femminismo: il parlare tra donne. La scena al parco con Valeria che si confida a Clara mostra e valorizza il prendere la parola tra donne a partire dall'esperienza di vita. «Elementi che – come osserva Manuela Fraire – possono sembrare quasi banali, ma che nascondono dietro a loro ovvietà il segreto della rivoluzione femminista dei nostri giorni»⁸⁹⁸. Anche la vicinanza e l'affinità tra Valeria e Mirella rese attraverso i primi piani dei loro visi – quindi prima ancora che verbali – possono essere interpretate come manifestazione dei cambiamenti avvenuti.

Lo sceneggiato si conclude come il romanzo: Valeria non parte con Guido né abbandona il tetto coniugale. Le ragioni sostenute da Valeria per motivare la sua scelta – la fuga sarebbe destinata a dimostrarsi un falso cambiamento e conferma della mentalità piccolo borghese «più familiare col peccato che col coraggio e con la libertà»⁸⁹⁹ – ribadiscono la modernità del romanzo. Anche nello sceneggiato la storia d'amore tra Valeria e Guido è per lo più un pretesto per narrare una vicenda incentrata sulla presa di coscienza e il riadattamento all'interno della tradizionale dimensione familiare di una figura femminile più libera e matura⁹⁰⁰.

3.4.2. La ricezione dello sceneggiato televisivo

La maggior parte dei commenti che seguirono la messa in onda dello sceneggiato televisivo sono “consapevoli” ossia provengono da critici che, conoscendo il testo adattato, esperiscono e giudicano lo sceneggiato *in quanto adattamento*⁹⁰¹. Effettivamente, la maggior parte degli articoli fa riferimento al romanzo decespedito, si interroga sul senso di un adattamento tratto da un romanzo pubblicato trent'anni prima e si sofferma sul punto di vista adottato.

⁸⁹⁸ Intervento di Manuela Fraire pronunciato al seminario *Le donne nel sindacato italiano: gli anni del femminismo* (Roma, 31 ottobre 1998), citato in Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Carocci, Roma 2012, p. 36.

⁸⁹⁹ La frase, pronunciata da Valeria, compare sia nel romanzo (p. 1080) sia nello sceneggiato (quarta puntata: 1:04:00).

⁹⁰⁰ Cfr. Nadia Rondello, *La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e melò*, in Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, op. cit., p. 133.

⁹⁰¹ Cfr. Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, op. cit., pp. 172-173.

Alcuni critici alludono esplicitamente alla fedeltà dello sceneggiato, tra questi vi è Alberto Bevilacqua che, rivolgendosi direttamente alla scrittrice, commenta «[n]on ti hanno tradito, Alba, e questo è già molto»⁹⁰², e vi è Buzzolan che, dopo aver problematizzato il termine “fedeltà” («la parola “fedeltà” ha acquistato a volte un brutto suono. Sembra in alcuni casi alludere a sottomissione, plagio, piattezza, mancanza di iniziativa e fantasia»⁹⁰³), osserva che «qui viene usata nella maniera giusta. Il regista Marco Leto [è] “fedele” al romanzo di de Céspedes perché ne rispetta profondamente la più vera e intima sostanza»⁹⁰⁴. Appaiono, inoltre, interessanti i riferimenti a de Céspedes definita «una scrittrice che è anche donna con la maiuscola»⁹⁰⁵ e «non “scrittore per signore” ma attenta osservatrice di una società»⁹⁰⁶ nella misura in cui l’essere una riconosciuta scrittrice pare rappresenti – anche nel 1980 – un dato da rimarcare. Per quanto riguarda le scelte registiche, Bevilacqua evidenzia una flessione di tono nella terza puntata a causa degli stacchi troppo rapidi con cui si passa da un avvenimento quotidiano all’altro, mentre il giudizio di Buzzolan è del tutto entusiasta («è film di grande finezza e intensità, è uno “spettacolo dentro”»⁹⁰⁷). Altrettanto positivo è il commento di Angelo Gangarossa che scrive:

Raramente nella nostra lunga attività di cronisti e critici della Tv, ci è capitato di vedere una storia perfetta come questa, sia nei contenuti sia nella realizzazione, e di immedesimarci in essa con commovente partecipazione. [...] Il regista Marco Leto, che ha collaborato alla sceneggiatura con di Geronimo, è riuscito a con una naturalezza, una semplicità e una fluidità che fanno di miracolo. L’eccellente risultato è stato raggiunto con l’impiantare il racconto sul diario di Valeria, quasi giorno per giorno, datandolo nella successione degli avvenimenti che maturano nell’arco dei sei mesi. Ciò ha permesso a Leto di sunteggiare in rapidissimi flash sensazioni ed episodi, dando così l’impressione che in quella famiglia gli accadimenti siano tanti, mentre sono pochi e ruotano sempre intorno alle stesse cose⁹⁰⁸.

All’indomani della messa in onda della quarta puntata, Gangarossa pubblica un’altra recensione in cui confessa la propria delusione per il finale («Forse non è andato giù a tutti il modo con cui si è conclusa la storia di Valeria in *Quaderno proibito*. Anche noi, lo confessiamo,

⁹⁰² Alberto Bevilacqua, *Proibito ridere, proibito piangere*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1980.

⁹⁰³ Ugo Bruzzolan, *Crisi di una donna stanca della famiglia*, in «La Stampa», 24 maggio 1980.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ Alberto Bevilacqua, *Proibito ridere, proibito piangere*, op. cit.

⁹⁰⁶ Ugo Bruzzolan, *Crisi di una donna stanca della famiglia*, op. cit.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ Angelo Gangarossa, *Il miracolo della naturalezza*, in «Il Messaggero», 23 maggio 1980.

ci siamo rimasti un po' male. Ci sarebbe piaciuto che Valeria non si fosse legata fino all'ultimo ai suoi doveri»⁹⁰⁹), ma ribadisce anche l'eccellente riuscita dello sceneggiato. Più tiepido il commento di Mino Doletti che critica la scena del sacco degli stracci («arrivare, poi, a non sapere dove tenere nascosto il diario e a doverlo infilare nel cesto della biancheria sporca – neorealismo a parte – è un po' troppo»⁹¹⁰) ed evidenzia una certa lentezza nel racconto che, però, nulla tolgono a una narrazione che ritiene elegante e gradevole.

Con un riferimento – tutt'altro che ironico – alla difficoltà di trovare un posto per il diario e per sé inizia l'articolo di Grazia Fallucchi, che scrive:

Valeria si accorge che, in casa, non c'è un posto “suo”: esiste solo Valeria “mammà”, come tutti al chiamano. Dov'è allora la sua identità? Chi sono questi sconosciuti che formano la sua famiglia? [...] Intorno a queste domande, stimolo della progressiva “presa di coscienza” della protagonista si costruisce tutta la storia. [...] La trasposizione televisiva del romanzo della scrittrice sembra quasi la radiografia di una famiglia; anzi, confondendo apparentemente i generi, diventa quasi un documentario. Ecco perché gli attori danno un'interpretazione sottile e trattenuta. Ed ecco, forse, anche il perché dell'unico appunto da muovere a questo che ci sembra senz'altro uno sceneggiato televisivo tra i migliori: una certa freddezza, un distacco e una certa cerebralità. Insomma, stranamente, non commuove, non emoziona⁹¹¹.

Veniamo ai giudizi relativi alla prova attoriale degli interpreti femminili e maschili; seppur vengano tutti e tutte lodati – in particolare Roberta Paladini nel ruolo di Mirella e Omero Antonutti in quello di Michele – l'attenzione si focalizza segnatamente su Lea Massari nel ruolo della protagonista. Secondo Alberto Bevilacqua l'attrice, «sia pure con un'interpretazione tesa, poche volte è stata così brava»⁹¹², mentre Ugo Buzzolan, in un articolo dal titolo *Lea Massari, una perfetta interprete del “Quaderno”*, sostiene che «la Massari ha saputo a tal punto identificarsi con Valeria che recitava non recitando, ossia in lei – occhiaie, gesti, camminata, atteggiamento, battute – non era mai avvertibile l'artificio o quella coloritura di mimica e di accenti che spesso molti dei nostri attori si portano dietro dal teatro alla televisione. Così è venuta fuori una “donna di casa” anni Cinquanta che non si potrà dimenticare»⁹¹³. Alle lodi di Buzzolan, si uniscono quelle di Angelo Gangarossa che definisce l'interpretazione di Massari

⁹⁰⁹ Angelo Gangarossa, *Una scelta che piace tanto a papà*, in «Il Messaggero», 31 maggio 1980.

⁹¹⁰ Mino Doletti, *Effetto famiglia*, in «Il Tempo», 23 maggio 1980. Sulla presunta esagerazione del sacco degli stracci, torneremo in seguito.

⁹¹¹ Grazia Fallucchi, *Leggere quel quaderno è stata una liberazione*, in «L'Unità», 22 maggio 1980.

⁹¹² Alberto Bevilacqua, *Proibito ridere, proibito piangere*, op. cit.

⁹¹³ Ugo Buzzolan, *Lea Massari, una perfetta interprete del “Quaderno”*, in «La Stampa», 24 maggio 1980.

«misurata, partecipe, commovente, una prova impeccabile per rigore drammatico e per autorità scenica»⁹¹⁴, grazie al cui «temperamento e [alla cui] dedizione, il personaggio di Valeria è giunto a divenire una figurazione emblematica di una certa mentalità e condizione femminile»⁹¹⁵. Di contro, Elena Doni manifesta delle perplessità nei confronti di Lea Massari, che si scosterebbe in maniera eccessiva dalla protagonista decespediana: «Lea Massari splendente nella sua maturità è Valeria. Forse troppo bella, troppo ben vestita rispetto all'immaginazione di chi ha letto il romanzo prima di vedere la tv. Come dire? Troppo incisiva rispetto a un personaggio che passa la vita a cancellarsi, ad annullarsi a favore degli altri»⁹¹⁶. Il giudizio di Elena Doni è informato e influenzato dalla conoscenza che ha la giornalista dell'ipotesto, che la porterebbe a valutare lo sceneggiato alla luce del romanzo (e dell'immaginario da esso inevitabilmente sollecitato) decespediano. Da un lato, i dubbi di Elena Doni richiamano ciò che scrive Chatman in merito alle reazioni che può sollecitare la rappresentazione di certe figure letterarie: «Certi personaggi, [...] proprio come nella vita reale certe persone, per quanto le conosciamo, rimangono misteriose. Di qui nasce forse il fastidio di una forzata visualizzazione, [...] sembra delimitare inevitabilmente il personaggio nonostante la brillante interpretazione»⁹¹⁷; in tal modo Lea Massari può risultare «splendente nella sua maturità» ma, insieme, disturbante. Le perplessità della giornalista ci sembrano comprensibili. Al contempo, vi sono alcuni aspetti da tenere presenti; innanzitutto, l'importanza di giudicare lo sceneggiato anche come opera autonoma, quale «specifico processo creativo [che] implica sia una (re)interpretazione sia una (ri)creazione»⁹¹⁸. Inoltre, si osserva che nello sceneggiato viene dato ampio spazio alle forti inquietudini che attraversano la protagonista nel vedere la propria vita coniugale ridotta a mera routine quotidiana con un marito che – come evidenziato nella scena al parco con l'amica Clara – la vede solo attraverso la lente del ruolo di madre. Sono diverse le scene in cui Valeria si scruta allo specchio, giudicandosi ancora desiderabile, o quelle in cui cerca un contatto fisico con Michele o, più esplicitamente, prova ad avvicinarsi alla questione. Ci pare che in quelle scene, ad esempio, la figura di Lea Massari non strida, bensì riesca a comunicare con efficacia l'interiorità angosciata della protagonista.

Anche per quanto riguarda gli obiettivi che può aver soddisfatto lo sceneggiato televisivo, diverse recensioni vi riflettono anche a partire dal romanzo decespediano. Se Grazia

⁹¹⁴ Angelo Gangarossa, *Una scelta che piace tanto a papà*, in «Il Messaggero», 31 maggio 1980.

⁹¹⁵ *Ibidem*.

⁹¹⁶ Elena Doni, *Alba de Céspedes, 69 anni primo esame in televisione*, in «Stampa», 26 maggio 1980.

⁹¹⁷ Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, op. cit., p. 123.

⁹¹⁸ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, op. cit., p. 27.

Fallucchi individua nell'adattamento un valore documentaristico («confondendo solo apparentemente i generi, diventa quasi un documentario»⁹¹⁹), Lea Massari ne auspica uno “formativo”: «quando ho letto per la prima volta il romanzo e il copione che dal libro è stato tratto, non ho potuto fare a meno di pensarlo: questa storia, mi sono detta, può essere un'occasione, l'occasione buona perché anche gli uomini per la prima volta, capiscano quel sottobosco di routine alienante e di fatica raramente riconosciuta che la vita della loro moglie o delle loro compagne»⁹²⁰. Anche Ugo Buzzolan loda la prospettiva con cui Marco Leto ha riadattato il romanzo: «Oggi può essere in ampia misura, riletto – ed è quello che ha fatto il regista Marco Leto – sotto un profilo diverso: un romanzo anticipatore, trent'anni fa, di contraddizioni e mutamenti che stiamo vivendo. [...] È sorprendente che queste cose siano state pensate e scritte all'inizio degli Anni Cinquanta quando si era lontanissimi da qualsiasi movimento di tipo femminista e in più si viveva in un periodo politico in cui la classe dominante tendeva, sepolti gli entusiasmi e le spinte del dopoguerra, a ricacciare la donna nell'eterno ruolo di sposa, madre, o angelo del focolare»⁹²¹.

