

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 de 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

Au centre de ce travail se trouve l'écrivaine italo cubaine Alba de Céspedes, intellectuelle à la fois cosmopolite et ancrée dans le contexte culturel et politique italien. Née à Rome en 1911 d'un père cubain et d'une mère italienne, de Céspedes vit pendant longtemps en Italie, puis en 1968 elle déménage à Paris où elle vivra jusqu'en 1997, année de sa mort. La thèse se propose d'étudier l'œuvre de de Céspedes à travers des aspects spécifiques connectés entre eux : le contexte historico-littéraire dans lequel l'écrivaine a vécu et publié ; les thématiques traitées dans ses œuvres avec des références particulières aux évolutions de ses personnages féminins ; le roman *Quaderno proibito* en tant que paradigme de la condition féminine, et sa réception en Italie et en France. Nous avons aussi étudié les rapports de l'autrice avec les langages cinématographiques, théâtraux et télévisuels, ainsi que les adaptations théâtrales et télévisuelles tirées de *Quaderno Proibito* et leur réception en France et e Italie. Le but de notre étude est moins de proposer l'élargissement du canon littéraire que de le mettre en discussion et de le repenser à la lumière de l'importante présence de plusieurs écrivaines et de leur capacité d'apporter une contribution significative, dans notre cas à la lumière de l'œuvre de Alba de Céspedes et en particulier de son expérimentation des langages et genres littéraires et artistiques.

Dans la première partie, nous avons pris en considération en premier lieu le contexte historique et littéraire, avec l'objectif d'identifier et de problématiser les pratiques d'inclusion et d'exclusion mises en œuvre par le canon littéraire dominant de l'époque, en réfléchissant également sur leur genèse et sur les dynamiques de pouvoir générées par elles. Ces pratiques ont été considérées comme des dispositifs, c'est-à-dire le résultat de l'entrelacement de relations de savoir et pouvoir. Ont été soulignées les modalités avec lesquelles le canon dominant a valorisé ou marginalisé l'œuvre de Céspedes et les façons avec laquelle de Céspedes a dialogué avec lui, en démontrant l'originalité de son style et des thématiques traitées, ce qui n'a pas toujours été saisi ou valorisé par la critique. En particulier nous nous sommes arrêtée sur le dialogue (imaginaire et littéraire) que l'autrice instaure avec des écrivaines européennes d'époques éloignées, en particulier avec Virginia Woolf, et sur les rapports effectifs avec des autrices de son époque, dans le but d'identifier

et, le cas échéant, de souligner les éventuelles constantes qui rapproche l'œuvre de Céspedes de celle des autres écrivaines.

Nous avons abordé ensuite les caractéristiques des œuvres decespeniennes, en commençant par l'observation que le thème de l'écriture en tant qu'outil de construction de soi, bien que développé de différentes façons, est présent dans presque tous les romans. Nous avons focalisé notre analyse surtout sur trois romans, *Dalla parte di lei* (roman décliné en forme de mémoire), *Quaderno proibito* (qui assume la forme d'un journal) et *Prima e dopo* (l'écriture est ici source de revenu pour la protagoniste), parce qu'ils nous ont permis de réfléchir sur le choix de l'écriture de mémoire et de journal, des genres qui appartiennent habituellement à l'écriture du particulier. Quelles raisons peuvent avoir poussé de Céspedes à privilégier ces genres littéraires ? La volonté d'unir la dimension privée à celle publique ? Est-il possible que de tels genres qu'on considère comme marginaux ou mineurs aient été jugés par de Céspedes comme les plus conformes à ses propres choix stylistiques et de contenu ? Est-il possible qu'ils aient représentés des formes moins masculines (dans le sens de phallogocentriques) et plus adaptées au « style de l'énonciation » (Violi 1988) propre à de Céspedes et à d'autres écrivaines ? Ce sont quelques-unes des questions auxquelles nous avons tenté de répondre, y compris en mettant en regard les romans, le journal personnel et l'écriture journalistique de l'auteure, ce qui nous a permis aussi de réfléchir sur les relations persistantes et sur les entrelacements entre écriture littéraire, journalistique et intime.

