



UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE

Corso di laurea in  
Lettere moderne: Il mondo contemporaneo

Per un sistema delle personagge in *Dalla  
parte di lei* di Alba de Céspedes

Francesca Quadri  
Matr. 552039

Relatore:  
Prof. Laura Fortini

## Indice

<b>Personagge: identità svelate</b> .....	2
Al di là del pregiudizio linguistico .....	2
Riconoscersi nella conoscenza con l'altra .....	5
Sulla "scrittura velata" .....	7
Per una tassonomia della personaggio .....	12
<b>Un'ipotesi di analisi del sistema delle personagge in <i>Dalla parte di lei</i></b> .....	17
Alba de Céspedes .....	17
Dalla parte di lei .....	19
Alessandra, la donna forte .....	23
Eleonora, la donna del mito.....	33
Lydia, l'amica.....	35
Fulvia, la donna complice: un parere di Maria Bellonci .....	37
La Nonna: tra arcaismo e modernità.....	40
<b>Conclusioni</b> .....	43
<b>Bibliografia</b> .....	44
<b>Ringraziamenti</b> .....	46

## Personagge: identità svelate

«Il nome annuncia l'unicità, nel suo inaugurale apparire al mondo, prima ancora che qualcuno possa conoscere chi è il nuovo nato, ossia *chi* egli si rivelerà nel corso della sua vita.»<sup>1</sup>

In questi termini Adriana Cavarero ragiona sulla questione dell'identità, riferendosi alla famosa scena dell'*Odissea* che vede Ulisse, in incognito, ospite alla corte dei Feaci. Nel momento in cui un aedo cieco, per intrattenere gli invitati, inizia a cantare della guerra di Troia e delle imprese dello stesso Ulisse, l'eroe si nasconde il volto e piange, poiché per la prima volta acquista consapevolezza di tutte le sue gesta. «Dunque, prima di sentire la sua storia, Ulisse non sapeva ancora *chi* è: il racconto dell'aedo, il racconto di un altro, finalmente gli svela la sua identità.»<sup>2</sup> Il re dei Feaci, commosso dal pianto dell'uomo, chiede la sua identità e lui si presenta come Odisseo, figlio di Laerte.

Alla domanda “chi sei?” seguirà sempre un nome. L'identità, quindi, sembra avere un legame inscindibile con il nome, nonostante questo venga attribuito alla nascita prima ancora di sapere *chi* effettivamente diventerà quella persona. Eppure, ci sono identità che esistono da sempre, identità di cui autrici e autori, nelle vesti di aedi moderni, narrano le storie, pur non riconoscendo loro un nome. In quanto ribaltamento della gerarchia che vede il nome precedere al disvelamento dell'identità, queste figure non solo esistono, ma costituiscono un *chi* considerevole. Sono corpi di carta che abitano i libri con la forza delle loro storie.

Non personaggi, non personaggi femminili, bensì personagge.

### Al di là del pregiudizio linguistico

Volendo partire chiedendosi prima di tutto chi sia il personaggio, è utile soffermarsi sulla sua etimologia. Il termine deriva dal latino *persona*, che in origine designava la maschera. Dunque, sembra esserci una dicotomia tra il vero e il falso, tra la persona/personaggio e la maschera. In quanto, come osserva Laura Neri,

La maschera corrisponde a una finzione, a ciò che non è autentico; è un artificio utile a celare la propria identità, o a trasformarla per attribuire a quella identità caratteri diversi, contrari, o semplicemente deformati in alcuni tratti.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, 1997. Edizione da cui si cita: Roma, Castelvecchi, 2022, p. 27.

<sup>2</sup> *ivi*, p. 26.

<sup>3</sup> Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, pp. 11-12.

Ma questa dicotomia in realtà è sciolta se si pensa al rapporto che si stabilisce tra la lettrice o il lettore e il personaggio, o la personaggia. In un romanzo le figure che agiscono nella storia hanno delle proprietà che derivano dal mondo reale, eppure le immagini che suscitano nella mente di chi legge «riflettono un mondo finto, uno spazio, un tempo, una geografia più o meno realistica». <sup>4</sup> Ci si trova nel contesto del verosimile, dove

La dimensione estetica del personaggio è portatrice di questo duplice valore: è un prodotto letterario, e come tale è un oggetto da analizzare, decodificare, interpretare; ma la sua identità non può che interagire, in qualche modo, con la persona. <sup>5</sup>

Il personaggio è, quindi, il «nucleo del discorso narrativo» <sup>6</sup>, attorno al quale ruota la storia, e ha la forza di «incidere nella vita e nella mente dell'io leggente, per fargli vivere un'altra esperienza possibile.» <sup>7</sup>

E allora, in un contesto del genere, perché la personaggia? Questo termine è stato utilizzato per la prima volta da Maria Vittoria Tessitore durante una riunione del direttivo 2009-2011 della Società Italiana delle Letterate, ed è stato oggetto del convegno nazionale della SIL a Genova, nell'ottobre 2011. Riguardo alla scelta lessicale, Maria Vittoria Tessitore afferma

Possiamo così applicare, e sostenere, la declinazione di genere grammaticale, così esplicita nella morfologia della lingua italiana che prevede concordanza di genere tra le varie parti del discorso quando la qualifica o la specificazione si riferiscono a un sostantivo (che in italiano è sempre declinato in uno dei due generi previsti dalla grammatica – maschile, femminile). Con il termine personaggia quindi, intendiamo rendere più scorrevole il flusso discorsivo. E non per vezzo. <sup>8</sup>

Nei generi della grammatica italiana è prevista la possibilità della declinazione al femminile del termine personaggio, anche se si è sempre ovviato alla questione, preferendo le espressioni “personaggi femminili” o “personaggi donna”. Personaggia è rimasta a lungo una possibilità latente, il nome per un *chi* dall'identità reale, sebbene subalterna al personaggio *vero e proprio*. Ma «Una volta affermate, sono lì, le personagge. Bastava osservarle, interpretarle. Ri-scriverle [...]»; <sup>9</sup> ri-

---

<sup>4</sup> *ivi*, p.12.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *ivi*, p. 13.

<sup>7</sup> *ivi*, p. 34.

<sup>8</sup> Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in «Altre Modernità», 12 (2014), p. 214, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4502/4584>.