Il carattere anticipatorio del romanzo è un aspetto su cui si soffermano, anche per riflettere sullo sceneggiato, diversi interventi. Anche Laura Lilli – in linea con le considerazioni di Buzzolan – introduce l'intervista a de Céspedes, in occasione nella messa in onda dello sceneggiato, sottolineando la portata che ebbe, al tempo, il romanzo:

Quaderno proibito che, scritto nel 1952, la Rai-Tv, dopo circa trent'anni, sta per mandare in onda: un implicito – ma non poi tanto implicito – riconoscimento a una voce “diversa” che parlava in quegli anni opachi e, per le donne, segnati dal culto della madre e della Madonna. [...] Il quaderno ha il valore dirompente che trent'anni più tardi ha avuto, per le donne mosse dal femminismo, l'autocoscienza, il semplice parlare di sé. Una volta dette le cose non sono più invisibili: la congiura del silenzio è rotta, e con essa tutte le congiure della convenzione, fra cui troneggia la famiglia⁹²².

Tra le questioni poste nell'intervista della giornalista all'autrice, ce n'è una che verte sul significato della «rivoluzione del privato esplosa in quegli anni»; più che la risposta di de Céspedes («è importante. Di rado i giovani hanno qualcuno con cui parlare. Loro sono cambiati, ma le famiglie no, sono tetragone»), appare interessante il modo con cui la giornalista declina,

⁹¹⁹ Grazia Fallucchi, *Leggere quel quaderno è stata una liberazione*, op. cit.

⁹²⁰ Laura Delle Colli, *L'attrice si confronta col personaggio. Lea Massari e Valeria*, op. cit.

⁹²¹ Ugo Buzzolan, *De Céspedes femminista con la moglie Anni 50*, in «La Stampa», 22 maggio 1980.

⁹²² Laura Lilli, *Alba dei miracoli*, in «La Repubblica», 9 maggio 1980.

attualizzandole, le questioni anticipate nel romanzo. Sono nodi (si pensi alla critica all'istituzione familiare, al doppio lavoro della donna, alla relazione tra piano personale e politico) che verranno poi ampiamente problematizzati dai movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta, ma che visibilmente sono ancora presenti al momento della trasmissione dello sceneggiato, negli anni ottanta.

L'intervista di Lilli e il suo accento sul "privato" ben si accorda con l'articolo di Diego Zandel che, riflettendo sull'attenzione televisiva per de Céspedes, scrive: «è significativo che ciò avvenga proprio ora, quando si assiste a un massiccio ritorno al "privato". Solo che il "privato" della de Céspedes fa tutt'altro che parte della filosofia del "riflusso" a cui normalmente si usano accompagnare i temi del privato. Nei libri della de Céspedes, infatti, il privato è indagato per smascherare i presupposti sociali, istituzionali – particolarmente la famiglia, le convenzioni borghesi – che determinano alcune condizioni umane, esistenziali»⁹²³. Tuttavia, oltre all'aspetto evidenziato da Zandel, occorre ricordare la valenza politica del privato – individuata e tematizzata dal movimento femminista –, una prospettiva in cui si possono leggere le opere di de Céspedes; ossia, il privato quale luogo da cui occorre partire per individuare e svelare le dinamiche di potere patriarcali che regolano tanto la vita privata quanto quella pubblica, tanto la famiglia quanto la società. Con il termine "privato", infatti, il femminismo intende non solo i rapporti che si svolgono tra le mura domestiche ma, più in generale, tutti i problemi connessi con l'essere donna in una società dominata dagli uomini.

Più all'autrice del romanzo da cui è tratto lo sceneggiato che allo sceneggiato o al romanzo si interessa Ivana Musiani: «de Céspedes aveva il cattivo gusto di scrivere di donne. Una colpa imperdonabile che soltanto negli ultimi tempi ha trovato comprensione. Ci voleva ora *Quaderno proibito* (non tutta la Tv viene per nuocere) perché il caso de Céspedes tornasse d'attualità e, finalmente, in tutta la considerazione che merita»⁹²⁴. Tra l'altro, il suo articolo si apre con un aneddoto personale della giornalista che, rammentando l'entusiasta rilettura nel 1966 del primo romanzo dell'autrice, racconta:

Quando nel 1966 uscì l'ennesima ristampa di *Nessuno torna indietro*, [...] mi occupavo di critica letteraria, disponendo di un benevolo interlocutore telefonico nella persona di un notissimo ed eccellentissimo critico. Il libro della de Céspedes l'avevo letto da bambina, [...] la rilettura mi lasciò entusiasta e ingenuamente lo comunicai al venerabile amico. Nessuna

⁹²³ D. Z. [Diego Zandel], *Sentimenti proibiti di una quarantenne tutta casa e ufficio*, in «Paese Sera», 21 maggio 1980.

⁹²⁴ Ivana Musiani, *Scrivere di donne? Imperdonabile*, in «Paese Sera», 21 maggio 1980.

risposta dall'altro capo del filo, solo un silenzio che si prolungò sino all'imbarazzo: il telefono non si abbassò, ma fu come se una pesante pietra tombale calasse per sempre sulla fiducia fino a quel momento accordatami⁹²⁵.

Nello stesso articolo, Musiani osserva che la critica aveva manifestato disagio nel trovarsi di fronte a «una donna dallo stile alieno da preziosismi [...] ma che neanche si poteva liquidare in fretta collocandola vicino a Liala o alla Peverelli». L'osservazione è pertinente: sia la forma sia il contenuto dei romanzi di de Céspedes risultavano agli occhi della maggior parte dei critici originali e inediti: originali se giudicati sulla base delle norme del canone dominante maschile ma meno inediti se avvicinati alle opere di altre scrittrici a lei coeve. La reazione di silenzio del «notissimo e eccellentissimo critico», cui accenna Musiani, comunque, colpisce; il silenzio è più significativo di un'ipotetica risposta accalorata e polemica, la scrittrice non merita neppure parole per giudicarla, anche severamente.

In diverse recensioni compaiono gli aggettivi “femminile”, “femminista” o dei riferimenti al movimento femminista degli anni Sessanta e Settanta. Nella citata intervista a Marco Leto, il regista si sofferma sulla prospettiva da cui lo sceneggiato potrebbe essere interpretato:

Molti leggeranno questo “Quaderno” in chiave femminista perché siamo sempre vittime di qualche moda culturale. In realtà non è così semplice così come non è semplice il femminismo. Credo che la de Céspedes sia femminista nel senso migliore del termine, cioè senza saperlo, senza avvertire il bisogno di proclamarlo ai quattro venti. E anch'io ho tentato di non banalizzare il problema, di non ridurre tutto a una moda culturale. Ho descritto la crisi della cosiddetta famiglia tradizionale e inevitabilmente è venuto fuori il femminismo nei suoi aspetti più convincenti e più seri, e soprattutto meno folcloristici⁹²⁶.

Il passo lo si trova riportato e commentato da Italo Moscati, il quale scrive: «Che vuol dire? Non è una semplice formula per far passare la scelta di uno sceneggiato imperniato sulla figura di una donna: il punto di vista di Valeria, al di là di ciò che riguarda la polemica femminista, sottolinea la presenza di un tarlo irresistibile dentro il vecchio assetto della famiglia»⁹²⁷. Le espressioni utilizzate da Leto e Moscati sviscerano la portata dei movimenti

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Laura Laurenzi, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia*, op. cit.

⁹²⁷ Italo Moscati, *In quel quaderno proibito c'è la crisi della famiglia*, in «Tuttolibri attualità», 24 maggio 1980.

femministi e le trasformazioni – sul piano pratico e di immaginario – che essi portarono e resero possibili. È più che ingeneroso ridurre i movimenti femministi a «moda culturale» o considerare le rivendicazioni mera «polemica femminista» poiché tali non furono. Si trattò di importanti conquiste riguardanti, ancor prima che il piano legislativo, quello esistenziale ed etico-politico, nella misura in cui interessarono la concezione di sé stesse e di sé nella collettività. Riprendendo le parole di Laura Lilli, «una volta dette le cose non sono più invisibili»⁹²⁸. In sostanza, ci sembra che ciò che unisce certe questioni tematizzate nei romanzi decespediani e poi approfondite e discusse negli anni dei movimenti femministi, sia la volontà di focalizzarsi su certi silenzi e certe assenze, interrogandoli, problematizzandoli e denaturalizzandoli. Nell'intervista a Lilli, si legge:

Laura Lilli: Senta, dovremmo parlare un po' di *Quaderno proibito*, di questo suo femminismo ante litteram ...

Alba de Céspedes: Io non sono femminista. [...]

[...]

LL: La parola femminismo non le piace. Ma non può rifiutarsi di ammettere che in tutti i suoi libri le donne siano al centro; che le ragioni siano indagate con occhio nuovo, partecipe ...si direbbe, quasi, con amore.

ADC: Amore non so. Certo io sono per gli oppressi. E le donne lo sono state per secoli, in parte lo sono ancora. Io ne faccio una questione di razza: per me le donne sono una razza oppressa e in questo senso sono tutta dalla loro parte⁹²⁹.

Posizione ribadita anche nell'intervista condotta da Elena Doni:

Elena Doni: [...] C'è un filo rosso che lega i personaggi e questo filo rosso è la critica all'ordinamento e all'ideologia patriarcale.

Alba de Céspedes: Eh sì. Perché il filo rosso (come lei dice) è la libertà della donna.

ED: Che impressione ha delle donne di oggi, dei movimenti femministi in particolare?

ADC: Naturalmente sono sempre per i movimenti femministi. Io mi sono battuta sempre per la donna, mi sono battuta per tutte le classi e le condizioni oppresse. Io sono pronta a battermi in favore delle differenze di sesso, di razza, di condizione, perché questa fin dall'infanzia mi è sembrata una cosa orribile e anormale⁹³⁰.

⁹²⁸ Laura Lilli, *Alba dei miracoli*, op. cit.

⁹²⁹ *Ibidem*.

⁹³⁰ L'intervista di Elena Doni a de Céspedes *l'immagine* si trova nella Brochure "QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV", op. cit.

Più che essere – come la definisce Leto – una “femminista nel senso migliore del termine, cioè senza saperlo”, de Céspedes sembra essere un’intellettuale insofferente alle definizioni e contraria alle etichette; in tal senso, risultano significative sia la precisazione che fa a Doni («il filo rosso è la libertà della donna») sia il rifiutare la definizione di femminista affermando, al contempo, di essere per i movimenti femministi. Puntualizzazioni che non denotano un’inconsapevolezza, un “non sapere”, quanto piuttosto un’avversione verso certe modalità definitorie.

In merito all’insofferenza manifestata dall’autrice nei confronti del termine “femminista”, ma non nei confronti delle istanze e rivendicazioni femministe, sono interessanti le considerazioni di Gina Lagorio:

Credo che questo rifiuto di Alba a lasciarsi etichettare o incasellare in un movimento abbia la stessa radice dell’altro a partecipare ai premi letterari o a far politica oggi in Italia. [...] Alba non sopporta la retorica delle formule, il parlarsi addosso, il nominalismo senza costruito. [...] Le sue scelte sono decise e nette poiché la sua scelta di fondo è la libertà, come può viverla uno scrittore con l’arma che solo è la sua, la pagina scritta. Alba de Céspedes ha rappresentato la condizione femminile tanto tempo prima che nascesse una “problematica” femminista, per la sola ragione che nei suoi libri l’indagine psicologica non è mai disgiunta dall’analisi della società, [...] un modo di denuncia che scaturisce dall’osservazione concreta delle cose ma anche dalla consapevolezza della verità della vita, che non è mai semplice, mai monocolora, mai univoca⁹³¹.