Un autre élément sur lequel s'est arrêtée notre analyse est l'évolution des personnages féminins, les *personagge* (Setti 2014 e 2016; Tessitore 2014), telles que dépeintes par de Céspedes dans leur anticipation, reflet ou résistance aux changements sociaux en cours en Italie dans les années où les histoires racontées dans les romans ont lieu. Sur l'escorte de la définition de « roman en devenir » élaborée par Chemello (2007) à partir de celle de « roman d'éducation » de Bachtin (1988), et interrogeant la notion de « roman de formation » telle que proposée par Moretti (1986), nous avons voulu étudier comment, dans les romans decespediens, la *personaggia* semble se réaliser et pourquoi elle semble se réaliser moins sur le plan de la reconnaissance sociale que sur le plan intérieur. La « construction de soi » et la réalisation des protagonistes sont racontées dans leur devenir, dans un parcours de prise de conscience traversée par des contradictions constantes entre le respect

de la norme et la rébellion à celle-ci et en relation avec d'autres femmes. Chez de Céspedes il est possible de retracer des généalogies de femmes qu'on voit mûrir et changer d'un roman à l'autre (*Nessuno torna indietro*; *Dalla parte di lei*; *Quaderno proibito e Prima e dopo*) et parfois à l'intérieur d'un même roman. En empruntant les analyses développées par Laura Fortini à propos de l'écrivaine Anna Banti, l'hypothèse que nous irons vérifier est qu'un élément important d'originalité est que l'autrice se focalise sur le parcours de la femme en devenir, laissant volontairement irrésolue la question de ce que cela signifie devenir femme (Fortini 2007). Autrement dit, en analysant les romans de de Céspedes, nous avons cherché à montrer que l'écrivaine ne propose pas de modèle, si par modèle on entend une proposition codifiée de comportements propres à l'être femme, mais que ses protagonistes, bien que caractérisées par une capacité pointue d'analyse de ce qui les entoure et d'elles-mêmes, sont très différentes entre elles. Une question thématique par de Céspedes dans nombreux de ses écrits, sur laquelle on s'arrêtera – sur l'escorte des réflexions de Lea Melandri (2002) – est l'illusion du « rêve d'amour » qui caractérise les femmes.

Nous nous sommes donc concentrée sur l'évolution des personnages féminins dont le parcours semble enclenché tout d'abord par des instances émancipatrices, mais qui parviennent graduellement à des formes de libération de soi, s'éloignant des codes masculins. Ces *personagge* manifestent une prise de conscience commune, en tant que femmes, et montrent que la réalisation arrive à travers la fidélité à soi et la relation avec d'autres femmes et non pas par la reconnaissance de la part de l'homme. C'est précisément grâce à l'analyse des personnages masculins et féminins que nous avons identifié certaines dynamiques sociales de pouvoir dans les relations entre les hommes et les femmes et que nous avons pu segmenter d'importants moments de passage dans celle que nous avons appelée une histoire de genre en Italie depuis la fin de la deuxième guerre mondiale à la fin des années 1950.

Dans cette première partie nous avons enfin essayé de mettre en lumière ce que signifie l'écriture pour Céspedes, sa dimension existentielle outre que professionnelle. Marina Zancan, réfléchissant sur l'écriture féminine, souligne la façon spécifique pour la femme de donner « forme et représentation, à travers l'écriture, à sa propre perception de la vie, et en elle, à m'image et au projet de soi [...] à l'intérieur d'un système de signes et de valeurs

rigoureusement codifié à partir de l'unicité du sujet de pensée et d'écriture » (Zancan 1986). Sur de telles bases, le thème de l'écriture comme chiffre existentiel de Alba de Céspedes a été analysé selon quatre angles différents. Initialement à partir d'un compte rendu biographique de l'écrivaine cosmopolite (1.1) ; successivement en nous arrêtant de façon spécifique sur les rapports qu'elle instaure avec des écrivaines à elle contemporaines (1.2). De Céspedes avait regardé avec vif intérêt aux recherches d'écrivaines italiennes et européennes, parmi lesquelles Virginia Woolf, attentes à ses mêmes problématiques. Ses expériences de vie ont contribué à forger son hostilité au provincialisme et aux barrières (symboliques et concrètes), la prédisposant au contraire à l'ouverture et à l'innovation. Ses choix de femme et d'écrivaine ont toujours réaffirmé le principe de fidélité à elle-même, une fidélité poursuivie à travers ce que nous pourrions définir un nomadisme politico-poétique. C'est un aspect qui se décline dans sa conception même de l'écriture comme instrument de connaissance de soi (1.3). L'écriture decespédienne – indépendamment du genre littéraire utilisé, tant la porosité entre les écritures a toujours été forte chez elle – est caractérisée par l'importance du vécu, un principe commun à d'autres écrivaines, elles aussi convaincues que le vécu n'est pas seulement un fait personnel mais un voyant important et sensible du monde que l'on habite. Pour analyser la pratique de l'écriture de Céspedes, notre analyse s'est focalisée sur certaines stratégies discursives (*in primis*, un mélange de genre) adoptées par l'autrice pour raconter « le silence des femmes dans le langage des hommes » (de Laurentis 1996). Ces stratégies ont été interrogées à la lumière du concept de *scarto* (écart / décalage), c'est-à-dire la coïncidence manquée entre les modèles traditionnellement prescrits par la société et les choix stylistiques et de contenu de l'autrice. Il s'agit, dans la vision de de Céspedes, d'une expérience de la liberté qui doit être protégée et renforcée en se détachant des modèles traditionnellement prescrits par la société, tout en expérimentant le fait de « ne pas se faire trouver » et en transformant la « coïncidence manquée » en prise de conscience de soi.