<sup>9</sup> Bia Sarasini, *Perché le personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, a cura di Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, Roma, Iacobelli editore, 2016, p. 18.

scrivere per riappropriarsi degli archetipi e de/ricostruirli spostando il canone. Parlando, infatti, di ri-scrittura Bia Sarasini fa riferimento ad Adrienne Rich, poetessa e saggista statunitense, che invitava le donne a compiere un vero e proprio atto di:

[...] re-visione — l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, di affrontare un vecchio testo con una nuova disponibilità critica — è per le donne più di un capitolo di storia culturale; è un atto di sopravvivenza. Non possiamo conoscere noi stesse fino a quando non saremo in grado di capire i meccanismi che ci determinano. E questo viaggio verso l'auto-coscienza è, per le donne, più di una ricerca di identità; è parte del nostro rifiuto alla distruttività, che caratterizza la società dominata dai maschi. Una critica letteraria radicale, di natura femminista, dovrebbe affrontare per prima cosa l'opera come documento di come viviamo, di come abbiamo vissuto, di come siamo costrette a immaginarci e come il nostro linguaggio ci ha da una parte intrappolato, dall'altra liberato, come l'atto vero e proprio della scelta sia stato fino ad ora prerogativa maschile e come possiamo finalmente iniziare a vedere e a scegliere, vale a dire a vivere. [...] Dobbiamo conoscere le opere del passato, e conoscerle diversamente da come le abbiamo sempre conosciute; il nostro compito non è di superare una tradizione ma di romperla.<sup>10</sup>

Guardando al linguaggio come ad una trappola, ci si rende conto che dietro un maschile che si vuole neutro, sono celate subalternità *altre*, diverse, tra cui si trovano le stesse personagge. In questo caso «[...] la desinenza femminile della parola *personaggia* mette subito in campo la differenza sessuale, in cui il femminile è percepito (ancora) come marca rispetto alla desinenza non marcata, il maschile.»<sup>11</sup>

Esemplificazione del maschile neutro è l'episodio della Sfinge, nell'*Edipo re*, sul quale Adriana Cavarero riflette nel suo testo *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. La risposta che Edipo offre all'indovinello della Sfinge, ossia l'uomo, secondo la rilettura del mito proposta da Cavarero, è errata, perché si arroga il diritto di includere al suo interno anche la donna. Perciò,

[...] l'Uomo non solo è mostruoso in quanto astratto nome universale che fagocita l'unicità di ogni essere umano, ma è mostruoso anche per la sua pretesa di includere al contempo le donne pur nominandosi al maschile. Detto altrimenti, l'Uomo è contemporaneamente l'intera specie umana e uno dei suoi due generi. È neutro e maschile. È tutt'e due, nessuno dei due e uno dei due. Scritto con l'iniziale maiuscola o minuscola, invocato dai testi filosofici o dal linguaggio quotidiano, l'effetto della sua prepotenza non cambia.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Adrienne Rich, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano, La Tartaruga, 1982, pp. 25-26.

<sup>11</sup> Nadia Setti, *Quali personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 28.

<sup>12</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 63.

E in un contesto del genere la donna esiste

In quanto donna dell'Uomo e *per* l'Uomo, differente *da* lui poiché egli è il paradigma del genere umano, la donna, pur essendo un nome generale, non è mai universale. Consiste piuttosto in una serie di immagini che rappresentano, di volta in volta e a seconda delle circostanze, *cosa* dev'essere una donna nell'economia del desiderio maschile [...].<sup>13</sup>

Nominare la personaggia, dunque, significa scegliere di liberarsi dalle catene di un maschile neutro, e riconoscere «una *persona* che c'è da sempre, ma soltanto a un certo punto, in certe condizioni, comincia a esistere come *personaggia*, leggibile e riconoscibile. Queste condizioni sono insieme simboliche, storiche, politiche, culturali.»<sup>14</sup> Un vero e proprio

[...] riconoscimento improvviso di una presenza costante anche se clandestina nell'archivio letteratura. Come se da tempo la personaggia facesse parte dello spazio comune tra noi, dei nostri paesaggi interiori, ma soltanto ora ci fossero le condizioni di visibilità, viabilità e quindi nominazione.<sup>15</sup>

Le personagge, dunque, non solo sono in debito con chi ha dato loro vita, le autrici e gli autori, ma soprattutto con chi le ha sapute guardare per la prima volta: le lettrici (e i lettori).

### **Riconoscersi nella conoscenza con l'altra**

Laura Neri parla dell'atto di lettura come di una vera e propria «[...] perdita dell'identità di sé in funzione del personaggio. [...] una perdita consapevole, volontaria [...]»,<sup>16</sup> come se chi legge decidesse di spogliarsi della propria identità per guardare il mondo dalla lente di una persona altra, diversa. Le personagge e i personaggi, quindi, non restano parole stampate sulla carta, ma oltrepassano la pagina per esistere nella mente della lettrice e del lettore.

Non solo: essi non possono che essere concepiti come umani; in tal modo i lettori formulano ipotesi sulla psiche degli enti di finzione, danno un senso alle loro azioni e alla rete di rapporti nella quale sono immersi, descrivono e comprendono il funzionamento delle loro menti. Da un simile rapporto dialettico l'uomo reale trae beneficio, arricchisce la propria elaborazione mentale, in virtù della complessità di quella degli altri, se pure sono esseri finti, o inesistenti. Esempi in azione, non in teoria, afferma Margolin, che possono spiegare

---

<sup>13</sup> *ivi*, p.65.

<sup>14</sup> Nadia Setti, *Quali personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 28.

<sup>15</sup> *ivi*, p. 29.

<sup>16</sup> Laura Neri, *Identità e finzione*, p. 34.

quel meccanismo psicologico tanto frequente nella lettura, che consiste nel coinvolgimento del lettore nella storia, nel sentimento, nell'emozione dei personaggi [...].<sup>17</sup>

Attraverso il dialogo tra l'io leggente e la personaggio, o il personaggio, si crea un vero e proprio rapporto di condivisione. L'essere di carta ora esiste, dunque, nella mente di una persona reale, alla quale esso cede la sua storia, le sue emozioni, la sua visione del mondo.

In questo gioco letterario di ricezione, però, le lettrici si sono inserite solo dopo che le regole erano state dettate, dagli uomini. Come nota Francesca Serra nel suo saggio del 2011, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, ripreso da Anna Maria Crispino,<sup>18</sup> l'accesso alla lettura da parte delle donne si lega al processo di emancipazione delle stesse. Per diventare lettrici è necessario avere una grande voglia di leggere. Eppure, sostiene in modo provocatorio Serra, la voglia delle donne porta sempre con sé altre voglie, non è mai asessuata.

Le personagge, dunque, hanno dovuto attendere l'incontro con le lettrici affinché qualcuno posasse gli occhi su di loro e ne iniziasse a parlare. Prima fra tutte, Virginia Woolf, la quale, come scrive Rampello in *Autobiografia di una lettrice*, selezione di saggi di cui parla Anna Maria Crispino,<sup>19</sup> non può fare a meno di notare il rapporto esistente tra l'atto di lettura e la vita concreta. Per Virginia Woolf, continua Rampello, leggere un libro significa stabilire con esso una relazione d'amore, una conversazione. Anche Nadia Setti attribuisce a Virginia Woolf il merito di aver notato per prima la personaggio, attraverso la sua attività di lettrice. Woolf, infatti, parla dell'apparizione di due personagge inedite nel romanzo dell'autrice fittizia Mary Carmichael, dove

[...] per la prima volta il protagonista non è lo sguardo maschile nell'ambito della relazione eterosessuale uomo-donna, si tratta di due donne che lavorano insieme e occupano uno spazio comune, in cui condividono linguaggio, esperienza, sapere e affettività. Questa è per Woolf la novità del romanzo: avere osato metterle in scena come eroine, come protagoniste. [...] La scena colta da Virginia, lettrice, rivela una relazione tra donne basata non sul dominio ma sul riconoscimento reciproco tra uguali sebbene differenti.<sup>20</sup>

La lettrice guarda le personagge e scopre qualcosa di sé, della sua identità in quanto donna. Traccia una genealogia femminile che le permette di riconoscersi attraverso la conoscenza dell'altra, di quella identità di carta, che prende vita nella sua mente. L'atto di lettura comporta, dunque, la

---

<sup>17</sup> *ivi*, p. 129.

