



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*“Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes.
Coralità narrativa e pluralità delle voci*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Alessia Baratella
n° matricola 2004717 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

«Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa?»
Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*

INDICE

Introduzione	7
Capitolo I. La letteratura e le donne	11
Le precorritrici e le loro istanze	11
La prima ondata femminista	15
Gli anni Sessanta e l'emancipazione.....	21
Capitolo II. Alba de Céspedes	25
Alba de Céspedes e l'attività editoriale	25
La censura fascista e <i>La voce di Clorinda</i>	33
La rivista «Mercurio»	37
La riscoperta di un'autrice	41
Capitolo III. Nessuno torna indietro	45
Il genere romanzo	45
La voce corale	53
La finestra e il ponte delle attese.....	59
Conclusione	65
Bibliografia	69
Filmografia	72

INTRODUZIONE

Io ho avuto due fortune, di avere un padre che mi ha incoraggiato e di avere un marito che si è innamorato di me dopo aver letto i miei libri. Tutte le donne che fanno delle cose serie saranno sempre criticate, chissà per quanti anni ancora, mentre se una donna fa quello che è considerato femminile va benissimo. Perciò bisogna continuare, in modo sferzante ma senza polemica. Però è difficile ancora adesso, e creda che la parola «scrittrice», un modo di distinguere, è usata in Italia, in Francia molto meno. In Francia una donna non sarà mai presa in giro perché è una scrittrice, in Italia sì. A Cuba non se ne parla neppure, perché le donne, grazie alla rivoluzione, sono completamente equiparate agli uomini. Sono stata a lungo in Inghilterra come scrittrice, lì c'è molto rispetto per le donne che scrivono.¹

Molto spesso, nel corso dei secoli, alle scrittrici – e alle donne più in generale – non è stato dato il giusto spazio che meritano all'interno del panorama letterario. Ad Alba de Céspedes questo spazio, mentre era in vita, è stato riconosciuto, dato che è stata apprezzata, sotto diversi punti di vista, ma, come è accaduto ad altre prima di lei, il tempo sembra averla fatta dimenticare per un lungo periodo: l'autrice ha continuato ad essere letta e studiata dalla critica accademica, ma sembra essere stata dimenticata dai lettori, sia in Italia, sia all'estero, anche se, negli ultimi anni, è tornata ad attirare l'attenzione del pubblico. Dal desiderio di rimettere in luce questa autrice, così profondamente moderna, nasce questa tesi, che rimarca la grande importanza che ha avuto nel panorama storico-letterario italiano. L'elaborato propone infatti un'analisi generale della sua produzione, e un'indagine più approfondita del primo romanzo pubblicato, *Nessuno torna indietro*. In parte, quindi, questa condizione ha influito nella scelta di dedicare una tesi a questa scrittrice, ma un interesse importante deriva dalla profonda modernità che traspare dalle sue opere, soprattutto per lo spazio che ha dedicato alle donne, anche perché molti temi di cui parla sono al centro del dibattito sociale contemporaneo dei *Women's studies* e dei *Gender studies*.

¹ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 187.

Alba de Céspedes ha fatto della scrittura un vero e proprio mezzo con cui descrive la società del suo tempo, da cui emerge, in particolare, la difficile condizione di vita delle donne, sia in ambito sociale, sia in ambito familiare e privato.

Questa tesi, dunque, cerca di porre particolare attenzione al ruolo che Alba de Céspedes ha avuto per l'emancipazione femminile, dato che l'autrice, nonostante non si sia mai schierata apertamente con i movimenti femministi del primo e della seconda metà del Novecento, ha contribuito notevolmente a fornire un quadro della vita della donna, esaminando le sue emozioni, i suoi desideri e lottando per la sua libertà, molte volte negata da una società e da una famiglia patriarcali.

Nel primo capitolo, partendo dall'assunto che spesso le donne vengono escluse o dimenticate all'interno dello spazio letterario, viene presentata una panoramica della presenza della donna, sia in ambito letterario sia in ambito sociologico, a partire dal XVIII secolo. Tramite questo primo capitolo si cerca, quindi, di presentare autrici che hanno parlato delle donne, lottando, in primo luogo, per i loro diritti, per fare in modo che fossero riconosciute al pari degli uomini. Alla questione letteraria, come accennato, si intreccia un quadro di impronta più sociologica, che esamina movimenti, personalità e donne, che, a partire dalla seconda metà del Novecento, con le loro teorie si sono inserite all'interno dei *Women's studies* e dei *Gender studies*. La decisione di dedicare un capitolo a questo tema è legata al fatto di voler presentare dei ritratti di donne che hanno fatto da precorritrici, anche implicitamente, alla de Céspedes e alle sue opere, e per rintracciare alcuni temi che già prima di lei sono stati indagati e messi al centro dell'attenzione pubblica.

I capitoli seguenti si concentrano maggiormente su Alba de Céspedes, sulla sua produzione letteraria e, in generale, sulla sua identità artistica. Il secondo capitolo offre una visione d'insieme della produzione letteraria di Alba de Céspedes, inquadrando la sua persona, la sua personalità artistica e alcuni avvenimenti focali della sua biografia, soprattutto nel momento in cui questi hanno avuto un risvolto, più o meno esplicito, nelle sue opere. Un'attenzione particolare, poi, viene data al suo impegno sociale e civile, dato che Alba de Céspedes ha avuto un ruolo importante all'interno della Resistenza civile, combattendo, con la sua voce e le sue parole, con i partigiani. In questo contesto, un mezzo che l'autrice ha utilizzato è *La voce di Clorinda*, un programma radiofonico con cui ha, insieme ad altri intellettuali, esortato i partigiani a

resistere e a continuare a combattere. Questo impegno sociale continua, dal 1944 al 1948, con la fondazione e direzione della rivista «Mercurio», un mensile in primo luogo politico, ma anche letterario, artistico e scientifico.

Nella vasta produzione artistica, maggiore attenzione è stata dedicata al primo romanzo di Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, pubblicato nel 1938 e su cui si concentra il terzo capitolo. Questo romanzo permette di delineare alcuni tratti peculiari di Alba de Céspedes, sia per quanto riguarda il contenuto e i temi trattati, sia per la struttura stessa del romanzo, che presenta degli elementi strutturali che vanno a definire lo stesso genere indagato e studiato. Nelle opere della de Céspedes, infatti, si possono trovare delle tematiche, che si presentano come perni su cui si sviluppa la trama narrativa: il rapporto tra pubblico e privato – che non coincide necessariamente con l'autobiografismo –, l'estrema precisione delle coordinate spazio-temporali, alcune immagini e metafore che, anche se subiscono dei cambiamenti nel corso del tempo, si fanno veicolo di stessi temi e motivi.

Il terzo capitolo si propone di analizzare proprio questa serie di questioni in relazione a *Nessuno torna indietro*, soffermandosi, in modo particolare, sulla coralità e sulla pluralità delle voci presenti, aspetti su cui si basa la trama narrativa e, dunque, tratto distintivo di questo romanzo. *Nessuno torna indietro*, infatti, è contraddistinto da un intreccio costituito dalle storie di otto diverse ragazze, che si trovano a convivere, per alcuni anni della loro vita, in un collegio a Roma. La narrazione procede alternando le diverse storie di crescita e formazione delle giovani donne, nell'acquisizione di una propria identità e alla ricerca del proprio destino. L'ultimo capitolo, quindi, cerca di analizzare più nel dettaglio in che modo le otto voci si inseriscono e intersecano all'interno della narrazione, individuando il rapporto che ha la coralità sia a livello tematico, sia a livello strutturale e formale.

Con questa tesi si è inteso dare il giusto spazio, il rispetto e la voce, che Alba de Céspedes merita; una donna che si è distinta, su vari fronti, nell'Italia del Novecento, usando la sua scrittura per essere dalla parte di coloro, che, in quel momento, non potevano far sentire la propria voce.

CAPITOLO I

LA LETTERATURA E LE DONNE

LE PRECORRITRICI E LE LORO ISTANZE

In un secolo di svolta per l'intera storia moderna, ricco di cambiamenti politici, sociali e culturali come il Settecento, le donne iniziano a far sentire la loro voce, mettendo in luce l'esigenza di veder riconosciuti i loro diritti e la loro soggettività. Può apparire un po' anacronistico parlare di femminismo in relazione a quel periodo, ma l'utilizzo di questo complesso concetto è legittimato dalle grandi rivoluzioni borghesi del Seicento e Settecento. Due sono le motivazioni che permettono quest'uso: la prima consiste nel fatto che la storiografia tendenzialmente ha cancellato la presenza delle donne nella storia, impedendo che queste potessero ricercare in essa una loro tradizione; la seconda invece presume che le donne abbiano sempre dovuto rifondare la loro storia, provando a ricercare delle tracce della loro presenza nel passato, senza che questa gli fosse mai stata effettivamente tramandata.²

Negli anni della Rivoluzione francese, in modo particolare, si assiste alla comparsa in scena di Marie Gouze (1748-1793), meglio conosciuta come Olympe de Gouges, una donna che, con il suo temperamento, ben s'inserisce nel clima rivoluzionario. Autrice di ventinove romanzi e vari scritti, settantuno opere teatrali e settanta testi e articoli rivoluzionari, è conosciuta principalmente per la *Dichiarazione universale dei diritti della donna e della cittadina*, pubblicata in Francia nel 1791. Olympe de Gouges propone, nel pieno della Rivoluzione, all'Assemblea costituente, che due anni prima aveva approvato la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*, diciassette articoli programmatici, nei quali espone una serie di riforme da attuare per poter realizzare una reale parità tra cittadini e cittadine.

² Si veda A. Rossi-Doria, *Il primo femminismo (1791-1834)*, Milano, Edizioni Unicopli, 1993, pp.7-10.

Questa esigenza di creare una Dichiarazione al femminile è collegata allo stesso concetto di cittadino che, così come il concetto di individuo, «viene definito anche attraverso l'esclusione delle donne».³ Olympe de Gouges nella *Dichiarazione* richiede il diritto all'istruzione per le ragazze, ospedali gratuiti, tassazione dei beni di lusso e suffragio universale, concentrando quindi la sua attenzione non solo sui diritti negati alle donne, ma anche lottando per ottenere la libertà per tutti coloro che stavano vivendo in una condizione di marginalità sociale.

La particolarità di Olympe de Gouges sta nel fatto che, mentre esorta le donne a unirsi tra loro e lottare per un'uguaglianza in tutti gli ambiti, contemporaneamente le provoca per poter affermare le loro specificità e differenze rispetto al genere maschile, «al fine di rivendicare alle donne la condizione generale di “essere umano”».⁴ Questa serie di proposte non è stata accettata e Olympe de Gouges viene ghigliottinata il 3 novembre 1793. La causa della sua morte se, per alcuni studiosi, è legata all'alleanza che ha avuto con i girondini, per altri è stata provocata dai suoi stessi scritti femministi.

Quasi contemporaneamente, in Inghilterra, si situa la figura di Mary Wollstonecraft (1759-1797) che, prima con l'opuscolo *Thoughts on the Education of Daughters: With Reflections on Female Conduct, in the More Important Duties of Life* (*Pensieri sull'educazione delle figlie: con riflessioni sul comportamento delle donne, nei doveri più importanti della vita*) del 1787, e poi con l'opera *Vindication of the Right of Woman* (*Rivendicazione dei diritti della donna*) del 1792, pone al centro dell'attenzione pubblica la lotta delle donne per poter avere gli stessi diritti, fino a quel momento, riservati solo agli uomini.⁵

Mary Wollstonecraft ha infatti il grande merito di avere, per la prima volta, posto il problema dell'uguaglianza «nell'ambito della società e, in generale, non più come problema di classi particolari, con fini particolari, e si parla addirittura di salute mentale delle donne».⁶ L'inserimento di Mary Wollstonecraft nell'ambito politico e nel dibattito

³ Ivi, p. 9.

⁴ J.W. Scott, *French Feminists and the Rights of «Man»: Olympe de Gouges's Declarations*, in «History Workshop Journal», Issue 28, Autumn 1989, pp. 1-21; trad. it. *Le femministe francesi e i diritti dell'«uomo»: le Dichiarazioni di Olympe de Gouges*, in A. Rossi-Doria, *Il primo femminismo (1791-1834)*, cit., p. 103.

⁵ L'opera *Vindication of the Right of Woman* vede una prima stesura sotto forma di *pamphlet* nel 1790, in risposta alle *Reflections on the Revolution in France* di Edmund Burke. Si veda A. Bianchini, *L'indagine delle donne: dalla Wollstonecraft a Lévi-Strauss, dalla natura alla cultura*, in A. Bianchini, *Voce donna*, Milano, Frassinelli, 1996, pp. 1-12.

⁶ Ivi, p. 2.

sociale ha come obiettivi principali quello di riuscire ad ottenere i diritti per le donne in politica, assicurando anche una loro liberazione dall'oppressione della sfera privata, e quello di «dimostrare che i diritti naturali degli uomini erano “diritti umani” e di conseguenza alle donne non meno che gli uomini spettava il diritto all'uguaglianza e alla rappresentanza politica».⁷

Con il testo del 1792, Mary Wollstonecraft si oppone volontariamente all'*Émile* (1762) di Jean-Jacques Rousseau, volendo portare avanti una lotta, sostenuta anche nei futuri movimenti femministi, per scardinare «la donna-oggetto, l'idea e la pratica di una femminilità imposta dagli uomini, il mito di una *naturale* subalternità delle donne agli uomini».⁸ Le teorie del filosofo francese prevedono infatti un'educazione differenziata tra bambine e bambini poiché fondamentalmente uomini e donne sono considerati diversi. Così proprio sulla concezione opposta, si basa la *Vindication of the Right of Woman*: Mary Wollstonecraft sostiene fermamente che gli uomini e le donne fanno parte, in maniera uguale, della natura.

L'autrice inglese allora, con i suoi romanzi, inventa storie d'emancipazione femminile, nelle quali le donne riescono a conquistare un loro spazio e una loro libertà al di fuori del matrimonio: con Mary Wollstonecraft, «nasce [...] non solo un nuovo pensiero, ma anche un nuovo modello di donna, che cerca le sue strade fuori dalle norme stabilite».⁹

Il Settecento e la prima metà dell'Ottocento segnano dunque un punto di svolta fondamentale per le donne e il femminismo, dato che è da questo periodo storico che «la tradizionale condizione di subalternità della donna e la problematica della discriminazione sessuale vengono all'ordine del giorno».¹⁰ Se la lotta per le donne di Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft si connota da un punto di vista politico, altre sono le donne che, tramite la creazione di opere letterarie, hanno portato nelle loro pagine le condizioni di vita delle donne della loro epoca. Il Settecento, da questo punto di vista, vede l'ampliarsi del numero di donne che scrivono, soprattutto romanzi

⁷ M. Gatens, «*The Oppressed State of My Sex*»: *Wollstonecraft on Reason, Feeling and Equality*, in M. Lyndon Shanley e C. Pateman (ed.), *Feminist Interpretations and Political Theory*, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 112-128; trad. it. «*Lo stato di oppressione del mio sesso*»: *Mary Wollstonecraft sulla ragione, i sentimenti e l'uguaglianza*, in A. Rossi-Doria, *Il primo femminismo (1791-1834)*, cit., p. 120.

⁸ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 62.

⁹ A. Rossi-Doria, *Il primo femminismo (1791-1834)*, cit., p. 19.

¹⁰ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, cit., p. 49.

sentimentali che devono essere intesi come «terreno di dinamiche psicologiche inesplorate, di modi d'essere diversi e più profondi».¹¹

Jane Austen, Charlotte ed Emily Brontë, George Eliot, per citare solo alcune autrici che, insieme a Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft, possono essere chiamate «“madri storiche” [poiché] lo sono diventate loro malgrado, per essersi trovate all'origine del letterario femminile».¹² Nelle loro opere infatti promuovo, anche se in maniera e misura diversa, teorie e ideali che si possono rintracciare anche nei movimenti femministi del XIX e XX secolo: andare contro i pregiudizi sociali, il matrimonio visto come obbligo e quasi unica via per la realizzazione delle donne, la ricerca di una propria indipendenza e identità.

Questa presa di spazio da parte delle donne in letteratura ha radici più profonde: da un lato infatti, come affermato in precedenza, lo scatenarsi delle rivoluzioni porta all'esigenza delle donne di veder riconosciuti i loro diritti e il loro ruolo sociale, non vincolato alla sfera privata e familiare; dall'altro lato ciò che muta è lo stesso concetto di famiglia, non più patriarcale, bensì familiare ovvero riconosciuta dall'unione di un uomo e una donna, inclusi i loro figli. Un maggiore spazio letterario sicuramente è stato faticosamente conquistato, ma, da un certo punto di vista, non ancora sufficientemente pronto ad accogliere le donne. Basti pensare al fatto che molteplici sono i casi in cui le scrittrici sono state costrette ad adottare uno pseudonimo maschile per poter pubblicare le loro opere: Vernon Lee è quello sotto cui si cela Violet Paget, A.M. Barnard viene utilizzato da Louisa May Alcott, John Oliver Hobbes è il nome scelto da Pearl Mary Teresa Richards. Questi sono solo alcuni dei tanti esempi che dimostrano «il paradosso di una libertà ottenuta solo se ti spacci per un altro».¹³ La motivazione è legata al fatto che la società dell'Ottocento non è propensa a leggere opere scritte da donne e tendenzialmente le censura, come è successo a Madame de Staël i cui libri sono stati considerati antifrancesi e dunque distrutti da Napoleone.

Tra i vari pseudonimi adottati troviamo anche George Sand, nome scelto da Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876). Per poter vivere di scrittura la letterata e scrittrice professionista francese ha dovuto attuare un vero e proprio travestimento, a partire dal nome George, fino alla scelta di indossare abiti maschili, che le ha permesso

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Ivi, p.50.

¹³ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 54.

di accedere a luoghi proibiti alle donne. Nelle sue opere George Sand tratta di problemi generali a partire dalle sue esperienze personali, dedicando un grande spazio al tema del matrimonio, che è considerato dall'autrice come una situazione «d'ineguaglianza e di ingiustizia subita dalla donna sotto l'autorità maritale».¹⁴ Le donne per George Sand, infatti, per potersi ritenere libere da tutti i punti di vista, in primo luogo devono lottare per ottenere un'uguaglianza nella loro sfera privata e familiare.

Tutte queste donne e scrittrici, di cui si è dato un breve ritratto, anche se hanno agito in luoghi e periodi più o meno diversi, hanno in comune la capacità di riuscire a interpretare la loro società, mettendo in luce la condizione di inferiorità in cui le donne vivevano rispetto agli uomini, dando un grande incentivo e parlando di tematiche che possono ritrovarsi anche nelle generazioni femministe dei secoli successivi.

LA PRIMA ONDATA FEMMINISTA

Elizabeth Cady Stanton, Lucretia Mott, Martha Coffin Wright, Mary Ann M'Clintock e Jane Hunt tra il 19 e il 20 luglio 1848 si riuniscono a Seneca Falls per rivendicare, in quella che verrà chiamata la *Dichiarazione dei sentimenti*, per le donne gli stessi diritti cittadini riservati agli uomini. Questa è la prima *Womens' Rights Convention* e, con la sua *Dichiarazione* ispirata sia alla *Dichiarazione d'Indipendenza* del 4 luglio 1776 di Thomas Jefferson, sia alla *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* proposta nel 1793 da Olympe de Gouges, tradizionalmente dà inizio al movimento suffragista. A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, in molti paesi nascono associazioni e movimenti con lo scopo di ottenere il voto per le donne e, tra tutti, il più attivo per l'emancipazione femminile, è quello delle Suffragette, nato nel Regno Unito nel 1872.¹⁵

Molto attento e grande sostenitore del movimento femminista inglese, è lo scrittore John Stuart Mill (1806-1873) che, nel 1865, propone di estendere il voto alle

¹⁴ A. Bianchini, *Voce donna*, cit., p. 138.