Le dernier paragraphe (1.4) est consacré à l'analyse des personnages et, en particulier, des *personagge*, néologisme proposé par des membres de la SIL (*società italiana delle letterate*) que nous avons adopté pour souligner l'importance de la figuration des personnages féminins dans les œuvres decespédiennes les plus significatives.

La seconde partie de la thèse est entièrement consacrée à l'analyse du roman *Cahier interdit*, dont nous avons analysé la genèse (le roman, avant d'être publié en volume par Mondadori en 1952, est paru en vingt-six épisodes dans la revue « *Settimana Incom Illustrata* »), les aspects thématiques et stylistiques, et la réception en Italie et en France. Notre but était d'analyser l'histoire de la protagoniste Valeria en tant que paradigme de la condition de nombreuses autres femmes italiennes (et pas seulement) dans la société des années 1950. Parmi les aspects que nous avons abordés, il y a la relation entre le personnel et le politique et le *scarto* – éprouvé par la protagoniste – entre une vision introjectée et une vision murie par l'expérience personnelle. Ces éléments ont été analysés en ayant recours, en particulier, aux réflexions de Carla Lonzi (1974, 1977, 1978) et Lea Melandri (2001, 2011, 2017).

Dans le premier paragraphe (2.1) nous nous sommes penchée sur la genèse du texte et sur l'analyse de l'œuvre qui voit comme protagoniste une femme, Valeria, dont les contours sont tracés sur la base des lettres que l'autrice avait reçu au lendemain de la publication de *Dalla parte di lei*. En posant la centralité de la famille comme prisme à travers lequel observer la société et s'interroger soi-même (et son propre rôle en son sein), *Quaderno proibito* raconte les dynamiques interpersonnelles et les relations de dépendance pour les de-privatiser et poser des questions concernant la vie de la femme à l'intérieur du vivre social. En examinant ces aspects, il a voulu être mis en évidence comme dans le cahier de Valeria l'on retrouve aussi bien des éléments autobiographiques (rétractables même dans le cahier personnel), que le point de vue critique de l'autrice, qui émerge en particulier de ses écrits journalistiques. L'analyse a permis de mettre en lumière d'autres éléments tout aussi significatifs : l'absence de paroles ressentie par une femme pour se raconter ; la complexité de la relation entre personnel et politique ; et le résidu épistémologique entre une vision apprise et introjectée et une vision murie à partir de l'expérience.

Nous sommes passée ensuite à la reconnaissance de la réception italienne et française du roman *Cahier Interdit*, que nous avons pu faire de manière assez complète, grâce aussi à des recensions conservées par le Fonds Alba de Céspedes qui, aujourd'hui, n'apparaissent dans aucun appareil bibliographique publié. Les réactions qui ont accueilli le roman furent nombreuses aussi bien en Italie qu'en France et les jugements furent presque tous positifs, bien que certains sont à l'évidence plus centrés sur des contenus sociaux que sur la valeur

littéraire du roman. De l'examen de l'ensemble des recensions il apparaît que plusieurs critiques ont opéré des corrélations entre la protagoniste de ce roman, Valeria, et d'autres personnages de Céspedes, ou entre la production littéraire de Céspedes et celle des écrivains de son temps. Plusieurs commentateurs, italiens comme français, remarquent l'habileté de l'auteur dans l'élever les conditions de vie de Valeria au rôle de prisme à travers lequel interroger la réalité sociale du temps.

La troisième partie de la thèse est centrée sur les adaptations tirées de ses romans et sur les collaborations que Céspedes a eues avec des réalisateurs et metteurs en scène italiens et français. À partir de l'idée que l'adaptation d'une œuvre constitue aussi bien une nouvelle lecture de celle-ci que la réalisation d'une œuvre nouvelle qui peut entretenir avec le texte d'origine différents rapports (générés par le contexte socioculturel, par l'expérience et par le positionnement individuel de celle/celui qui écrit la mise en scène théâtrale ou qui porte la pièce sur scène ou qui tourne le scénario), il nous a semblé pertinent d'analyser le rendu scénique et les choix d'interprétation opérés, choix qui ont souvent eu des conséquences non seulement sur le plan formel mais aussi sur le plan du contenu. Bien que la curiosité et la disponibilité de Céspedes par rapport au théâtre, au cinéma et à la télévision aient toujours été fortes, et que tous les projets entrepris avec les réalisateurs et les metteurs en scène aient été diversifiés, seuls très peu de projets ont finalement pu être concrétisés. À la lumière de l'opération de marginalisation opérée par une certaine critique envers l'œuvre de Céspedes, il nous a paru important de ne pas nous limiter à étudier les adaptations effectivement réalisées mais d'inclure dans notre étude également celles non réalisées.