<sup>18</sup> Anna Maria Crispino, *Quella cosa che si fa in due*, in *L'invenzione delle personagge*, pp. 129-130.

<sup>19</sup> *ivi*, pp. 133-134.

<sup>20</sup> Nadia Setti, *Quali personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 32.

[...] scoperta di cosa vuol dire essere donna in un mondo ancora saldamente patriarcale e la lotta necessaria per esserlo in altro modo [...] Si può dunque raccontare chi si è (diventate) attraverso i libri che abbiamo letto? Si può, se si accetta la sfida che ci pone la lettura come pratica della relazione: tra chi legge, chi scrive e, in una triangolazione ora più che mai necessaria, chi vive come personaggio/personaggia nelle pagine.<sup>21</sup>

### **Sulla “scrittura velata”**

Necessaria per l'esistenza della personaggia è la persona che la concepisce. Il fatto che la personaggia nasca dalla mente di una scrittrice o di uno scrittore non è irrilevante, «[...] poiché anche il romanziere è una creatura umana, si produce tra lui e l'oggetto della sua scrittura un'affinità che non si riscontra nelle altre forme d'arte.»<sup>22</sup> Il corpo che scrive, infatti, è sempre un corpo sessuato, perciò è importante tenere a mente il genere di chi scrive, poiché questo influenza la relazione che l'autrice e l'autore stringono con le loro personagge e personaggi.

Così come l'atto di lettura per le donne non è stato qualcosa di naturale, ma una facoltà conquistata, allo stesso modo la scrittura assume un significato particolare nel momento in cui è un corpo di donna a scrivere. A tal proposito si esprime Paola Azzolini nel suo libro, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*,

Ridotta al silenzio, chiusa nel recinto della casa, la donna ha sviluppato una storia alternativa, nascosta eppure affiorante, e ha usato lo strumento proibito, il linguaggio, la scrittura, dapprima solo per chiudere il segreto della parola scritta, la parola che significa che la fa arrivare, lei natura, alla cultura, [...] consapevole che l'atto dello scrivere è un gesto di diffidenza verso tutto ciò che è dato, anche e soprattutto verso la sua immagine o meglio l'immagine che di lei si specchia negli occhi degli uomini.<sup>23</sup>

Le donne, quindi, affidano alla scrittura le loro storie, e dal momento in cui scrivono si riappropriano di un femminile fino ad allora imprigionato negli stereotipi propri dello sguardo maschile; per le donne «la scrittura [...] è un atto di dubbio e di riflessione, un atto rivoluzionario che sovverte silenziosamente le immagini prestabilite.»<sup>24</sup>

Attraverso la parola scritta la donna, quindi, scopre chi è, o meglio, l'abito di cui si è dovuta vestire in una società in cui si è donna nella misura in cui si è figlia, sorella, moglie o madre.

---

<sup>21</sup> Anna Maria Crispino, *Quella cosa che si fa in due*, in *L'invenzione delle personagge*, pp. 134-135.

<sup>22</sup> Laura Neri, *Identità e finzione*, p. 36.

<sup>23</sup> Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni editore, 2001, pp. 38-39.

<sup>24</sup> *ivi*, p.40.



Nella scoperta di sé e di conseguenza anche degli altri, la scrittura accompagna Valeria, protagonista di *Quaderno Proibito* (Mondadori, 1952) di Alba de Céspedes, come nota Paola Azzolini,

*Quaderno proibito* è la storia di una sconfitta, la sconfitta di una donna che ritrova se stessa, la sua verità, attraverso la scrittura e, arrivata alla fine di questa angosciata ricerca, con un ultimo atto di sottomissione, cancella la propria immagine per ritornare alla maschera che il mondo circostante le ha messo sul volto.<sup>25</sup>

Nel romanzo il concetto di proibito legato alla scrittura è evidente già nel momento in cui Valeria compra il quaderno, acquistato in un giorno festivo, durante il quale questo articolo non dovrebbe essere venduto. Attraverso la pagina scritta Valeria scopre come la vedono gli altri e allo stesso tempo realizza

[...] il piacere e la necessità della solitudine. Perché il vero io femminile si schiuda ci vuole questo grado zero della presa di coscienza nel luogo protetto, fuori dallo sguardo indiscreto del mondo. Di qui l'altra scoperta pericolosa: lei non è più (forse non è mai stata) Valeria. La sua condizione esistenziale è quella che la riporta alla relazione con gli altri: madre, moglie e, prima, figlia.<sup>26</sup>

Scoprire di non essere mai stata, però, non spinge la protagonista a cercare di costruire finalmente una propria identità, al contrario la cruda realtà della pagina scritta la porta a bruciare il quaderno. Attraverso l'esperienza della scrittura Valeria, quindi, «non nasce nuova, ma distrugge la vecchia se stessa.»<sup>27</sup>

Per Valeria, dunque, l'effetto del racconto, nel suo caso racconto di se stessa, è un effetto distruttivo, ma non è sempre così. Basta pensare a Sheherazade, protagonista delle *Mille e una notte*, che invece vive «per raccontare e perché altre vivano. [...] Il racconto non solo ferma la morte, ma guadagna il tempo per generare la vita.»<sup>28</sup> La giovane, infatti, decide di sposare il sultano Shahriyâr, per fermarne la violenza sanguinaria. Il sultano, scoperto il tradimento della moglie, non si era limitato ad ucciderla, ma per vendetta ogni notte sposava una vergine che faceva poi uccidere all'arrivo del giorno. Sheherazade, allora, prende parte a questo gioco perverso, con la volontà di interromperlo. Durante la notte, poco prima dell'alba, la giovane inizia a raccontare una storia avvincente. L'avvio del racconto è assicurato da un sapiente tranello: Dinarzad, sorella di Sheherazade, ha avuto il permesso di dormire nella stanza degli sposi, e prima che finisca la notte

---

<sup>25</sup> *ivi*, p. 42.

<sup>26</sup> *ivi*, p. 46.

<sup>27</sup> *ivi*, p.47.