Il giudizio proposto da Lagorio è del tutto condivisibile: la scrittrice che rifiuta d’essere chiusa nella casella di “femminista” è la stessa che si rifiuta di partecipare ai premi letterari. Di tutt’altro tenore è il commento di Mino Doletti:

Scava, scava, scava e in tutte le storie di donne trovi Madame Bovary. Anche questa Valeria che parte nella prima puntata di *Quaderno proibito* come una personcina a modo, tutta casa e casa, perbenino, pulita, dedita al marito e ai ragazzi, cova il complesso dell’eroina di Gustave Flaubert. Il complesso esploderà nella terza puntata, [...]. Si pensi che questa storia è stata scritta da de Céspedes quando ancora le inquietudini delle donne non si chiamavano “femminismo”, forse perché le donne non avevano avuto il tempo e il modo di guardarsi attorno

⁹³¹ Gina Lagorio, *Ha scritto il silenzio delle donne*, in «Amica», 2 luglio 1980.

e di farsi plagiare dalle strumentalizzazioni. [...] Non conosco il testo originale, ed è una delle tante occasioni nelle quali non conoscere un testo originale rappresenta la condizione più vantaggiosa di approccio con le trasposizioni televisive. [...] Abbastanza fragile, fra le altre cose di margine e di ambientazione narrativa, è, per esempio, il “proibito” del titolo [...]. Arrivare poi a non sapere dove tenere nascosto questo diario e a doverlo infilare nel cesto della biancheria sporca è – neorealismo a parte – un po’ troppo. Oltre a tutto, gli altri personaggi della casa non sono risultati tipi da avere, al caso, certe curiosità indiscrete; e tantomeno il marito di Valeria, Michele, così educato e civile⁹³².

Colpiscono diverse osservazioni presenti in questo articolo. Colpisce che nel 1980 un intellettuale definisca l’oppressione subita per secoli dalle donne come “inquietudini”; inquietudini che, dopo un’operazione di strumentalizzazione – presumibilmente da parte dei movimenti femministi – divengono “femminismo”. E colpisce, inoltre, l’assenza di un piano simbolico o, meglio, la difficoltà a rintracciarlo. Valeria nel non trovare un posto (una stanza, uno sgabuzzino, un cassetto) per il diario esperisce l’assenza di un posto per sé, esperienza che le permetterà di vedere da un inedito punto di vista lo spazio domestico. Il diario, oltre a strumento di autoanalisi (ossia luogo concreto della scrittura di sé a partire da sé) e luogo performativo⁹³³, è il correlativo oggettivo della consapevolezza della protagonista. Il quaderno indica la “soglia”, un passaggio tra un prima e un dopo caratterizzato da una maggiore coscienza di sé. È riduttivo giudicare esagerato il non sapere dove nascondere quanto inappropriato commentare la discrezione del marito o dei figli. Inappropriato perché la difficoltà di Valeria riguarda un piano che non ha a che fare o, meglio, che prima d’aver a che fare con impedimenti pratici e specifici, afferisce a una condizione esistenziale comune a quella di migliaia di altre donne dell’Italia degli anni Cinquanta e anche Ottanta.

In ultimo ricordiamo l’appassionato e acuto articolo di Ida Magli, incluso nella brochure pubblicata in occasione della messa in onda dello sceneggiato. La nota antropologa, interrogandosi e riflettendo su cosa possa venir scritto in un quaderno proibito, afferma:

Il “non-essere” della donna e il suo rendersene conto a poco a poco riflettendo sui piccoli particolari della vita quotidiana, quei particolari che di solito passano in silenzio e che per tanti secoli hanno reso “muta” la storia delle donne. Ci si accorge [...] come la vita quotidiana formi

⁹³² Mino Doletti, *Effetto famiglia*, op. cit.

⁹³³ Cfr. Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes, Quaderno proibito* (1952), in Aida Ribero e Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, op. cit.

il tessuto non soltanto di questa donna [...] ma di tutto quel numero infinito di donne che sono vissute solo come “ruolo”, come “funzione” per gli altri. [...] È dunque prospettato tutto il problema della donna come “soggetto”: come moglie e madre essa viene annullata nell’esistenza degli altri; ma l’alternativa che si presenta è altrettanto inutile. [...] Certamente la società si è retta sulle spalle delle donne, cui è stato delegato il “quotidiano”, la “non storia”, il “non-essere”. Ma il problema fondamentale è che questo “non-essere” è stato accettato sempre nel nome dell’amore, amore per il marito, amore per i figli. [...] Oggi si tratta di risolvere questi due problemi gravissimi: il diritto delle donne a vivere come soggetti della propria storia e quello della prosecuzione della specie che, per quanto riguarda il figlio dell’uomo, ha bisogno di una lunghissima infanzia e di un forte sostegno fino all’età adulta⁹³⁴.

L’intervento di Ida Magli è ricco di considerazioni: il riferimento alla storia muta delle donne; la storia di Valeria uguale a quella di un numero infinito di altre donne; il prendere coscienza da parte delle donne e il pensarsi e agire come “soggetto” (dunque, il passaggio dall’essere pensate “oggetto” al pensarsi e all’affermarsi come “soggetto”); infine, il riferimento all’amore, che richiama le analisi di Lea Melandri.

In sintesi, ad esclusione della recensione dai toni polemicici di Mino Doletti, gli altri articoli presentano dei giudizi piuttosto positivi dimostrando d’aver apprezzato sia l’adattamento di un romanzo a trent’anni di distanza sia lo sceneggiato televisivo in sé. In particolare, sono diverse le recensioni che mettono in luce la forza intrinseca del romanzo, una forza che persiste e si ritrova, a distanza di trent’anni, anche nello sceneggiato; è un “romanzo anticipatore” da cui viene tratto uno sceneggiato capace di mostrare «una donna di casa che non si potrà dimenticare» (Buzzolan) realizzando «tra i personaggi più felici e riusciti» (Gangarossa). Una «storia perfetta» (Gangarossa), «quasi un documentario» (Fallucchi) che porta a considerare de Céspedes con l’attenzione e la stima che merita (Musiani).

Nelle recensioni italiane vi è un’ampiezza d’analisi maggiore rispetto a quelle francesi, focalizzate su pochi aspetti. La maggior parte dei commenti francesi, infatti, si concentrano sull’attualità o inattualità delle tematiche trattate nello sceneggiato, suggerendo anche una possibile attualità per l’Italia contrapposta a un’inattualità per la Francia. Tra le recensioni francesi si riscontra un giudizio tiepido, se non negativo: i temi del divorzio e dell’adulterio appaiono obsoleti e le dinamiche familiari senza senso; lo sceneggiato è addirittura tra i peggiori trasmessi.

⁹³⁴ L’articolo di Ida Magli, *Valeria: una moglie, una madre, una donna. Non-essere e amore* compare nella Brochure “QUADERNO PROIBITO. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV”, op. cit.

Da notare che, se la vicenda di Valérie fosse così estranea ed aliena alla condizione femminile in Francia, i timori di una possibile identificazione delle telespettatrici con la protagonista (espressi da Maurice Herr) risulterebbero ingiustificati e, ancor più, incomprensibili; che dire, inoltre, delle numerose lettere mandate dalle telespettatrici francesi che, non raramente, si firmano “une Valérie”?

Nella ricezione italiana è rintracciabile una maggiore ampiezza d’analisi che individua e tratta – in maniera più o meno approfondita – più aspetti: dall’interpretazione attoriale alle scelte scenografiche e registiche, dal contenuto sociale all’attualità della vicenda, dalla fedeltà al romanzo alla capacità anticipatoria di esso, fino a considerazioni più generali su de Céspedes e a un interrogarsi – seppur non sempre puntuale e ragionato – sul suo femminismo. In Francia lo sceneggiato televisivo viene trasmesso nel gennaio del 1968; a differenza dell’accoglienza che ebbe il romanzo, ricondotta al supposto femminismo dell’autrice o da questo influenzata, nelle recensioni allo sceneggiato non vi sono allusioni al femminismo di de Céspedes né giustapposizione tra i temi trattati nello sceneggiato e le questioni sociali che di lì a poco sarebbero esplose in tutto il paese.

Conclusione

Il presente lavoro di ricerca si è configurato a partire da due intenti principali e correlati. Da un lato, la volontà di contribuire alla valorizzazione di Alba de Céspedes come figura di assoluto rilievo nel panorama novecentesco italiano di scrittrice di testi letterari di ogni genere (narrativa, teatro, cinema, giornalismo). Abbiamo voluto focalizzare l'indagine su *Quaderno proibito*, perché testo paradigmatico dell'universo decespediano, sugli adattamenti da esso tratti, perché emblematici della sperimentazione decespadiana di altri linguaggi, e sulla loro ricezione in Italia e in Francia, perché chiave di comprensione sia del successo della scrittrice che della mancata canonizzazione e del suo silenziamento. Dall'altro lato, appunto, era nostro l'intento inserire la produzione e la figura dell'autrice all'interno del più ampio dibattito sul canone letterario, mettendo in luce i rapporti dell'opera di de Céspedes con una critica tendente alla trasmissione di una memoria univoca, caratterizzata dalla pretesa di universalità e transtoricità del canone letterario. In tal senso, possiamo ancora ricordare la vicenda editoriale della pubblicazione nella pregiata collana de "I Meridiani" del volume *Romanzi*: al primo volume – uscito nel 2011 e composto da *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte* e *Con grande amore* – non è seguita la pubblicazione del secondo; ad oggi il primo volume è esaurito e non sono previste ristampe, così come, ormai da decenni, sono esauriti e introvabili i singoli romanzi e le raccolte di racconti dell'autrice.

Nella prima parte della tesi abbiamo cercato di mettere in luce cosa significasse la scrittura per Céspedes, la sua dimensione esistenziale oltre che professionale. Marina Zancan, riflettendo sulla scrittura femminile, sottolinea il modo specifico per la donna di dare «forma e rappresentazione, mediante la scrittura, alla propria percezione della vita, e in essa, all'immagine e al progetto di sé [...] all'interno di un sistema di segni e di valori rigorosamente codificati a partire dall'unicità, in esso, del soggetto di pensiero e di scrittura»⁹³⁵. Su tali basi, il tema della scrittura come cifra esistenziale di Alba de Céspedes è stato analizzato secondo quattro diverse angolature. Inizialmente a partire dal resoconto biografico della scrittrice cosmopolita, tra Cuba, Italia e Francia (1.1); successivamente soffermandoci, nello specifico, sul rapporto con alcune scrittrici a lei coeve (1.2). De Céspedes aveva guardato con vivo interesse alle ricerche di scrittrici

⁹³⁵ Marina Zancan, *La scrittura letteraria: i segni e le tracce di un progetto di sé*, in «Donna Woman Femme», Estate 1986, n. 2, p. 76.

italiane e europee, tra cui Virginia Woolf, attente alle sue stesse problematiche. Le sue esperienze di vita hanno contribuito a forgiare una mentalità avversa al provincialismo e ai *recinti* (simbolici e concreti), predisponendola all'apertura e all'innovazione. A guidare le sue scelte di donna e di scrittrice, comunque, è sempre stato il principio di fedeltà a sé stessa, una fedeltà perseguita attraverso quello che potremmo chiamare un nomadismo politico-poetico. Un aspetto che si declina anche nella concezione della scrittura come strumento di conoscenza del sé (1.3). La scrittura decespédiana – indipendentemente dal genere praticato, considerata la forte porosità tra scritture – è caratterizzata dal partire da sé e dall'esperienza quale prisma attraverso cui osservare e analizzare la realtà per poi tentare di modificarla. Una pratica, quella del partire da sé, comune ad altre scrittrici, anch'esse convinte che il vissuto non sia solo un fatto personale bensì importante e sensibile spia del mondo che si abita. Per analizzare la pratica della scrittura di de Céspedes, la nostra analisi si è focalizzata su alcune strategie discorsive (in primis, una mescolanza di generi e una noncuranza per gli statuti del canone) adottate dall'autrice per raccontare «il silenzio delle donne nel linguaggio degli uomini»⁹³⁶. Queste strategie sono state interrogate alla luce del concetto di *scarto*, ossia la mancata coincidenza tra i modelli tradizionalmente prescritti dalla società e le scelte stilistiche e contenutistiche dell'autrice. Si tratta, nella visione di de Céspedes, di un'esperienza della libertà che va protetta e va rafforzata distaccandosi dai modelli tradizionalmente prescritti dalla società, sperimentando il “non farsi trovare” e trasformando la “mancata coincidenza” in presa di coscienza di sé.

L'ultimo paragrafo (1.4) è dedicato all'analisi dei personaggi e, in particolare, delle personagge, neologismo da noi adottato per sottolineare l'importanza della figurazione dei personaggi femminili nelle più significative opere decespédiane. Abbiamo così potuto mettere in evidenza la tendenza dell'autrice a interrogare le personagge nei *prima* e nei *dopo* – spesso solo apparentemente irrilevanti – che costellano le esistenze di ogni individua e individuo.