Le premier paragraphe (3.1) est consacré aux utilisations d'autres langages et genres – l'écriture théâtrale, cinématographique et télévisuelle – analysés dans la forme du scénario auquel collabora Céspedes et dans les collaborations de la journaliste à la revue «Film». Après un focus sur l'évènement cinématographique du film tiré de *Personne ne revient en arrière*, peu étudié en dépit du fait qu'il comporte d'importants éléments de réflexion, nous nous sommes concentrée sur un autre aspect peu étudié, l'adaptation théâtrale et télévisuelle de *Quaderno proibito* en Italie (3.2 et 3.4) et en France (3.3).

Comme pour le roman *Cahier Interdit*, nous avons voulu prendre en considération la réception des adaptations, c'est-à-dire la pièce théâtrale mise en scène en Italie (1961),

l'adaptation télévisuelle transmise en France (1968) et le scénario télévisuel transmis en Italie (1981). Le panorama de la critique, considérable et éloquent, et l'analyse de celle-ci a permis d'identifier les supports de publications, les auteurs et surtout les aspects qui ont été appréciés, ceux qui au contraire ont été contestés, et les rapprochements qui ont été effectués avec d'autres écrivains.

Notons que les articles publiés à l'occasion de la mise en scène de la pièce et de la mise en scène télévisuelle ont été découpés et gardés par l'autrice elle-même et qu'ils sont aujourd'hui conservés dans le Fonds Alba de Céspedes près la Fondation Mondadori de Milan ; mais, jusqu'à aujourd'hui, il n'y a aucune bibliographie (publiée) qui recense ces articles si bien que notre travail de dépouillement et présentation pourra constituer un apport utile pour d'autres chercheurs.

L'étude historique interprétative concernant Alba de Céspedes et son œuvre a connu un développement significatif à partir des années 1990, même si auparavant se distinguaient des travaux très importants, comme ceux de Marina Zancan (1986), ainsi que les travaux de Maria Assunta Parsani et Neria De Giovanni (1984), Ines Scaramucci (1969), Lilia Crocenzi (1996). Rappelons aussi que la première édition des interviews conduite par Sandra Pettrignani à plusieurs écrivaines, parmi lesquelles de Céspedes, date de 1984. A partir des années 1990, on observe, dans les travaux consacrés à l'écrivaine, un premier accroissement de l'intérêt ; mentionnons entre autres, les études de Piera Carroli (1993), Maria Rosa Vitti-Alexander (1991), Simona Wright (1996) et Daniela Curti (1996). Il convient de mentionner surtout l'ouvrage fondamental *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (1988) de Marina Zancan. Mais c'est au tournant du nouveau siècle qu'on assiste à une réelle récupération et à une mise en valeur attentive de la figure de l'autrice et de son œuvre grâce à la publication des travaux de Laura Di Nicola (2002, 2005, 2012), Sabina Ciminari (2005), Monica Storini (2005) et grâce à la publication en 2005 de la monographie substantielle *Alba de Céspedes* (2005), de la même Marina Zancan, chargée également, en 2011, de l'édition scientifique du "Meridiano" (2011) qui lui est dédié. Ce volume contient *Nessuno torna indietro, Dalla parte di lei, Quaderno proibito, Nel buio della notte* et *Con grande amore*. Comme l'explique Zancan dans son intervention à l'occasion de la présentation du volume (2012),