<sup>28</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p.154.

prega la sorella di sentire per l'ultima volta una delle sue storie. Il sultano, quindi, non è il destinatario diretto, ma in quanto ascoltatore indiretto anch'egli si appassiona al racconto e desidera saperne il seguito. Ad ogni tramonto Sheherazade riprende la sua narrazione e così si susseguono le notti e le storie. Dopo l'ultimo racconto, però, la giovane riesce a fuggire la morte mostrando al sultano i figli maschi nati durante queste mille e una notte. Sheherazade, dunque,

[...] divenuta ben presto la *narratrice* per antonomasia, [...] funziona così da significativo legame fra un Oriente e un Occidente che concordano sulla matrice femminile del racconto. Le donne raccontano storie, e c'è sempre una donna all'origine del potere *incantatore* di ogni storia.<sup>29</sup>

L'idea che la narrazione sia legata alle donne è una concezione viva ancora oggi. La Società Italiana delle Letterate ha proposto un questionario a nove scrittrici contemporanee, che sono state chiamate a riflettere sulle strategie e i processi della scrittura, soprattutto in relazione alla loro invenzione delle personagge e dei personaggi. A tal proposito due scrittrici, Anilda Ibrahim e Chiara Ingraio, hanno riconosciuto di provenire da una cultura che assegna alle donne il potere della narrazione. Nello specifico, Anilda Ibrahim afferma

Vengo da una cultura orale trasmessa di madre in figlia, sono cresciuta in una famiglia piena di donne, e ho assorbito in pieno tutta una tradizione di saperi e di sapienza femminile che veniva da secoli precedenti. Un mondo dove agli uomini era assegnato il potere e alle donne la parola e il racconto, [...]<sup>30</sup>

E sulla stessa scia si trova Chiara Ingraio, che non esita nel dire

[...] ho sempre raccontato storie di donne, e finora solo queste mi sembra di sapere o voler raccontare – in futuro non so. [...] Non è mai stata una scelta femminista in senso “ideologico”: credo piuttosto che sia legata alle storie che ascoltavo da mia madre, mia nonna e mia zia – a una mia genealogia femminile molto forte, nella quale il narrare storie è sempre stata una delle modalità importanti della relazione. Non si raccontavano solo storie di donne, ovviamente; ma per me la necessità vitale di uno sguardo femminile sul mondo ha spesso comportato quasi un rifuggire dai personaggi maschili.<sup>31</sup>

Queste riflessioni dimostrano l'importanza del soggetto che scrive, che non è neutro, bensì un corpo sessuato che porta con sé una cultura, uno sguardo sul mondo, una genealogia che riflette

---

<sup>29</sup> *ibidem*.

<sup>30</sup> Anilda Ibrahim, *Diverse sono le sfumature di colore della vita*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 69.

<sup>31</sup> Chiara Ingraio, “*Madame Bovary c'est moi*”, in *L'invenzione delle personagge*, p. 71.

inevitabilmente nella pagina scritta. Come nota lucidamente Maria Rosa Cutrufelli, un'altra delle scrittrici che ha preso parte al questionario,

[...] sono donna e non posso ignorare questo dato di fatto, che fa parte della mia esperienza viva e dunque della mia scrittura. D'altronde non credo all'androginia dello scrittore o della scrittrice, né (tanto meno) alla neutralità del testo. Come sostiene anche Walter Ong, uno studioso attento alla voce di chi narra, dobbiamo sempre chiederci chi sta "dietro" un racconto o una narrazione. Chi scrive, è ovvio, deve entrare nel cuore dei personaggi che mette in scena, maschi o femmine che siano, e, per far questo, è necessario un profondo processo di empatia. Ma l'empatia, per quanto grande possa essere, non potrà mai cancellare l'ombra che il corpo di chi scrive getta sulla pagina: un'impronta originaria da cui non si scappa. E che sarà sempre, inevitabilmente, un'impronta di uomo o di donna.<sup>32</sup>

Ciò che Maria Rosa Cutrufelli sta esprimendo è, come lei stessa definisce, il «problema della scrittura velata o della scrittura che porta il velo».<sup>33</sup> «E questo velo che copre la scrittura, che cos'è se non il silenzio sul sesso di chi scrive o l'indifferenza verso il sesso di chi scrive?»<sup>34</sup> Così Cutrufelli apre la tavola rotonda tenuta insieme ad Ester Armanino, Chiara Mezzalama e Rossella Postorino al Convegno delle letterate del 2011. Le autrici si trovano a ragionare sul termine personaggio ma, inevitabilmente, il discorso verte anche sulla loro identità di donne che scrivono, causa di non pochi timori. A tal proposito, Rossella Postorino nota di essersi sempre definita uno scrittore parlando di se stessa, per «eliminare qualunque distinzione di genere, come per dare dignità agli esseri umani in quanto esseri umani, ai prodotti letterari in quanto prodotti letterari.»<sup>35</sup> Questa scelta nasconde

[...] la paura di essere etichettate come letteratura femminile, come se questo significasse fare letteratura di serie B. Perché nessuno dice: «Lui fa letteratura maschile»; lui fa semplicemente letteratura, e tu invece fai letteratura femminile, cioè un'appendice della letteratura.<sup>36</sup>

Eppure, cancellare le differenze nella lingua, per andare al di là di esse, è un'illusione, come giustamente ritiene Cutrufelli, affermando «temo che occultando le differenze noi finiamo per ribadire che se c'è una donna scrittore è appunto perché è una eccezione, e tutte le altre sono scrittrici.»<sup>37</sup> Allora, Cutrufelli sostiene

---

<sup>32</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *L'impronta sulla pagina è sessuata*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 68.

<sup>33</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *Personagge d'autrice*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 105.

<sup>34</sup> ibidem.

<sup>35</sup> Rossella Postorino, *Personagge d'autrice*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 108.

<sup>36</sup> ibidem.

<sup>37</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *Personagge d'autrice*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 110.

Preferisco parlare di letteratura scritta dalle donne, cioè preferisco non occultare mai il sesso di chi scrive, ma perché? Perché è importante il punto di vista da cui si guarda il mondo. Questo è il problema, qui a mio parere sta l'importanza di non occultare le differenze.<sup>38</sup>

La scrittura è sessuata, impossibile prescindere dall'identità di chi vi è dietro. L'impronta della scrittrice o dello scrittore si riflette nelle sue personagge e nei suoi personaggi. Riprendendo le parole di Rossella Postorino,

[...] sono una donna e ho la presunzione di poter raccontare le donne un po' meglio di come possono farlo gli uomini, o comunque di poter garantire sfumature e dettagli che gli uomini non riuscirebbero a cogliere. [...] Perciò, sì, penso che [...] ci sia bisogno di uno sguardo femminile autentico e non manieristico, non stereotipato e soprattutto non elaborato a partire dalla visione dell'uomo.<sup>39</sup>

L'esigenza di far affiorare le personagge dalla penna delle scrittrici, per svelare un femminile finalmente autentico, non porta con sé come conseguenza necessaria il divieto da parte degli scrittori di mettersi nei panni delle personagge; piuttosto invita a un rispetto e a una riflessione preliminari, necessari nel momento in cui si vuole scrivere di un genere diverso da quello d'appartenenza. Clara Sereni, scrittrice che si è prestata a rispondere al questionario della SIL sopracitato, ammette infatti

Ho raccontato molte più donne che uomini. Prima di tutto perché le conosco di più, so dove andarne a pescare sentimenti ed emozioni. [...] Quando racconto di maschi mi pongo molti più problemi, soprattutto (ma l'ho fatto finora solo in un caso) se il personaggio maschile parla in prima persona e dunque io pretendo di dire cosa pensa un maschio. Mi piacerebbe che gli scrittori, quando si mettono nei panni di una donna, facessero altrettanto. Si ponessero qualche volta il problema che stanno per o dovrebbero entrare in un'ottica diversa, e si chiedessero se hanno o no abbastanza strumenti. Non voglio dire che sia vietato assumere i panni di un altro genere: solo che ci vuole rispetto, pensiero, disponibilità più che in altri casi a mettersi in discussione.<sup>40</sup>

Merito della personaggia è anche questo, invitare autrici e autori alla riflessione nel momento in cui ci si veste dei panni dell'altro o dell'altra, provare a trovare uno sguardo nuovo, autentico.