La seconda parte della tesi è interamente dedicata all'analisi di *Quaderno proibito*, come paradigma della visione di de Céspedes riguardo la condizione femminile. Nel primo paragrafo (2.1) viene indagata la genesi del testo e condotta un'analisi di un'opera che vede come personaggio-protagonista una donna, Valeria, delineata sulla base delle

⁹³⁶ Cfr. Teresa de Lauretis, *Genealogie femministe. Un itinerario personale*, in Ead., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, op. cit.

lettere che l'autrice aveva ricevuto all'indomani della pubblicazione di *Dalla parte di lei*. Valeria non è un'eccezionalità, bensì una di quelle giovani mogli e madri che vivono in Italia negli anni Cinquanta. Ponendo la centralità della famiglia quale lente con cui osservare la società e interrogare sé stesse (e il proprio ruolo all'interno di essa), *Quaderno proibito* narra le dinamiche interpersonali e le relazioni di dipendenza per "sprivatizzarle" e porre delle questioni riguardanti la vita della donna all'interno del vivere sociale. Esaminando questi aspetti, si è voluto mettere in evidenza come nel *quaderno* di Valeria si ritrovino sia elementi autobiografici (riscontrabili anche nel diario personale), sia il punto di vista critico dell'autrice, che emerge, in particolare, dai suoi scritti giornalistici. L'analisi ha permesso di evidenziare altri elementi altrettanto significativi: l'assenza di parole che sente una donna per dirsi a partire da sé; la complessità della relazione tra personale e politico; lo scarto epistemologico tra la visione appresa e introiettata e quella maturata a partire dall'esperienza. L'esame dell'insieme degli elementi ha sollecitato il ricorso a prospettive teorico-critiche di genere, con particolare riferimento a concetti e riflessioni di due teoriche femministe quali Lea Melandri e Carla Lonzi.

La seconda parte del capitolo riguarda la ricognizione della ricezione italiana e francese del romanzo *Quaderno proibito*, che ha potuto farsi con una certa completezza, grazie anche alle recensioni conservate presso il Fondo Alba de Céspedes che, ad oggi, non compaiono in alcun apparato bibliografico pubblicato. Le reazioni che accolsero il romanzo furono numerose sia in Italia sia in Francia e i giudizi furono quasi tutti positivi, benché alcuni fossero più incentrati sui contenuti sociali che sul valore letterario del romanzo. Dall'esame dell'insieme delle recensioni si evince che in Italia diversi critici hanno operato delle correlazioni tra la protagonista di questo romanzo, Valeria, ed altre personaggi decespediane, o tra de Céspedes e scrittrici a lei coeve. Diversi commenti, sia italiani sia francesi, rimarcano l'abilità dell'autrice nell'elevare la condizione di vita di Valeria a prisma attraverso cui interrogare la realtà sociale del tempo. La critica italiana, assai prestigiosa del resto (Gerratana, Garofalo, Bellonci e Ramat), riconosce e valorizza la messa a tema, da parte dell'autrice, della condizione femminile, mentre diversi interventi francesi si concentrano in particolare su alcuni tratti specifici di tale condizione (Sugier, Sekali, Fernandez e Montigny). Due risultati importanti sono emersi dall'analisi delle recensioni: la conferma che l'opera di de Céspedes non rientrava, e non rientra, nelle categorie di un canone escludente nei confronti delle scrittrici; la messa in luce di dispositivi di potere, anche nel loro perdurare nei decenni successivi.

La terza parte della tesi è stata dedicata agli usi di altri linguaggi e generi – la scrittura teatrale, cinematografica e televisiva –, analizzati nella forma delle sceneggiature a cui collaborò de Céspedes e nelle collaborazioni da giornalista alla rivista «Film» (3.1). Dopo un focus sulla vicenda cinematografica del film tratto da *Nessuno torna indietro*, poco studiata mentre offre importanti spunti di riflessione, ci siamo concentrate su un altro aspetto poco studiato, l'adattamento teatrale e televisivo di *Quaderno proibito* in Italia (3.2. e 3.4) e in Francia (3.3).

L'esame delle collaborazioni ha corroborato l'ideale decespadiano di una scrittura che vada oltre gli specialismi dei generi, presentando, anche attraverso le nuove forme espressive un divenire donna estraneo ai modelli dominanti; un intento – come si è cercato di evidenziare nel corso della tesi – raggiunto non tanto attraverso l'adesione esplicita a istanze ideologiche, quanto mediante una narrazione incentrata sulle contraddizioni e le discrepanze rispetto al modello di donna dominante.

Più in particolare, il raffronto tra la commedia *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (3.2) e il romanzo ha permesso di evidenziare, oltre alle differenze riguardanti la figura di Valeria, alcune rilevanti novità concernenti i personaggi maschili. L'analisi ha mostrato, infatti, una maggiore complessità nel personaggio di Michele della commedia; un aspetto che si accorda con la crescente caratterizzazione dei personaggi maschili riscontrabile nella produzione decespadiana a partire dalla metà dagli anni Cinquanta.

Per quanto riguarda la ricezione, costituisce un dato significativo il fatto che la numerose recensioni di intellettuali o giornalisti di genere maschile siano negative o diano interpretazioni banalizzanti; di contro, le due recensioni più entusiaste sono di due intellettuali donne che, interpretando la commedia a partire dalla propria esperienza personale, ne riconoscono il valore.

Il paragrafo successivo (3.3) è dedicato all'analisi dei due dattiloscritti del copione in lingua francese della commedia *Quaderno proibito*, conservati presso il Fondo Alba de Céspedes, che abbiamo raffrontato al testo teatrale *Quaderno proibito* successivamente scritto in italiano e pubblicato. La *pièce* non verrà messa in scena in Francia, tuttavia Claude Jean Bonnardot e Michel Andrieu ne trarranno un adattamento televisivo per la televisione francese. Lo studio di recensioni e commenti pubblicati all'indomani della messa in onda dell'adattamento televisivo francese fa emergere la reazione critica di diverse lettrici a un articolo, particolarmente severo e banalizzante, di

un giornalista. È rintracciabile comunque, anche in questo caso, un filo rosso che – a partire dal romanzo per poi proseguire con gli adattamenti in Italia e in Francia – permette di connettere, pur nelle loro diversità, le reazioni di intellettuali e lettrici, i quali nella quasi totalità riconoscono nella vicenda narrata da *Quaderno Proibito*, anche nella forma dello sceneggiato televisivo, la fotografia di una comune e condivisa condizione della donna. È quanto si riscontra anche nell'ultimo capitolo, consacrato allo sceneggiato televisivo *Quaderno proibito* e alla sua ricezione in Italia. Si segnala però una novità significativa nello sceneggiato a cura di Bruno di Geronimo e Marco Leto: la maggiore centralità acquistata dalla relazione tra donne in un atto di riconoscimento reciproco. Lo sceneggiato, che viene trasmesso nel 1980, risente senza dubbio sia dei cambiamenti sociali e culturali intervenuti in Italia sia del pensiero collettivo elaborato nel frattempo dal movimento femminista. La maggior parte delle recensioni ha evidenziato peraltro il carattere anticipatorio del romanzo, ed è interessante notare come mettano in luce e, al contempo, valorizzino aspetti del romanzo fino a quel momento poco apprezzati. In questo senso va letto l'utilizzo, più o meno appropriato ma frequente, degli aggettivi “femminile”, “femminista” nonché i riferimenti al movimento femminista.

Uno degli obiettivi di questo lavoro era (di)mostrare come l'elemento fondante dell'universo letterario e professionale di de Céspedes sia stata la stretta relazione tra vita e scrittura; una conferma è venuta dalla lettura di Gina Lagorio, laddove la scrittrice e amica assimila il fastidio di de Céspedes nei confronti del termine “femminista” a quello da lei manifestato anche per i premi letterari, in quanto entrambi manifestazioni della «retorica delle formule e di un vuoto nominalismo»⁹³⁷. Del resto, abbiamo visto quanto il piano politico e quello artistico siano stati vissuti e intesi sempre in stretta correlazione; prova ne sono stati i legami costanti, cospicui e sostanziali tra romanzi, pagine diaristiche e scritti giornalistici.

Un altro apporto essenziale per la nostra comprensione profonda dell'universo di de Céspedes sono stati i lavori di Lea Melandri, la quale, riflettendo sulla pratica del partire da sé, evidenzia l'antidogmatismo che caratterizza il porre al centro l'esperienza personale, non per assolutizzarla, bensì per ripensare le forme di dominio che passano attraverso le vicende più intime. Ora, l'esame della produzione giornalistica e letteraria di Céspedes, in particolare gli articoli pubblicati su «Epoca» e i suoi romanzi, ha permesso

⁹³⁷ Gina Lagorio, *Ha scritto il silenzio delle donne*, in «Amica», 2 luglio 1980.

di mettere in luce che l'antidogmatismo fu precisamente uno dei tratti che più la caratterizzò.

Sono solo due esempi dell'importanza, per il nostro apparato teorico-critico e per la nostra metodologia, del pensiero femminista, concetti, nozioni, strumenti elaborati nell'ambito dei *feminist/gender studies*, non solo italiani, ma soprattutto italiani, dagli anni Sessanta in poi. Di conseguenza confidiamo che le riflessioni e le analisi da noi sviluppate nel presente lavoro in chiara prospettiva femminista possano costituire un apporto nuovo agli studi su Alba de Céspedes. La cui scrittura, ripetiamolo in questa conclusione, non parte da una conoscenza generale per arrivare a quella particolare bensì segue il percorso contrario, muovendo dai sentimenti e dalle contraddizioni vissute in prima persona a un'interpretazione della realtà sulla loro base. Il partire da sé è quindi connotato, inevitabilmente, dall'appartenenza sessuale, e quindi dalla differenza: una differenza che non afferisce a un'identità ontologicamente fondata sul dato anatomico o biologico, bensì sulla volontà delle donne di definirsi a partire dalle proprie esperienze e sul loro rifiuto d'essere identificate da altri e classificate in categorie, ruoli, funzioni. Si tratta, dunque, di un parlare e di uno scrivere in quanto donne in cui «il soggetto di enunciazione “donna” non è un'essenza monolitica definita una volta per tutte ma, piuttosto, il luogo di una serie di esperienze multiple, complesse e potenzialmente contraddittorie, definite da variabili sovrapposte»⁹³⁸. Una scrittura, dunque, *dalla parte di lei*, non per ragioni essenzialistiche ma per ragioni dipendenti dalla storia sociale delle donne e dalle effettive condizioni materiali di vita: chi scrive non è un essere incorporeo e nelle sue opere incideranno il suo essere donna (o uomo) e le sue esperienze.

Alba de Céspedes, seppur non teorizzi la propria differenza di genere, ne è consapevole. Una consapevolezza maturata anche grazie all'esperienza della Resistenza, connotata da forti tensioni etiche – vissute come responsabilità individuale – che segneranno e poi accompagneranno l'intera sua attività intellettuale e la scrittura. Per la donna e per la scrittrice la responsabilità individuale è presupposto imprescindibile per l'autonomia e la libertà di ciascuno e ciascuna; infatti, tanto nei romanzi quanto negli scritti giornalistici, de Céspedes non esorta all'adesione di un qualche modello né ne propone, convinta che occorra e sia necessario rappresentare diversi modi di essere donna *in divenire*. Patrizia Gabrielli individua il femminismo di de Céspedes proprio nel rifiutare qualsiasi modello di donna favorendo, di contro, la messa a fuoco di modi essere

⁹³⁸ Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, op. cit., p. 79.

differenti perché, scrive, «solo partendo dalla dimensione esistenziale le donne possono dare voce ai propri desideri e alle proprie speranze, andare oltre gli stereotipi per conoscere i propri bisogni e prospettare un modello e uno stile di vita che prevedano quei bisogni e quei desideri»⁹³⁹. Tale principio è stato perseguito dall'autrice sia sul piano formale – abitando e significando lo *scarto* – sia sul piano contenutistico – raccontando esistenze tanto apparentemente secondarie quanto realmente paradigmatiche della condizione femminile.

È stata inoltre messa in luce la centralità data dall'autrice a due aspetti cruciali della vita delle donne: le relazioni di genere, così marcate per le donne dal “sogno d'amore” e dalla conseguente inevitabile amara delusione, e le difficoltà incontrate dalle donne quando intendono far parte pienamente di una società costruita dagli uomini. Il punto di osservazione privilegiato da de Céspedes è quello della sfera familiare, in tutte le sue pieghe. Si è evidenziato come l'autrice prediliga attardarsi sul particolare per pervenire alla comprensione del generale.

La presenza di queste caratteristiche e di altre nella scrittura e nell'universo di de Céspedes ci hanno portate a parlare di femminismo, piuttosto che di emancipazionismo, nella misura in cui la scrittrice, seppur ritenga importanti le conquiste emancipazioniste e le condivida, apre orizzonti che non si esauriscono nella parità tra i sessi, e neppure in un modello di donna emancipata perché né l'una né l'altro mettono realmente in discussione i codici e le leggi dell'ideologia patriarcale. De Céspedes è consapevole che a condurre la battaglia per un'esistenza realmente non solo formalmente libera devono essere soprattutto le dirette interessate: «per uscire dallo stato di soggezione lo sforzo maggiore deve essere compiuto dalla donna; e non tanto per riuscire ad affermare i propri diritti quanto per prendere coscienza di sé»⁹⁴⁰.

Lo svolgimento di questo studio ha dato numerosi spunti per ulteriori riflessioni, aprendo nuove e diverse linee di ricerca. Tra i filoni di indagine individuati, sui quali ci piacerebbe poter tornare in successivi studi, evidenziamone qui alcuni, non esaustivamente, a cominciare da aspetti poco indagati come l'attività giornalistica di de Céspedes, sui cui gli ottimi contributi di Giovannoni, Andreini e Fortini non esauriscono

⁹³⁹ Patrizia Gabrielli, “*Italia Combate*”. *La voce di Clorinda*, in Marina Zancan (a cura di), Alba de Céspedes, op. cit., p. 298.