¹⁵ Per un approfondimento riguardo al movimento delle Suffragette si vedano *Femminismo*, in «Enciclopedia on line», Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo/> [Ultimo accesso: 20 novembre 2023]; E.S. Pankhurst e R. Pankhurst, *The Suffragette Movement: An Intimate Account of Persons and Ideals*, Pennsylvania, Wharton Press, 2013.

donne e, da questo punto di vista, di grande rilevanza sono i suoi scritti *On liberty* (*Saggio sulla libertà*), pubblicato nel 1859 e *The Subjection of Women* (*La servitù delle donne*) del 1869. Accanto a lui anche la moglie, Harriet Taylor (1807-1858), nel 1851, pubblica, utilizzando il nome del marito, il saggio *The Enfranchisement of Women* (*L'emancipazione delle donne*). Questi testi si propongono, sulla linea di ciò che ha sostenuto anche Mary Wollstonecraft, di attaccare «le strettoie delle convenzioni, proclamando i diritti, pari ed eguali, degli uomini e delle donne a una vita e a un pensiero libero».¹⁶ Se Harriet Taylor lotta per riuscire ad ottenere un'uguaglianza in tutti gli ambiti della vita delle donne, John Stuart Mill, pur volendo vedere riconosciuti gli stessi diritti ad ambo i sessi, ritiene che la donna comunque deva ricoprire un ruolo specifico nella famiglia, come garante di essa e custode della casa e dei figli.

Nel contesto italiano è Anna Maria Mozzoni (1837-1920), scrittrice e attivista femminista, a tradurre il testo di John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, con il titolo *La servitù delle donne*. Durante la sua vita Anna Maria Mozzoni si è battuta incessantemente per i diritti negati alle donne e, in modo particolare, collaborando con il giornale *La Donna*, dal 1870 al 1890, sottolinea l'importanza del diritto all'istruzione, indispensabile per garantire un'indipendenza sociale ed economica alle donne.¹⁷

Nel panorama letterario italiano è Sibilla Aleramo (1876-1960), pseudonimo di Rina Faccio, a far assistere ad un «fenomeno letterario che apre una prospettiva assolutamente nuova nella letteratura moderna».¹⁸ Il suo romanzo autobiografico *Una donna* (1906) rappresenta uno dei primi libri femministi italiani. I grandi temi trattati portano sulle pagine il bisogno e la necessità della scrittrice di costruire e parlare del proprio essere, al di fuori delle aspettative sociali. Un femminismo, quello di Sibilla Aleramo, incentrato nella rivendicazione della libertà di amare, di non sottostare ai codici imposti dalla società e dagli uomini, un bisogno di fuga e di indipendenza.¹⁹

¹⁶ A. Bianchini, *Voce donna*, cit., p. 201.

¹⁷ Su Mozzoni, cfr. M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135; Mozzoni, *Anna Maria*, in «L'Unificazione (2011)», Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-mozzoni_\(L'Unificazione\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-maria-mozzoni_(L'Unificazione)/) [Ultimo accesso: 20 novembre 2023]

¹⁸ M.A. Bazzocchi, *Racconti in versi e trasformazioni*, in M.A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura*, Torino, Einaudi, 2021, p. 49.

¹⁹ Per quanto riguarda Sibilla Aleramo, cfr. *ivi*, pp. 28-54, in particolare pp. 49-52; L. Melandri, *La spudoratezza. Vita e opere di Sibilla Aleramo*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 8, Torino, Rosenberg & Sellier, 1983, pp. 5-23; M. Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, in A. Asor Rosa (direzione), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. I. L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995,

Difficile non nominare poi Grazia Deledda (1871-1936), prima e unica donna italiana ad aver vinto il Premio Nobel per la letteratura nel 1926. Inseguire il suo sogno di vivere di letteratura però non è stato per nulla semplice, in primo luogo perché, proprio perché donna, non le è stato consentito di ricevere un'istruzione, che non andò oltre la quarta elementare, ma che prosegue a casa, con un insegnante privato, proprio per il desiderio espresso di proseguire gli studi. Il tema centrale delle sue opere è il mondo degli oppressi, che muovono le loro vicende sullo sfondo di una Sardegna arcaica e ricca di simboli. Tutto ruota intorno alla rappresentazione di una vita vera, descritta secondo una visione soggettiva della realtà e, per questo, «Deledda si distacca dal verismo rinunciando all'oggettività scientifica e alla tecnica dell'impersonalità con le quali si pretendeva si comprendere in modo imparziale i processi materiali alla base della vita e della dimensione sociale».²⁰ Il peccato, la punizione, l'amore, il dolore, la morte, il Fato che agisce sulle vite umane, sono i maggiori temi che si possono incontrare nelle opere di Grazia Deledda, senza tralasciare la forza patriarcale presente nel mondo sardo, realtà sulla quale la stessa scrittrice è riuscita a imporsi e da cui si è emancipata, grazie anche alla letteratura.²¹

Tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento altre sono state le voci di scrittrici italiane che hanno cercato di trovare e portare nelle loro opere l'identità delle donne, che il regime fascista ha cercato di oscurare: Anna Banti, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg, Gianna Manzini, Elsa Morante. Una ricerca e una scoperta che, passando anche per la vena autobiografica, «sembra nascere direttamente dalla letteratura e scoprire in essa, quasi inconsapevolmente, il proprio essere donna».²²

In questo periodo accanto a questo bisogno di libertà e uguaglianza, emerge anche la volontà e la necessità di sottolineare le differenze che caratterizzano uomini e donne. Tutte le scrittrici che hanno cercato di dare voce alle donne e parlare della loro condizione hanno assunto un particolare punto d'interesse negli studi femministi della seconda metà del Novecento, ma, in particolare, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir,

pp. 101-143; R. Luperini e E. Zinato, *Aleramo Sibilla*, in R. Luperini e E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea: 100 voci*, Roma, Carocci, 2020, pp. 15-17.

²⁰ M. A. Bazzocchi, *Racconti in versi e trasformazioni*, cit., p. 52.

²¹ Su Deledda, cfr. *ivi*, pp. 28-54, in particolare pp. 52-54; S. Dandini, *Il catalogo delle donne valorose*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 79-85

²² M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 102.

con i loro saggi, rappresentano la base degli Studi di genere, che si svilupperanno nei decenni successivi.²³

Virginia Woolf (1882-1941), che delle storie delle donne si è occupata durante tutto il corso della vita, creando racconti e recensendo libri scritti da donne, indaga, in particolare, il tema dell'emancipazione femminile in due saggi: *A Room of One's Own* (*Una stanza tutta per sé*) del 1929 e *Three Guineas* (*Le tre ghinee*) del 1938. In *A Room of One's Own*, elaborazione di due conferenze tenute agli istituti femminili dell'Università di Cambridge nel 1928, a partire da una grande riflessione sul rapporto donna-letteratura, Woolf spiega come alla base della possibilità per le donne di scrivere romanzi ci sia il bisogno di possedere denaro e di avere una stanza propria, dove potersi dedicare alla scrittura o, più in generale, a se stesse, «dove potersi sentire e poter contare come soggetti [...]. Si tratta, infatti, di uno spazio, anche simbolico, definito in relazione agli altri, e liberato dal potere esercitato anche come dominio sui corpi».²⁴

Questa esigenza di avere uno spazio personale si collega, per l'autrice inglese, al bisogno e alla necessità di avere anche un'indipendenza economica, che si può ottenere grazie a un'indipendenza sociale e culturale, data dall'istruzione, preclusa alle donne in quanto tali, portando anche la problematica su una questione di genere.²⁵ Le donne infatti, a differenza degli uomini, non possono ricevere un'eredità dalle loro madri, le quali, a loro volta, non possono né guadagnare né possedere denaro:

Al pensiero di tutte quelle donne che avevano lavorato anno dopo anno e avevano avuto tanta difficoltà a mettere insieme duemila sterline e che alla fine il massimo che erano riuscite a raccoglierne erano state trentamila, ci sentimmo traboccare di sdegno pensando alla riprovevole libertà del nostro sesso. [...] Se solo Mrs Seton e sua madre e la madre della madre avessero appreso la grande arte del far soldi e avessero lasciato il loro denaro, come avevano fatto i padri, e prima di loro i nonni, per istituire fondazioni e letterati e premi e borse di studio, il tutto appositamente

²³ Sulla tradizione degli studi di genere, si vedano AA. VV., *Genere e soggetto. Strategie del femminismo fra Europa e America*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 25, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989; AA. VV., *Quale storia?* «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 33, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991; F. Bimbi (a cura di), *Differenze e diseguaglianze. Prospettive per gli studi di genere in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2003; J.W. Scott, *Genere, politica, storia*, a cura di I. Fazio, Roma, Viella, 2013; I. Fazio, *Gender History*, in «Studi culturali»: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/gender_history.html [Ultimo accesso: 19 novembre 2023]; A. Taronna, *Women's studies*, in «Studi culturali»: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/womens_studies.html [Ultimo accesso: 19 novembre 2023]; *Femminismo*, in «Enciclopedia on line», Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo/> [Ultimo accesso: 20 novembre 2023].

²⁴ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 12.

²⁵ Si veda T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 27-30.

stanziato perché quelli del loro sesso potessero servirsene, [...] avremmo potuto aspettarci, e senza indebita fiducia una vita futura piacevole e illustre.²⁶

Ciò che Virginia Woolf si propone di fare con questo saggio è raccontare «i passaggi di una grande esclusione: l'esclusione delle donne dalla Storia, la secolare condanna al silenzio inflitta loro dalla cultura patriarcale. Una esclusione della quale la Woolf si era sentita – sia pure parzialmente – vittima lei stessa».²⁷

Nel secondo saggio, *Three Guineas*, Virginia Woolf, immaginando di ricevere una lettera in cui le viene chiesto che cosa si possa fare per prevenire la guerra, risponde che, avendo a disposizione tre ghinee, ne utilizzerebbe una per investire sull'istruzione femminile, un'altra per il libero accesso alle professioni per le donne e l'ultima per un'associazione femminile pacifista. Queste tre soluzioni celano al loro interno tre modi per mettere in risalto le opposizioni di valori di uomini e donne, di cui si parlava in precedenza, e come tanto nel fascismo quanto nella società del patriarcato si attua una stessa violenza, che va a esaltare il potere dell'uomo, rilegando la donna alla sfera familiare.

Nel saggio della Woolf un *noi* collettivo femminile si contrappone fortemente a un *voi* inteso come insieme di uomini e, in nome di quest'opposizione, che ha contraddistinto la società per secoli, si elabora la distinzione di valori tra i due sessi: da un lato, il punto di vista maschile diventa incarnazione degli istinti violenti, della guerra e della cultura patriarcale; dall'altro, quello femminile, viene associato a una dimensione di naturalezza. Guerra e cultura allora diventano strettamente collegate in quanto c'è una dimensione sociale, quella maschile, che si allontana dalla naturalezza, in quanto si combatte per assecondare una volontà di dominio, di potere e per fortificare l'istinto, ma che in altre condizioni sociali, slegate dalla guerra, non si presenterebbero.

L'unico modo allora che le donne hanno per poter difendere la cultura, è quello di difendere la propria libertà di pensiero.²⁸ Per questo motivo, in risposta alla prima lettera, Virginia Woolf afferma che tramite la creazione di un *college* femminile per le figlie di uomini colti, si può prevenire in maniera efficace la guerra:

²⁶ V. Woolf, *A Room of One's Own*, Richmond, Hogarth Press, 1929; trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 41-43.

²⁷ M.A. Saracino, *La stanza e le parole*, ivi, p. XVII.

²⁸ V. Woolf, *Three Guineas*, London, Hogarth Press, 1938; trad. it. *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 138.

Perché ripetiamo, se queste donne non riceveranno un'istruzione universitaria, non potranno guadagnarsi da vivere; se non saranno in grado di guadagnarsi da vivere, torneranno a essere educate entro i confini angusti della casa paterna e finiranno quindi, ancora una volta, per esercitare tutta la loro influenza, consciamente e inconsciamente, in favore della guerra.²⁹

A partire dalla domanda su come poter prevenire la guerra, si sposta l'attenzione su come incrementare l'istruzione femminile e come permettere alle donne di accedere liberamente alle libere professioni, arrivando a condurre una profonda analisi della relazione uomo-donna. Infatti, il grande problema delle convenzioni e costruzioni sociali è che tendono a rinchiudere dentro modelli prestabiliti e vincolati uomini e donne, senza però tener conto della loro condizione e delle differenze individuali.

Accanto alla voce di Virginia Woolf si situa quella di Simone de Beauvoir (1908-1986) autrice del saggio filosofico *Le Deuxième Sexe (Il secondo sesso)* del 1949, considerato tra i testi fondamentali del femminismo contemporaneo, proprio perché mette in luce le differenze che esistono tra uomo e donna. Già dal titolo si pongono le basi per la condanna su cui si basa il saggio, ovvero l'accettazione, quasi naturale, che vede l'uomo come primo sesso dominante, e la donna come secondo sesso, quindi implicitamente inferiore e sottoposto al primo. L'obiettivo che si pone Simone de Beauvoir è quello di cercare di eliminare questo rapporto di dipendenza e trasformarlo in un rapporto di uguaglianza, per poter realmente liberare le donne, perché

Liberare la donna significa rifiutare di chiuderla nei rapporti che ha con l'uomo, ma non negarle tali rapporti; se essa si pone per sé continuerà ugualmente ad esistere anche per lui: riconoscendosi reciprocamente come soggetto, ognuno tuttavia rimarrà per l'altro un *altro*; [...] quando invece sarà abolita la schiavitù di una metà dell'umanità e tutto il sistema di ipocrisia implicatovi, allora la «sezione» dell'umanità rivelerà il suo autentico significato e la coppia umana troverà la sua vera forma. [...] Per raggiungere questa suprema vittoria è tra l'altro necessario che uomini e donne, al di là delle loro differenziazioni naturali, affermino, senza possibilità di equivoco, la loro fraternità.³⁰

Simone de Beauvoir ritiene infatti che una condizione di reale libertà e uguaglianza tra i due sessi si potrebbe verificare solamente nel momento in cui, sul piano culturale, donna e uomo possono essere posti sullo stesso livello. L'indipendenza economica e politica per le donne, secondo l'autrice, non è sufficiente perché questa presunta, ma purtroppo reale, condizione di inferiorità delle donne non è biologica, ma è

²⁹ Ivi, p. 66.

³⁰ S. de Beauvoir, *Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 833.

nata da una costruzione culturale che si è mantenuta per secoli. Essendo dunque queste discriminazioni radicate all'interno della società, non potranno essere distrutte fino a quando non si smetterà di considerare le donne come il secondo sesso, quello inferiore.³¹

GLI ANNI SESSANTA E L'EMANCIPAZIONE

Tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, una nuova generazione di donne, negli Stati Uniti, in Europa e in Inghilterra, pone sotto il riflettore della scena socio-politico, la condizione di predominio degli uomini rispetto alle donne, ribadendo dunque, come già nelle fasi precedenti, la necessità di una reale uguaglianza tra i due sessi, ma contemporaneamente lottando per una società che potesse considerare le peculiarità delle donne.³²

Ponendo l'attenzione all'ambito italiano, uno dei primi movimenti femministi, Rivolta Femminile, nacque nel 1970 a Roma grazie a Carla Lonzi (1931-1982), Carla Accardi (1924-2014) e Elvira Banotti (1933-2014). Con il *Manifesto di Rivolta Femminile* si sono messi in luce i temi per cui i movimenti femministi del secondo Novecento hanno lottato, e che tuttora sono analizzati e studiati: le differenze tra uomo e donna; il fatto che la donna non possa essere definita in relazione all'uomo, ma che necessita di una sua identità in quanto essere umano; il rifiuto del patriarcato; il matrimonio come perdita della soggettività della donna; la rivendicazione di una vita propria.

³¹ Su Simone de Beauvoir, cfr. J. Kristeva, *Beauvoir présente*, Paris, Arthème Fayard, 2016; trad. it. *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile*, Roma, Donzelli, 2018.

³² Sul femminismo degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta si vedano AA. VV., *Donne insieme. Gruppi degli anni ottanta*. «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 13, Torino, Rosenberg & Sellier, 1985; AA. VV., *Il movimento femminista negli anni '70*. «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 19-20 (1-2), Torino, Rosenberg & Sellier, 1987; R. Tatafiore, *Femminismo*, in «Enciclopedia Italiana», V Appendice (1992), Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_res-80671b90-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_res-80671b90-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/) [Ultimo accesso: 20 novembre 2023].

Nel 1963 l'attivista e saggista americana Betty Friedan (1921-2006) con il saggio *The Feminine Mystique (La mistica della femminilità)*, traccia la strada al femminismo del secondo Novecento, dichiarando come la donna tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si trova ancora in una posizione d'inferiorità all'interno della società e della sua stessa famiglia. Betty Friedan, partendo dal senso di colpa che prova nei confronti dei suoi figli e di suo marito nel dedicare parte del suo tempo al suo lavoro, prepara un questionario da inviare alle sue ex compagne del *college*, per cercare di capire se potesse essere una sensazione e un problema comune. Dalle duecento risposte ottenute emerge l'esistenza di una forte discrepanza tra come le riviste americane, la televisione e l'immagine pubblica in generale descrivono tradizionalmente la felice donna di casa e la realtà dei fatti, dove la donna americana, e non solo, sentiva «una strana inquietudine, un senso di insoddisfazione».³³

Nel periodo in cui queste giovani ragazze stanno diventando adulte, – tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento – vedendo le loro madri, che tendono a rientrare in questo modello socialmente imposto, hanno paura di poter diventare come loro ma, contemporaneamente, fanno fatica a immaginarsi un futuro diverso:

Ormai esco con tanti ragazzi e mi costa uno sforzo perché non mi sento me stessa con loro. [...] E poi mi fa paura pensare a dove si va a finire per questa strada. Ben presto tutte le mie qualità particolari si appiattiranno, e diventerò quel tipo di ragazza che è adatta a diventare una donna di casa. Non mi piace pensare di diventare adulta. [...] Non riesco ad immaginarmi sposata e madre, perché mi sembra che non mi permetterebbe di avere una personalità mia.³⁴

La tesi sostenuta da Betty Friedan vede in questo disagio che le donne vivono una crisi d'identità, che a sua volta può essere ricollegata a una crisi legata alla mistica della femminilità, che subentra nel processo di crescita. Con mistica della femminilità s'intende quell'insieme dei costrutti sociali e stereotipi che vogliono definire le donne e relegarle dentro un modello univoco, entro i confini di una perfetta donna di casa, dedita a marito e figli, senza pretese di avere una propria vita professionale e/o sociale differente da quella imposta. Questa crisi e contemporaneamente la ricerca di una propria identità, contro l'oppressione maschile e contro questa immagine della donna,

³³ B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton, 1963, trad. it. *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, p. 13.

³⁴ Ivi, pp. 66-67.

trovano le loro radici in una differenza tra uomo e donna che non è puramente biologica, ma che ha a che fare con un diverso modo di pensare, di fare esperienza, di vivere.