---

<sup>38</sup> ibidem.

<sup>39</sup> Rossella Postorino, *Personagge d'autrice*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 113.

<sup>40</sup> Clara Sereni, *Straniero da raccontare è il maschile*, in *L'invenzione delle personagge*, pp. 87-88.

### **Per una tassonomia della personaggia**

«[...] un personaggio incarnato è un personaggio sessuato, impossibile da sostituire con uno dell'altro sesso, anche se il suo essere uomo o donna sembra aver poco a che vedere con le sue vicende.»<sup>41</sup>

Così come la scrittura è sessuata, allo stesso modo, come nota Silvia Ricci Lempen, anche il personaggio lo è. Eppure, si è ancora restii a parlare di personaggia. Per quale motivo? Personaggia porta con sé non solo un discorso sulla differenza sessuale, ma solleva un problema politico.

[...] l'uso che noi facciamo di determinati sostantivi è un uso politico, rispecchia la politica. Però, se non ho difficoltà a dire "ministra", ecco che sussulto quando parliamo di personaggia/personaggio. [...] quando parliamo di personaggia entriamo nel mondo dell'immaginario, entriamo direttamente nel mondo dei simboli o dei sintomi. [...] quindi entriamo in un territorio in cui il simbolico è sovrano e in cui muoversi risulta molto più difficile rispetto all'uso di un termine come "ministra", dove si tratta di una politica immediatamente decifrabile. Se parliamo di personaggia, parliamo invece di qualcosa di molto più profondo, molto più sfuggente [...]»<sup>42</sup>

Riprendendo la riflessione di Maria Rosa Cutrufelli, la questione politica legata al dibattito sulla personaggia dimostra di essere ancor più difficile da affrontare, perché quando si parla di personaggia si avanza in un terreno incerto, non ancora battuto a sufficienza dalla critica letteraria. Proporre una tassonomia della personaggia che possa racchiudere tutti gli attributi ad essa legati non riuscirebbe a contenere la vastità di significati che le ruotano attorno. Dunque, per capire chi è la personaggia, una strada possibile può essere quella di interrogarsi su cosa fa nel momento in cui appare in una narrazione.

Infatti, la narrazione di questa *inquilina clandestina* della letteratura non si svolge, come nota Liliana Rampello, ripresa da Bia Sarasini,<sup>43</sup> come un'avventura dell'io, tipica di una tradizione maschile, ma come una vera e propria trasformazione dell'identità attraverso l'elemento centrale della conversazione, del dialogo con l'altra (o l'altro). Come sottolinea Adriana Chemello, nel volume *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono e Laura Fortini,

---

<sup>41</sup> Silvia Ricci Lempen, *Riciclare i ricordi ma in libertà*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 83.

<sup>42</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *Personagge d'autrice*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 106.

<sup>43</sup> Bia Sarasini, *Perché le personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 23.

Il racconto di “educazione” o di formazione per le donne passa attraverso la solidarietà di genere, il riconoscimento di una genealogia, [...] e la capacità di mettersi al mondo, sia pure in “dissidenza dal gioco delle forze”, consapevoli della propria singolarità di soggetti pensanti. Se, come scrive Carolyn Heilbrun, scrivere la vita di una donna vuol dire cercare nella sua vita la vita di un’altra o di altre, il racconto di formazione di una donna è soprattutto un “racconto di relazioni”, la costruzione di una ragnatela di relazioni significative tra donne, relazioni sociali, intellettuali, simboliche, culturali e affettive.<sup>44</sup>

[...] Per conoscersi, una donna deve potersi specchiare in una sua simile, deve fare riferimento a un’altra donna. La figlia si riferisce alla propria madre, riconoscendo il debito simbolico verso di lei, oppure individua una sua sostituta in grado di raffigurare la mediazione sessuata tra sé e il mondo.<sup>45</sup>

Il dialogo con l’altra, nella quale guardarsi e rispecchiarsi, è un procedimento necessario alla personaggio per affermare la sua stessa esistenza. Sempre Adriana Chemello, a questo proposito, riporta un racconto di Ada Negri, *La cacciatore*, pubblicato nella raccolta *Sorelle* del 1929. Qui la narrazione ruota attorno a due figure in particolare: la narratrice e la cacciatore. La cacciatore è una figura singolare, che dietro al suo essere fuori dagli schemi tradizionali cela un segreto. Dopo aver scoperto il tradimento dell’uomo al quale ha dedicato tutta la propria esistenza, la cacciatore decide di negarsi in quanto donna. Così inizia a vagabondare e a vestirsi da uomo, in fuga da una realtà che l’ha ferita. Quando la narratrice scopre questo segreto giudica il comportamento della cacciatore un comportamento sbagliato, e il rapporto d’amicizia tra le due s’incrina. Eppure, la cacciatore affida alla narratrice il compito di scrivere la sua storia.

Nel suo fobico negarsi come soggetto sessuato femminile, la cacciatore-Eddie aveva scelto di affidarsi a un’altra donna per lasciare di sé una testimonianza scritta (“la mia storia”), riconoscendo quindi inconsciamente l’esistenza di una affinità di genere [...].<sup>46</sup>

Il legame di amicizia che lega la narratrice e la cacciatore di Ada Negri è quello che Adriana Cavarero definirebbe un’amicizia narrativa,

In questo caso il sé narrabile delle amiche è il motore indiscutibile della scena. Tale scena consiste nell’incrocio di narrazioni autobiografiche che si assicurano, allo stesso tempo, il risultato di una reciproca fruizione biografica. Detto alla buona: io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti. Funziona dunque qui un meccanismo di reciprocità per il quale il sé narrabile di ognuna passa all’autonarrazione

---

<sup>44</sup> Adriana Chemello, *Una Bildung senza Roman. Donne in divenire*, in *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono e Laura Fortini, Pavona, Iacobelli, 2007, p. 19.

<sup>45</sup> *ivi*, p.21.

<sup>46</sup> *ivi*, p. 27.

affinché l'altra conosca una storia che può a sua volta raccontare: raccontare ad altri e ad altre, certo, ma soprattutto raccontare *di nuovo* a chi ne è la protagonista.<sup>47</sup>

È il caso di Emilia e Amalia. La loro vicenda, realmente accaduta, è raccontata nel libro *Non credere di avere dei diritti*, pubblicato da Rosenberg e Sellier nel 1987, ripreso da Adriana Cavarero nel suo volume *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. In una Milano degli anni Settanta, Emilia e Amalia sono due amiche che frequentano la scuola delle 150 ore. Amalia è molto abile nell'arte del racconto, al contrario di Emilia. Quest'ultima, però, continua insistentemente a parlare della sua vita, la sua storia, e così Amalia decide di metterla per iscritto e donarla all'amica.