⁹⁴⁰ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 1955, citato in *Appunti di vita italiana. Dalla parte della Ragione*, xedizioni, Cagliari 2015, p. 70.

la necessaria riflessione. Sarebbe poi interessante sviluppare l'analisi sui personaggi maschili dei romanzi decespediani e sulla loro evoluzione, anche in prospettiva comparativa con le personagge, e magari approfittando degli strumenti elaborati dai recenti studi sulle mascolinità. Infine, gli adattamenti cinematografici, teatrali e televisivi tratti dalle opere di de Céspedes sono stati da noi ampiamente presentati ed esaminati in alcuni loro aspetti, ma l'indagine può ancora essere approfondita.

Al di là del contributo da noi dato allo studio dell'opera di de Céspedes, che merita di essere rivalorizzata e di entrare a pieno titolo nel canone letterario del Novecento italiano, ci auguriamo di aver contribuito anche ad avvalorare l'uso di strumenti teorico-critici elaborati nell'ambito degli studi di genere: il pensiero femminista, estremamente fecondo e ricco, permette di sviluppare analisi pertinenti, in prospettive originali, tenendo conto anche del posizionamento del soggetto che studia e non solo dell'oggetto studiato.

Ringraziamenti

La realizzazione di questo lavoro è stata possibile solo grazie alla guida, al sostegno e ai consigli costanti della professoressa Silvia Contarini. Un ringraziamento particolare va, inoltre, alla professoressa Laura Di Nicola, codirettrice di questa tesi, e a tutte le studiose che si sono occupate dell'opera e della figura di Alba de Céspedes. Ringrazio i colleghi e le colleghe di dottorato, in particolare Roberto e Valeria. Un grazie particolare va all'amico e collega Emanuele per il confronto continuo. Ringrazio, inoltre, per la disponibilità lo staff di archivisti e bibliotecari della fondazione Mondadori di Milano presso cui è conservato il Fondo Alba de Céspedes.

Dedico questo lavoro a mia madre Isabella.

Bibliografia

Opere di Alba de Céspedes

Il segreto, «Il Giornale d'Italia», 21 gennaio 1934, poi raccolto in *L'anima degli altri* con il titolo *Il dubbio*

L'anima degli altri (raccolta racconti), Maglione, Roma 1935

Io, suo padre. Romanzo sportivo, Carabba, Lanciano 1935

Prigionie, Carabba, Lanciano 1936.

Concerto, Carabba, Lanciano 1937

Nessuno torna indietro, Mondadori, Milano 1938

Fuga, Mondadori, Milano 1940

Dalla parte di lei, Mondadori, Milano 1949

Quaderno proibito, Mondadori, Milano 1952

Invito a pranzo, Mondadori, Milano 1955

Prima e dopo, Mondadori, Milano 1955

Quaderno proibito. Commedia in due tempi, Mondadori, Milano 1962

Il rimorso, Mondadori, Milano 1963

La bambolona, Mondadori, Milano 1967

Chansons des filles de mai, Edition du Seuil, Paris 1968

Le ragazze di maggio, Mondadori, Milano 1970

Sans autre lieu que la nuit, Edition du Seuil, Paris 1973

Nel buio della notte, Mondadori, Milano 1976

Romanzi, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2011 [il volume contiene i seguenti romanzi: *Nessuno torna indietro*; *Dalla parte di lei*; *Quaderno proibito*; *Nel buio della notte*; *Con grande amore*]

Interventi pubblicati sulla rivista «Film. Settimanale di cinematografia teatro radio»

Alba de Céspedes, *Caterina Hepburn presentata da Alba de Céspedes*, in «Film», Anno II, N. 49, 9 dicembre 1939, p. 5.

Paola Ojetti, *Il film Nessuno torna indietro. Intervista a Alba de Céspedes*, in «Film», Anno III, N. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6.

Alba de Céspedes, *Concerto a Massenzio*, in «Film», Anno IV, N. 21, 24 maggio 1941, p. 2.

Alba de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», Anno V, N. 50, 12 dicembre 1942, p. 5.

Alba de Céspedes, *Nel limbo dei personaggi*, in «Film», Anno VI, N. 1, 2 gennaio 1943, p. 5

Alba de Céspedes, *Non basta l'abito*, in «Film», Anno VI, N. 3, 16 gennaio 1943, p. 7

Alba de Céspedes, *Cara Luisa Ferida*, in «Film», Anno VI, N. 5, 30 gennaio 1943, p. 7

Alba de Céspedes, *Con o senza volto*, in «Film», Anno VI, N. 7, 13 febbraio 1943, p. 3

Bibliografia critica

AA. VV., *Appunti di vita italiana. Dalla parte della Ragione*, xedizioni, Cagliari 2015.

AA.VV., *Dizionario dei personaggi letterari*, UTET, Torino 2003.

AA. VV., *Dizionario Bompani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. XI "Personaggi", Bompiani, Milano 2005.

Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, notttempo, Milano 2006.

Alba Andreini, *La scrittura giornalistica*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005.

Ulla Åkerström, *Revisione critica dell'opera di Alba de Céspedes nel centenario della nascita*, in Atti del XVIII Congresso Dei Romanisti Scandinavi, a cura di E. Ahlstedt, K. Benson, «Romanica Gothoburgensia», Göteborg 2012, pp. 801-12.

- *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Aracne, Roma 2004.

Alberto Asor Rosa, *Breve storia della letteratura italiana. II. L'Italia della Nazione*, Einaudi, Torino 2013.

- *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, Einaudi, Torino 2009.

- *La storia del romanzo italiano. Naturalmente una storia "normale"*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 289-306.

Erich Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in Ead., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Volume secondo, Einaudi, Torino 2000, [ed. orig.: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1949].

Ulla Åkerström, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, in «Romance Studies», 2018, pp. 101-110.

Antonia Arslan, *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Guerini e Associati, Milano 1998.

Hannah Arendt, *La responsabilità personale sotto la dittatura*, in Ead., *Responsabilità e giudizio*, Einaudi, Torino 2010 [ed. orig.: *Responsibility and Judgment*, 2003]

- *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2004 [ed. orig.: *The Human Condition*, 1958].

Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminili nel Novecento italiano*, Il Poligrafo, Roma 2012.

Valeria Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, La Tartaruga, Milano 2018.

Raffaella Baccolini, Maria Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 2007.

Michel Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [ed. orig.: *Estetika slovesnogo tvorcestva*, 1979]

- *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002 [ed. orig.: *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963]

Monica Bandella, *Appuntamento con il diario. Alba de Céspedes*, in Aida Ribero e Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2011.

- *L'attualità del sé e della storia nella scrittura di Alba de Céspedes*, in «Leggere Donna», XX, 85, marzo – aprile, 2000.

Anna Banti, *Dedicato alle ragazze*, in «Mondo», 20 ottobre 1945.

- *Responsabilità della donna intellettuale*, in Ada Gobetti, Piero Calamandrei, Maria Bassino, Tommaso Fiore, Carlo Scarfoglio, Dina Bertoni Jovine, Maria Antonietta Maciocchi (a cura di), *Le donne e la cultura*, pp. 89-100.

- *Umanità della Woolf*, in «Paragone-Letteratura», III, 28, aprile 1952, poi in Anna Banti, *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano 1961.

Clotilde Barbarulli, *La parola senza genere per domestici conforti*, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, pp. 95-106.

Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi, *Appartenenze, resistenze e transiti: nel riflesso inquietante dello spazio domestico*, in Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Trader (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi Editore, Perugia 2003.

Maria Bellonci, *L'altra metà. Un'inchiesta sulle donne*, in «Il Popolo di Roma», 30 marzo 1930.

Alfonso Bernardelli, Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, Il Mulino, Bologna 2005.

Alessandro Blasetti, *Il cinema che ho vissuto*, Dedalo, Bari 1982.

Alessandro Blasetti, *Relazione di Blasetti per il Ministero della cultura popolare*, in *Nessuno torna indietro. Testimonianze e documenti*, RHV.

Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1996, [ed. orig.: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, 1949].

Harold Bloom, *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Bur, Milano 2008 [ed. orig.: *The Western Canon. The Books of the Ages*, 1994].

Maria Luisa Boccia, *Le parole e i corpi. Scritti femministi*, Ediesse, Roma 2018

- *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Roma 2014

- *Pensare diversamente*, in «Donna Woman Femme», 2-3, aprile-settembre 1999

- *L'Io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990

Marta Boneschi, *Santa pazienza. La storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*, Mondadori, Milano 1998.

Paola Bono, *Esercizi di differenza. Letture partigiane del mondo e dei suoi testi*, Costa & Nolan, Milano 1999.

Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Padova 2007.

Paola Bono, Bia Sarasini (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Iacobelli, Roma 2014.

Cristina Bracchi (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Il Poligrafo, Padova 2011.

- *L'eversione anarchica della fedeltà a sé*, in Donatella Alesi e Laura Fortini (a cura di), *Movimenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio*, Manifestolibri, Roma 2004, pp. 77-94.

Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, La Nuova Italia, Milano 1993.

Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940-45*, Laterza, Roma-Bari 1995.

Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998 [ed. orig.: *La Domination masculine*, 1998].

Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano 1994 [ed. orig.: *Patterns of Dissonance*, 1991]

- *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella editore, Roma 2002.

Angela Bubba, *Rappresentazioni della trappola borghese in Quaderno proibito. Echi pirandelliani e morantiani*, in «Filolog», IX (2018), 17, pp. 201-214.

Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Bari 2013 [ed. orig.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990].

Claude Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Carocci, Roma 2009.

Alberto Cadioli, "In nome della comune passione". *Il lavoro con Mondadori*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 350-373.

- *La ricezione*, Laterza, Bari 1998.

Lucia Cardone, *Il soggetto imprevisto e la tetralogia dei sentimenti di Michelangelo Antonioni*, in Lucia Cardone, Sandra Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, pp. 139-150.

- *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Albe de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 289-332.

- *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012.

- *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa 2015.

- *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma 2011, pp. 70-92

Lucia Cardone, Mariagrazia Franchi, *Che genere di schermo? Incroci fra stori del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», 2011, pp. 293-303.

- (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, in «Comunicazioni sociali», 2, 2007.

- Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI”, 11, 2015.

Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Roma 2011

Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993.

- *Colloquio con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993.

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2007.

- *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Ombre corte, Verona 2009 [1990].

Claude Cazalé Bérard, *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Carocci, Roma 2009.

Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Piacenza 1998 [ed. orig.: *Story and Discourse*, 1978].

Adriana Chemello, *Una Bildung senza roman. Donne in divenire*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma 2007, pp. 14-33.

Adriana Chemello, Vanna Zaccaro (a cura di), *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici*, Settore Editoriale e Redazionale, Bari 2011.

Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2009.

Luisa Cigognetti, *Nuovi modelli, vecchi ruoli: l'immagine femminile nel cinema e nei media (1945 – 55)*, in Patrizia Gabrielli, Luisa Cigognetti, Marina Zancan (a cura di), *Madri della Repubblica. Storie immagini, memorie*, Carocci, Roma 2007, pp. 87 – 148.

Sabina Ciminari, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura e “engagement”*, in «Bollettino di italianistica», II, luglio 2005.

- *Da Sans autre lieu que la nuit a Nel buio della notte*, Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp.158-186.

- *Lettere all'editore. Ritratti di scrittrici*, Tesi di dottorato, Università di Roma Sapienza in cotutela con l'Université Paris Nanterre, 2006.

Daniela Coccolo, *Una dichiarazione di esistenza. Alba de Céspedes. Quaderno proibito (1952)* in Aida Ribero e Luisa Ricaldone (a cura di), *Il simbolico in gioco. Letture situate di scrittrici del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2011, pp. 103-128.

Franco Contorbia, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 307-329.

Virginia Cox, Chiara Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Il Mulino, Bologna 2012.

Anna Maria Crispino (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Roma 2015.

Benedetto Croce, *Prefazione all'autobiografia*, in B. Croce (a cura di), *Neera*, Milano 1942.

- *Ada Negri*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, II (1914), Bari 1943.

Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 1996.

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici II (1914)*, Laterza, Bari 1943.

- *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici III (1915)*, Laterza, Bari 1943.

Lilia Crocenzi, *Narratrici d'oggi. De Céspedes Cialente Morate Ginzburg Solinas Donghi Muccini, Mangiarotti*, Cremona 1996.

Maria D'Antoni, *Alba de Céspedes, pensione per Signorine (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di Nessuno torna indietro*, in «Bollettino di italianistica», II, luglio-dicembre 2016, pp. 114-128.

- *Per un'edizione dei diari di Alba de Céspedes*, Tesi di dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie, discussa presso l'Università di Roma Sapienza, il 27 febbraio 2017.

Sara Da Roch, *Alba de Céspedes e il romanzo della scrittura. Il caso di Quaderno proibito*, in *Oblivio VIII*, 29, primavera 2018, pp. 49-60.