Partendo da una differenza non puramente biologica, secondo la scrittrice e sociologa Teresa de Lauretis (1938-) parlare di differenze sessuali non è totalmente favorevole al pensiero femminista poiché si incorre in due limiti interni: cercando di analizzare uomo e donna sulla base delle loro differenze sessuali, si pone comunque un rapporto per cui una parte viene definita come differenza dell'altra e, più precisamente, in quest'ottica si definisce la donna come differenza di ciò che l'uomo non è. Parlare di differenze sessuali tra uomo e donna non solo porta a pensare che la donna sia un soggetto sottoposto all'uomo, ma va anche a neutralizzare tutte le differenze che esistono tra le varie donne, portando all'idea che tutte le donne siano uguali per il solo fatto di essere biologicamente tali.³⁵ Per riuscire a svincolarsi da questa problematica bisogna cercare «di concepire il soggetto sociale e le relazioni tra soggettività e socialità in modo diverso: un soggetto costituito sì nel genere, però non dalla sola differenza sessuale, ma mediante i linguaggi e le rappresentazioni culturali».³⁶

Uno studio approfondito sul concetto di genere, ma anche riguardo la specificità che ogni corpo assume, è stato condotto da Judith Butler (1956-) che, con il saggio del 1999 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (*Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*), sostiene che sesso e genere siano due concetti separatamente distinti, poiché mentre il primo consiste nell'insieme delle differenze biologiche che ci sono tra uomo e donna, il secondo è determinato a livello culturale e sociale:

di conseguenza il genere non è il risultato causale del sesso, né ha, pare, la stessa fissità [...]. Se il genere consiste nei significati culturali assunti dal corpo sessuato allora non si può dire che un genere derivi univocamente da un sesso [...]. Se si teorizza lo statuto di costruzione del genere in quanto radicalmente indipendente dal sesso, il genere stesso diventa un artificio fluttuante, con la conseguenza che termini come *uomo* o *mascolinità* possono significare con la stessa facilità corpo di sesso sia femminile sia maschile, e termini come *donna* o *femminilità* un corpo sia maschile sia femminile.³⁷

³⁵ Si veda T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, cit., pp. 131-133 e si veda R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, pp. 137-140.

³⁶ T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, cit., p. 132.

³⁷ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1999; trad. it. *Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari, Laterza, 2023, pp. 49-50.

Per Judith Butler dunque l'identità di genere è performativa, ovvero non qualcosa di naturalmente determinato, ma qualcosa che si definisce attraverso una serie di atti del corpo che s'impongono nel tempo, andando a caratterizzare l'essere.

Lo studio della differenza di genere si affianca allora agli studi femministi in quanto lo stesso femminismo si collega a una questione di genere:

il femminismo ovviamente è legato al tema dei diritti umani, ma scegliere di usare un'espressione vaga come "diritti umani" vuol dire negare la specificità del problema del genere. Vorrebbe dire tacere che le donne sono state escluse per secoli. Vorrebbe dire negare che il problema del genere riguarda le donne, la condizione di essere umano donna, e non dell'essere umano in generale.³⁸

Una soggettività e un'identità plurima, accanto al concetto di genere, sono i temi su cui le teorie femministe si sono maggiormente dibattute negli ultimi decenni del Novecento, «poiché le donne appartengono storicamente a una tradizione che nega loro lo *status* di soggetto e di produttrici di cultura, di testi e di linguaggio, esse non possono permettersi di abbandonare il concetto di identità».³⁹

Tra le varie teoriche che si sono preoccupate della soggettività si trova Rosi Braidotti (1954-), la quale nel 1994 in *Nomadic Subjects (Soggetto Nomade)*, utilizzando la metafora del nomadismo, in opposizione alla sedentarietà che incarna la tradizione patriarcale, parla del soggetto come unione di tratti differenti, che vanno a determinare la soggettività di ogni individuo. Il soggetto nomade sarebbe dunque un individuo aperto al cambiamento e alle differenze.

Nello specifico, a proposito di soggettività femminile e femminista, Rosa Braidotti sostiene che le donne, per poter riacquisire la loro identità, dovrebbero in primo luogo riappropriarsi della differenza sia in relazione agli uomini, ma anche in relazione alle altre donne, in quanto ogni donna è diversa dalle altre, proprio perché unione di caratteristiche differenti, come età, classe sociale, etnia, pensiero, modo di vivere.

³⁸ C.N. Adichie, *We Should All Be Feminists*, London, Fourth Estate, 2014; trad. it. *Dovremmo essere tutti femministi*, Torino, Einaudi, 2015, p. 34.

³⁹ R. Baccolini [et al.] (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 145-146.

CAPITOLO II

ALBA DE CÉSPEDES

ALBA DE CÉSPEDES E L'ATTIVITÀ EDITORIALE

«Ho sempre pensato di scrivere, il mio sogno era quello di scrivere, di diventare una giornalista, una scrittrice».⁴⁰ Alba Carla Laurita de Céspedes nasce a Roma l'11 marzo 1911 da padre cubano, Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada, e da madre italiana, Laura Bertini Alessandri. Donna privilegiata, come lei stessa afferma, e personalità poliedrica, che si sente di appartenere in misure e modi diversi all'Italia, alla Francia e a Cuba, Alba de Céspedes, seppur non abbia alcun titolo di studio – cosa di cui sentirà sempre la mancanza –, riceve un'istruzione privata, in cui una figura di grande rilevanza è la signorina Maria Guglielmotti, sua insegnante di letteratura e per cui Alba de Céspedes avrà sempre una grande riconoscenza. L'autrice riceve un'istruzione privata perché deve viaggiare molto insieme alla sua famiglia, visto il ruolo politico rilevante che il padre e il nonno paterno hanno a Cuba: il padre nel 1911 è stato ambasciatore in Italia e in seguito, nel 1934, presidente della Repubblica all'Avana; d'altra parte il nonno, Carlos Manuel de Céspedes del Castillo, definito dai cubani il “Padre della Patria”, oltre ad essere stato il primo presidente della Repubblica di Cuba, ha dichiarato la liberazione degli schiavi e iniziato la lotta contro gli spagnoli, venendo ucciso quattro anni dopo l'inizio della guerra.⁴¹

⁴⁰ Si veda E. Doni, G. Tomassetti, *Scrittrici del '900. Incontro con Alba de Céspedes*, 1980, ora visibile su: <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Incontro-con-Alba-de-Cespedes-c3e913dd-26e8-4ade-860a-577a742de0b5.html> [Ultimo accesso: 30 ottobre 2023].

⁴¹ Per un approfondimento sulla biografia di Alba de Céspedes, si vedano T. Notarbartolo, *Alba de Céspedes*, in E. Roccella e L. Scaraffia (a cura di), *Italiane. Dagli anni Cinquanta ad oggi*, Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2004, pp. 82-84; M. Zancan, *Cronologia*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura di M. Zancan, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pp. LXIII-CXLV; M.S. Palieri e F.

All'età di quindici anni Alba de Céspedes si sposa con Giuseppe Antamaro, matrimonio da cui nascerà Franco Carlo Manuel Antamaro de Céspedes, suo primo e unico figlio. L'unione non è destinata a durare, visto che quattro anni dopo, nel 1931, i due coniugi si separano in Italia, ottenendo anche il divorzio a Cuba nel 1939.

Alba de Céspedes fin da piccola dimostra un grande interesse per la scrittura, tanto è vero che all'età di circa sei/sette anni compone la sua prima poesia, dalla quale suo padre capisce che lei è destinata a scrivere:

Non ci si vede più,
calata è già la notte;
non ci si vede più, nelle misere grotte.
Delle povere donne
che han rotte e logore
le loro gonne,
vanno a letto
portando sulle braccia
un fanciulletto
di tre anni appena
che aveva finito allora
la sua cena.
Va a letto contento
va a letto battendo
le manine e ridendo.⁴²

La sua prima novella, *Il Segreto*, è pubblicata il 21 gennaio 1934 sul «Giornale d'Italia», con la firma A. de Céspedes. La scelta del quotidiano di indicare solo l'iniziale del nome dell'autrice ha l'obiettivo di nascondere il fatto che fosse un racconto scritto da una donna. Da questo momento Alba de Céspedes inizia la sua carriera di giornalista professionista, e, ponendo la condizione di pubblicare i suoi testi con il nome per esteso, comincia a collaborare puntualmente con svariati giornali, tra cui «Il Piccolo», «Il Mattino», «Il Secolo XIX», «L'Ora», «Il Brennero», la «Stampa» e «Il Messaggero», che le propone di diventare redattrice.

Nel 1935 Alba de Céspedes pubblica la sua prima raccolta *L'anima degli altri*, contenente, tra le varie novelle, il suo primo racconto dato alle stampe l'anno precedente, con un diverso titolo, ovvero *Il dubbio*. A questa produzione segue un soggetto cinematografico dal titolo *Io, suo padre*, con il quale rappresenta la letteratura italiana all'XI Olimpiade di Berlino con l'editore Carabba. Successivamente, nel 1936, pubblica

Sancin, *All'Italia con grande amore. Alba de Céspedes*, in P. Cioni [et al.], *Donne della Repubblica*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 159-173.

⁴² Alba de Céspedes, *La notte*, ivi, pp. 164-165.

una raccolta di poesie intitolata *Prigione* e, l'anno seguente, una nuova raccolta di racconti dal titolo *Concerto*, che, oltre ad attirare l'attenzione della critica, fa conoscere la scrittrice e Arnoldo Mondadori, che Alba de Céspedes definirà «come mio padre!». ⁴³ Tra autrice e editore infatti non nasce un rapporto puramente lavorativo, ma una vera e propria amicizia, testimoniata anche dal ricco scambio epistolare. ⁴⁴

Nel 1938 esce il primo romanzo di Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, presso l'editore Mondadori, che riscuote un successo immediato, visibile anche dal fatto che in cinque giorni la prima edizione viene esaurita.

Alba de Céspedes però non si afferma solo in Italia, ma anche all'estero, dove per la prima volta, nel 1939, viene tradotto *Nessuno torna indietro* in ungherese. Questa traduzione segna solo l'inizio di un lungo successo che i suoi romanzi avranno in Francia, Germania, Spagna, Giappone, negli Stati Uniti, in Brasile e a Cuba, venendo tradotti in trentatré paesi diversi. L'autrice in prima persona non solo si preoccupa di coltivare i rapporti con i vari editori internazionali, ma anche di curare le traduzioni promosse.

Con *Nessuno torna indietro* Alba de Céspedes vince il Premio Viareggio *ex aequo* con Vincenzo Cardelli, ma Mussolini invia come suo portavoce Alfieri per farle togliere il premio, dato che il romanzo è considerato antifascista e deve affrontare la censura del regime. Da questo momento Alba decide di non concorrere mai più per un premio letterario, proprio perché si rende conto che, anche dietro a questi riconoscimenti, si celano motivazioni altre rispetto a quelle puramente letterarie.

Poco dopo l'uscita del romanzo Alba de Céspedes è costretta a partire per Cuba, poiché suo padre è gravemente malato. Egli infatti muore qualche mese dopo, nel marzo 1939, segnando una grave perdita e lutto nella figlia, che gli dedica la raccolta di racconti *Fuga*, uscita nel dicembre 1940. Il padre per Alba è stato un grande punto di riferimento per la sua vita, sia perché le ha insegnato ad avere e far valere la propria libertà, coscienza e indipendenza, sia perché la sostenne sempre nell'inseguimento del

⁴³ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 136.

⁴⁴ Per lo scambio epistolare tra Alba de Céspedes e Arnoldo Mondadori si veda S. Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.

suo sogno e necessità di fare la scrittrice: «Tu sei una grande scrittrice e non ti devi sposare, devi soltanto scrivere».⁴⁵

Il periodo che va dal 1941 al 1944 è molto delicato per Alba de Céspedes, che riscontra gravi limiti nella pubblicazione giornalistica, a causa della censura fascista. Questi anni così decisivi e delicati per Alba, così come per l'Italia intera, segnano un vero e proprio prima e dopo, dove lo spartiacque immaginario è rappresentato dall'8 settembre 1943, giorno dell'armistizio. Questa giornata marca nella vita di Alba de Céspedes «un passaggio, da cui maturarono fatti e scelte che infransero la quotidianità dell'esistenza, infusero in lei un senso profondo di precarietà [...] e imposero la rottura delle sue abitudini, anche di quella che le era più cara, la scrittura, che in quel frangente [...] diviene strumento di conforto, una vera e propria strategia di resistenza individuale».⁴⁶ Dopo l'armistizio l'Italia è nel caos, divisa tra la parte settentrionale libera e quella meridionale occupata e, in questo sfondo, Alba de Céspedes e Franco Bounous, che diventerà suo marito dopo la guerra, decidono di allontanarsi da Roma, rifugiandosi per due mesi in Abruzzo, dove «de Céspedes partecipa e si fa testimone della Resistenza [...] non soltanto attraverso i diari, ma soprattutto – retrospettivamente –, attraverso il lavoro radiofonico».⁴⁷

Prima di raggiungere Bari tuttavia Alba de Céspedes e il marito da Roma si spostano in Abruzzo: un esilio che li costringe a vivere per trentasette giorni nel bosco de *La Defensa*, utilizzato come rifugio dalle rappresaglie tedesche, e durante il quale la scrittrice inizia la stesura di un racconto lungo, *Il bosco*, continuato nel 1946. Questa narrazione si trasforma in una forma di sopravvivenza, dato che la scrittura diventa «il solo appiglio per non perdere se stessa».⁴⁸ Un luogo emblematico, quello del bosco, che diventa un «episodio centrale della sua resistenza [...] È rifugio, salvezza, riparo, ma al tempo stesso precarietà, fragilità, incertezza».⁴⁹

Questo grande impegno civile, politico, ma anche culturale è visibile in due azioni di cui si è fatta partecipe de Céspedes: da un lato si trova l'esperienza radiofonica di Radio Bari, dove, con il nome di Clorinda, racconta la Resistenza, cercando di spronare

⁴⁵ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 133.

⁴⁶ P. Gabrielli, «*Italia Combatte*». *La voce di Clorinda*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, p. 271.

⁴⁷ L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 25.

⁴⁸ M.S. Palieri e F. Sancin, *All'Italia con grande amore. Alba de Céspedes*, cit., pp. 161-162.

⁴⁹ L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 30.

i partigiani all'azione; dall'altro lato, una volta terminato l'esilio il 21 giugno 1944 e ritornata a Roma, il primo settembre pubblica «Mercurio. Mensile di politica, arte e scienza», rivista da lei stessa ideata e diretta.

Nel luglio 1949, dopo tre intensi anni di lavoro, Alba de Céspedes pubblica *Dalla parte di lei*, un romanzo che in realtà sarebbe più corretto definire come un memoriale, poiché Alessandra, la protagonista della narrazione, parla della sua storia, dal suo punto di vista, partendo dai fatti già avvenuti. Da un libro che apparentemente narra solamente di una vicenda tragica – l'uccisione del marito da parte della moglie –, in realtà si apre allo scenario socio-culturale, narrando anche dell'Italia fascista, della guerra e della Resistenza. *Dalla parte di lei* «racconta, filtrato dalla memoria di Alessandra, il cambiamento: “Nessuno rivelava le mie qualità naturali, ancora selvagge” riflette Alba [...], “poi sono cambiata io radicalmente [...]. Alessandra esprime questo mutamento”».⁵⁰

Il titolo *Dalla parte di lei* viene utilizzato anche come nome per una rubrica che Alba de Céspedes conduce, dal 1952, per il settimanale «Epoca»: uno spazio in cui uomini e donne (rilevante è notare come sia proprio il pubblico maschile a scrivere all'autrice in una percentuale maggiore) possono scrivere alla conduttrice dei loro problemi, chiedere consigli e in cui lei risponde secondo il suo punto di vista. In un pezzo uscito il 10 gennaio 1953, Alba de Céspedes rimarca come moltissime delle lettere che le arrivano, da cui è quasi sommersa («nessuno di questi collaboratori riceve come me in media dieci lettere al giorno (trecento lettere il mese!)»⁵¹), a dimostrazione del grande successo che ha la rubrica, trattino, in generale, degli stessi temi e delle stesse problematiche che affliggono il suo tempo:

[...] da tutte queste lettere traspare il desiderio, l'ansia, la volontà di *capire* [...]; la determinazione di non lasciare affidato al caso la soluzione dei propri problemi, ma di volerli risolvere coscientemente, con la consapevolezza dei propri diritti, dei propri bisogni, della propria dignità. Dai più semplici ai più avveduti lettori tutti mi chiedono di aiutarli a capire: i loro dolori, i loro peccati, il modo in cui amano o sono amati e anche quegli angosciosi quesiti che la società e le sue leggi ci pongo quotidianamente.⁵²

⁵⁰ M. Zancan, *Introduzione*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. XXI.

⁵¹ Lettera dattilografica del 1° maggio 1953 inviata da de Céspedes a Sergio Polillo, in Archivio de Céspedes, serie «Corrispondenza professionale», sottoserie «Copialettera», in A. Andreini, *La scrittura giornalistica*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 338.

⁵² A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 10 gennaio 1953, p.10, ivi, p. 337.

In un secondo momento, nel 1958, la rubrica cambia il nome in *Diario di una scrittrice*, per volontà dell'editore della rivista, Enzo Biagi, che, in una lettera del 10 ottobre 1958, dichiara di voler eliminare la struttura epistolare, ritenuta sorpassata, per creare un nuovo spazio, dove è Alba de Céspedes ad avere la parola in prima persona, uno spazio «fatto [...] di brevi pezzi, incontri, letture, riflessioni e pensieri: qualcosa di più vivo e di più variato di quella che può essere una corrispondenza coi lettori».⁵³

La lunga collaborazione tra Alba de Céspedes e «Epoca» cessa nel 1960, per la stessa volontà di Enzo Biagi; una fine sofferta dalla scrittrice, come esprime in una lettera dell'11 marzo 1960 ad Arnoldo Mondadori: «Ho concluso, con malinconica ironia, che mi trovo in una bizzarra condizione [...]. Egualmente, non protesto per la soppressione di una rubrica che, a torto o ragione, il direttore giudica superflua. Ma ritengo che sia ingiusto o inumano interrompere una lunga collaborazione senza neppure un mese, che dico, una settimana di preavviso».⁵⁴

Nel frattempo, partita per Washington per seguire il marito nei suoi affari lavorativi, Alba de Céspedes rimane in America per circa quattro anni, dal 1948 al 1952, alternando viaggi a Cuba per stare vicina alla madre. Durante questo periodo de Céspedes inizia a scrivere *Quaderno proibito*, che viene pubblicato prima sulla «Settimana Incom Illustrata», in ventisei puntate, tra dicembre 1950 e giugno 1951, per diventare poi un volume edito da Mondadori nel 1952. La narrazione procede sotto forma di diario, scritto di nascosto, di notte, dalla protagonista Valeria, una donna di quarantatré anni, moglie di Michele e madre di Mirella e Riccardo. Il lettore è accompagnato nella mente di Valeria che, a partire dalle vicende che vive quotidianamente, riflette sulla sua esistenza, sul fatto di essere completamente assorbita nel ruolo di madre e moglie, avendo quasi perso la sua identità:

11 dicembre

Nel rileggere quel che ho scritto ieri 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 di essere io la sola persona adulta, in casa, la sola che già sapesse tutto della vita [...]. Quando mi chiama “mammà” io gli rispondo con un piglio tra severo e tenero, lo stesso che usavo con Riccardo quando era bambino. Però adesso capisco che è stato un errore: lui era la sola persona per la quale io fossi Valeria.⁵⁵

⁵³ E. Biagi, *Lettere*, 10 ottobre 1958, in Archivio de Céspedes, in A. Andreini, *Note*, ivi, p. 349, nota n. 37.

⁵⁴ M. Zancan (a cura di), *Cronologia*, cit., pp. CXVI-CXVII.

⁵⁵ A. de Céspedes, *Quaderno proibito*, ivi, p. 843.

Valeria diventa la rappresentazione della condizione in cui molte donne vivono e delle emozioni che provano, riconosciute per l'appunto quasi sempre come mogli e/o madri, ma non come soggetti aventi una loro identità. Per questo motivo l'opera «a fianco dell'autrice, dispone le sue lettrici [...]. Valeria è un nome [...] che dà voce a una generazione di donne italiane, adulte, come l'autrice, nell'Italia dei primi anni Cinquanta: una generazione che racconta attraverso il quaderno di Valeria, quei “fatti” che “le donne non raccontano mai a coloro coi quali vivono: né al marito né ai genitori né ai figli”».⁵⁶

Come in precedenza *Nessuno torna indietro*, anche *Quaderno proibito* viene adattato per la televisione e trasmesso dalla Rai nel 1980, in quattro puntate, dirette da Marco Leto e sceneggiate da quest'ultimo e Bruno di Geronimo.