[...] il *chi* di Emilia si manifesta qui con chiarezza nella percezione di un sé narrabile che desidera il racconto della propria storia di vita, ma è l'altra – l'amica, che riconosce la radice ontologica di questo desiderio – la sola a poter realizzare tale narrazione. [...] Portandola sempre nella sua borsa e rileggendola di continuo, Emilia può toccare con mano e divorare con gli occhi la sua identità personale in forma tangibile. Può, come Ulisse, commuoversi.<sup>48</sup>

Così la vicenda di Emilia richiama alla mente l'episodio omerico di Ulisse alla corte dei Feaci, con la differenza però che in questo caso l'aedo che cantando la sua vita rende la personaggio Emilia, per la prima volta, consapevole della sua esistenza, è una donna, una sua amica. È grazie al dialogo e alla relazione con l'altra che l'identità della personaggio assume una forma dai contorni definiti. Il bisogno dello sguardo dell'altra appare evidente anche in un'altra opera di cui parla Cavarero nel suo volume: *Autobiografia di Alice Toklas*. Autobiografia che sovverte le regole tradizionali del genere, questo libro è scritto da Gertrude Stein, che però fa parlare in prima persona Alice Toklas, "proprietaria" dell'autobiografia nonché sua amica e amante. Frutto di un'intima collaborazione, Gertrude Stein scrive a mano il testo e Alice Toklas lo ribatte a macchina, trovandosi a copiare quindi la sua stessa autobiografia. Il libro, tra l'altro, non parla della vita di Alice, bensì di Gertrude e dei rapporti che intrattiene con l'ambiente intellettuale e artistico parigino, visti però attraverso gli occhi di Alice, scritta da Gertrude.

Il privilegio dello sguardo segnala pertanto un altro trucco cruciale. Gertrude costruisce un testo dove ella si guarda con gli occhi dell'altra, ossia, in termini arendtiani, costruisce una scena dove ella paradossalmente *si* appare nell'unico modo in cui si può apparire: allo sguardo altrui. [...] In altri termini, il testo funziona come

---

<sup>47</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 81.

<sup>48</sup> *ivi*, pp. 72-73.

una sorta di teatro del sé su cui Gertrude Stein inscena il suo impulso esibitivo e il suo desiderio di narrazione. Alice che guarda e che racconta, più che essere un artificio letterario, è qui l'*altra necessaria*.<sup>49</sup>

Il desiderio di narrazione, che si esaudisce grazie allo sguardo necessario dell'altra che racconta, dice molto della forza delle personagge. Infatti, riprendendo Nadia Setti,

Le personagge più attraenti e convincenti sono quelle che già hanno attratto irresistibilmente chi le ha scritte *al punto da costringerle/li a scrivere la loro storia*: hanno la forza di esigere una storia in cui possano vivere pienamente.<sup>50</sup>

È il caso di Artemisia Gentileschi, personaggio di Anna Banti nella sua *Artemisia* (Sansoni, 1947). La narrazione in parte si articola attraverso il dialogo tra Banti e Artemisia personaggio, che si presenta all'autrice nel momento in cui il manoscritto con la sua storia viene distrutto, sepolto dalle macerie del bombardamento di Firenze dell'estate 1944. Artemisia appare all'autrice quando questa è intenta a guardare una bambina, Angelica, che chiude la sfilata di profughi del bombardamento;

[...] e mentre mi domando se Angelica avrà avuta molta paura, vedo all'altezza della sua testa e così nettamente come non mi è mai riuscito, un visuccio verdastro di bambina negletta, occhi che tirano al grigio, capelli biondicci, una delicatezza di tratti proterva e strapazzata: Artemisia a dieci anni.<sup>51</sup>

Come nota Paola Azzolini, «La narratrice non si fa da parte: in questo scambio di parole, di storie, riconosce se stessa, si specchia nell'altra, un dialogo tra donne attraverso il tempo.»<sup>52</sup> Anna Banti nelle sue pagine porta in vita Artemisia anche per cercare di tracciare una genealogia di donne, nella quale rispecchiarsi e conoscersi.

La solitudine della donna di genio è più profonda di quella dell'uomo di genio: per lei non ci sono dee, miti archetipi, l'eccezionalità resta sospesa in un limbo senza tradizione, vero *monstrum* da segnare a dito, [...] In questo vuoto, in questa assenza delle dee madri è la fragilità di questa virtuosa del pennello e forse anche della sua creatrice, la Banti, che cerca nel passato la propria sorella.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> *ivi*, pp. 102-103.

<sup>50</sup> Nadia Setti, *Quali personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 30.

<sup>51</sup> Anna Banti, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, p. 14.

<sup>52</sup> Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, pp. 161-162.

<sup>53</sup> *ivi*, pp. 163-164.



[...] È dunque la voce della narratrice che dà corpo femminile e quindi realtà ai fantasmi dal volto alterato che hanno abitato, imprigionati nell'immaginario misogino, le latebre, gli anfratti della storia riservati alle donne e soprattutto al genio delle donne.<sup>54</sup>

Lo statuto della personaggia, dunque, non è qualcosa di universale, definito una volta per tutte. Piuttosto la personaggia nasce dall'autrice (o dall'autore), per poi vivere attraverso il dialogo con altre personagge e con le sue lettrici (o lettori), costruendo così una rete di relazioni in perenne movimento. Sempre pronta ad essere messa in discussione e ridefinita, la personaggia varca i confini della tradizione, che la vorrebbe impigliata ad uno sguardo maschile, chiuso e padrone, e si afferma come un'identità instabile, in transito. La personaggia è un modo di stare al mondo diverso, che apre a possibilità inedite. Riprendendo le parole di Nadia Setti, «[...] dobbiamo pensare la personaggia non come una parte, una specificità, ma come un faro (*To the lighthouse*, diceva Virginia) che illumina sprazzi di realtà, realtà che è fatta anche di ombre e di oscurità.»<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *ivi*, p. 168.

<sup>55</sup> Nadia Setti, *Quali personagge*, in *L'invenzione delle personagge*, p. 38.

## Un'ipotesi di analisi del sistema delle personagge in *Dalla parte di lei*

Nel cortile le donne vivevano a loro agio, con la dimestichezza che lega coloro che abitano un collegio o un reclusorio. Ma tale confidenza, piuttosto che dal tetto comune, nasceva dal fatto di conoscere reciprocamente la faticosa vita che conducevano: attraverso le difficoltà, le rinunce, le abitudini, un'affettuosa indulgenza le legava, a loro stessa insaputa. Lontane dagli sguardi maschili, si mostravano veramente quali erano, senza la necessità di portare avanti una gravosa commedia. [...] Tutte, rassegnate, accettavano, col nascere di un nuovo giorno, il peso di nuove fatiche: si davano pace considerando che ogni loro gesto quotidiano era appoggiato a un altro gesto simile, compiuto al piano di sotto, da un'altra donna ravvolta in un'altra sbiadita vestaglia.<sup>56</sup>

Le personagge di Alba de Céspedes, nel suo romanzo *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949), emergono da una grande massa femminile amorfa e indistinta, che vede le donne legate tra loro dalla medesima vita, fatta degli stessi gesti e degli stessi vincoli. Visto più da vicino però, grazie allo sguardo dell'autrice, questo universo femminile si articola in personagge molto diverse le une dalle altre. Sono queste donne, ognuna con i propri desideri e sofferenze, che abitano il romanzo, in un gioco di relazioni e di equilibri in perenne movimento.