le projet est né, d'une part, de la nécessité d'interroger et modifier le statut quo d'une critique qui tend à la transmission d'une mémoire univoque et d'autre part, de la volonté de redécouvrir de Céspedes, et, avec elle, sa génération d'écrivaines. L'initiative a donc été promue par Zancan, à laquelle Alba de Cespedes, qu'elle avait rencontrée et connue à Paris, a mis à disposition non seulement sa mémoire et ses textes mais aussi les matériaux qu'elle avait accumulés dans le temps. Cette extraordinaire archive personnelle est conservée depuis 209 auprès de la Fondation Arnaldo et Alberto Mondadori de Milan. Il convient de signaler que chaque roman contenu dans le « Meridiano » est accompagné par une section qui de manière détaillée reconstruit la genèse, l'histoire et la fortune de l'œuvre. Une autre section importante et utile est la détaillée *Bibliografia della critica*, établie par Laura Di Nicola, qui rapporte les principales interventions de la critique italienne et étrangère sur l'autrice et son œuvre. Dans la même année de la publication du « Meridiano » s'est tenu à Rome le séminaire international «Classici italiani nel mondo. Alba de Céspedes», pendant lequel le cosmopolitisme de l'écrivaine a été souligné ; en même temps, il a été réfléchi sur les traductions et la diffusion de ses œuvres, en particulier dans les pays scandinaves, en Allemagne, en Iran et au Brésil (Di Nicola, 2012). De ce séminaire est né un fascicule monographique de la revue de la Fondation Alberto e Arnaldo Mondadori «QB light» (2011), disponible online, qui permet la fructification gratuite de certains documents, tels que «L'archivio», «La biblioteca. Le traduzioni», «Nessuno torna indietro. Un successo internazionale», «Il Giappone» e «Negli altri fondi». Rappelons qu'en 2001 cette même revue avait déjà dédié à Alba de Céspedes son premier numéro , dirigé par Sabina Ciminari, mettant à disposition à cette occasion, les documents «Bozze e manoscritti», «Fotografie» e «Lettere».

Grâce au «Meridiano» et aux initiatives qui l'ont accompagné, il est aujourd'hui possible d'avoir un cadre complet de la vie et de la production littéraire de l'écrivaine et du lien entre identité et écriture qui l'accompagna dans la vie professionnelle comme dans sa vie la plus intime, des dimensions que de Céspedes vécut et raconta comme nécessairement et inévitablement liées, en anticipant en cela, comme le souligne Zancan (2012), ce lien qui sera ensuite théorisé dans les années 1970 par le mouvement féministe.

En dépit de cette prolifération récente de travaux critiques, sont encore en partie peu enquêtées l'activité journalistique de l'écrivaine – même si on peut signaler l'étude de

Laura Di Nicola (2012) et les articles de Alba Andreini (2005) et de Monica Giovannoni (2005) – et son engagement dans les domaines cinématographique, théâtrale et télévisuel. Sur ce dernier, on enregistre à ce jour les travaux de Valerie Ann Mirschak (2008), qui réfléchit à la participation de de Céspedes au scénario du film *Le amiche* (1955) de Michelangelo Antonioni, tiré du récit de Pavese *Tra donne sole*, et le travail de Jaqueline Reich (2000), qui se focalise sur l'évènement à l'origine du film *Nessuno torna indietro*. Rappelons aussi l'article de Tiberia De Matteis (1998) portant sur l'adaptation théâtrale de *Quaderno proibito*, les deux contributions de Lucia Cardone, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema* (2011), et *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes et Alessandro Blasetti* (2012), ainsi qu'un article de Sabina Ciminari (2005), qui bien que ne traitant pas spécifiquement du thème des adaptations a l'important mérite d'enregistrer les projets de de Céspedes dans le domaine cinématographique.

Se sont révélés particulièrement utiles, pour affiner notre prospective analytique, les concepts théoriques élaborés par Carla Lonzi dans des textes comme *Itinerario di riflessione, Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale* et *Taci, anzi parla* ainsi que les réflexions de Lea Melandri qui explorent les rapports entre conscience et écriture (2017).

Dans l'analyse de l'évolution des personnages nous nous sommes servi des études de Enrico Testa (2009), et des réflexions de Alessandra Pigliaru, élaborées à partir du texte *Che cos'è la filosofia?* de Gilles Deleuze e Felix Guattari, alors que pour analyser les personnages féminins nous avons fait référence aux importantes et inédites observations élaborées par la Société Italienne des Lettrées (en particulier dans la revue « *Leggendaria* », 90, 2011). Bien que l'étude des personnages soit un des thèmes les plus récurrents de l'analyse littéraire, l'étude spécifique des personnages féminins en tant que sexuellement connotés est réduite, quand elle n'est pas absente. Ce n'est que récemment que certaines chercheuses ont commencé à travailler pour combler une telle absence, souvent guidées par un point de vue de genre et utilisant, pour certaines d'entre elles, le terme *personnage* pour mettre en évidence la prospective adoptée et introduire de nouvelles références, mues par la volonté de réexaminer les productions littéraires à la recherche de ces personnages réels dont parlait Virginia Woolf dans un essai important de 1924 dédié à la centralité des