All'anno 1955 risale la pubblicazione di diciotto racconti, scritti tra il 1936 e il 1954, con il titolo *Invito a pranzo. Racconti*. Uno di questi racconti lunghi, *Prima e dopo. Racconto*, pensato prima all'interno della raccolta e poi pubblicato singolarmente, segna un grande momento di cambiamento nella vita della scrittrice, ma soprattutto nella sua produzione poetica: «“Non riesco a comprendere appieno, e cioè in piena sincerità, se io mi sono conosciuta attraverso *Prima e dopo* [...] o se invece io abbia con quel racconto voluto dare al pubblico involontariamente, e in verità me stessa, la prova di quello che avevo acquisito involontariamente attraverso la conoscenza” (diario, 26 dicembre 1955)».⁵⁷ La storia da un lato riflette l'esperienza che Alba de Céspedes ha dovuto affrontare durante la Resistenza, ma anche la stessa storia d'amore che ha vissuto con Franco Bounous. La storia d'amore di Irene e Pietro, infatti, assume «le vesti di un amore adulto, fondato sulla reciproca comprensione [...]. “Irene comprende che la felicità non si può trovare, come credeva prima, ubbidendo agli istinti [...]; ma solo accettando la disperazione che assilla ogni creatura umana consapevole”».⁵⁸

Dal 1956 negli appunti di Alba de Céspedes si inizia a parlare di un nuovo romanzo, *Il rimorso*, precedentemente intitolato *Il piacere e la colpa*, che viene pubblicato sette anni dopo, nel 1963. Questo romanzo alterna una narrazione che avviene sotto forma di diario a una di tipo epistolare, affiancando al racconto della

⁵⁶ M. Zancan (a cura di), *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, ivi, p. 1654.

⁵⁷ A. de Céspedes, *Diario*, 26 dicembre 1955, in M. Zancan (a cura di), *Cronologia*, cit., pp. CVI-CVII.

⁵⁸ M. Zancan, *Introduzione*, cit., pp. XXXIX-XXX.

vicenda privata di Francesca e del marito Gerardo implicitamente anche la vita della stessa autrice, tanto è vero che de Céspedes per alcuni frammenti del diario di Gerardo utilizza idee e passi presenti nei suoi diari personali. La stessa autrice dichiara di amare particolarmente il personaggio di Gerardo, sentito come uno dei personaggi che la rappresenta maggiormente, «perché sono le idee che contano, e poi oggi la donna se vuole vive come un uomo, oggi che differenza c'è?».⁵⁹

Sullo sfondo della storia narrata, si inserisce l'epoca di grande cambiamento che la società vive in quel periodo, alla luce anche della Seconda Guerra Mondiale e della Resistenza, le cui promesse di libertà sono nel tempo state tradite. Ne *Il rimorso* quello che si esaurisce è la crisi dell'intellettuale e del romanzo stesso, «il degrado del tessuto sociale e il dramma, in esso, dello scrittore; la solitudine, in una società letteraria a sua volta corrotta; le contraddizioni, gli egoismi e i sensi di colpa nelle relazioni d'amore».⁶⁰ Nel romanzo traspare dunque il forte disagio che la stessa Alba de Céspedes prova alla fine degli anni Cinquanta nel vivere a Roma, e che la portano a viaggiare a Cuba e Parigi, per stabilirsi in quest'ultima città definitivamente nel 1967, anno in cui esce anche *La bambolona*, un nuovo romanzo, da cui l'anno successivo sarà creato l'omonimo film, diretto da Franco Giraldi.

A Parigi è totalmente immersa nelle rivoluzioni del Maggio del 1968, da cui nasce una raccolta di poesie in francese, dal titolo *Chansons des filles de mai*, in italiano *Le ragazze di Maggio* (1970), che mette al centro proprio le donne, perché considerate da Alba de Céspedes in grado di poter attuare un vero cambiamento: «Più loquaci, le ragazze divenivano ai miei occhi le protagoniste di quella rivolta [...] forse perché la donna – per sua natura – esprime con passione le proprie idee, i propri sentimenti, e affronta con una sorta di eroismo ogni vicenda della propria vita».⁶¹

Il periodo parigino continua con la scrittura di *Sans autre lieu que la nuit* (1973), tradotto dalla stessa autrice in italiano con il titolo *Nel buio della notte* (1976). Questo romanzo, la cui trama è calata nel mondo parigino, riprende le atmosfere che si incontrano in *Chansons des filles de mai*, presentando una nuova sperimentazione del genere narrativo, che in quegli anni è al centro del dibattito culturale francese. Il

⁵⁹ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 146.

⁶⁰ M. Zancan (a cura di), *Cronologia*, cit., p. CX.

⁶¹ A. de Céspedes, *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori 1970, risvolto di copertina, in S. Ciminari, *Da Sans autre lieu la nuit a Nel buio della notte*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 162.

romanzo si presenta come un'unica grande storia, che narra quello che accade a Parigi nell'arco di una singola notte, facendo diventare la notte un vero e proprio spazio d'azione e protagonista.⁶²

Alba de Céspedes si spegne a Parigi il 14 novembre 1997, non riuscendo a terminare il suo ultimo romanzo, dal titolo *Con grande amore*, dedicato alla Rivoluzione Cubana e a Fidel Castro, considerato il continuatore dell'azione che il nonno di Alba de Céspedes fece per Cuba sotto gli spagnoli. Questo romanzo però non è dedicato e incentrato solo su Cuba, ma è, si può dire, il monumento che Alba de Céspedes cerca di scrivere e di lasciare in eredità: «Gli altri sono romanzi, questo è autentico, questo è tutto vero, dico: io, Céspedes, Alba, mio padre, mio nonno, noi a Cuba abbiamo un alto mondo per via di mio nonno».⁶³

LA CENSURA FASCISTA E *LA VOCE DI CLORINDA*

Per riuscire a comprendere pienamente l'opera narrativa di Alba de Céspedes è necessario prendere in considerazione anche il modo in cui si è situata all'interno del delicato periodo storico in cui si colloca, non solo perché inevitabilmente ha un grande riflesso anche nella sua produzione, ma anche perché ha “combattuto” in prima persona, avendo un ruolo civile e culturale molto rilevante durante il periodo della Resistenza e del dopoguerra italiano, riuscendo a scorgere «nella scrittrice una ricchezza di potenzialità pronte a rovesciarsi in azioni, con il tempismo di chi sa rispondere agli appuntamenti della storia».⁶⁴

Alba de Céspedes ha sempre sentito l'esigenza di scrivere e di diffondere le proprie idee e la propria voce, una necessità che si è dovuta scontrare con il fascismo: il suo primo romanzo, *Nessuno torna indietro*, infatti, viene condannato dalla censura perché considerato antifascista, come antifascista viene considerata l'autrice dal regime

⁶² Si veda F. Bernardini Napoletano, *La sperimentazione narrativa negli anni settanta: Nel buio della notte*, ivi, pp. 142-157

⁶³ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 137.

⁶⁴ A. Andreini, *La scrittura giornalistica*, cit., p. 334.

fascista: «Ero sorvegliata, avevo le guardie al portone, sempre [...]. Ero stata sempre antifascista però non avevo fatto nulla».⁶⁵

Quando il romanzo viene pubblicato nel 1938, i giornali fascisti lo recensiscono negativamente, giudicandolo un libro immorale a causa dell'idea, o per meglio dire, le idee di donne che il romanzo presenta: una ragazza che ha avuto una figlia al di fuori del matrimonio; ragazze che dichiarano la propria indipendenza dalle figure maschili che fanno parte della loro vita; ragazze che cercano di realizzarsi, senza che ciò implicasse necessariamente sposarsi e avere figli; ragazze che parlano della famiglia come una gabbia; ragazze alla ricerca della loro identità e libertà. Insomma, tutte rappresentazioni di donne che decisamente il fascismo non può tollerare, perché opposte rispetto "all'angelo del focolare" idolatrato dal regime, che vuole delle donne dedite alla casa, al marito e ai tanti figli.

Alba de Céspedes si presenta ben diciassette volte di fronte alla commissione per la censura e ogni volta dichiara non solo di non voler ritirare il libro, ma anche di non vergognarsi di ciò che ha scritto e di non voler attuare nessun tipo di modifica. Da questo punto di vista Arnoldo Mondadori, il suo editore, ha un ruolo fondamentale nella diffusione del romanzo perché, nonostante continuasse a stampare nuove edizioni, le presenta come vecchie stampe della ventesima – edizione da cui la censura fascista emana il blocco della stampa di *Nessuno torna indietro* – rimaste in magazzino, permettendo dunque ad Alba de Céspedes di far leggere il romanzo così come lo ha sempre pensato.

La censura fascista, se non ha ripercussioni concrete sul romanzo, riesce a far valere la propria ideologia sul film tratto da *Nessuno torna indietro*, uscito nel 1943, e che viene sceneggiato dalla stessa de Céspedes. Il regista Alessandro Blasetti infatti è costretto a tagliare e modificare la messa in scena rispetto al romanzo, e i cambiamenti più importanti riguardano la soppressione del personaggio di Augusta che, tra tutte le ragazze, è la più libera ed emancipata, e il finale: se nel romanzo Emanuela, che ha avuto una figlia al di fuori del matrimonio con un aviatore che muore prima di riuscire a sposarla, viene lasciata da un altro uomo che incontra, Andrea, dopo che quest'ultimo viene a conoscenza del suo segreto, al contrario nel film il passato di Emanuela viene

⁶⁵ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 141.

accettato da un uomo che la sposa, “permettendole” in questo modo di vivere la vita di moglie e madre.

Dopo l’armistizio dell’8 settembre 1943, i rapporti tra Alba de Céspedes e il fascismo sono ancora delicati, come dichiara lei stessa in una lettera indirizzata alla madre: «I miei rapporti col fascismo erano ancora 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 significa il diritto a lavorare e di conseguenza, a vivere».⁶⁶ La scrittrice decide dunque di allontanarsi da Roma, si rifugia in Abruzzo e in seguito a Bari dove, dal primo dicembre, inizia a lavorare per Radio Bari, la prima radio libera ad aver ricominciato a trasmettere dopo la guerra. Prendendo come modello Radio Londra, Radio Bari, incentrandosi maggiormente sulla Liberazione, si pone l’obiettivo di diffondere messaggi, anche in codice, bollettini e resoconti politici e militari, ma anche vuole essere un importante alleato per tutti coloro che in Italia stavano ancora combattendo contro il fascismo.

Tra i protagonisti della radio c’è un gruppo di intellettuali antifascisti – tra cui Diego Calcagno, Arnoldo Foà, Anton Giulio Majano, Antonio Piccone Stella e, naturalmente, Alba de Céspedes – che, scappati da Roma attraverso l’Abruzzo, dopo l’armistizio, creano e mandano in onda, il 6 dicembre 1943, il programma «Italia Combatte», per dare forza e aiutare i partigiani che combattono contro i tedeschi, diventando quindi un importante mezzo per la Resistenza. Tra le varie rubriche trasmesse c’è «Spie al muro», nel quale ogni giorno sono indicati nome e cognome di coloro che collaborano con i nazisti, per esempio denunciando partigiani e antifascisti, che quindi devono essere puniti o uccisi, perché considerati delle spie.

Nella trasmissione «Italia Combatte», diretta dalla stessa Alba de Céspedes, ogni conduttore radiofonico sceglie uno pseudonimo per proteggere se stesso e la propria famiglia dalle possibili condanne fasciste. La rubrica che tiene Alba si chiama *La voce di Clorinda*, dove, per l’appunto, Clorinda, il nome scelto, rimanda alla condottiera vestita da uomo, le cui gesta sono raccontate nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, perché «Lì potavamo tutti i calzoni, e non è che si portassero tanto come adesso».⁶⁷

⁶⁶ Lettera di Alba de Céspedes alla madre, Laura Bertini, Napoli, 7 maggio 1944 (Archivio de Céspedes, b. 23, f. 8), in L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 21

⁶⁷ P. Carroli, Appendice. *Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in cit., p. 142.

Il lunedì e il venerdì, dalle 22:30 alle 23:00 Alba de Céspedes, tramite Clorinda, costruisce un quadro dell'Italia di quegli'anni, mettendo in luce le problematiche e le necessità della popolazione, individuando «tra le esigenze prioritarie la necessità di ricomporre il senso di appartenenza alla comunità che gli italiani sembravano aver smarrito, [intravedendo] nella ricostruzione dell'identità nazionale, spogliata dei suoi valori dal totalitarismo fascista, il primo obiettivo da intraprendere».⁶⁸

In questo spazio, Alba de Céspedes cerca di promuovere la Resistenza anche nelle donne, perché molte di loro, lavorando come impiegate, hanno la possibilità di compiere delle opere di sabotaggio:

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 [...]. Vi chiediamo un continuo, sordo, sabotaggio sotterraneo [...]. 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 libertà.⁶⁹

Alba de Céspedes utilizza dunque Radio Bari anche per parlare alle e delle donne, condannando anche l'atteggiamento che alcune ragazze assumono, intrecciando delle relazioni con i nemici tedeschi. Questo, infatti, secondo Alba de Céspedes non è il modo per ottenere un'emancipazione sociale, che diversamente si può raggiungere tramite la partecipazione alla Resistenza:

In questo quadro la partecipazione diviene vettore di una possibile crescita intesa quale raggiungimento di una completezza individuale, di un'emancipazione dagli schemi e dai modelli repressivi del fascismo. Queste intuizioni conducono – a mio avviso – 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 desideri. Ella, sebbene non lo teorizzi né vi si soffermi, è consapevole delle differenze di genere, di una differenza culturale che ha determinato nei secoli una diversa visione della realtà.⁷⁰

⁶⁸ P. Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, cit., p. 284.

⁶⁹ A. de Céspedes, «Istruzioni per il sabotaggio (Alle impiegate)», in *Archivio de Céspedes*, ivi, pp. 292-293.

⁷⁰ Ivi, pp. 298-299.

D'altro canto, affermare che Alba-Clorinda parla solo alle donne, così come dire che scrive esclusivamente per loro, è riduttivo e poco corretto, perché come lei stessa afferma:

A Bari ho avuto molta soddisfazione perché avevo un ottimo ascolto, il massimo, forse perché una donna è più umana qualche volta. Però io parlavo sempre a uomini e donne, non solo alle donne, questo mi sono sempre rifiutata di farlo [...]. Non condivido questa separazione tra uomini e donne, i libri si scrivono per uomo e per donna.⁷¹

De Céspedes, per riuscire ad ottenere «la fiducia»⁷² dei suoi ascoltatori, si rivolge a loro in maniera calorosa, immaginando di entrare nelle loro case, facendo richiami alla famiglia e alla quotidianità, ma anche agli eventi drammatici vissuti da molti italiani, ricorrendo «a toni confidenziali e amichevoli: “Io voglio che il mio ricordo resti in voi come quello di una persona che vi ha detto, sempre la verità”»; ma è anche significativo che Alba [de Céspedes] apra la sua rubrica affermando “Sono la vostra Clorinda”, “Vi parla la vostra Clorinda”».⁷³

Alba de Céspedes si fa portatrice e presenza attiva della Resistenza civile, ovvero di quella Resistenza combattuta non con le armi, ma con le parole e la scrittura, un mezzo che per lei è diventato vitale per riuscire a sopravvivere. Alcuni temi, in particolar modo il periodo abruzzese, e il grande impegno politico e civile che Alba de Céspedes dimostra con *La voce di Clorinda*, continueranno a essere presenti in un nuovo progetto politico-culturale, pensato in questi stessi anni: il mensile dedicato alla politica, alle arti e alle scienze, «Mercurio».

LA RIVISTA «MERCURIO»

Usciamo come da una vita subacquea. Un silenzio ottuso e minaccioso s'era fatto attorno a noi, le voci non giungevano più al nostro orecchio, né gli inviti e i richiami. Mondi nuovi nascevano, si schiudevano, vivevano, e noi, attraverso il silenzio e il buio fondo, appena ne sospettavamo l'esistenza [...]. Liberati dall'ipocondria e dal torpore, i valori autentici dello spirito italiano vivono ancora oggi [...]. In questi valori dello spirito abbiamo creduto, come in una superiore

⁷¹ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 142.

⁷² P. Gabrielli, «*Italia Combatte*». *La voce di Clorinda*, cit., p. 278.

⁷³ Ivi, p. 279.

verità, anche nei tempi in cui, sotto i segni della sofferenza e della umiliazione, era difficile riconoscere il vero volto dell'Italia [...]. Ma ci sembra venuto, adesso, il momento di ritrovarsi, unirsi, riaffacciarsi insieme a un balcone sul mondo, sorretti da quella solidarietà di patimento che è ancora stimolo di conoscenza, d'esperienza, di sopravvivenza [...]. Questo, ci sembra, dovrebbe essere il compito di ogni nuova manifestazione dell'intelligenza e della cultura italiana. E perciò anche nella nostra rivista.⁷⁴

Questa è una parte della *Premessa* del primo numero di «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», pubblicato nel settembre 1944. Fondata da Alba de Céspedes, è la prima rivista a essere pubblicata dopo la Liberazione e nata, come lei stessa ha dichiarato, dalla necessità di ritrovarsi, di fondare nuovi spazi di ascolto, dopo il periodo del fascismo e della Resistenza. La volontà della creazione di questa rivista è da collocarsi idealmente l'8 settembre 1943, giorno in cui il generale Badoglio annuncia l'armistizio, e al periodo successivo trascorso in Abruzzo, soprattutto nel bosco de *La Defensa*. In quel luogo, Alba de Céspedes ha vissuto la sua «resistenza interiore [... maturando] la consapevolezza della guerra, il senso della partecipazione, il valore della libertà».⁷⁵ Da questa presa di coscienza la scrittrice sente la necessità di farsi parte e portavoce attiva della cultura e della politica italiana, creando proprio il mensile «Mercurio». Una rivista che in primo luogo si è occupata di politica, presentando «articoli di area cattolica, socialista e comunista»,⁷⁶ ma anche di letteratura, musica, cinema, teatro, arti figurative e di scienze, come sottolineato dallo stesso sottotitolo. Il mensile dunque si pone l'obiettivo di creare uno spazio in cui scrittori, scienziati, politici, artisti, possano esporre e confrontare liberamente le loro idee, concorrendo «alla ricostruzione intellettuale e culturale dell'Italia».⁷⁷

«Mercurio» pubblica un totale di ventinove fascicoli ovvero trentanove numeri, dal 1° settembre 1944 al 1° giugno 1948, arricchiti anche da illustrazioni e disegni di artisti quali Majorana, Scarpelli, Giovanni Stradone e Picasso. Di tutti i fascicoli diffusi tre, usciti rispettivamente nel dicembre 1944, 1945 e 1946, sono definiti speciali: il fascicolo 4, unico senza titolo, si concentra sulla Resistenza del Sud d'Italia, in particolare sui 270 giorni in cui Roma venne occupata e poi liberata; il fascicolo 16,

⁷⁴ Mercurio [Alba de Céspedes], *Premessa*, in «Mercurio», I (1944), n.1, settembre 1944, pp. 3-4, in L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 129.

⁷⁵ Ivi, pp. 30-31.

⁷⁶ E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni ottanta*, Lecce, Milella, 1985, p. 138.

⁷⁷ P. Carroli, *Introduzione*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p. 10.

intitolato *Anche l'Italia ha vinto*, a sua volta suddiviso in tre sezioni – *Giornate di Firenze, La lotta nel Nord, L'insurrezione* – pone l'attenzione sulla Resistenza del Nord e sulla guerra in generale; l'ultimo numero speciale, il 27-28 con il titolo *Processo al '46*, fa un resoconto dal punto di vista culturale dell'anno 1946.⁷⁸

Direttore della rivista («non azzardatevi a chiamarla direttrice, se ne avrà a male»⁷⁹) per tutti e quattro gli anni di attività è Alba de Céspedes, affiancata dal 1944 al dicembre 1945 da Gino de Sanctis come caporedattore. A seguire, dal gennaio 1946, il caporedattore è la stessa de Céspedes, che rimane in carica fino al gennaio 1948, quando Agostino degli Espinosa ottiene questo incarico, fino a quando la rivista non chiuderà definitivamente nel 1948. Molteplici sono le personalità di rilievo che collaborano con il mensile: Sibilla Aleramo, Corrado Alvaro, Natalia Ginzburg, Libero de Libero, Mario Luzi, Alberto Moravia, Aldo Palazzeschi, proprio perché «gli intellettuali giovani, formati negli anni del fascismo, si sentono spinti dall'esigenza morale di essere parte attiva della storia sociale, politica e culturale dell'Italia».⁸⁰ Accanto a queste voci italiane sono tradotti anche autori e autrici stranieri come Ernest Hemingway, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Oscar Wilde e Virginia Woolf.