### **Alba de Céspedes**

Alba de Céspedes, nome completo Alba Carla Lauritai de Céspedes y Bertini, è stata una intellettuale impegnata, non solo scrittrice e poetessa, ma anche giornalista e radiocronista. Nasce a Roma l'11 marzo 1911, figlia dell'ambasciatore cubano in Italia Carlos Manuel de Céspedes y Quesada e della romana Laura Bertini Alessandrini. Nel 1868 suo nonno paterno, Carlos Manuel de Céspedes del Castillo, diviene primo presidente di Cuba dopo averla liberata dagli spagnoli, fino al 1874, quando viene assassinato in un'imboscata. A Cuba Alba de Céspedes resta sempre molto legata, tanto da considerarla la sua vera patria. A causa delle assenze frequenti dei genitori, de Céspedes passa l'adolescenza ospite di parenti tra Roma e Parigi. Quindicenne sposa il conte Giuseppe Antamoro, e da questo matrimonio nasce il suo primo e unico figlio, Franco, nel 1928. A ventitré anni pubblica il suo primo racconto sul «Giornale d'Italia» e, notata in ambito giornalistico, inizia a collaborare con testate quali «Il Mattino», «Il Messaggero», «Il Piccolo». Solo un anno dopo, nel 1935, viene pubblicata la sua prima raccolta di racconti brevi: *L'anima degli altri*. Nello stesso anno de Céspedes viene arrestata per contatti con gli ambienti antifascisti e, nei pochi giorni che passa in carcere, viene ricattata con la minaccia di non poter più scrivere. Così si presta

---

<sup>56</sup>Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949. Edizione da cui si cita: Mondadori, 2021, p. 16.

ad una sorta di abiura politica, scrivendo un romanzo di boxe d'ispirazione fascista, *Io, suo padre*, che viene scelto per rappresentare l'Italia alle Olimpiadi di Berlino del 1936.<sup>57</sup>

Bisogna aspettare, però, il 1938 per l'uscita presso Mondadori del romanzo che la rende celebre, *Nessuno torna indietro*. Nel giro di poco tempo il romanzo ottiene un successo straordinario tra la critica e tra il pubblico, al punto tale da vincere anche il Premio Viareggio, ex aequo con Vincenzo Cardarelli, vittoria che però verrà annullata a entrambi nel giro di qualche ora per motivi politici. Il romanzo racconta le vicende di otto ragazze che si trovano tutte al collegio Grimaldi di Roma, tra l'autunno del 1934 e l'estate del 1936. In queste pagine, sullo sfondo dell'Italia fascista, Alba de Céspedes racconta la formazione di una femminilità diversa, libera, estranea all'ideale di donna proposto dal regime.

Mentre il suo libro valica i confini nazionali per affermarsi come best-seller internazionale, de Céspedes è a Cuba, nel 1939, dove si trova ad affrontare la morte del padre. Successivamente, farà ritorno sull'isola nel 1948 e poi durante i primi anni Cinquanta, per assistere la madre fino alla sua morte, nel 1955.

All'annuncio dell'armistizio, l'8 settembre del 1943, si trova a Roma, ed è costretta a rifugiarsi in Abruzzo con il suo compagno, il diplomatico Franco Bounous, prima di riuscire ad arrivare a Napoli e a Bari. In quegli anni Alba de Céspedes è autrice delle veline, ossia gli ordini di stampa, per Radio Bari, la prima radio italiana libera dopo l'armistizio, dove venivano trasmesse le notizie relative alla situazione del Regno del Sud e alla Resistenza. Sempre per Radio Bari de Céspedes dirige la trasmissione *Italia combatte*.<sup>58</sup> Servendosi dello pseudonimo Clorinda, l'eroina guerriera del Tasso, nella sua rubrica «La voce di Clorinda»<sup>59</sup> de Céspedes racconta il suo attraversamento delle linee e si rivolge in particolare alle donne, invitandole a resistere ai fascisti e ai tedeschi. La sua lotta antifascista non si ferma qui e, dopo la liberazione di Roma, de Céspedes fonda la rivista «Mercurio», nel settembre del 1944. Rivista letteraria, ma anche mensile di politica, arte e scienza, «Mercurio» resta attiva fino al 1948, e vi scrivono famose penne, come Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Alberto Moravia, Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Renato Guttuso.

Nell'agosto del 1949 viene pubblicato, sempre per Mondadori, *Dalla parte di lei*, il cui titolo viene ripreso da de Céspedes per la rubrica che cura per il settimanale «Epoca», dal 1952 al 1958.

Intanto, nel 1952, Alba de Céspedes pubblica *Quaderno proibito*, un libro scritto sotto forma di diario dove Valeria, la protagonista, attraverso la pagina scritta mette a nudo per la prima volta la sua esistenza, scoprendosi insoddisfatta del suo ruolo di moglie e madre, subordinato e ausiliario.

---

<sup>57</sup> Melania Mazzucco, *Tutte le donne sono innocenti*, in *Dalla parte di lei*, Alba de Céspedes, Milano, Mondadori, 2021, p. XIII. Mazzucco riprende la Cronologia dei Meridiani, Mondadori, 2011.

<sup>58</sup> *ivi*, p. VIII.

<sup>59</sup> *ibidem*.

L'immagine che viene delineata nelle pagine fa scoprire a Valeria di essere imprigionata in un ruolo di donna tradizionale dal quale però, come realizza alla fine del romanzo, è impossibile spogliarsi. In questi anni de Céspedes viaggia continuamente tra l'Italia, L'Avana e gli Stati Uniti, dove va con il marito, primo Segretario all'ambasciata italiana a Washington.

Nel 1963 viene pubblicato *Il rimorso*, romanzo che riflette la crisi dei valori della stagione dell'antifascismo, quel momento in cui la società non era stata in grado di accogliere le speranze del popolo italiano. È di poco successivo, del 1967, *La Bambolona*, storia dell'amore di Giulio, un avvocato romano sulla quarantina, per Ivana, una ragazza diciassettenne.

Negli anni Sessanta Alba de Céspedes si trasferisce a Parigi. Le contestazioni giovanili del 1968 nella capitale francese la portano a scrivere *Chansons des filles de Mai*, una raccolta di venti poesie pubblicata in Italia solo due anni dopo, nel 1970, da Mondadori, con il titolo *Le ragazze di Maggio*. In quest'opera de Céspedes racconta le giovani ragazze parigine, protagoniste della rivolta. A Parigi inizia anche la stesura di *Sans autre lieu que la nuit*, pubblicato nel 1973 dalla casa editrice Seul, che arriva poi in Italia nel 1976, tradotto da lei stessa, con il titolo *Nel buio della notte*.