Monica Dall'Asta, *Sfide e prospettive di una storia femminista del cinema*, in «La Valle dell'Eden», a cura di Giaime Alonge e Rebecca West, 19, 2007.

- *Per una teoria femminista della storia del cinema*, «IMAGO», 6, 2012.

Simone de Beauvoir, *La donna e la creatività*, Milano, Mimesis, 2001 [ciclo di conferenze tenute da Simone de Beauvoir, insieme a Jean-Paul Sartre, in occasione di un loro viaggio in Giappone, nel settembre-ottobre 1966]

Lucia De Crescenzo, *Sans autre lieu que la nuit: una nuova stagione dell'impegno letterario e politico di Alba de Céspedes*, in «Filolog», IX (2018), 17, pp.130-147.

- *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Stilo, Bari 2015.

Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1992.

Neria De Giovanni, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.

Teresa de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996.

- *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999. [ed. orig.: *Eccentric Subject*, in «Feminist Studies», 16, 1990, pp. 115-150]

Teresa De Matteis, *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 121-131.

Piera de Tassis, *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni Cinquanta*, in «Memoria», 6, 1982, pp. 24-31

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, [ed. orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de minuit, 1991].

Cristina Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003.

Gino De Sanctis, *Gli anni della speranza. Lettera aperta*, in «La Fiera Letteraria», XLVII, 1971, n. 39.

Paola Di Cori, *Sotto mentite spoglie. Gender studies in Italia*, in «Cahiers d'études italiennes», n.16, 2013.

Laura Di Nicola, *Intellettuale italiane del novecento. Una storia discontinua*, Pacini editore, Pisa 2012.

- «Mercurio». *Storia di una rivista 1944-1948*, Il Saggiatore – Mondadori, Milano 2012.

- *Diario di guerra di Alba de Céspedes*, in «Bollettino di italianistica», I, 2005, pp. 157-186.

- *Raccontare la resistenza*, Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Bari 2005, pp. 226-255.

Maria Teresa Di Maio, *Invito a pranzo di Alba de Céspedes: percorsi di lettura di un progresso narrativo*, in «Bollettino di italianistica», II, luglio-dicembre, 2016.

Diotima, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987.

Umberto Eco, *Le lacrime del Corsaro nero*, in Ead., *Il superuomo di massa*, Milano, La nave di Teseo, 2016 [1976]

Mariagrazia Franchi, *Le italiane "al" cinema: spettatrici*, in «Quaderni del CSCI», 2015, pp. 156-161.

- *Un genere di storia. Alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in Giaime Alonge, Rebecca West (a cura di), *Cinema e gender studies*, in «La Valle dell'Eden», 19, 2007, pp. 183-193.

- *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005.

Silvia Federici, *Salario per il lavoro domestico*, in Ead., *Il punto zero della rivoluzione. Lavoro domestico, riproduzione e lotta femminista*, Ombre corte, Verona 2014, pp. 31-40 [ed. orig.: *Wages against Housework*, 1975].

Laura Fortini, “*Possiamo dire di avere speso molto di noi*”: *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in Adriana Chemello, Vanna Zaccaro (a cura di), *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici*, Settore Editoriale e Redazionale, Bari 2011, pp. 100-115.

- *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in Paola Bono, Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Roma 2007, pp. 34-60.

- *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, in «*Italian studies*», 65, 2, 2010.

- *Nessuno torna indietro*, Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp.98-105.

- *La scommessa dell'impossibilità letteraria*, in DWF, 2-3 (42-43) aprile-settembre, 1999.

- *Il lucifero delle massaie*, in DWF, n.1 (33), 1997.

- *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*”, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Le opere, vol.4, Einaudi, Torino 1996.

Michel Foucault, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

- *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, [ed. orig.: *Tecnologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, 1988].

Manuela Fraire (a cura e con una lettura di), *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Fondazione Badaracco - Franco Angeli, Milano 2007.

Silvia Franchini, *Cultura nazionale e prodotti d'importazione: alle origini di un archetipo italiano di "stampa femminile"*, Silvia Franchini, Simonetta Soldati (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 75-109.

Patrizia Gabrielli (a cura di), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, Carocci, Roma 2001.

- *"Italia Combatte". La voce di Clorinda*, Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 266-306.

Patrizia Gabrielli, Luisa Cigognetti, Marina Zancan (a cura di), *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, Carocci, Roma 2007.

Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, De Céspedes, Ginzburg, Zangrande, Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.

- *Interno borghese anni Cinquanta: "Quaderno proibito" di Alba de Céspedes al crocevia di generi romanzeschi*, in "Enthymema", XIII, 2015, pp. 228-241.

Anna Garofalo, *L'Italiana in Italia*, Laterza, Bari 1956.

Emmanuelle Genevois, *La ricezione dell'opera nella critica francese*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 399-407.

Cristina Giorcelli, Marina Morbiducci (a cura di), *M/Other. Scansioni di alterità*, Guida, Napoli 2015.

Francesco Ghera, *Alba de Céspedes: Alessandra spara al patriarcato*, in *En locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII congreso internacional del Grupo de investigación Escritoras y Escrituras*, Siviglia, Alciber, pp. 663-679.

Margherita Ghilardi, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in Silvia Franchini, Simonetta Soldati (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 154-176.

Natalia Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in Ead., *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1998 [1962]

- *Dire la verità*, citato in D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in Ead., *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1998

- *La condizione femminile*, in Ead., *Opere*, Mondadori, Milano 2001

- *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino 2001.

Paul Ginzburg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1989.

Monica Giovannoni, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in "DWF", XXX (2005), 2-3 (66-67), aprile-settembre 2005, pp. 58-83.

Linda Giuva, *L'archivio come autodeterminazione*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 383-391.

Margherita Ghirlandi, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 106-123.

Stefano Giovanardi, *La produzione poetica*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp.89-97.

Ada Gobetti, *Diario partigiano*, Einaudi, Torino 1956.

Emma Gobbato, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Roma 2011, pp. 106-118.

Giovanna Grignaffini, *Il femminile nel cinema italiano. Racconti di rinascita*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della fondazione Agnelli, Torino 1966, pp. 371-402.

Rosaria Guacci, Bruna Miorelli (a cura di), *Ciao Bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, Manni-Lupetti, Milano 1996.

Giovanni Guareschi, *Le petit monde de Don Camillo*, Editions du Seuil, Paris 1951.

Michele Guerra, Sara Martini (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019.

Giorgio Guzzetta, “*Rimarrà solo, attorno, un lieve odore di bruciato*”: la distruzione dell’esperienza in *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Studi d’italianistica nell’Africa australe», n. 2, 2007, pp. 44-58.

Carol G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990 [ed. orig.: *Writing a Woman’s Life*, 1988]

bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011. [ed. orig.: *A Theory of Adaptation*, 2006].

Milan Kundera, *L’arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988.

Rose-Marie Lagrave, *Un’emancipazione sotto tutela. Educazione e lavoro delle donne nel XX secolo*, in Georges Duby, Michelle Perrot, *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di Françoise Thébaud, Laterza, Roma-Bari 1992.

Libreria delle donne di Milano, *Non credere di avere dei diritti. La generazione della libertà femminile nell’idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987.

Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.

- *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, et al./edizioni, Milano 2011 [1980].

- *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1974.

- *Mito della proposta culturale*, in Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *La presenza dell’uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.

- *Itinerario di riflessione*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1977.

Audre Lorde, *Età, razza, classe e sesso: le donne ridefiniscono la differenza*, in Ead, *Sorella outsider. Gli scritti politici di Audre Lorde*, Il dito e la luna, Milano 2014 [Intervento tenuto al Copeland Colloquium, Amherst College, aprile 1980]

Beatrice Manetti, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Beatrice Manetti (a cura di), *Paola Masino, Scrittrici e intellettuali dei Novecento. Approfondimenti*, Mondadori, Milano 2016.

- *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», 84-85-86, 2009.

Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, in «Le tre arti», 1945, poi incluso in Gianna Manzini, *Forte come un leone*, Mondadori, Milano 1947.

Paola Masino, *L'antico errore*, in «Città», n. 1, 11 novembre 1944, citato in Laura Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, Pacini, Lucca 2013.

Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli editore, Roma 2016.

Lea Melandri, *Alfabeto d'origine*, Neri Pozza, Vicenza 2017

- *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

- *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2001

- *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino 2002 [1988].

Donata Meneghelli, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, in «Between», II 4, 2012.

Valerie A. Mirshak, *As Woman Writes: Alba de Céspedes's Screen Adaptation of Cesare Pavese's Tra donne sole*, PhD, John Hopkins University, Baltimora, Maryland, July 2008,

Elisabetta Mondello, *L'avventura delle riviste. Periodici e giornali letterari del Novecento*, Robin, Torino 2013.

Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano 2012 [1987].

Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

Linda Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Nuova DWF», luglio-settembre 1978 [ed. orig.: in «Screen», 16, 3, 1975, pp. 6-18].

Luisa Muraro, *Nella vicinanza di altro*, Anna Botta, Monica Farnetti, Monica, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, pp. 43-50

- *Partire da sé e non farsi trovare*, in Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguori Editore, Napoli 1996.

Mariella Muscariello, *Oltre la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in *A Window on the Italian Femal Modernist Subjectivity*, edited by Rossella Riccobono, Newcastle upon Tynem, Cambridge Scholars, England 2014, pp. 105-118.

Anna Maria Ortese, *Il silenzio delle donne*, testo inedito trasmesso il 23 marzo 1989 da Radio Due, in http://www.societadelleletterate.it/wp-content/uploads/2015/02/Le-donne-e-il-resto-della-terra_-Le-parole-di-Anna-Maria-Ortese.pdf.

Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Gabriella Parca, *L'avventurosa storia del femminismo*, Mondadori, Milano 1978.

- (a cura di), *Le italiane si confessano*, Milano, Torino 1959

Maria Assunta Parsani, Neria De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Lacaíta, Bari 1984.

Luisa Passerini, *Memoria e utopia*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017 [1991].

Sandra Petrigiani, *Le signore della scrittura*, La Tartaruga, Milano 1984.

Simonetta Piccone Stella, *La Prima Generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993.

Simonetta Piccone Stella, C. Saraceno, *Introduzione. La storia di un concetto e di un dibattito*, in *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, a cura delle stesse, Il Mulino, Bologna 1996.

Alessandra Pigliaru, *Personaggi filosofici. Il caso di Merope tra immedesimazione e riconoscimento*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», 2013, 9

- Natalia, *Camilla e Daniela. Dal nome alla genealogia nelle personagge di Fausta Cialente*, in AA.VV., *Contro versa. Genealogie impreviste di nate negli anni '70 e dintorni*, Sabbarossa, Reggio Calabria 2013, pp. 125-143.

Ambra Pirri, *Presentazione*, in Mahasweta Devi, *La trilogia del Seno. Saggi di Gayatri Chakravorty Spivak*, Filema, Napoli 2005.

- "Introduzione", in Devi, Mahasweta e Spivak, Gayatri Chakravorty *Invisibili*, Filema, Napoli 2007.

Elena Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 401-414.

Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma-Bari 2014.

Giorgio Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Marsilio, Padova 1965.

Lidia Pupilli, Marco Severini (a cura di), *Dodici passi nella storia. Le tappe dell'emancipazione femminile*, Marsilio, Venezia 2016.

Adrienne Rich, *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, La Tartaruga, Roma 1982 [ed. orig.: *On Lies, Secrets, and Silence*, 1979].

Stefania Rimini, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 415-426.

Maria Rizzarelli, "La memoria è l'unica vera chiave di giudizio". *Natalia Ginzburg e il cinema*, in Michele Guerra, Sara Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 387-400.

- *"I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo"*, «Between», VIII, 16 (Nobembre 2018).

Nadia Rondello, *La scrittura di Luciana Peverelli tra cinema e melò*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Roma 2011.

Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Longo Editore, Ravenna 2007.

Anna Rossi-Doria, *La stampa politica delle donne nell'Italia da ricostruire*, in Silvia Franchini, Simonetta Soldati (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 127-153.

Paola Rudan, *Donna. storia e critica di un concetto polemico*, Il Mulino, Bologna 2020.

Maria Serena Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2018.

Filippo Secchietti, *Genere e Gender nel romanzo-diario italiano: de Céspedes, Banti e le altre*, Anna Botta, Monica Farnetti, Monica, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le Eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2003, pp. 119-136.

Cosetta Seno Reed, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno "spazio" utopico. Quaderno proibito (1952)*, in «Esperienze letterarie», 3, 2010, pp. 61-73

Nadia Setti, *Quali personaggi. Ritrovate, in costruzione, impreviste*, in Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personaggi*, Iacobelli editore, Roma 2016, pp. 28-41.

- *Personaggia, personaggio*, in «Altre modernità», N. 12-11 / 2014.

Beatrice Seligardi, *Per un'analisi della transmedialità intra-ed extra-letteraria: Swann di Carol Shield*, in «Between», vol. II, n. 4 (2012).

Lucinda Spera, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Bollettino di Italianistica», anno XV, n. 1, 2018, pp. 170-190.