«Mercurio» ha un grande successo sia in Italia, ma anche al di fuori dei confini nazionali come in Inghilterra, Francia, Germania, Cecoslovacchia, Danimarca, Stati Uniti e in particolar modo in Sudamerica, dove dal 1946 si iniziano a diffondere delle edizioni italo-brasiliane. Per quando riguarda la struttura e i contenuti, la rivista è divisa in due macroparti, a loro volta suddivise in sezioni: la prima parte contiene «Politica», «Narrativa», «Poesie», «Scienze», mentre la seconda intitolata «Le Muse», incentrata su recensioni critiche, è costituita da «Lettere», «Musica», «Arti figurative», «Teatro» e «Cinema». Queste sezioni generalmente non subiscono cambiamenti nelle varie uscite, fatta eccezione, per esempio, per il fascicolo numero 2, che presenta una sezione intitolata «Filosofia» oppure per una parte umoristica intitolata «Il diavolo zoppo» inserita nei primi tre fascicoli.

Nonostante il grande impegno alla base della pubblicazione del mensile, l'uscita dei numeri non è regolare per tutti e quattro gli anni e ciò si osserva dalla stessa

⁷⁸ Si veda F. Contorbia, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 307-329.

⁷⁹ I. Parola, *Fasti e colonne della «Haute» Romana*, in «La Repubblica d'Italia», Roma, 19 febbraio 1948, in L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 100.

⁸⁰ L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 17.

numerazione dei fascicoli: laddove è presente un numero doppio (fascicoli 7-8; 19-20; 23-24; 25-26; 27-28), triplo (31-32-33) o addirittura quadruplo (36-37-38-39), significa che per uno o più mesi la rivista non è stata in grado di pubblicare regolarmente il mensile. Nel numero 19-20, Alba de Céspedes si scusa con i suoi lettori per il ritardo nella pubblicazione e, nel numero 23-24, in allegato alla rivista, inserisce un talloncino nel quale spiega:

Caro lettore, Vogliamo avvertirti che, seppure i nostri fascicoli portano una data non corrispondente alla loro reale comparsa sul mercato librario, tuttavia sono aggiornatissimi, come puoi vedere dalle nostre rassegne e dagli articoli di politica. L'apparente ritardo dipende dal fatto che abbiamo voluto corrispondere agli abbonamenti tutti i fascicoli a cui avessero diritto. Ma avrai notato che, uscendo con maggiore frequenza, ricuperiamo il tempo perduto, in modo da poter affrontare la prossima annata perfettamente puntuali.⁸¹

Una puntualità che nemmeno l'anno successivo, guardando la numerazione dei fascicoli, viene mantenuta, per problemi di natura economica, di collaboratori, ma anche per la difficoltà incontrata nel reperire la carta. In particolare dal 1946, anno in cui la rivista passa dalla casa editrice Darsena di Gianni Battista Darsena, che pubblica i primi diciotto numeri, a Edizioni Crero, si assiste a un aumento delle uscite con doppio numero, indice, come descritto in precedenza, delle difficoltà a pubblicare in maniera costante. In quell'anno, inoltre, a partire dal numero 27-28 viene modificato il sottotitolo della rivista in «Mercurio. Mensile di politica, lettere, arti e scienze», volendo quindi sottolineare come da quel momento ci sarebbe stata una maggiore attenzione all'ambito letterario e della critica.

Al momento della morte improvvisa di Gian Battista Darsena nel 1946, Alba de Céspedes chiede a Mondadori di poter diventare il nuovo editore della rivista, ma egli rifiuta con il pretesto della grave difficoltà nel reperire la carta. Probabilmente, però, la motivazione più profonda è legata al fatto che Mondadori fosse maggiormente interessato a stampare riviste prettamente letterarie come «Prosa» e «Poesia». Il 1947 rappresenta un anno di grande difficoltà e instabilità per «Mercurio», dato che si assiste a una grave interruzione nelle pubblicazioni, legate anche a una divergenza di idee politiche tra Alba de Céspedes e Crespi, socio di Edizioni Crero: «*Mercurio* minaccia di finire tra le mani di Crespi che è contrario a me per tendenze politiche. Lui monarchico,

⁸¹ Mercurio, *Caro lettore*, talloncino allegato al fascicolo di «Mercurio», III (1946), n. 23-24, luglio-agosto, ivi, cit., pp. 62-63.

io repubblicana. E non solo per questo: ma per una tremenda incomprensione di casta, di categoria».⁸² Mondadori rifiuta nuovamente la proposta di de Céspedes di diventare editore per «Mercurio» e la nuova casa editrice diventa Edizioni Aspra, che riprende a pubblicare la rivista da gennaio 1948, dal numero 34, dopo che, dal giugno 1947 al dicembre 1947, la pubblicazione è interrotta.

«Mercurio» esce per l'ultima volta nel marzo-giugno 1948, con un fascicolo contenente quattro numeri, 36-37-38-39, a causa di motivazioni sia politiche ed economiche, ma anche perché Alba de Céspedes, in quel periodo è impegnata con viaggi tra Stati Uniti e Cuba e con la preparazione del romanzo *Dalla parte di lei*. La sua assenza infatti è percepibile e «con la sua partenza finisce una stagione e non c'è più posto per “Mercurio” [...]. “Con *Mercurio* moriva qualcosa di molto caro, come una persona cara che non aveva avuto il tempo di compromettersi, di corrompersi”».⁸³

LA RISCOPERTA DI UN'AUTRICE

Molte scrittrici italiane si sono confrontate con l'oblio, ovvero l'essere dimenticate per poi, magari, essere riscoperte, oppure con l'essere relegate a “letteratura rosa”, senza che venisse riconosciuto il ruolo avuto nell'aver descritto la società contemporanea a loro. Questo è quello che è accaduto a scrittrici come Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, Amalia Guglielminetti o Alda Negri e, con questo problema, si è scontrata anche Alba de Céspedes. Nonostante il grande successo letterario ottenuto in Italia e in molti altri paesi, unito al grande impegno politico-civile dimostrato, Alba de Céspedes sembra quasi essere stata dimenticata, o almeno oscurata, per svariati anni dopo la sua morte, non solo nella letteratura nazionale, ma anche in quella internazionale. Questa condizione è stata messa in luce da Sandra Carletti che, nel 2005, a proposito di Alba de Céspedes, lamenta l'«incredibile mancanza di edizioni delle sue opere, sia in italiano che in traduzione».⁸⁴ Di fronte a questa mancanza nel mercato

⁸² Alba de Céspedes, *Diario*, 24 marzo 1947, ivi, p. 99.

⁸³ L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 119.

⁸⁴ S. Carletti, *Le traduzioni angloamericane*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 417.

editoriale, la critica accademica, d'altro canto, ha sempre continuato a dimostrare interesse per quest'autrice, rimanendo però limitata nel proprio ambito settoriale.

Negli ultimi anni la situazione ha visto un cambiamento, grazie anche a studiose come Marina Zancan, che, tra le altre cose, ha curato, nel 2011, l'edizione del Meridiano Mondadori, contenente cinque dei romanzi di Alba de Céspedes: *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte* e *Con grande amore*. Oltre a questa edizione, la casa editrice Mondadori ha ricominciato a stampare, dal 2022, in volumi singoli le varie opere della de Céspedes includendole nella collana «Oscar Mondadori», in modo da poter raggiungere un maggior numero di lettori.

Il 2019 segna un anno importante per Alba de Céspedes e Mondadori, in quanto alla casa editrice italiana arrivano diverse richieste da parte di editori esteri per l'acquisto dei diritti, per poter quindi ripubblicare le opere della scrittrice italo-cubana. Il merito di questa riscoperta va affidato, almeno in parte, a Elena Ferrante, autrice di fama mondiale, perché ha dichiarato di avere tra i suoi modelli proprio Alba de Céspedes. Non è un caso, secondo Emanuela Canali, responsabile dei diritti esteri Mondadori fino al 2022, che, per esempio, la casa editrice Suhrkamp, che ha pubblicato i romanzi di Elena Ferrante in Germania, abbia richiesto proprio nel 2019 i diritti per le opere di Alba de Céspedes. Similmente negli Stati Uniti la stessa traduttrice dei romanzi di Elena Ferrante, de *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, ma anche di Primo Levi, Ann Goldstein si è occupata della traduzione di *Quaderno proibito*, con il titolo *Forbidden Notebook* (2023), che ha riscosso un grande successo di critica.⁸⁵

Ovviamente questa rinnovata attenzione per Alba de Céspedes in Italia e all'estero non è esclusivamente legata all'associazione con Elena Ferrante; le opere dell'autrice, grazie alla loro forza narrativa, riescono a far breccia nei lettori proprio per la grande modernità che vi si può leggere. Una modernità che si sofferma in particolar modo sul modo in cui l'autrice descrive la condizione di vita delle donne degli anni Cinquanta del Novecento. Alba de Céspedes, anche inconsapevolmente, anticipa molti temi d'indagine dei *Women's Studies* e *Gender Studies*, a cui si deve in parte il merito della sua

⁸⁵ Si veda *Alba de Céspedes. Un-forbidden Success*, 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=qSVJ378O1i0> [Ultimo accesso: 19 novembre 2023]. La stessa Alba de Céspedes oggi è diventata protagonista di un romanzo, in cui Michela Monferrini ricostruisce la vita dell'autrice. Si veda M. Monferrini, *Dalla parte di Alba*, Milano, Ponte alla Grazie, 2023.

riscoperta, dato che si sono soffermati e hanno analizzato in particolare i romanzi *Nessuno torna indietro*, *Quaderno proibito* e *Dalla parte di lei*:

Le donne della De Cespedes, infatti, non avvertono soltanto la necessità di attivamente inserirsi nel tessuto della vita sociale e politica [...], ma anelano ad una ancora più alta libertà, quella sentimentale [...]. Creature orgogliose e risentite, si rifiutano di riconoscersi esclusivamente in quell'essere tutto abnegazione e supina accettazione dei doveri familiari e coniugali che, con il porre dei ferrei limiti alla personalità, finisce con l'annullare la loro dignità.⁸⁶

Nel momento in cui si accostano femminismo e Alba de Céspedes bisogna però fare attenzione a non definire i suoi romanzi puramente femministi, perché questo non è mai stato l'obiettivo dell'autrice, che ha sempre inseguito un suo femminismo interiore e personale, descrivendo una società in cui era evidente la condizione d'oppressione delle donne, spendendosi per la loro emancipazione. Alba de Céspedes si considerava una donna privilegiata, da questo punto di vista, che ha avuto un padre che le ha insegnato che poteva fare le stesse cose che faceva un uomo, una donna a cui non è mai stato proibito di scrivere e lavorare in quanto madre, una donna che ha fatto del suo privilegio un mezzo per dare voce a chi non lo possedeva:

Discende forse da questa convinzione di donna libera, incoraggiata e apprezzata nel mestiere della scrittura, fortunata e felice per autoammissione, limpida e solare, la propensione a indagare la femminilità nei suoi diritti sociali all'uguaglianza, più che nei recessi reconditi della visceralità, e a osservare la realtà oggettiva sia per descrivere ogni condizione sociale diversa dalla propria sia la mancata emancipazione della donna rispetto all'uomo, aiutando la donna "a vivere". De Céspedes vede come giusto obiettivo per gli altri ciò che per lei è un assunto, e partecipa con ottimismo e contagiosa persuasione alla battaglia dell'affrancamento: per lei [...] «i sogni devono tradursi in lavoro, altrimenti svaniscono» e il lavoro appare un «dono prezioso» da esercitare per trasmettere il modello ricevuto: «Ma i sogni che uno resta a contemplare inerte non si attuano mai; soltanto quelli animati dall'azione, dalla speranza e anche dal timore di vederli dileguare, possono attuarsi».⁸⁷

⁸⁶ L. Crocenzi, *Alba de Cespedes*, in L. Crocenzi, *Narratrici d'oggi: De Cespedes-Cialente-Morante-Ginzburg-Solinas Donghi-Muccini*, Cremona, Mangiarotti, 1966, p. 9. Si veda L. Benedetti, *La ricezione dell'opera nella critica angloamericana*, in M. Zancan, (a cura di), *Alba de Céspedes*, pp. 408-414.

⁸⁷ A. Andreini, *La scrittura giornalistica*, cit., p. 336.

CAPITOLO III

NESSUNO TORNA INDIETRO

IL GENERE ROMANZO

La produzione artistica di Alba de Céspedes può essere suddivisa in due macro-periodi: quello romano, dal 1934, anno di pubblicazione del suo primo racconto, *Il segreto*, al 1967, anno in cui esce *La bambolona*, e il periodo parigino, che si apre con la raccolta di poesie *Chansons des filles de Mai* (1968), fino al romanzo inconcluso *Con grande amore*. Concentrando l'attenzione sul genere romanzo, dal momento in cui Alba de Céspedes pubblica il primo, *Nessuno torna indietro*, nel 1938, all'ultimo che, per l'appunto, è *Con grande amore*, essendoci ovviamente una progressiva maturazione personale e artistica dell'autrice, «si possono individuare [all'interno dei due periodi delineati] quattro fasi, due interne agli anni romani, scandite dalla guerra e dalla Resistenza; due connesse entrambe alla stagione francese in cui, mentre il romanzo parigino celebra il “tragico funerale” della civiltà occidentale, i frammenti del romanzo cubano [...] raccontano l'epifania di un momento nuovo».⁸⁸

Durante questo arco temporale, Alba de Céspedes sperimenta varie tipologie narrative: dal racconto alla poesia, dagli sceneggiati cinematografici alla produzione giornalistica e, ovviamente, il genere romanzesco, arrivando «alla messa a fuoco della

⁸⁸ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, p. 28. I romanzi che Alba de Céspedes pubblica sono: *Nessuno torna indietro* (1938), *Dalla parte di lei* (1949), *Quaderno proibito* (1952), *Il rimorso* (1963), *La bambolona* (1967) e *Sans autre lieu que la nuit* (1973) tradotto in italiano con *Nel buio della notte* (1976). A questi si aggiunge il romanzo inconcluso *Con grande amore*, che si può leggere in A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura di M. Zancan, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1477-1604. Arnoldo Mondadori considera come romanzo breve *Prime e dopo* (1955), perché più lungo rispetto agli altri racconti pubblicati da Alba de Céspedes. Si veda M.C. Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 66-88.

crisi della forma romanzo [... ne *Il Rimorso*] e la sua messa in scena in *Sans autre lieu que la nuit*». ⁸⁹

In questo grande *corpus*, il genere romanzo vede un'evoluzione e «matura progressivamente, all'interno della sperimentazione di forme e linguaggi diversi». ⁹⁰ Nel momento in cui si analizzano, o semplicemente leggono, i romanzi della de Céspedes, infatti, «non solo sono, come è ovvio, [rappresentano] ognuno un'opera in sé, ma insieme attestano una sperimentazione del genere romanzesco che, in parallelo alla focalizzazione delle tematiche e al lavoro sullo stile, incide vistosamente [...] sulle strutture stesse della forma romanzo». ⁹¹

La scelta di utilizzare il genere romanzo, per dare forma ai suoi personaggi, pone ad Alba de Céspedes la condizione di avere già in mente una idea generale di ciò che vuole narrare, perché, a tal proposito, dice: «Nel romanzo c'è questo, che io so sempre dove cado, io so che cosa significa e quindi conosco la fine, e certe volte addirittura le parole della fine, ma se non so dove vado a cadere, non parto». ⁹² Per l'autrice, allora, è fondamentale sapere il modo in cui il romanzo è destinato a finire, per avere già un percorso ben delineato, perché, a differenza della forma racconto, non c'è un breve spazio in cui deve rivelarsi, tramite un'idea oppure un singolo episodio, la vita di un personaggio. ⁹³ Ovviamente è una brevità che riguarda certamente il numero di pagine, ma, per de Céspedes, la vera differenza tra racconto lungo e romanzo breve appartiene a una questione «di poetica». ⁹⁴ L'autrice, quindi, per iniziare a scrivere i romanzi, si pone la condizione di avere almeno un'idea del finale, già in partenza e, secondo questo assunto, dunque:

il romanzo sembra quasi avere un concepimento *a rébours*: è la logica finale che determina quella dell'azione. Dallo scioglimento deriva un percorso, che non può

⁸⁹ M. Zancan, *Introduzione*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. XXXVII

⁹⁰ Ivi, p. XVII.

⁹¹ Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 27. Riguardo allo studio del genere romanzo all'interno del *corpus* di Alba de Céspedes si veda ivi, pp. 19-65; M. Zancan, *Introduzione*, cit., pp. XI-LXII. Per un confronto tra la forma romanzo e la forma racconto si veda M. C. Storini, *Fatti di poca importanza: la forma del racconto*, cit., pp. 66-88. Per un approfondimento del romanzo *Nessuno torna indietro* si vedano L. Fortini, *Nessuno torna indietro*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 98-105; M. Zancan (a cura di), *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1611-1629.

⁹² P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo Editore, 1993, p. 178.

⁹³ Si veda ivi, pp. 131-194, in particolare p. 178.

⁹⁴ M.C. Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, cit., p. 68.

essere, per logica, differente, e di questo percorso si analizzano le cause e i segmenti temporali che l'hanno preceduto, gli sviluppi che ne hanno fatto seguito.⁹⁵

Da questo ragionamento è possibile cogliere maggiormente il grande interesse e l'attenzione che de Céspedes dedica allo stile e al genere in sé, potendo quindi condurre un'analisi del contenuto narrativo dei suoi romanzi, proprio a partire dalla forma con cui vengono scritti, nonostante «le modalità della reciproca dipendenza di forma e contenuto sono di gran lunga meno scontate ed evidenti di quanto possa apparire a prima vista».⁹⁶

Focalizzando l'attenzione non solo sulla prima parte di produzione narrativa di Alba de Céspedes, ma in generale al periodo letterario che si colloca tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, si notano anni storicamente rilevanti per l'Italia intera che, dal punto di vista letterario, vedono una «ripresa della forma-romanzo, luogo letterario delegato a rappresentare la crisi dell'uomo moderno, la coscienza di sé e della percezione della storia, e a verificare la possibilità, per la parola poetica, di rappresentare la complessità della nuova realtà».⁹⁷ Come detto, infatti, il regime fascista, la guerra e la Resistenza sono momenti strettamente collegati ai romanzi di Alba de Céspedes, non solo perché fanno da sfondo alle vicende narrate, ma anche perché, inevitabilmente, il presente che vive l'autrice, viene presentato nelle opere come periodo storico, con tutti i risvolti politici, sociali e anche intellettuali che ne conseguono:

le storie – di crisi, di formazione e di esperienza – sono dunque storie che dall'interno (dei personaggi, delle case, dei collegi, dei cortili) guardando all'esterno, si affacciano alla storia, e la rilegano, la ridicono. È uno sguardo che – secondo quanto documentano le storie narrate – si rivela spesso curioso, incontaminato, vigoroso, in grado – a differenza della letteratura della crisi a firma maschile – di passare con leggerezza tra le rovine del vecchio mondo, di raccontare in positivo la caduta delle certezze e dei valori, di descriverla con pienezza all'interno della propria esperienza, ma guardando altrove, come in attesa di altro.⁹⁸

Ciò che emerge è la capacità che ha Alba de Céspedes di intrecciare il pubblico con il privato, di «risalire alla storia [...], senza affatto rinunciare a una propria

⁹⁵ Ivi, p. 72. Per un approfondimento sulla differenza tra la forma romanzo e racconto si veda ivi, pp. 66-88, in particolare pp. 67-73.