caractères dans les personnages masculins et féminins. Dans l'analyse de l'évolution des personnages féminins, il a été fait référence aux études de Moretti, Chemello et Fortini, cette dernière parlant d'un « parcours de déformation » commun à différentes protagonistes racontées par les écrivaines appartenant au même cadre historiographique que de Céspedes. En ce qui concerne la centralité de la relation entre femmes, nos références théoriques sont les réflexions développées par Adriana Cavarero dans *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), auxquelles se rajoutent les précieuses lectures de Cristina Bracchi et de Carla Lonzi, rappelées ci-dessus, ainsi que les études de Maria Luisa Boccia (1990, 2014) et de Giovanna Zapperi (2017). Mentionnons également parmi nos sources théoriques des études de Rosi Braidotti, selon laquelle « le corps est le lieu de la différence non biologique ni morphologique mais l'incarnation des différences historiques » (2002, 2003). Enfin, l'analyse de la protagoniste de *Quaderno proibito* et la déconstruction du rôle d'épouse et de mère dans laquelle la société l'identifie (et l'oblige) s'appuie également sur *Come nasce il sogno d'amore* de Lea Melandri, un ouvrage qui, bien que daté de 1988, reste aujourd'hui encore l'une des études qui problématise le mieux l'institution famille et le lien conjugal. Dans l'analyse de la réception de l'oeuvre de Céspedes, et en particulier de *Quaderno proibito*, nous sommes partie des théories de la réception élaborées par l'École de Constance dans les années 1970, notamment par Jauss et Iser, qui réfléchissent à la combinaison entre la connaissance culturelle et intertextuelle, qui sont propres à chaque lecteur, conditionnées par le contexte historique et qui constitueraient une sorte d'horizon d'attente sur lequel chaque texte serait interprété et jugé et par le concept d'épistate élaboré par Genette (1989). À ces textes canoniques et basilaires s'est juxtaposée la réflexion féministe et son questionnement sur le fait que les interprétations individuelles ne sont précédemment déterminées par l'expérience et par les compétences de celui qui interprète. Devient dès lors intéressant le concept de « interprète empathique » élaboré par Rosi Braidotti pour définir « l'expérience de laquelle on fait naître le texte ou l'expérience de m'interpréter, de celle qui accomplit l'analyse ».

En définitive, à mouvoir nos réflexions a été la prise de conscience que la pratique analytique est inévitablement située, orientée par le lieu dont on regarde, c'est-à-dire de son propre « positionnement », par le vécu et l'expérience, donc par la différence sexuelle. Nous soulignons l'importance de ce qu'a mis en évidence Monica Storini (2016) au sujet

du processus de canonisation qui a subi une pratique herméneutique dont ont été éliminés l'expérience et le vécu de l'interprète et dont a été évincée toute forme d'affect ; si bien que la méthode devient « l'invisible par excellence ». Le concept de narration politique développé par Cristina Bracchi (2007) à partir des concepts de « *mondità* » de Hannah Arendt et de « vocalité » de Adriana Cavarero, est également important dans la mesure où il permet de réfléchir sur l'interaction et la réciprocité entre le contenu du texte et ce qui est en dehors de celui-ci. Bref, il importe de réfléchir toujours sur « comment » on interprète, « qui » interprète, et « d'où » on interprète.

En dernier lieu, pour ce qui concerne l'étude des modalités avec lesquelles de Céspedes se rapporte au langage théâtral, cinématographique et télévisuel et l'analyse des adaptations tirées de ses œuvres, il a été fait référence en particulier aux travaux déjà mentionnés de Lucia Cardone, spécifiquement dédiés à de Céspedes, et plus en général Linda Hutcheon pour son étude sur *Teoria degli adattamenti* (2011 [2006]), selon laquelle chaque réflexion sur l'adaptation se fonde sur des assomptions implicites plus générales qui doivent être enquêtées et thématiques. De même pour l'étude des adaptations il a été privilégié un point de vue de genre, d'autant plus que dans les années quatre-vingt la réflexion féministe a commencé à s'interroger sur la présence des femmes dans les médias, en réfléchissant sur les femmes aussi bien en tant que sujets impliqués dans les pratiques productives qu'en tant que spectatrices.

Comme on peut le déduire de l'exposition des sources secondaires, des concepts et des approches que nous avons privilégié, il nous a intéressé de révéler de fois en fois les « implicites » qui meuvent notre recherche, tout comme les études et les réflexions de chercheurs et critiques. Nous croyons qu'il est important s'interroger sur pourquoi telles œuvres aient eu certains événements producteurs, pourquoi ont-ils eu (ou pas) de la visibilité et pourquoi ont-ils rencontré (ou pas) de succès. Nous croyons aussi que les avantages dans l'adopter un point de vue de genre soient dans le fait de ne pas se limiter à enquêter l'œuvre seulement sur le plan esthétique mais plutôt sur la volonté de révéler et problématiser ces « éléments constrictifs qui ont déterminé une condition de désavantage expressif ou de performance » dans des œuvres réalisées par des femmes (Dall'Asta 2007). Aidées par les réflexions de Teresa de Laurentis (1996, 1999), selon laquelle la « construction de genre » a lieu non seulement dans les appareils idéologiques traditionnels mais aussi dans les

rencontres avec les produits culturels et les messages médians, nous avons retenu tout aussi important de réfléchir sur le rapport entre les nouvelles formes à travers lesquelles l'histoire de Valeria a été racontée et rendue, et le contexte socio-culturel dans lequel cette transformation est intervenue. Enfin nous avons considéré tout aussi important analyser les influences que de telles adaptations théâtrales et télévisuelles peuvent avoir eu sur la construction et la définition des subjectivités des femmes de l'époque.