- *“La fine non persuaderà tutti”*. Anna Garofalo legge *Dalla parte di lei*, in «Filolog», IX (2018), 17, pp. 118-131.

- *Alba de Céspedes: una vocazione internazionale*, in Siriana Sgavichia, Massimiliano Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Tomo II, ETS, Pisa 2017, pp. 679-685.

- *“L’anima mia è con te”*: figure della maternità nell’archivio personale e nella produzione narrativa di *Alba de Céspedes*, in Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera (a cura di), *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, Del Vecchio editore, Roma 2017, pp. 129-142.

- *“Un gran debito di mente e cuore”*. Il carteggio tra *Alba de Céspedes* e *Libero de Libero (1944-1977)*, Franco Angeli, Milano 2016.

- Gayatri Chakravorty Spivak, *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma 2003 [ed. orig.: *Death of a Discipline*, 2003]

- *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma 2004 [ed. orig.: *A Critique of Postcolonial Reason*, 1999]

Fabio Stassi, *Holden, Lolita, Zivago e gli altri. Piccola enciclopedia dei personaggi letterari (1946 – 1999)*, Minimumfax, Roma 2010.

Arrigo Stara, *L’avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004

Monica Cristina Storini, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell’Ottocento al terzo millennio*, Pacini Editore, Pisa 2016.

- *Studiare la scrittura delle donne: etica e responsabilità nella critica e nella teoria letteraria*, in Cristina Bracchi (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 137-151.

- *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 66-88.

- *L’esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2005.

- *Per una riflessione di genere sulla teoria della letteratura*, in «Bollettino di italianistica», 2, 2005, pp. 79-100.

Sara Teardo, *Alla conquista della scena: donne e scrittura negli anni Cinquanta e Sessanta*, Phd Dissertation, Graduate School-New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 2009.

Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggio*, in "Altre modernità", 12-11/2014.

Enrico Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

Françoise Thébaud, *La grande guerra, Età della donna o trionfo della differenza sessuale?*, in Georges Duby, Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990.

Katia Trifirò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, n. 4 (Novembre 2012).

Monica Venturini, *Dove è il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Aracne, Roma 2008.

Patrizia Violi, *L'oggetto assoluto – una sciocchezza*, in *Luna e l'altro. Rappresentazione e autorappresentazione del femminile*, supplemento a DWF, edizione elettronica, 2013.

- *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue edizioni, Verona 1988

- *Stile e soggettività nell'autorappresentazione del femminile*, in "Versus Quaderni di studi semantici", 76, 1997.

Antonia Virone, *"Tante cose da dire e da scrivere" Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pacini editore, Pisa 2019.

- *Un percorso di formazione in tre romanzi-chiave di Alba de Céspedes*, in Francesca Castellano, Irene Gambacorta, Ilaria Macera, Giulia Tellini (a cura di), *Le forme del comico. Atti delle sezioni parallele del XXI Congresso dell'ADI*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 937-944.

Maria Rosa Vitti-Alexander, *Il passaggio del ponte: l'evoluzione del personaggio femminile di Alba de Céspedes*, in "Campi immaginabili", 3, 1991, pp. 103-112.

Maria Vittoria Vittori, *Fausta Cialente e Alba de Céspedes*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. XI, Le forme del realismo, Motta, Milano 1999.

Sandro Volpe, *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Marsilio, Venezia 2007, p. 45.

Monique Wittig, *Il pensiero straight e altri saggi*, Collettivo della lacuna, 2019 <https://pensierostraighthome.files.wordpress.com/2019/04/il-pensiero-straight-e-altri-saggi.pdf> [ed. orig.: *The straight Mind and other Essays*, 1992].

Simona Wright, *La guerra al femminile tra esperienza e comunicazione letteraria: L'Agnese va a morire, Lessico familiare e Prima e dopo*, in "Forum Italicum", 1996.

Virginia Woolf, *Professione per le donne*, in Ead., *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano 1981 [ed. orig.: *The Death of the Moth*, 1931].

- *A Vita Sackville-West*, 16 marzo 1926, in Louise DeSalvo, Mitchell A. Leaska (a cura di), *Adorata creatura. Le lettere di Vita Sackville-West a Virginia Woolf*, La Tartaruga, Milano 2002.

- *Una stanza tutta per sé*, Einaudi, Torino 2016, [ed. orig.: *A Room of One's Own*, 1929].

Iris Marion Young, *Le politiche della differenza*, Feltrinelli, Milano 1996.

- *Gender as seriality*, in «Signs», 3, 1994.

Marina Zancan, *Letteratura, critica, storiografia. Questioni di genere*, in «Bollettino di italianistica», II, 2, 2005, pp. 5-31.

- *La ricerca letteraria. le forme del romanzo*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005, pp. 19-65.

- (a cura di), *Alba de Céspedes. Scrittrici e intellettuali del Novecento*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001.

- *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 87-135

- *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

- *La donna*, in *La Letteratura italiana*, vol. 5.: *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 764-827.

- *La scrittura letteraria: i segni e le tracce di un progetto di sé*, in «Donna Woman Femme», Estate 1986, n. 2.

Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Derive Approdi, Roma 2017.

- *Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi*, in «Studi culturali», XII, n. 1, aprile 2015.

***Quaderno proibito: recensioni e articoli*⁹⁴¹**

Recensioni e articoli sul romanzo *Quaderno proibito*:

Goffredo Bellonci, *Una donna fra due mondi*, in «Il Messaggero», 11 aprile 1953.

Giuseppe Bertolucci, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Mondo Operaio», 4 aprile 1953.

Oliviero Honoré Bianchi, *Quaderno proibito*, in «Umana», maggio 1953.

Guido Botta, *A tre dimensioni i "segreti di Valeria"*, in «Il Giornale», 28 marzo 1953.

Arrigo Cajumi, *Libri di donne*, in «La Stampa», 14 maggio 1953.

⁹⁴¹ Per il romanzo *Quaderno proibito / Cahier interdit*, vengono ripresi solo articoli e recensioni in italiano e in francese citati nella tesi. Di seguito, sono repertoriati articoli e recensioni, in italiano e in francese, sulla commedia teatrale *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, sullo sceneggiato televisivo *Quaderno proibito* e sul film televisivo *Le cahier interdit* conservati/e nel Fondo Alba de Céspedes presso la Fondazione Arnoldo Mondadori di Milano. Si riportano tutti i riferimenti bibliografici e non solo quelli citati nella tesi, in quanto non compaiono in nessun apparato bibliografico pubblicato, ad oggi.

Maria Grazia Cecchi, *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Il Ponte», IX, 4 aprile 1953.

Franco Cerruti, *I grandi narratori italiani*, in «Il Popolo di Roma», 11 marzo 1953.

Paola Gaiotti, *Donne in crisi*, in «Coscienza», 20 febbraio 1953.

Anna Garofalo, *Alba de Céspedes interpreta un momento della società d'oggi*, in «La Giustizia», 8 maggio 1953.

Anna Garofalo, *Colloquio con Alba de Céspedes*, in «Corriere di Napoli», 13 dicembre 1953

Valentino Gerratana, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Noi Donne», 8 febbraio 1953.

Lorenzo Gigli, *Quaderno proibito*, in «Epoca», supplemento letterario, 17 gennaio 1953.

Ada Marchesini Gobetti, *Libri di donne*, in «L'Unità», 19 maggio 1953.

Anna Grosso, *Quaderno proibito*, in «La Stampa», 20 gennaio 1953.

Lector [Massimo Mila], *Famiglia in crisi*, in «Minerva», gennaio 1953.

Eugenio Montale, *Letture. Alba de Céspedes*, in «Corriere della Sera», 12 febbraio 1953, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.

Mario Picchi, *Sotto il segno della disperazione. Quaderno proibito*, in «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.

Mario Picchi, *Sotto il segno della disperazione. Tutti i nostri ieri*, in «La Fiera Letteraria», 22 febbraio 1953.

M.r. [Michele Rago], *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Rinascita», marzo 1953.

Raffaello Ramat, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «L'Avanti», 17 aprile 1953.

Gino Raya, *Quaderno proibito*, in «L'Ora», 18 marzo 1953.

Ines Scaramucci, *Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Ragguaglio libraio», Milano, febbraio 1953.

Ines Scaramucci, *Famiglia in crisi*, in «Bel Mondo», maggio-giugno 1953.

Gianbattista Vicari, *Quaderno proibito*, in «Settimana Incom Illustrata», 3 gennaio 1953.

Recensioni e articoli sul romanzo *Le cahier interdit*:

«Bulletin Critique du Livre Français», ottobre 1955.

Alba de Céspedes, *Le cahier interdit*, Le Club de la Femme, Paris 1965, pp. 7-20.

Emilie Bouvier, *Le cahier interdit*, in «Midi Libre», 5 ottobre 1954.

Marcel Brion, “*Le Cahier interdit*” d’Alba de Céspedes, in «Le Monde», 3 marzo 1955.

C.M., *Alba de Céspedes: Le Cahier interdit*, in «La table ronde», 25 novembre 1955.

Henriette Charasson, in «Femmes d’Aujourd’hui», Bruxelles, 1954.

Nelly Coumeau, *Le cahier interdit*, in «Le Soir», 28 agosto 1954.

Victor-Henry Débidour, in «Bulletin des lettres», 15 ottobre 1954.

Jeanine Delpech, *Le Cahier interdit*, in «Marie-Claire», 23 agosto 1954

Dominuque Fernandez, *Lettres Étrangères*, in «La Nouvelle Revue Française», giugno 1955.

Ménie Grégoire, *Alba de Céspedes ou le mal d’être femme*, in «Espit», XXVII (1959), n. 278.

Pierre-Olivier Martin, *Alba de Céspedes*, in «Terrasses», I, giugno 1953.

Serge Montigny, “*Le Cahier interdit*” ou comment une femme vieillit, in «Combat», 13 dicembre 1954.

Renée Saurel, *Une rose d’automne...*, in «L’Information», 3 novembre 1955.

José Sekali, *Le cahier interdit par Alba de Céspedes*, in «Les Livres», 1 giugno 1956.

Clémence Sugier, *La dure vie des femmes*, in «L’action», 12 maggio 1958

Anne Villelaur, *Le plaidoyer et le roman*, in «Les Lettres Françaises», 1 luglio 1954.

Recensioni alla commedia teatrale *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*⁹⁴²:

Felice ritorno al teatro della scrittrice, in «Sipario», Milano, gennaio 1961

Sarà tratta una commedia da un romanzo di Alba de Céspedes, in «Il Gazzettino di Napoli 22 gennaio 1961.

Una lancia spezzata, in «Vita», 28 dicembre 1961.

“*Quaderno proibito*” al Quirino, in «Il Quotidiano», Roma 19 dicembre 1961

Commediografe in gara sulle ribalte romane, in «Il Paese», 14 dicembre 1961.

«Guida allo spettacolo», 21 gennaio 1962

“*Quaderno proibito*” al Teatro Comunale, in «Il Resto del Carlino», 13 marzo 1962

Le Prime teatrali, in «Il Quotidiano», 3 aprile 1962

“*Quaderno proibito*” di Alba De Céspedes, in «La Sicilia», Catania 4 aprile 1962

“*Quaderno proibito*” di Alba de Céspedes, in «Giornale di Sicilia», Palermo 8 aprile 1962

G. Ant., *Quaderno proibito*, in. «Il Globo», 20 dicembre 1961.

e.b., “*Quaderno proibito*”, in «Il Nuovo Cittadino», Genova, 7 marzo 1962

S.B., *Quaderno proibito*, in «Il Secolo d'Italia», 19 dicembre 1961.

Giuseppe Bertolucci, *Le donne sono sempre le più forti*, in «Stasera», 17 gennaio 1962.

Giulio Bucciolini, *Il diario di Valeria madre e sposa esemplare*, in «La Nazione», 17 marzo 1962.

N.C., *De Céspedes: diario proibito*, in «Il Paese», 17 dicembre 1961

Giorgio Calcagno, *Quaderno proibito problemi di famiglia*, in «Orizzonti», 25 gennaio 1962.

Giovanni Calendoli, *Quaderno proibito*, in «La Fiera Letteraria», 24 dicembre 1961.

⁹⁴² Nelle rubriche dedicate a recensioni sulla commedia, e sugli adattamenti televisivi, gli articoli privi di autore/trice, sono posti all'inizio dell'elenco e sono in ordine cronologico

Adele Cambria, *Alba de Céspedes ci racconta la sua esperienza teatrale*, in «Paese Sera», 23 dicembre 1961.

Gianni Canova, *Ha riscritto il libro per il teatro*, in «Il Giorno», 17 dicembre 1961.

Cap., *Un diario intimo tradotto in teatro*, in «Espresso sera», Catania, 6.4.1962.

Paolo Cattaneo, *Rientro della Pagnani con Quaderno proibito*, in «Corriere mercantile», Genova, 17 gennaio 1962.