⁹⁶ Ivi, pp. 68-69.

⁹⁷ M. Zancan, *Quadri storiografici*, in M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998, p. 100.

⁹⁸ Ivi, p. 102.

dimensione dell'intimo e del privato minuziosamente indagata e rappresentata».⁹⁹ Parlare però di vicenda privata non implica un'associazione con una narrazione di tipo autobiografico, ma l'indagine di un privato che si manifesta tramite fatti di vita, pensieri, idee, parole che l'autrice immagina come se fossero reali: «Nei miei libri c'è tutto di me e niente, è tutto talmente sparso... ecco adesso stiamo qui parlando e vedo una cosa e io domani la metto in un altro modo e mi serve perché in quel momento ho avuto quell'impressione, capisce? Perciò nei miei libri di autobiografico non c'è nulla».¹⁰⁰ La vicenda priva di cui si parla, in questo senso e secondo quando dichiara la scrittrice, sarebbe, quindi, da intendere come qualcosa che si vive, oppure si vede avvenire quotidianamente, e da cui si può trarre uno spunto per poi elaborare un'immagine, una riflessione e una narrazione più ampie. Non bisogna dunque ricadere nell'errore di leggere le opere della de Céspedes come pura narrazione delle sue vicende personali, realmente avvenute (anche se, per esempio, nel caso di Gerardo ne *Il Rimorso* utilizza alcune idee e frammenti presenti nel suo diario personale), ma più come un riflessione di ciò che vive:

L'intreccio tra privato e pubblico, esperienza, coscienza, immaginario e scrittura che permea le carte d'archivio dell'autrice riflette il nucleo fondativo della sua poetica che, rielabora in generi letterari diversi e ridefinita negli anni in un rapporto intrinseco con la ricerca letteraria coeva, si fonda sul principio che «uno scrittore non produce la sua opera: è lui stesso la sua opera». È il personaggio «che lo ha accompagnato segretamente per lunghi anni [...] che, d'un tratto, gli rivela il cammino percorso». In questa prospettiva ogni opera esprime un mutamento «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 della vicende cui abbiamo assistito».¹⁰¹

I personaggi di Alba de Céspedes allora diventano un mezzo per poter rappresentare ciò che ha vissuto lei e l'Italia intera, e per portare, in modo rielaborato anche una parte di sé, senza però dimenticare che questo non implica l'autobiografismo. Gli stessi personaggi dei romanzi, allora, sono rilevanti per comprendere il modo in cui de Céspedes lavora con la forma romanzo, in quanto i personaggi femminili diventano un modo per mettere in scena il tema dell'emancipazione e per rappresentare la condizione d'oppressione delle donne all'interno della società, nonostante de Céspedes,

⁹⁹ A. Asor Rosa, in apertura della sezione *L'impegno letterario*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 18.

¹⁰⁰ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 146.

¹⁰¹ M. Zancan (a cura di), *Introduzione*, cit., p. XVI.

come detto, non abbia mai partecipato attivamente ai movimenti femministi, disponendosi «[...] dunque intellettualmente a lato di quegli itinerari emancipativi che tuttavia racconta, nelle figure dei suoi personaggi, in tutte le loro sfumature psicologiche, emotive e comportamentali, mentre traduce l'incessante pensiero di sé, donna e poeta, nelle forme allusive, flessibili e frammentarie di una poetica che di continuo si rinnova».¹⁰² Sembra notare come la produzione precedente alla scrittura del suo primo romanzo, *Nessuno torna indietro*

si svolge [...] nel segno di un consapevole sperimentalismo volto a ricercare temi e stili che rispondessero pienamente alla propria tensione alla scrittura: sia le prove di scrittura del romanzo sportivo *Io, suo padre*, che gli argomenti delle liriche di *Prigionie* evidenziamo come l'attenzione della scrittrice si stesse orientando progressivamente verso tematiche attinenti le donne e la loro possibilità di essere protagoniste più o meno consapevoli della propria vita.¹⁰³

Nel momento in cui si analizza il legame tra pubblico e privato nel romanzo, infatti, è necessario non dimenticare lo sguardo di chi sta narrando, in particolare nel momento in cui i personaggi si fanno veicolo del rapporto forma-contenuto: quello di Alba de Céspedes è uno sguardo capace «di interrogare l'oggettività della storia per raccontarla anche secondo la memoria di chi ne fa esperienza, anche dunque “dalla parte di lei”».¹⁰⁴ Secondo ciò, dunque, la forma del romanzo diventa il luogo in cui l'autrice riesce a rappresentare pienamente le varie tematiche e sfaccettature legate al mondo, e, per la precisione, ai mondi delle donne a cui dà voce.

Da questo punto di vista il romanzo *Nessuno torna indietro*, su cui si concentra questo capitolo, risulta particolarmente significativo, in quanto, mettendo in scena otto vite di donne diverse, offre una rappresentazione di modi di vita differenti e, contemporaneamente, i diversi modi in cui le donne possono considerare la vita, le esperienze e il proprio futuro. Nonostante *Nessuno torna indietro* sia il primo romanzo scritto e pubblicato da Alba de Céspedes, l'autrice dimostra una

piena assunzione del genere, [dove] la tipologia adottata si propone come quella propria al romanzo di formazione; lo preannuncia l'enunciato costitutivo del titolo; lo conferma, nell'opera, la centralità di quel nucleo tematico – la formazione dell'individualità femminile – che fa da perno a un intreccio narrativo viceversa

¹⁰² Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 26.

¹⁰³ L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, in A. Asor Rosa (direzione), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 138-139.

¹⁰⁴ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 26.

complesso, articolato in otto storie diverse che di quell'unico tema esplorano e raffigurano la molteplicità dei contenuti.¹⁰⁵

Questa correlazione tra temi e stile è già, quindi, evidente da questo primo romanzo pubblicato, proprio perché tutti gli elementi che vanno a caratterizzare *Nessuno torna indietro* sono presenti, anche se elaborati maggiormente, in tutti i romanzi che Alba de Céspedes scriverà successivamente. Con *Nessuno torna indietro* si realizzano la ricerca formale e stilistica, lo studio e la sperimentazione del genere romanzo e che, in questo senso, va a chiudere «l'età dell'apprendistato e segna l'esordio di una giovane scrittrice».¹⁰⁶ Questo romanzo segna questo passaggio e l'inizio di una nuova fase, fatta anche di sperimentazione, di disillusioni rispetto alle aspettative del lettore e dalle attese proposte dallo stesso genere, portando ancora una volta a considerare il rapporto che si instaura tra il contenuto e la forma:

La tipologia del romanzo – già disattesa dall'adozione, anziché di un personaggio protagonista, di un coro di voci – in *Nessuno torna indietro* si complica, dunque, per l'intreccio di forme narrative, diverse e si rinnova interrogando e rimodulando i contenuti stessi della “formazione” [...]. L'attitudine aperta e problematica di de Céspedes [...] erode dunque dall'interno i campi tematici e le scelte stilistiche: ne risulta un romanzo «nuovo» [...] per forma e contenuti.¹⁰⁷

Parlando di contenuto e forma emerge anche la grande attenzione e importanza che Alba de Céspedes dedica allo stile, proprio perché è una caratteristica imprescindibile dai temi di cui parla: «Lo stile è sempre la prima cosa, lo stile è il taglio del libro, perché molto spesso le storie sono di una grande semplicità, come quelle che capitano a tutti».¹⁰⁸ Il modo in cui un libro è scritto, insieme alla forma adottata per parlare di quella storia, secondo de Céspedes, allora, sarebbero i presupposti fondamentali per il buon successo di un libro, come risponde a Piera Carroli, proprio in relazione al primo romanzo: «A cosa fu dovuto l'enorme successo di “*Nessuno torna indietro*”? Fu soprattutto perché era una storia di donne e poi forse perché era raccontato bene; allora c'erano anche molti libri che non erano realisti».¹⁰⁹

Lo stesso tema della scrittura è indagato, in varie forme, nei romanzi di Alba de Céspedes, forse anche per la grande esigenza e necessità che lei stessa prova, fin

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. XVII.

¹⁰⁷ Ead. (a cura di), *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit., p. 1614.

¹⁰⁸ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 182.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

dall'infanzia, per la scrittura. Alla forma del romanzo l'autrice assegna il compito di elaborare una sua personale visione e, contemporaneamente, impegno della scrittura. Questa tematica emerge, nuovamente, fin da *Nessuno torna indietro*, anche se si presenta ancora in una forma d'abbozzo, e che prenderà una forma e una soluzione più definite nei romanzi successivi, in particolare, *Quaderno proibito* e *Dalla parte di lei*.

Una caratteristica che emerge e che ha messo in luce Piera Carroli è che, mentre nei racconti scritti prima del 1938 (data in cui viene pubblicato il primo romanzo della de Céspedes *Nessuno torna indietro*), sono i personaggi maschili a prevalere, e che si fanno luogo d'indagine del rapporto con la scrittura, a partire da *Nessuno torna indietro* si trova, per la prima volta, un personaggio femminile, Augusta, che indaga questo rapporto.¹¹⁰ Certo, il desiderio di Augusta di realizzare il suo sogno di diventare una scrittrice è destinato a non realizzarsi, ma diventa il personaggio con cui Alba de Céspedes vuole analizzare, in relazione anche al periodo fascista, quanto fosse difficile per una donna diventare una scrittrice, rappresentando «le difficoltà psicologiche e sociali della donna che voleva scrivere».¹¹¹ Sempre in questo primo romanzo, per denunciare la difficoltà che una giovane donna deve affrontare per cercare di essere riconosciuta come una scrittrice, al pari degli uomini, de Céspedes inserisce anche il personaggio di Silvia, una giovane intellettuale, che spera di poter entrare a far parte del mondo accademico, «considerato all'epoca appannaggio esclusivo degli uomini, [e per cui] è possibile rintracciare il riflesso di un disagio di de Céspedes».¹¹²

Il tema della scrittura può essere definito come una sorta di filo conduttore, a partire da *Nessuno torna indietro*, nei romanzi della de Céspedes, proprio perché diventa una sorta di mezzo per la propria salvezza:

¹¹⁰ A tal proposito P. Carroli dice: «I racconti analizzati nel primo capitolo, scritti tra il 1935 e il 1942, avevano come protagonisti lettori e scrittori di sesso maschile [...]. I protagonisti maschili, due di essi scrittori affermati, esprimevano problematiche riguardanti il rapporto scrittore-società: la lettura, la famiglia, il successo, l'onestà professionale. L'autrice, per ampliare l'area dell'indagine del rapporto io-scrittura a quello tra altri-scrittura, aveva scelto protagonisti maschili che sfruttavano, in un modo o nell'altro, i personaggi femminili. Nonostante la scelta dell'autrice di rappresentare il mondo della scrittura come essenzialmente maschile, dovuta all'identificazione con quel mondo e col padre e alla mancanza di riconoscimento di una solida tradizione letteraria femminile italiana, non tralascia di certo di evidenziarne i difetti», in P. Carroli, *Scrittura e emancipazione femminile in «Nessuno torna indietro»: Augusta e Silvia*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p. 47.

¹¹¹ Ivi, p. 48.

¹¹² A. Rabitti, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 125.

uno strumento, nelle mani delle donne che la praticano, di costruzione di identità, reinterpretazione dell'esperienza ed emancipazione (intesa sia come emancipazione sociale, che come emancipazione economica dalla famiglia di origine). [... La scrittura diventa una] possibilità che hanno le donne di diventare artefici del proprio destino e di costruirsi spazi di identità autonomi rispetto ai ruoli sociali a loro riservati.¹¹³

Accanto a tutti questi motivi narrativi, per comprendere sia *Nessuno torna indietro*, sia gli altri romanzi e, più nello specifico, il rapporto tra temi e stile nella scrittura di Alba de Céspedes, un aspetto importante riguarda il luogo e il tempo dell'azione, due elementi che hanno un risvolto sulla narrazione, in quanto non sono presenti altre divisioni «che non siano quelle consentite dall'impostazione tipografica [...] o quelle temporali delle datazioni determinate talvolta [...] dalle stesse tipologie di scritture adottate nella finzione letteraria (diario, lettere)».¹¹⁴ Le coordinate spazio-temporali hanno, dunque, il compito di mantenere integra la struttura del romanzo, non essendoci altri punti di riferimento a cui il lettore può fare affidamento. A questo discorso, fa, in parte, eccezione *Nessuno torna indietro*, che è l'unico romanzo che presenta una divisione in quattro parti, mentre i romanzi successivi non presentano alcuna partizione interna.¹¹⁵ Oltre a questa funzione, queste coordinate si legano al momento stesso della narrazione, ovvero si ricollegano alla realtà e al tempo storico e individuale dell'autrice, sviluppando, quindi, contemporaneamente un discorso «a carattere metanarrativo».¹¹⁶

Nel caso del romanzo preso in analisi, la narrazione si svolge principalmente in un collegio a Roma, durante il periodo fascista, in particolare dal novembre 1934 all'estate 1936. Sono un luogo e un tempo estremamente precisi – come lo sono negli altri romanzi – che vanno a costruire e vincolare la narrazione sia a un'oggettività del tempo e del luogo in sé, sia alla realtà storica che la stessa Alba de Céspedes vive (si ricorda che il romanzo è stato pubblicato nel 1938), ricollegando ancora la questione alla vicenda pubblica, al suo presente:

¹¹³ Ivi, pp. 124-126. Per un approfondimento sul rapporto donne-scrittura nell'opera di Alba de Céspedes si veda ivi, pp. 124-141.

¹¹⁴ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. LIII.

¹¹⁵ Per la suddivisione di *Nessuno torna indietro* cfr. Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., pp. 19-65 ed Ead (a cura di), *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit., pp. 1611-1629.

¹¹⁶ Ead., *Introduzione*, cit., p. LIII. Sulle funzioni svolte dalle coordinate spazio-temporali si veda ivi, pp. XI-LXII, in particolare pp. LII-LIII.

L'adozione della forma romanzo, un genere che di per sé include l'ipotesi di una narrazione di ampio respiro, si connota, nell'opera di de Céspedes, per la continuità di elementi strutturali, tematici e stilistici come scelta di narrare, da prospettive diverse che si intersecano e si interrogano, la storia del tempo presente. In questo quadro le costanti che attestano la riproposizione della stessa struttura sono innanzi tutto quelle attinenti alle coordinate spazio-temporali. Il contesto storico-geografico è [...] parte integrante delle esperienze narrate.¹¹⁷

L'intreccio tra pubblico e privato, le coordinate spazio-temporali, una ricerca intensa sullo stile, l'obiettivo di creare un concreto legame tra la narrazione e la forma adottata, fungono da fili conduttori nei romanzi di Alba de Céspedes, perfezionando e contemporaneamente sperimentando un genere in grado di tradurre in parole il «mondo osservato dallo sguardo interiore di una donna».¹¹⁸ Tutti gli elementi, di cui si è cercato di dare un quadro generale, non sono solo necessari al contenuto in sé, ma possono essere definiti dei veri e propri elementi strutturali, che partendo dalla forma, vanno a definire il genere romanzo e il contenuto, elaborati e studiati per una vita intera da Alba de Céspedes:

perché in fondo tutte le storie si somigliano, anche se vagamente, ma è lo stile che definisce lo scrittore [...]. Il contenuto è un'idea che ho, però se non fossero scritti con un certo stile i miei libri sparirebbero [...]. Io trovo che la bellezza dello scrivere è proprio come si racconta. Lo stile, la ricerca, questa è stata la mia più grande passione.¹¹⁹

LA VOCE CORALE

Nessuno torna indietro, oltre ad essere un romanzo di formazione, è anche un romanzo corale, in quanto narra la vicenda di otto ragazze, offrendo un quadro diversificato dell'essere donna, perché, anche se accumulate da alcuni ideali, ognuna ha un proprio modo di vedere e vivere la vita:

Il romanzo è sperimentale nel suo approccio ai generi letterari e nuovo per quanto attiene alle tematiche e ai contenuti. L'azione di un gruppo, di un coro di voci diverse come contesto in cui articolare il punto di vista dell'io narrante, mentre erode dall'interno, e rinnova, i canoni del genere letterario, infrange nello stesso

¹¹⁷ Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., pp. 21-22.

¹¹⁸ Ivi, p. 26.

¹¹⁹ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., pp. 146-147.

tempo l'unitarietà dell'immagine del femminile, a cui contrappone le tessere di una identità in divenire.¹²⁰

Emanuela, Xenia, Vinca, Silvia, Anna, Augusta, Valentina e Milly sono le protagoniste del romanzo, e si trovano a convivere, per un certo frangente della loro vita, con il pretesto di motivi di studio, al collegio Grimaldi, a Roma, tra l'autunno 1934 e l'estate 1936. Ricollegandosi a quel rapporto privato-pubblico, di cui si parlava in precedenza, in questo romanzo si possono trovare diversi spunti tratti dalla vicenda personale di Alba de Céspedes, *in primis* l'ambientazione del collegio – in cui ha vissuto per alcuni anni della sua vita – oppure alcuni tratti caratteriali ed esperienziali delle protagoniste.¹²¹ Nonostante ciò, però, bisogna sempre ricordare che, questo, non coincide con l'autobiografismo: sono «temi e riflessioni tratti dalla propria esperienza di vita rielaborati nella forma romanzo [...]. Se la vicenda del romanzo ha il proprio fondamento nella biografia dell'io autoriale, forte è la tensione a inscrivere questo dato in una scrittura che trascende il vissuto esperienziale per farne invece materia letteraria».¹²²

Otto, per l'appunto, sono le protagoniste, ognuna diversa dalle altre sia per provenienza geografica e classe sociale di appartenenza, sia per il loro modo d'essere. Ognuna di loro affronta una dimensione diversa dell'essere ragazza, con i problemi con cui una giovane donna deve scontrarsi, nel momento in cui si affaccia alla vita adulta, dovendosi confrontare con le aspettative proprie e altrui, con la società e con se stessa. Con le aspettative mancate e con la delusione deve confrontarsi Xenia, una ragazza di umili origini, che non supera l'esame di laurea. Spinta anche dalla vergogna, decide di scappare a Milano, dove diventa l'amante prima di un ricco imprenditore, Dino, e dopo l'arresto di quest'ultimo, di un suo collaboratore, Raimondo Horsch.

¹²⁰ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. XX.

¹²¹ Per un approfondimento degli elementi che legano Alba de Céspedes al romanzo e riguardo la materia biografica all'interno del romanzo si veda L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 137-166.

¹²² Ivi, pp. 139-140. Riguardo all'aspetto autobiografico Laura Fortini ivi, nota n. 19, p. 141, scrive: «A questo proposito nota C. G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life*, 1998 (trad. it. *Scrivere la vita di una donna*, Milano 1990, p. 5) che: "Esistono quattro diverse maniere di scrivere la vita di una donna: può scriverla la donna stessa chiamandola autobiografia, può raccontarla, chiamandola narrativa; un biografo, uomo o donna, può scrivere la vita di una donna in forma, appunto, biografica, oppure la donna può scrivere la sua vita ancor prima d'averla vissuta, inconsciamente, senza riconoscere né dare nome al processo che mette in atto". Nel caso di *Nessuno torna indietro* si tratta di una narrazione in forma romanzo che trae materia e spunto di riflessione nell'esperienza di vita di Alba de Céspedes, e si è quindi di fronte alla seconda tipologia descritta da Heilbrun».

Accanto al quadro socio-politico italiano, nel romanzo *Alba de Céspedes* parla anche della guerra civile in Spagna tramite Vinca, una ragazza spagnola, scappata dalla sua patria, in cui si consuma il tema dell'esilio. Il dolore per la patria però non è il solo che deve affrontare Vinca: Luis, l'uomo di cui si è innamorata, una volta tornato in Spagna per combattere, sposa un'altra donna.