Un des objectifs de ce travail a été celui de (de)montrer comment l'élément fondateur de l'univers littéraire et professionnel de de Céspedes ait été la relation très proche entre vie et écriture; une confirmation est venue de la lecture de Gina Lagorio, là où l'écrivaine et amie assimile le dérangement de de Céspedes envers le terme «féministe» à celui qu'elle manifeste aussi pour les prix littéraire, parce que les deux sont des manifestations de «rhétorique des formules et d'un vide nominalisme» (Gina Lagorio 1980). Du reste nous avons vu combien le plan politique et celui artistique aient été vécus et entendus toujours en corrélation très serrée, preuve en sont les liens ininterrompus, visibles et substantiels entre romans, pages de journal intime et écrits journalistiques.

Un autre apport essentiel pour notre compréhension profonde de l'univers de de Céspedes ont été les travaux de Lea Melandri, laquelle, en réfléchissant sur les pratiques à partir d'elle, met en évidence l'anti dogmatisme qui caractérise le fait de mettre au centre l'expérience personnelle, non pas pour la rendre absolue, mais plutôt pour repenser les formes de domination qui passent à travers les événements les plus intimes. Maintenant, l'examen de la production journalistique et littéraire de Céspedes, en particulier les articles publiés sur «Epoca» et ses romans, a permis de mettre en lumière que l'anti-dogmatisme fut précisément l'un des traits qui le plus la caractérisa.

Ce sont seulement deux exemples de l'importance, pour notre appareil théorico-critique et pour notre méthodologie, de la pensée féministe, concepts, notions, instruments élaborés dans le cadre des études de genre et féministes, non seulement italiennes, mais surtout italiennes, à partir des années soixante.

En conséquence, et vice versa, nous sommes confiantes que les réflexions et les analyses développées par nous dans le présent travail dans une claire prospective féministe puisse construire un apport nouveau aux études sur Aba de Céspedes. Une écriture, celle despediennes, qui part du particulier pour arriver à une connaissance générale, c'est-à-dire

à partir des sentiments et des contradictions vécues en première personne pour arriver à une interprétation de la réalité. Le partir de soi est donc connoté, inévitablement, de l'appartenance sexuelle, et donc de la différence: une différence qui n'affère pas à une identité ontologiquement fondée sur une donnée anatomique ou biologique, mais sur la volonté des femmes de se définir et partir des propres exigences et sur leur refus d'être identifiées par d'autres, classifiées en catégories, rôles, fonctions. Il s'agit en fait d'un parler et d'un écrire en tant que femmes dans lequel «le sujet d'énonciation «femme» n'est pas une essence monolithique définie une fois pour toutes, mais plutôt, le lieu d'une série d'expériences multiples, complexes et potentiellement contradictoires, définies par des variables superposés» (Braidotti 2002). Une écriture donc, de son côté à elle, non pas pour des raisons essentialistes mais pour des raisons dépendants de l'histoire sociale des femmes et des conditions matérielles effectives de vie: celui/celle qui écrit n'est pas un être sans corps et dans ses œuvres vont inciser son être femme (ou homme) et ses expériences.

Alba de Céspedes, bien qu'elle ne théorise pas sa propre différence de genre, en est consciente. Une conscience murie aux débuts aussi grâce à l'expérience de la résistance, connotée par de fortes tensions éthiques – vécues comme responsabilité individuelle – qui marqueront et puis accompagneront toute sa vie intellectuelle et l'écriture. Pour la femme et l'écrivaine la responsabilité individuelle est présumée essentielle pour l'autonomie et la liberté de chacun et chacune; en effet, tant dans les romans que dans les écrits journalistiques, de Céspedes n'exhorte pas à l'adhésion d'un quelque modèle ni ne la propose, convaincue qu'il faut et qu'il est nécessaire représenter divers façons d'être femme *en devenir*. Patrizia Gabrielli identifie le féminisme de de Céspedes justement dans le refus de tout modèle de femme, en favorisant, au contraire, la mise à feu de façons d'être différentes parce que, écrit-elle «seulement en partant de la dimension existentielle les femmes peuvent donner voix à leurs propres désirs et à leurs propres espoirs, aller outre les stéréotypes pour connaître ses propres besoins et prospecter un modèle et un style de vie qui prévoit ces besoins et ces désirs» (Gabrielli 2005). Ce principe a été poursuivi par l'autrice aussi bien sur le plan formel – habitant et dignifiant le scarto - que sur le plan du contenu – racontant des existences d'apparence tellement secondaires que réellement paradigmatique de la condition féminine.