Il cronista, *“Prima” contemporanea in cinque capitoli*, in «Il tempo», Roma 20 novembre 1961.

g. d. c., *Dal romanzo al palcoscenico la scrittrice Alba de Céspedes*, in «Avanti!», 17 dicembre 1961.

Gustavo D'Arpe, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Il Giornale d'Italia», 19 dicembre 1961.

Gustavo D'Arpe, *“Quaderno proibito” di Alba de Céspedes*, in «Il Giornale di Sicilia», 19 dicembre 1961

Tino Dalla Valle, *Una donna del nostro tempo*, in «Il Resto del Carlino», Bologna 16 febbraio 1962.

Sandro De Feo, *La metamorfosi di Valeria*, in «L'Espresso», 7 gennaio 1962.

Roberto De Monticelli, *La rivolta rientrata di una donna del nostro tempo*, in «Il Giorno», 17 gennaio 1962.

Roberto De Monticelli, *Valeria è una vittima che si trasforma in carnefice*, in «Epoca», 28 gennaio 1962.

Puccio Duni, *“Quaderno proibito”: cronaca senza critica*, in «Avanti!», Roma 18 marzo 1962.

b.f., *“Quaderno proibito” di Alba de Céspedes al Festival della Prosa*, in «L'Ora», Palermo 9 aprile 1962.

Arnaldo Fratelli, *Quaderno proibito. Una donna si confessa dal palcoscenico*, in «Paese Sera», 18 dicembre 1961.

Michele Galdieri, *Dieci con lode sul "Quaderno proibito". La commedia di Alba de Céspedes ha avuto successo. Andreina Pagnani ha dato una grande interpretazione*, in «Momento Sera», 18 dicembre 1961.

Fausto Gianfranceschi, *Quaderno proibito*, in «Le Maschere», febbraio 1962.

Junior, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «24 Ore», Milano, 17 gennaio 1962.

Tullio Kezich, *Il quaderno proibito di una donna delusa*, in «Settimo giorno», 30 gennaio 1962.

L. L., *Quaderno proibito*, in «Il Popolo», 17 gennaio 1962.

Massimo Magri, *"Quaderno proibito" condizione umana di Alba de Céspedes*, Milano, 27 dicembre 1962.

Domenico Manzella, *Quaderno proibito*, in «L'Italia», 17 gennaio 1962.

Fiorella Marino, *Alba proibita*, in «La settimana radio TV Milano», 4 febbraio 1962.

Arnaldo Mariotti, *L'arte della Pagnani salva una commedia*, in «Il Giornale del Mattino», 17 marzo 1962.

Giovanni Mosca, *Vent'anni: un secolo*, in «Corriere d'informazione», 17-18 gennaio 1962.

Ugo Naldi, *L'amara commedia di Alba de Céspedes*, in «Corriere d'Informazione», 29 novembre 1961.

e. p., *Quaderno proibito due atti di Alba de Céspedes*, in «Corriere della Sera», 17 gennaio 1962.

Giulio Pacuvio, in «Nuova Antologia», Roma, gennaio 1962

Palmi, *Il dramma di una donna nell'interpretazione di Andreina*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 5 aprile 1962.

Eugenio Ferdinando Palmieri, *Famiglia d'oggi con madre in crisi*, in «La Notte», 17-18 gennaio 1961.

Vito Pandolfi, *Le autrici alla ribalta*, in «Il Punto», 23 dicembre 1961.

Pari, “*Quaderno proibito*” *al Mediterraneo*, in «L’Unità» (Napoli), 3 marzo 1962.

Mario Pasca-Raymondo, in «Rotosei», Roma, 8 gennaio 1962.

Milla Pastorino, *Una scrittrice scomoda: Alba de Céspedes*, in «Noi Donne», 7 gennaio 1962.

Giorgio Prosperi, “*Quaderno proibito*” *di Alba de Céspedes all’Eliseo*, in «Il Tempo», 17 dicembre 1961.

Giorgio Prosperi, “*Quaderno proibito*” *di Alba de Céspedes all’Eliseo*, in «Notiziario dello spettacolo», Roma, dicembre 1961.

Raul Radice, *Da un quaderno proibito nasce una donna crepuscolare*, in «L’Europeo», dicembre 1961.

Giuliano Righetti, *La De Céspedes non torna indietro*, in «Corriere Lombardo», 24 gennaio 1962.

A. S., *Una novità di Alba de Céspedes “Quaderno proibito” alla Pergola*, in «Il Paese», Roma, 19 marzo 1962

ag. sa., *Quaderno proibito*, in «L’Unità», 17.12.1961.

Giovanni Sirano, “*Quaderno proibito*” *di Alba de Céspedes*, in «Il Popolo», Roma, 3.4.1962.

Emilio Springolo, *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia? Questo delicato problema rientra nei temi più approfonditi da Alba de Céspedes: la scrittrice lo ripropone adesso nella sua prima commedia, che ha ridotto dal romanzo “Quaderno proibito”*, in «Settimana Incom», Anno XIV, N. 51, 24 dicembre 1961.

Sergio Surchi, *Il romanzo della de Céspedes sulle scene dei teatri del mondo*, in «Nazione», Firenze, 15 novembre 1961.

Sandro Svalduz, *La contessa-scrittrice è sempre stata dalla parte di lei*, in «Momento Sera», 16 dicembre 1961.

g.t., *Il “Quaderno proibito” di Alba de Céspedes*, in «L’Unità», 17 gennaio 1962.

R.T., *Le Prime romane. Quaderno proibito*, in «Il Messaggero», 17 dicembre 1961.

Carlo Terron, *Vittima persecutrice*, in «Corriere Lombardo», 17 gennaio 1962.

Vincenzo Tieri, *Il debutto teatrale di Alba de Céspedes*, in «Tele Sera», 18 dicembre 1961.

Vice, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Il Popolo», 17 dicembre 1961.

Vice, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in «Avanti!», 17 gennaio 1962.

Vice, *Amare consolazioni di una donna dopo 20 anni di matrimonio*, in «Napoli Notte», 2 aprile 1962.

Vice, *La compagnia Pagnani lunedì al Verdi di Sassari*, in «Unione Sarda», Cagliari, 15 aprile 1962.

Vice, *Valeria resta a casa in nome delle convenzioni*, in «Nazione Sera», Firenze, 17 maggio 1962.

Vig., *Arriva Andreina Pagnani con un quaderno proibito*, in «L'Informatore Moderno», 14 gennaio 1962.

F. Virdia, "*Quaderno proibito*", in «La Voce Repubblicana», 18 dicembre 1961.

Recensioni al film televisivo *Le cahier interdit*

Une femme fait le bilan de 20 ans de mariage, in «L'Aurore», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «L'Est-Eclair», 4 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Libération-Champagne», 4 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Le courrier de la Saone-et-Loire», 5 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Les Dépêches», 5 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Le Bien public», 6 gennaio.

Ce qu'il faut savoir. Elle découvre sa véritable personnalité 1968 en se racontant sa vie, in «La République le provençal», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Le Figaro», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «L'humanité», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Le liberté de l'Est», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit: une femme découvre que sa vie est un échec, in «Le Parisien Libéré», 9 gennaio 1968.

Le cahier interdit, in «Le Monde», 16 giugno 1968.

Le problème de l'amour après 20 ans de mariage, in «Paris-jours», 9 gennaio 1968.

Dans "Le cahier interdit", Marie Déa crée le rôle qu'elle n'a pas pu jouer au théâtre, in «Radio Tele», 10 gennaio 1968.

Le cahier interdit d'Alba de Céspedes, in «Union», 9 gennaio 1968.

Janick Arbois, *Le cahier interdit*, in «Télérama», 4 gennaio 1968.

C. Bizet, *Télévision – critique*, in «Le Dépêches», 10 gennaio 1968.

Georges Bizet, *Télé-critique Chaine 1*, in «Le télégramme de Brest et de l'Ouest», 11 gennaio 1968.

André Brincourt, *Le cahier interdit*, in «Le Figaro», 10 gennaio 1968.

Colette Chaduteau, *Sur cahier interdit. Marie Déa, vedette du cinéma français des années 40, se consacre à l'apiculture*, in «France Soir», 11 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche su «Paris Presse», 11 gennaio 1968.

Minnie Danzas, *Le Cahier interdit: le ton étouffé des confidences*, in «France Soir», 11 gennaio 1968; l'articolo compare anche su «Paris Presse», 11 gennaio 1968.

Colette Feraix, *Cahier interdit: une belle histoire ratée*, in «Le petit varois», 11 gennaio 1968.

M. H., *Les malheurs de Valérie*, in «Semeur-Hebdo», 19 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche sui giornali «Picardie Dimanche», 21 gennaio 1968 e «La Croix de l'Ariège», 21 gennaio 1968.

M. H., *Le (faux) drame d'une femme de 40 ans. Cahier interdit*, in «La Croix du Nord», 7 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche sui giornali «La Croix de l'Hérault», 7 gennaio 1968; «La Croix de Toulouse», 7 gennaio 1968; «La Croix de l'Ariège», 7 gennaio 1968; «La Croix des Pyrénées Orientales», 7 gennaio 1968; «La Croix du Tarn», 7 gennaio 1968; «Croix du Gard», 7 gennaio 1968; «Le Semeur-Hebdo», 15 gennaio 1968.

Maurice Herr, *Le cauchemar de la réalité*, in «Peuple Libre», 6 gennaio 1968.

Maurice Herr, *Le cahier interdit*, in «La croix», 9 gennaio 1968.

Georges A. Malec, *Alba de Céspedes ne verra pas l'émission ce soir: elle sera à Cuba (où son père fut président de la République)*, in «Télé 7 jours», 6-12 gennaio 1962.

Francis Mayor, *Le cahier interdit*, in «Télérama», 4 gennaio 1968.

J. M., *Une femme de 40 ans*, in «TV», 9 gennaio 1968.

Gillette Toulet, *La morale et les hommes*, in «Le Rouergat» Chretien», 19 gennaio 1968.

Guy Verdout, *Le cahier interdit*, in «Dernières Nouvelles du Haut-Rhin», 11 gennaio 1968; lo stesso articolo compare anche su «Les Dernières nouvelles d'Alsace», 11 gennaio 1968.

Bruno Villien, *Mel Books ou a foi qui sauve*, in «Portrait», 30 gennaio 1982.

Recensione allo sceneggiato televisivo *Quaderno proibito*

Alberto Bevilacqua, *Proibito ridere, proibito piangere*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 1980.

Teresa Buongiorno, *Cara Lea, sei stata grande*, in «Radio Corriere Tv», 25 maggio 1980.

Ugo Buzzolan, *De Céspedes femminista con la moglie Anni 50*, in «La Stampa», 22 maggio 1980.

Ugo Buzzolan, *Crisi di una donna stanca della famiglia*, in «La Stampa», 24 maggio 1980.

Ugo Buzzolan, *Lea Massari, una perfetta interprete del "Quaderno"*, in «La Stampa», 31 maggio 1980.

Laura Delle Colli, *L'attrice si confronta col personaggio. Lea Massari e Valeria*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Bruno di Geronimo, *Lo sceneggiatore davanti alla vicenda di Valeria. L'opera e l'immagine*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Mino Doletti, *Effetto famiglia*, in «Il Tempo», 23 maggio 1980.

Elena Doni, *Alba de Céspedes, 69 anni primo esame in televisione*, in «Stampa», 26 maggio 1980.

Elena Doni, *Intervista a Alba de Céspedes*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Grazia Fallucchi, *Leggere quel quaderno è stata una liberazione*, in «L'Unità», 22 maggio 1980.

Angelo Gangarossa, *Il miracolo della naturalezza*, in «Il Messaggero», 23 maggio 1980.

Angelo Gangarossa, *Una scelta che piace tanto a papà*, in «Il Messaggero», 31 maggio 1980.

Emilia Granzotto, *Che cosa avveniva mentre Valeria riempiva il quaderno. Anni cinquanta*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Gina Lagorio, *Ha scritto il silenzio delle donne*, in «Amica», 2 luglio 1980.

Laura Laurenzi, *Il fascino sta qui, in testa*, in «Il Giorno», 23 maggio 1980.

Laura Laurenzi, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Laura Lilli, *Alba dei miracoli*, in «La Repubblica», 9 maggio 1980.

Ida Magli, *Valeria: una moglie, una madre, una donna. Non-essere e amore*, brochure Rai Radio Televisione italiana Rete 2 TV.

Gianni Milli, *Lea Massari: "È tutta la vita che faccio cose proibite"*, in «Oggi», 28 maggio 1980.

Italo Moscati, *In quel quaderno proibito c'è la crisi della famiglia*, in «Tuttolibri attualità», 24 maggio 1980.

Ivana Musiani, *Scrivere di donne? Imperdonabile*, in «Paese Sera», 21 maggio 1980.

D. Z. [Diego Zandel], *Sentimenti proibiti di una quarantenne tutta casa e ufficio*, in «Paese Sera», 21 maggio 1980.

Diego Zandel, *In quel quaderno ci sono anch'io. Un'intervista a Lea Massari*, in «Paese Sera», 21 maggio 1980.