Tra tutte le ragazze sicuramente Silvia è la più studiosa e, grazie alla grande tenacia che dimostra, riesce a diventare l'assistente del professor Belluzzi, ottenendo da lui grande stima e fiducia. Accanto a Silvia, donna intellettuale realizzata, anche se «si intuisce che alla fine si avvia verso un destino solitario che ancora non lascia intravedere nessuna possibilità di associare la vita intellettuale al destino femminile»,¹²³ si colloca Augusta, rappresentata fin da subito come la più anziana (ha trent'anni) ed emancipata del gruppo. Il suo sogno è quello di diventare una scrittrice, aiutando con le sue parole le donne a lottare per i propri diritti, potendo trovare una realizzazione personale al di fuori del matrimonio: «Capisco sempre meglio quanto sia urgente che io finisca il mio libro; che tutte le donne possano leggerlo».¹²⁴ Questo sogno non si realizzerà mai, il suo libro non verrà pubblicato e sarà destinata a vivere in convento.¹²⁵

Anna e Valentina, entrambe pugliesi, rappresentano questa realtà in maniera opposta: Anna ama la sua terra, desidera fortemente tornare lì e condurre una vita serena, mentre Valentina cerca nel matrimonio un riscatto, per se stessa e per la madre, dalla famiglia patriarcale in cui è nata e cresciuta.

Un percorso diverso, rispetto a quelli illustrati fino a questo momento, è quello di Milly, una studentessa di musica che soffre di gravi problemi di cuore, che la porteranno a morire improvvisamente. Lei, rinchiusa quasi sempre nella sua camera, vive un amore impossibile, un amore che vive di parole, di lettere scambiate con un organista cieco.

L'ultima protagonista è Emanuela, appartenente a una ricca famiglia, ha avuto una figlia, Stefania, al di fuori del matrimonio, con un aviatore morto durante una missione. Sono i suoi genitori ad averla mandata in collegio, per nascondere questo segreto. Con

¹²³ P. Carroli, *Scrittura e emancipazione femminile in «Nessuno torna indietro»: Augusta e Silvia*, cit., pp. 54-55.

¹²⁴ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 162.

¹²⁵ Per un approfondimento e un confronto dei personaggi di Silvia e Augusta si vedano P. Carroli, *Scrittura e emancipazione femminile in «Nessuno torna indietro»: Augusta e Silvia*, cit., pp. 47-62 e A. Rabitti, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, cit., pp. 124-141.

Emanuela, Alba de Céspedes indaga il difficile rapporto che c'è tra madre e figlia, un legame che in gran parte del romanzo è alimentato da incontri fugaci, e dove l'una è estranea agli occhi dell'altra. La presenza della figlia, diventa quasi opprimente per Emanuela, quando conosciuto un altro uomo, Andrea, deve confessargli la verità; questo difficile passato della ragazza non viene accettato, alimentando le contrastanti emozioni che prova per la figlia: «l'invisibile presenza di Stefania nella sua vita la costringeva, la incatenava, le toglieva la libertà».¹²⁶

Interessante notare come nel romanzo, tra i personaggi femminili che hanno un ruolo secondario, ci sia Suor Lorenza, una donna che assume un valore particolare, non solo perché, come le otto protagoniste, nella parte quarta, diventa suora superiora del collegio Grimaldi, concludendo dunque, il suo processo di formazione, ma anche perché in lei si può nuovamente indagare il tema della libertà. Suor Lorenza infatti può essere letta in contrapposizione, ma anche in relazione, con le altre giovani donne, perché è «l'unico personaggio che porta a termine il proprio percorso con l'assunzione consapevole del proprio ruolo».¹²⁷ Questa grande consapevolezza del suo percorso e di ciò che è diventata, la inducono a leggere il suo cammino di formazione e il ruolo che si trova a ricoprire, con un po' di rammarico, non sentendosi più totalmente libera e con la paura di essere riconosciuta e considerata non più solo come persona, ma proprio alla luce di questo suo ruolo:

Nel silenzio notturno, suor Lorenza ascoltava lo scroscio incessante della pioggia; le cortine bianche del letto la segregavano dal mondo, confinandola in una distanza irraggiungibile [...]. Dal giorno in cui era stata nominata Madre superiora aveva capito che cosa significa essere monaca; fino allora, si sentiva accomunata a tutte le altre donne: l'unica differenza era nella cuffietta nera sulla testa. Non aveva mai rimpianto la libertà e ora, invece, pensando al paesello ligure dov'era nata, provava un acuto desiderio di correre scalza sulla pioggia, raccogliere belle conchiglie iridate, nuotare col sole in viso.¹²⁸

Concentrando però l'attenzione sulle protagoniste, si nota come ci siano otto storie decisamente differenti, con risvolti e finali diversi, «un gruppo che [...], si affaccia alla vita adulta con attese diverse e chiude il proprio percorso con scelte

¹²⁶ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 164. Per un approfondimento delle caratteristiche delle otto protagoniste si veda L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 136-166, in particolare pp. 145-152.

¹²⁷ M. Zancan (a cura di), *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit., p. 1614.

¹²⁸ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 217.

diverse». ¹²⁹ Tutte le ragazze, seppur nelle loro differenze, trovano una loro comunione nella volontà di emancipazione – che avviene in forma diverse –, di poter realizzare se stesse, di seguire i propri sogni e di essere libere. La sensazione di essere rinchiuso in una gabbia e, in parallelo, il grande bisogno di libertà, emergono fin dalle prime pagine del romanzo, diventando una sorta di *fil rouge*. In particolare l'immagine della gabbia è declinata in misure e forme diverse: a essere un luogo di reclusione è il collegio, ma anche la famiglia, il matrimonio (anche se le varie ragazze hanno una visione differente dell'unione coniugale), la figlia per Emanuela, la società e il regime fascista, che alimentano l'idea di donna come una perfetta figlia, moglie e madre, senza permetterle di avere diverse aspirazioni nella vita.

Analizzare *Nessuno torna indietro* come un romanzo corale è corretto, proprio perché molteplici sono le voci che si intersecano nella narrazione, ma, contemporaneamente, bisogna fare una precisazione, per non rischiare di appiattire e unificare queste otto voci, «perché non vi è coralità nel romanzo se non nelle pagine iniziali, non vi è un femminile concordemente coeso nel rappresentare esemplarmente una donna, la donna per eccellenza, ma vi sono le giovani ragazze che divengono donne, ognuna in maniera diversa dalle altre, ma in reciproca relazione». ¹³⁰ Questa voce corale, quindi, deve essere intesa come un vero e proprio coro, in cui ogni componente ha una sua voce, una sua identità che mantiene, nonostante l'insieme: «Era un gruppo tenuto assieme proprio dalla diversità delle ragazze che lo componevano». ¹³¹ In questo coro di voci, quindi, ogni giovane donna mantiene la propria individualità perché «ciò che distingue nel gruppo la singolarità di ogni voce e ne misura il timbro, è l'attitudine di fronte alla prova». ¹³² Quello di *Nessuno torna indietro* è un gruppo di otto giovani donne diverse, in cui tutte lottano per la propria libertà, per essere artefici del proprio destino, che vogliono provare la sensazione di «conoscere la soddisfazione di costruire giorno per giorno la propria strada... Di sentirsi stanchi la sera, e non stanchi d'aver vissuto alla meglio un'altra giornata, ma di averla foggata con le proprie mani». ¹³³ In quest'ottica costruire una propria strada implica pur sempre una prova da affrontare,

¹²⁹ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

¹³⁰ L. Fortini, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 104.

¹³¹ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 281.

¹³² M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

¹³³ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 181.

degli ostacoli da oltrepassare, che sfumano differientemente nelle varie storie d'emancipazione.

Nessuno torna indietro ha una dimensione plurifocale, dove già dall'inizio si «registra, con l'andamento lento e frammentario di ogni origine, i primi tratti distintivi che, mentre infrangono quell'identità di gruppo ("noi di lettere") da cui il romanzo prende avvio, evidenziano, nel coro, la confluenza provvisoria di timbri diversi». ¹³⁴ Di questo ne è conscia la stessa Emanuela, la quale

Considerò che, nonostante la familiarità generata da anni di vita in comune, tutte erano rimaste sostanzialmente nascoste in loro stesse; e, pur credendo di aprirsi alle altre, ciascuna serbava qualcosa di segreto; e, forse, l'essenziale. Non bastava l'effimera, casuale coabitazione, per formare una comunità. Silvia usava dire «Ci vuole una mente, un pensiero, per sorreggere insieme molte vite» e concludeva, ironicamente: «Anche se il pensiero non basta a sorreggere la propria». Era necessario stabilire una intimità nuova, fondata su basi più profonde e, innanzi tutto, sulla completa sincerità. ¹³⁵

Le otto giovani ragazze, quindi, unendo le loro voci e al contempo rimanendo riconoscibili le une dalle altre, percorrono un cammino di formazione che le porta a diventare adulte e donne consapevoli. Sono giovani ragazze che, da un lato, devono ancora scoprire e conoscere pienamente se stesse, e, dall'altro lato, rappresentano modi diversi di essere donna, proprio perché ogni individuo, che sia uomo o donna, è diverso dagli altri. Il tratto formativo del romanzo è già annunciato dal titolo e, in particolare, il suo significato più profondo viene «declinato, nella sua problematicità, nella parte quarta della prima edizione ("le strade sono tante, ognuno crede di prendere la buona, va, va, e poi a un tratto s'accorge che ha sbagliato. Tutti vorremmo ricominciare", dice Augusta a Emanuela, "e indietro non si può tornare, Nessuno torna indietro")». ¹³⁶

In nome di queste univocità e di queste differenze, che vanno a caratterizzare ogni ragazza, non si può, quindi, parlare di questa voce corale come di un gruppo unitario e, probabilmente sta qui la sottile differenza da cogliere: non è il fatto che le ragazze rappresentino e facciano parte di un gruppo, a dare, a questo romanzo, la connotazione di coralità. La voce corale non sta tanto nel fatto di appartenere al gruppo e di avere una visione univoca della vita, ma nel parlare di alcuni temi comuni e, soprattutto, di avere

¹³⁴ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., pp. 28-29.

¹³⁵ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 266.

¹³⁶ M. Zancan (a cura di), *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit., pp. 1612-1613.

in comune la «dimensione interiore dell'attesa».¹³⁷ Questa differenza tra gruppo e corralità è visibile nel fatto che si parla di otto donne diverse, otto storie diverse e non di otto giovani ragazze che presentano una storia comune, che si fanno portavoce dell'essere donna in generale, o della donna che rappresenta le aspettative della società:

Le differenze che intercorrono tra le protagoniste, la singolarità di ognuna, gli stessi contrasti e polemiche sono tessuto connettivo di una narrazione che individua nel gruppo e nella comunità separata dal mondo un luogo di costituzione dell'identità, una esperienza a termine nello spazio e nel tempo, ma fondamentale per il passaggio dal sogno d'amore al sogno di libertà di ognuna, di tutti.¹³⁸

LA FINESTRA E IL PONTE DELLE ATTESE

Nessuno torna indietro, raccontando i percorsi di formazione di otto giovani donne, parla, più o meno implicitamente, di storie che si sviluppano anche nell'attesa, nell'aspettare di scoprire il proprio essere e per realizzare il proprio futuro. Quest'attesa non deve essere considerata come una dimensione puramente statica, ma al contrario è un'attesa che le ragazze vivono per poter vedere realizzate se stesse, un'attesa che ogni ragazza, in maniera diversa, sperimenta e prova durante gli anni di cambiamento e formazione: «L'attesa, la forma del desiderio che preserva nella storia le valenze dell'immaginario, vincola [...] la coscienza del presente alla prefigurazione del futuro: è nostalgia dell'armoniosa unitarietà originaria e insieme tensione al mutamento [...]; è fiducia nelle parole e nella scrittura».¹³⁹ Questa attesa, in *Nessuno torna indietro*, trova la sua oggettivazione, in particolare, nelle metafore della finestra e del ponte, due elementi che scandiscono le tappe del percorso formativo delle ragazze, e che mettono in risalto alcune tematiche cardine del romanzo.

In particolare l'immagine della finestra può essere ricollegata a quella serie di elementi strutturali che vanno a comporre il romanzo, di cui si parlava in precedenza (come per esempio le coordinate spazio-temporali), perché, anche se con accezioni e funzioni differenti, è perennemente presente nelle opere della de Céspedes: in *Dalla*

¹³⁷ Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 28.

¹³⁸ L. Fortini, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 157.

¹³⁹ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. LV.

parte di lei l'immagine della finestra assume «una valenza metanarrativa e tramite per palesare nel testo la presenza e la disposizione interiore dell'io narrante, [...] – che nel *Quaderno proibito* o nel *Rimorso*, assorbita nel tessuto memoriale dei personaggi, [...] descrive metaforicamente la gravidanza della loro vita interiore [...] – in *Sans autre lieu que la nuit* è come un non detto che tuttavia presiede nell'immaginario del lettore».¹⁴⁰

Focalizzando l'attenzione sulla metafora della finestra che si trova in *Nessuno torna indietro*, essa diventa un elemento che ha la funzione di rappresentare la «contiguità tra interno (interiorità, privato, solitudine, libertà) ed esterno (l'altro da sé, la socialità, la partecipazione, la storia)».¹⁴¹ La finestra, oltre a questo ruolo più astratto, che è collegabile proprio allo stesso percorso di crescita delle ragazze, ha anche un ruolo fisico, diventando una barriera che alimenta la sensazione di essere in trappola, che le ragazze provano all'interno del collegio:

Dalla finestra, chiusa per metà da un telaio, un fiotto di luce si riversò sul pavimento. Valentina, che sedeva al tavolone, ne fu investita e s'alzò di colpo. «Con questa luna» disse Silvia «al mio paese tutti saranno usciti a cantare.» A causa del telaio, potevano vedere soltanto un rettangolo esiguo di cielo oltre le cime brune e gonfie degli alberi di Villa Borghese. «C'è gente che passeggia, a quest'ora» disse Valentina piano. «Già, c'è gente libera» soggiunge Xenia [...]. Emanuela restò in piedi, zitta, nella penombra. Anche lei, passando nei corridoi, aveva provato il desiderio di affacciarsi; ma i finestroni erano sprangati e chiusi con lucchetti.¹⁴²

La finestra, come le barre della gabbia, è funzionale anche per comprendere come il collegio non sia situato «fuori dal mondo, bensì *separato* da esso e la condizione della separazione è ciò che permette alle giovani protagoniste di *Nessuno torna indietro* il distacco necessario per acquisire consapevolezza di sé».¹⁴³ La finestra, accentuando la contrapposizione tra interno ed esterno, aiuta anche a comprendere lo stesso ruolo del collegio Grimaldi, che diventa, a sua volta, metafora dei «connotati di un luogo della mente necessario per guardare se stessi e il mondo con il distacco indispensabile per acquisire autonomia di giudizio e termini di paragone».¹⁴⁴ Il collegio, infatti, è sicuramente il luogo in cui le otto ragazze si incontrano, ma la vicenda non si svolge

¹⁴⁰ Ead., *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 24. Per la presenza dell'immagine della finestra nei romanzi di Alba de Céspedes si veda ivi, pp. 19-65, in particolare pp. 23-24.

¹⁴¹ Ivi, p. 23.

¹⁴² A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 8.

¹⁴³ L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., p. 146.

¹⁴⁴ Ivi, p. 153.

solo lì: la narrazione amplia il suo orizzonte spaziale ad altri luoghi, che sono sia spazio d'azione fisico dalle ragazze (si pensi a Xenia che si trasferisce a Milano), sia una rievocazione memoriale di essi, un ricordo che può essere sia positivo che negativo (un caso è rappresentato da Anna che ricorda la sua terra natale con tanto affetto, mentre, viceversa, Valentina ha un ricordo estremamente negativo di quello stesso luogo).

Ricollegata alla dimensione di interiorità ed esteriorità, di interno ed esterno, si inserisce una seconda metafora, che si basa sulla dicotomia luce/buio, che si può riportare alla dualità che c'è tra luce/buio interiore e luce/buio esteriore. In particolare l'immagine di accensione e spegnimento della luce, legata a una regola del convento, compare dalle prime pagine del romanzo: «Una voce resa monotona dall'abitudine passava nei corridoi, gridando: "Luce!... Luce!..."».¹⁴⁵ Da una semplice regola, la riflessione si allarga alla paura che il buio suscita, dato che metaforicamente rappresenta il percorso, senza una meta precisa e definita, che le ragazze devono compiere per diventare adulte. Emanuela è la prima, tra le ragazze, a provare questa emozione:

Emanuela domandava: «Come farò per scendere?». «Imparerai a camminare come noi: a tentoni. Oppure ti presteremo un candela» le rispose Xenia [...]. Ogni sera Emanuela si proponeva "Non salgo", impaurita di riscendere sola fino alla sua camera. Non aveva mai osato chiedere una candela: le altre vagavano come sonnambule nell'oscurità dei corridoi, delle scale [...]. E invece, giunta l'ora, raggiungeva le sue nuove amiche che si riunivano in una camera o in un'altra, tutte camere uguali, diverse soltanto dall'odore [...]. Ma uscendo, dopo aver detto con voce tranquilla: «Buonanotte», si trovava sprofondata nel buio. Il sangue le scottava nelle vene, facendole salire una ondata di caldo umido fino al collo, agli orecchi.¹⁴⁶

Nel caso particolare di Emanuela la paura del buio è ulteriormente, e in primo luogo, ricollegabile al trauma vissuto dell'aver perso l'uomo che amava, a cui poi inevitabilmente si lega il segreto della figlia, nascosto alle compagne.

La metafora del buio e della luce diventa un modo per evidenziare nuovamente il cammino che queste ragazze devono affrontare, al di là da ciò a cui sono destinate. Da un buio, un'oscurità in cui sono immerse, devono cercare di trovare e raggiungere quella luce che permetta loro di scoprire realmente se stesse:

l'essere incognito a sé è qualcosa che pertiene a tutti e tutte [...]: è però l'esperienza della condivisione con altre (come con altri) di uno spazio sospeso e separato al tempo stesso che permette la messa in evidenza di contraddizione il cui

¹⁴⁵ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 9.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 9-11.

superamento è di fatto essenziale per poter vivere appieno una vita non necessariamente felice ma sicuramente consapevole.¹⁴⁷

Accanto a queste due metafore, l'immagine del ponte percorre l'intero romanzo, rimandando nuovamente a quella dimensione dell'attesa e della costruzione del proprio percorso in divenire. A Silvia è affidato il compito di farsi portavoce di questo ulteriore messaggio del romanzo, che riguarda, certamente, le otto protagoniste, ma che poi può allargarsi all'umanità intera:

«È uno strano Natale.» «No» Silvia disse: «è l'unico adatto a noi. Un Natale senza tradizioni, senza precedenti né seguito. Questa non è casa nostra e non tutte saremo qui l'anno prossimo. 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».¹⁴⁸

Questo ponte, dunque, rappresenta la vita in generale, e ogni essere umano si trova a percorrerlo. In *Nessuno torna indietro*, le ragazze si trovano nel pieno del passaggio di questo ponte, «che [...] si configura come un viaggio di esplorazione nell'altro da sé».¹⁴⁹ Questo passaggio del ponte però non è, come preannunciato dalle parole di Silvia, sempre a lieto fine, non tutte le ragazze riusciranno ad andare oltre: Augusta, Valentina e Milly, in particolare, non riescono ad attraversarlo completamente, e, dunque, «si fermano sulla soglia della vita».¹⁵⁰ Xenia, Silvia, Emanuela, Anna e Vinca, invece, in maniera diversa, riescono a percorrere e dare un significato al passaggio del ponte, conquistano e acquisendo una coscienza che si afferma «in storie che possono includere la scelta di una attesa d'amore (Vinca), di una emancipazione tra lavoro e affermazione intellettuale (Silvia), di un ritorno alle origini (Anna), di una partenza senza meta (Emanuela, ma anche Xenia)».¹⁵¹ L'attraversamento del ponte diventa, quindi, la metafora per le prove, le decisioni, i cammini che le ragazze devono affrontare, non solo durante questi anni di convivenza in collegio, ma nella vita in

¹⁴⁷ L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., p. 155. Per un approfondimento sulla metafora del buio-luce, ma anche per l'immagine della finestra e del ponte, si veda ivi, pp. 137-166, in particolare pp. 152-158.