Dans ce travail a en outre été émis en lumière la centralité donnée par l'auteur à deux aspects cruciaux de la vie des femmes: les relations de genre, tellement marquées pour les femmes par le «rêve d'amour» et de la conséquente inévitable déception amère, et les difficultés rencontrées par les femmes lorsqu'elles veulent faire partie pleinement d'une société construite par les hommes.

Le point d'observation privilégié par de Cespedes est celui de la sphère familiale, dans tous ses replis. La présence de ces caractéristiques et de d'autres dans l'écriture et l'univers de Cespedes nous ont amené à parler de féminisme, plutôt que d'émancipation, dans la mesure dans laquelle l'écrivaine, bien qu'elle retienne importante les conquêtes émancipatrices et les partage, ouvre des horizons qui ne se terminent pas à la parité des sexes, et non plus dans un modèle de femme émancipée parce que ni l'un ni l'autre ne mettent réellement en discussion les codes et les lois de l'idéologie patriarcale.

Le déroulement de cette étude a produit de nombreux éléments pour d'ultérieures réflexions, ouvrant de nouvelles et diversifiées pistes de recherches. Parmi les filons d'enquête identifiés, sur lesquels il nous plairait pouvoir revenir dans des travaux ultérieurs, nous en soulignons certains, de façon non exhaustive, à commencer par des aspects peu enquêtés comme l'activité journalistique de de Cespedes, sur quoi les excellentes contributions de Giovannoni, Andreini et Fortini ne terminent pas la réflexion nécessaire. Il serait ensuite intéressant de développer l'analyse sur les personnages masculins des romans de Cespedes et sur leur évolution, y compris dans la perspective comparative avec les personnages féminins, et éventuellement en approfondissant les instruments élaborés par les récentes études sur la masculinité. Enfin, les adaptations cinématographiques, théâtrales et télévisuelles tirées des œuvres de de Cespedes ont été largement présentées et examinées par nos soins dans certains de leurs aspects, mais l'enquête peut encore être approfondie.

Au-delà de la contribution que nous avons donné à l'étude de l'œuvre de de Cespedes, qui mérite d'être revalorisée et d'entrer au plein titre dans le canon littéraire du XXe siècle italien, nous espérons avoir contribué aussi à valider l'utilisation d'instruments théorico-critiques élaborées dans le cadre des études de genre: la pensée féministe, extrêmement féconde et riche, permet de développer des analyses pertinentes, dans des perspectives

originali, prendendo in considerazione anche il posizionamento del soggetto che studia e non solo l'oggetto studiato.

### **Bibliografia:**

Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938 [*Nul ne revient sur ses pas*, Albin Michel, Paris 1949]

- *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 1949 [*Elles*, Seuil, Paris 1956]

- *Quaderno proibito*, Mondadori, Milano 1952 [*Le Cahier interdit*, Seuil, Paris 1954]

- *Prima e dopo*, Mondadori, Milano 1955 [*Avant et après*, Seuil, Paris 1958]

- *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, Mondadori, Milano 1962.

Alba Andreini, *La scrittura giornalistica*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2005.

Michel Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [ed. orig.: *Estetika slovesnogo tvorcestva*, 1979].

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

- *L'Io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990.

Cristina Bracchi (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Il Poligrafo, Padova 2011.

Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Luca Sossella editore, Roma 2002.

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

- *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.

Piera Carroli, *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.
- 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.
- 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.
- Lilia Crocenzi, *Narratrici d’oggi. De Céspedes Cialente Morate Ginzburg Solinas Donghi Muccini*, Mangiarotti, Cremona 1996.
- 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.
- 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.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Torino, Einaudi, [ed. orig.: *Qu’est-ce que la philosophie?*, Les editions de minuit, 1991].
- 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.
- 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?*, Iacobelli, Roma 2007, pp. 34-60.

Patrizia Gabrielli, *“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.

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

Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1974

- *Itinerario di riflessione*, in Maria Grazia Chinese, Carla Lonzi, Marta Lonzi, Anna Jaquinta, *È già politica*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1977

- Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978.

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].

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

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

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

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

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

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, personaggi*, in «Altre modernità», N. 12-11 / 2014.

Monica Cristina Storini, *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.

Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in “Altre modernità”, 12-11/2014.

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

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

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.

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].

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

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

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.