¹⁴⁸ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 76.

¹⁴⁹ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 31.

¹⁵⁰ Ead., *Introduzione*, cit., pp. XIX.

¹⁵¹ *Ibidem*.

generale e, in quest'ottica, vede anche un risvolto tangibile all'interno del romanzo, perché il passaggio e superamento del ponte

si accompagna all'acquisizione del cognome. All'inizio del primo capitolo le otto ragazze entrano tutte in scena con il solo nome proprio; alla fine del romanzo cinque di esse (Xenia, Silvia, Emanuela, Vinca, Anna, quelle, dunque che «passano il ponte») hanno acquisito il cognome; le altre tre (Augusta, Valentina, Milly) ne rimangono prive [...]. L'acquisizione del cognome [...] non attesta il possesso di una individualità matura, ma segnala piuttosto il difficile impatto tra le attese delle giovani donne e la rigidità dei ruoli sociali.¹⁵²

L'attraversamento del ponte, visto come il percorso, o i percorsi, che tutti gli esseri umani, uomini e donne, devono affrontare durante la loro esistenza, allarga il suo significato anche alla Storia, al ventennio fascista (essendo il tempo che fa da sfondo alla narrazione), ma anche alla guerra di Spagna, la cui portavoce è Vinca:

Dalla vicenda esemplare del gruppo di otto giovani donne il tema conduttore del passaggio del ponte e del transito che esso comporta diviene così metafora della intera società italiana, rappresentata attraverso i termini di una nebbia che tutto pervade, in una situazione in cui il passato e per certi versi anche il presente sono terra bruciata, senza alcun anelito vitale, mentre il futuro si presenta pieno di incognite.¹⁵³

La metafora del ponte percorre l'intera opera e a lei è affidato anche il compito di concluderla. Il ponte di cui parla Silvia, e che comporta anche, almeno in parte, la spiegazione del titolo del romanzo, allarga la riflessione di *Nessuno torna indietro* a un tema più universale, che non ha a che vedere solo con le otto protagoniste, ma è un ponte che si trova a percorrere l'intera umanità e, in questo senso, ricollegabile a metafora di acquisizione di senso e significato della vita. Come spiegato da Marina Zancan, però, se il titolo dice che «passato il ponte, nessuna torna indietro [...], tuttavia [viene] contraddetto, nella pagine conclusive del romanzo».¹⁵⁴ Questa conclusione discordante è affidata a una voce maschile, un uomo di nome Venier, che Emanuela incontra nel suo viaggio in crociera insieme alla figlia:

«Dopo tanti viaggi, tanti imbrachi, sbarchi, scali, passeggeri a bordo, amici nei porti, tra tante lingue diverse... alla fine non si appartiene più ad alcun paese. In realtà [...] la nostra vera patria è il ponte» [...]. («Silvia diceva sempre qualcosa del ponte, ma che cosa? Non riesco più a rammentarlo.») [...] «C'è ogni volta l'entusiasmo di partire, di ricominciare. Tanti anni che viaggio e ogni volta, quanto

¹⁵² Ivi, pp. XVIII-XIX.

¹⁵³ L. Fortini, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., p. 153.

¹⁵⁴ M. Zancan, *Introduzione*, cit., p. XIX.

sento la sirena, mi batte il cuore». «Anche a lei?» domandò Emanuela sorpresa. «Ogni volta è come se partissi per la prima volta. Anzi m'illudo che sia veramente la prima.» «E al ritorno?» domandò ancora Emanuela. «Già, ecco: al ritorno sento di avere un viaggio di più sulle spalle, e che gli anni passano».¹⁵⁵

Nessuna, nessuno può tornare indietro da questo ponte, si può solo percorrerlo in avanti, ma, nel finale, la metafora rinnova e allarga il suo significato, facendo emergere la possibilità di poter rinnovare la propria vita, esplorando nuove emozioni, nuovi cambiamenti, nuove esperienze, senza mai dimenticare ciò che ogni volta si è vissuto: «Il romanzo si chiude con un nuovo inizio, a sua volta metafora di un discorso indiretto sui ruoli, le attese, l'esistenza: la scelta, di fronte alla prova, se è mossa dal desiderio, non segue la regola, ma si rinnova ogni volta nell'esperienza, riformulandosi nel corso della vita».¹⁵⁶

¹⁵⁵ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 303-304.

¹⁵⁶ M. Zancan, *Notizie sui testi. Nessuno torna indietro*, cit., p. 1614.

CONCLUSIONE

Molti sono gli aspetti di *Nessuno torna indietro* su cui si poteva condurre questa analisi, ma l'attenzione è stata rivolta all'aspetto corale del romanzo, perché, da questa base, si possono scorgere sia alcuni temi cardine delle opere di Alba de Céspedes, in particolare il rapporto dell'autrice con il femminile, sia il legame tra il livello stilistico e quello diegetico, tra il genere romanzo e la narrazione, incluso lo stesso tema della scrittura.

L'intreccio delle otto identità che Alba de Céspedes offre nel romanzo fa comprendere il grande studio e impegno che l'autrice dimostra nella costruzione dei suoi personaggi, nel loro sviluppo narrativo e nella forma del genere adottato, che risulta particolarmente elaborata sia per la contemporanea assenza di elementi strutturali fissi (come la divisione in capitoli), sia per la presenza, viceversa, di elementi strutturali e figurativi non comuni al genere (si pensi, per esempio, il ricorso alle metafore, o l'attenzione ai luoghi, al tempo dell'azione), ma che qui diventano essenziali per riuscire a orientarsi nel romanzo.

Sotto l'aspetto dell'esplorazione dei mondi del femminile, si può riscontrare la grande modernità dell'autrice nell'indagare le problematiche e le questioni che affliggono le donne, a partire dagli anni Trenta del Novecento, ma riuscendo ad essere attuale, in un contesto storico e sociale mutato. La coralità e la pluralità delle voci, che si intrecciano in *Nessuno torna indietro*, mirano a dare una visione plurivoca della realtà, del mondo e soprattutto dell'essere donna. Alba de Céspedes, infatti, riesce a scardinare, o almeno farsi portavoce di una concezione non essenzialista della donna, all'interno di una categoria definita meramente dal sesso di appartenenza, con il rischio di appiattare le differenze. La coralità dà voce a desideri comuni, come quello di libertà, che può essere intesa nelle sue più diverse dimensioni: quella economica, intellettuale, sociale, familiare, lavorativa.

Analizzando, infatti, più nel dettaglio l'opera narrativa della de Céspedes, ciò che emerge non è tanto uno schieramento ossessivo dalla parte delle donne: ciò si riscontra è un essere dalla parte delle donne, presentandole con i loro dubbi, difetti ed errori, cercando di descrivere una società nel modo più oggettivo possibile. D'altra parte se de Céspedes ha scritto molto di donne, non significa che si sia rivolta solo a esse, perché, come lei stessa afferma, si è rivolta e ha scritto sempre per tutti i suoi lettori. In particolare in riferimento a *Quaderno proibito*, ma è una risposta che può essere estesa a tutta la sua produzione, le è stato chiesto esplicitamente: «Aveva in mente un lettore ideale quando lo ha scritto? No, mai, mai, in nessun libro, mai. Io scrivo per me».¹⁵⁷ Alba de Céspedes non ritiene, dunque, che esista una produzione e una scrittura femminile opposta o parallela a una maschile, o per lo meno che una non sia più rilevante dell'altra:

Nei suoi testi narrativi ed anche in quelli poetici, mi pare si senta una divisione profonda tra la percezione femminile e quella maschile, la percezione del mondo, e anche tra l'espressione maschile e femminile; come si evidenzia nella scrittura?

No, io nello scrivere non faccio differenze.

Tra scrittura femminile e scrittura maschile?

No, dal punto di vista dell'importanza no.

Non ci sono differenze stilistiche, di contenuto?

No, non penso. Be' certo quei libri che si chiamano a volte romanzi per le serve non contano, né se sono di un uomo né se sono di una donna, ma non penso ci sia un modo di vedere le cose che è più femminile o più maschile, ma su questo proprio non so dirle nulla.¹⁵⁸

Quello che colpisce è la grande capacità di indagare le scelte, i percorsi di vita, anche gli errori commessi, senza mai giudicare le donne o gli uomini di cui parla. In particolare, le otto personalità che diventano le protagoniste in *Nessuno torna indietro*, dimostrano come «l'autrice, nella sua passione per la psicologia del personaggio e per lo stile, esplora la complessità dell'animo umano di fronte alle molteplici difficoltà dell'esperienza senza pretendere di possedere la verità o di avere risposte facili».¹⁵⁹ Ciò che emerge, infatti, è l'indagine di diversi modi d'essere, delle sfaccettature che ogni persona, nelle differenze e nelle similitudini con le altre, acquisisce, e questo

¹⁵⁷ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 151.

¹⁵⁸ Ivi, p. 183.

¹⁵⁹ P. Carroli, *Conclusione*, in P. Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p. 115.

fin da questa ormai lontana esperienza, ci è dato di cogliere della de Céspedes, i primi segni della sua sicura, prepotente, diremmo, vocazione narrativa in una con la sua nativa attitudine ad un attento scavo dell'animo femminile; e piace sorprendere, fin da ora, la sua sempre cordiale adesione alle vicende narrate e, ancora, quella sua tenerezza pietosa (che è poi umanissima sapienza) con cui si piega per ascoltare e capire le sue protagoniste ch'ella sa ricreare agitandole di veementi passioni, nutrendole, non di rado dal profondo, di raggianti speranze e di ansie riposte.¹⁶⁰

Dall'opera di questa grande scrittrice, ciò che emerge è una donna «libera, franca, senza infingimenti neppure retorici, persuasa dalle scelte che aveva fatto, mossa dalla sua passione di verità [...]. Per arrivare a vivere secondo questa irriducibile struggente passione, Alba [de Céspedes] compì prestissimo la scelta a cui è stata fedele l'intera vita: la scrittura».¹⁶¹ Questo probabilmente è anche il grande fulcro che fa acquisire all'opera di de Céspedes una così grande modernità e attualità, al di là delle tematiche che affronta, che sicuramente alimentando questo aspetto.

In questa sede non si è riusciti a toccare tutti gli aspetti che rendono Alba de Céspedes così importante nel panorama storico-letterario italiano, non solo perché vasta è la sua produzione letteraria, ma anche perché c'è una maturazione artistica, accompagnata da quella personale, che rendono vana la pretesa di racchiudere la sua evoluzione e maturazione in poche pagine: «*Siccome è dagli anni Trenta che lei scrive, è difficile cercare di incorporare tutta la sua opera in una tesi; è necessario secondo lei? È difficile sì, d'altra parte c'è come un cammino vero? È logico che col tempo, non dico che sono migliorata, ma insomma siamo diversi*».¹⁶²

Con *Nessuno torna indietro*, si apre allora un cammino, nell'elaborazione del genere romanzo, che la scrittrice sviluppa progressivamente nel corso degli anni, e, da questo aspetto, si è voluto iniziare questo studio. La cosa interessante da rilevare, alla luce di questa maturazione, è che alcuni tratti rimangono distintivi nei romanzi successivi, subendo modifiche in relazione alla crescita della scrittrice e ai cambiamenti storici, riuscendo però a mantenere sempre identificabili e definiti la voce e il pensiero di de Céspedes. Dal romanzo emerge, infatti, la sua grande capacità di comunicare con la storia, offrendo una rappresentazione reale di ciò che la società italiana e i suoi

¹⁶⁰ L. Crocenzi, *Alba de Céspedes*, in L. Crocenzi, *Narratrici d'oggi: De Céspedes – Cialante – Morante – Ginzburg – Solinas Donghi – Muccini*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1966, p. 16.

¹⁶¹ G. Lagorio, *Un ricordo di Alba de Céspedes*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, p. 256.

¹⁶² P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi, 19-29 marzo 1990*, cit., p. 146.

componenti provavano e vivevano. Questo non significa che la sua sia una narrazione storica, ma tramite le voci dei suoi personaggi, delle sue protagoniste nello specifico, la condizione e il mutamento storico emergono, dal punto di vista di chi quel momento lo stava vivendo, e la coralità di voci di *Nessuno torna indietro* aiuta anche in questo.

La voce corale non deve essere percepita e analizzata come un insieme, ma come una vera e propria pluralità di voci, all'interno della quale ognuna trova un proprio spazio per esprimere il suo pensiero, il suo percorso, i suoi desideri.

Alba de Céspedes, con il suo primo romanzo, *Nessuno torna indietro*, è stata in grado di gettare i germogli per lo sviluppo della sua opera, in particolare, per il genere romanzo, e per l'attenzione dedicata alle donne, volendo lottare per loro, per essere artefici del loro destino e per non essere relegate all'interno delle costruzioni sociali decise dagli uomini. A partire dal cammino di crescita di otto giovani ragazze, con la coralità e tramite la pluralità delle voci, Alba de Céspedes ha indagato le personalità delle sue protagoniste, dando loro una voce, in un momento storico-sociale in cui, probabilmente, questa voce non poteva sentirsi, continuando, ancora oggi, a far risuonare quelle parole.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. 1985. *Donne insieme. Gruppi degli anni ottanta*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 13, Torino, Rosenberg & Sellier.

AA. VV. 1987. *Il movimento femminista negli anni '70*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 19-20 (1-2), Torino, Rosenberg & Sellier.

AA. VV. 1989. *Genere e Soggetto. Strategie del femminismo fra Europa e America*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 25, Torino, Rosenberg & Sellier.

AA. VV. 1991. *Quale storia?*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 33, Torino, Rosenberg & Sellier.

Adichie, Chimamanda Ngozi. 2014. *We Should All Be Feminists*, London, Fourth Estate. Trad. it. *Dovremmo essere tutti femministi*, Torino, Einaudi, 2015.

Baccolini, Raffaella; Fabi, Maria Giulia; Fortunati, Vita e Monticelli, Rita. 1997. *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB.

Bazzocchi, Marco Antonio. 2021. *Racconti in versi e trasformazioni*, in M.A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Torino, Einaudi, pp. 28-54.

Bianchini, Angela. 1996. *Voce donna*, Milano, Frassinelli.

Bimbi, Franca (a cura di). 2003. *Differenze e diseguaglianze. Prospettive per gli studi di genere in Italia*, Bologna, Il Mulino.

Broggi, Daniela. 2022. *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.

Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge. Trad. it. *Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari, Laterza, 2023.

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

Ciminari, Sabina. 2021. *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Crocenzi, Lilia. 1966. *Alba de Cespedes*, in L. Crocenzi, *Narratrici d'oggi: De Cespedes - Cialante - Morante - Ginzburg - Solinas Donghi - Muccini*, Cremona, Gianni Mangiarotti.

- Dandini, Serena. 2018. *Il catalogo delle donne valorose*, Milano, Mondadori.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- De Céspedes, Alba. 2011. *Romanzi*, a cura di M. Zancan, Milano, Mondadori.
- De Lauretis, Teresa. 1996. *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli.
- Di Nicola, Laura. 2012. *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Il Saggiatore- Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Fazio, Ida. *Gender History*, in «Studi culturali»: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/gender_history.html [Ultimo accesso: 19 novembre 2023].
- Fortini, Laura. 1996. *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, in A. Asor Rosa (direzione), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, pp. 137-166.
- Friedan, Betty. 1963. *The Feminine Mystique*, New York, Norton. Trad. it. *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.
- Kristeva, Julia. 2016. *Beauvoir présente*, Paris, Arthème Fayard. Trad. it. *Simone de Beauvoir. La rivoluzione del femminile*, Roma, Donzelli, 2018.
- Luperini, Romano e Zinato, Emanuele. 2020. *Aleramo Sibilla*, in R. Luperini ed E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea: 100 voci*, Roma, Carocci, pp. 15-17.
- Melandri, Lea. 1983. *La spudoratezza. Vita e opere di Sibilla Aleramo*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 8, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 5-23.
- Mondello, Elisabetta. 1985. *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni ottanta*, Lecce, Milella.
- Monferrini, Michela. 2023. *Dalla parte di Alba*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Notarbartolo, Tjuna. 2004. *Alba de Céspedes*, in E. Roccella e L. Scaraffia (a cura di), *Italiane. Dagli anni Cinquanta ad oggi*, Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, pp. 82-84.
- Palieri, Maria Serena e Sancin, Francesca. 2016. *All'Italia con grande amore. Alba de Céspedes*, in P. Cioni [et al.], *Donne della Repubblica*, Bologna, Il Mulino, pp. 159-173.

Pankhurst, Estelle Sylvia e Pankhurst, Richard. 2013. *The Suffragette Movement: An Intimate Account of Persons and Ideals*, Pennsylvania, Wharton Press.

Rasy, Elisabetta. 1984. *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti.

Rossi-Doria, Anna. 1993. *Il primo femminismo (1791-1834)*, Milano, Edizioni Unicopli.

Scaramucci, Ines. 1969 (stampa 1970). *Due tempi di Alba de Cespedes*, in I. Scaramucci, *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, Edizioni IPL, pp. 163-171.

Scott, Joan Wallach. 2013. *Genere, politica, storia*, a cura di I. Fazio, Roma, Viella.

Taronna, Annarita. *Women's studies*, in «Studi culturali»: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/womens_studies.html [Ultimo accesso: 19 novembre 2023].

Tatafiore, Roberta. *Femminismo*, in «Enciclopedia Italiana», V Appendice (1992), Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_res-80671b90-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_res-80671b90-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/) [Ultimo accesso: 20 novembre 2023].

Woolf, Virginia. 1929. *A Room of One's Own*, Richmond, Hogarth Press. Trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 2016.

Woolf, Virginia. 1938. *Three Guineas*, London, Hogarth Press. Trad. it. *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Zancan, Marina. 1995. *Una donna di Sibilla Aleramo*, in A. Asor Rosa (direzione), *Letteratura italiana. Le opere. IV. Il Novecento. I. L'età della crisi*, Torino, Einaudi, pp. 101-143.

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

Zancan, Marina. 2000. *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, pp. 87-135.

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

FILMOGRAFIA

Alba de Céspedes. Un-forbidden Success. 11 maggio 2023. Visibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=qSVJ378O1i0> [Ultimo accesso: 19 novembre 2023].

Doni, Elena e Tomassetti, Giancarlo. 1980. *Scrittrici del '900. Incontro con Alba de Céspedes*, ora visibile su: <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Incontro-con-Alba-de-Cespedes-c3e913dd-26e8-4ade-860a-577a742de0b5.html> [Ultimo accesso: 30 ottobre 2023].

Italiani con Paolo Mieli. Alba de Céspedes: vivere per scrivere. St. 2019. Visibile su: <https://www.raiplay.it/video/2019/03/Italiani-con-Paolo-Mieli---Alba-de-Cespedes-vivere-per-scrivere-70080d00-15b4-422c-9876-5130380b49a6.html> [Ultimo accesso: 20 novembre 2023].

Passato e presente. Alba de Céspedes, la voce di Clorinda. St. 2017/2018. Visibile su: <https://www.raiplay.it/video/2018/01/Passato-e-presente---ALBA-DE-CESPEDES-una-vita-dentro-la-storia-e6fae64f-3ec7-4ccb-87fa-f45e5a5fcae8.html> [Ultimo accesso: 20 novembre 2023]

Passato e presente. Le scrittrici della Resistenza. St. 2018/2019. Visibile su: <https://www.raiplay.it/video/2019/04/Passato-e-Presente-Le-scrittrici-della-Resistenza-9f828dc2-f346-4536-9b88-21cdf2ced8bc.html> [Ultimo accesso: 20 novembre 2023].