Nel frattempo l'autrice scrive per il cinema e la televisione, lavora come consulente editoriale e inizia la stesura di un romanzo autobiografico sulle vicende di Cuba e della sua famiglia. Il titolo, *Con gran Amor*, è ispirato a Fidel Castro, e l'opera riprende una grande quantità di materiali raccolti tra il 1939 e il 1967, che Alba de Céspedes rielabora fino alla morte, nel 1997 a Parigi. Solo otto giorni prima della morte de Céspedes aveva donato le sue carte e i documenti agli Archivi Riuniti delle Donne, che allora avevano sede a Milano e facevano capo a Marina Zancan e Annarita Buttafuoco. La sua ultima opera, però, resta incompleta a causa della morte: *Con gran Amor* comparirà solo nel 2011, all'interno del volume dei Meridiani, pubblicato per il centenario della morte dell'autrice.

### **Dalla parte di lei**

A seguito di una stesura di tre anni, dal 12 luglio del 1945 al 19 luglio del 1948, *Dalla parte di lei* viene pubblicato nell'agosto del 1949. L'opera si dimostra fin da subito difficilmente riconducibile ad una sola tipologia di romanzo, perché in sé racchiude e oltrepassa diversi generi. Come nota Laura Di Nicola, nel saggio che precede il romanzo nel volume del 2011 dei Meridiani, *Dalla parte di lei* si muove dal romanzo di formazione (racconto della vita di una donna dalla giovinezza fino a un evento tragico che la vede protagonista), al romanzo storico (narrazione dell'Italia dagli anni Trenta alla fine della Seconda Guerra Mondiale), al romanzo realista (ritratto della società piccolo-borghese con alcuni scorci del mondo contadino abruzzese) e neorealista (romanzo della

Resistenza), fino al romanzo di denuncia<sup>60</sup>. Infatti, Alba de Céspedes nella sua opera affronta un dibattito a lei contemporaneo: l'ingresso delle donne nella magistratura. Tema riguardo al quale l'autrice si era già espressa anche in una lettera di risposta al *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg, pubblicato nel 1948 sulla rivista «Mercurio». In esso Ginzburg scriveva di un pozzo nel quale le donne precipitano, che le rende prigioniere. De Céspedes, a sua volta, è consapevole dell'esistenza del pozzo, ma lo vede come l'elemento che rende le donne inevitabilmente diverse dagli uomini, e proprio per questo infatti,

[...] gli uomini non solo ignorano l'esistenza di questi pozzi, e tutto ciò che si impara quando si cade in essi, ma ignorano anche d'esser proprio loro a spingervi le donne con tanta spietata innocenza. Anche i magistrati ignorano tutto ciò, perché i magistrati – appunto – sono uomini. E non è giusto che le donne siano giudicate soltanto da chi non conosce come esse sono veramente, e perché agiscono in un modo piuttosto che in un altro, mentre gli uomini sono sempre giudicati da coloro che, per essere della loro stessa natura, sono i più adatti ad intenderli. [...] Inoltre il mondo è popolato almeno per metà di donne. E non è giusto che almeno la metà degli esseri che abitano il mondo viva in istato di soggezione per l'incomprensione dell'altra metà; che è appunto la metà che agisce, decide e governa.<sup>61</sup>

E nel pozzo viene gettata da un uomo anche Alessandra, protagonista nonché io narrante di *Dalla parte di lei*. Nel romanzo è la giovane che, pagina dopo pagina, racconta la sua vita dall'adolescenza fino alla tragica morte del marito, Francesco. L'opera si compone di tre parti, prive di capitoli, non titolate ma separate da spazi bianchi, costituendo, dunque, un continuum narrativo. Riprendendo Laura Di Nicola,

La tripartizione del testo è coerente a una narrazione scandita dal vissuto di tre generazioni di donne (la madre, la nonna paterna e la protagonista Alessandra), intrecciate ai tre ruoli del maschile (marito, figlio, e padre); dalla compresenza di tre forme di vita (la vita vissuta, la vita raccontata, la vita desiderata) e di tre morti (la morte del fratello Alessandro, che precede la nascita di Alessandra; il suicidio della madre, Eleonora; l'omicidio del marito, Francesco); e da tre tematiche che ne tramano il tessuto: il sogno d'amore (come tensione all'origine e alla fusionalità fra il maschile e il femminile), la storia (negli intrecci fra storia interiore ed esteriore declinati nella guerra e nella Resistenza) e la scrittura (forma di conoscenza e di coscienza, spazio identitario).<sup>62</sup>

La prima parte del romanzo si concentra sulla figura della madre di Alessandra, Eleonora Corteggiani, «la più gentile incarnazione della donna.»<sup>63</sup> Una figura quasi mitologica, votata alla

---

<sup>60</sup> Laura Di Nicola, *Dalla parte di lei*, ne I Meridiani, Mondadori, 2011, p. 1630.

<sup>61</sup> Alba de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in «Tuttetorie», 6/7 (1992), pp. 61-63.

<sup>62</sup> Laura Di Nicola, *Dalla parte di lei*, p. 1631.

<sup>63</sup> Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, p. 135.

felicità e all'amore, nonostante si ritrovi però in un matrimonio in cui questi elementi sono assenti. Eleonora è figlia di una famosa attrice teatrale, e lei stessa si dedica all'arte, insegnando pianoforte. Alessandra è legata alla madre da una profonda dipendenza, a tal punto che, nelle ore in cui la donna è fuori casa per lavoro, lei si sente come invasa da un'ombra che incombe minacciosa. Così Alessandra passa le giornate nelle stanze buie della sua casa, nel condominio di Via Paolo Emilio, nel quartiere Prati di Roma. Ma ad attendere ogni giorno con trepidazione il ritorno di Eleonora con lei c'è anche Sista, la domestica, parte di quell'universo femminile che popola il grande casamento. A questo universo appartengono anche altre personagge: la medium Ottavia, che spesso fa visita a Eleonora per permetterle di parlare con il figlio Alessandro, morto annegato nel Tevere all'età di tre anni; la coppia madre figlia composta da Lydia e Fulvia Celanti, inquiline del piano di sopra. Le due intraprendono un rapporto sempre più intimo con Eleonora e Alessandra, arrivando poi a custodire le confidenze della stessa Eleonora riguardo il suo sentimento d'amore per un altro uomo, Hervey Pierce. Il giovane vive in una villa al Gianicolo presso la quale Eleonora aveva iniziato a tenere delle lezioni di pianoforte. L'incontro tra i due permette alla donna di conoscere per la prima volta l'amore nel quale aveva sperato tutta la vita. Consapevole di non voler rinunciare al suo sogno d'amore, Eleonora vorrebbe fuggire via con Hervey, ma senza abbandonare sua figlia, che pensa di portare con sé. La donna comunica i suoi piani al marito, Ariberto, che però si oppone, forte della dipendenza economica che lega inevitabilmente madre e figlia a lui.

«E come vivrete?» [...] Questo, ancora una volta, lo rendeva sicuro del suo potere: la busta gialla che gli davano al ministero il ventisette di ogni mese. Con quei danari egli credeva di aver comperato non solo il diritto di trattarci come affittacamere o serventi, ma anche quello di ridere di noi senza domandarsi che cosa la nostra decisione nascondesse.<sup>64</sup>

Ma Ariberto, poi, permette a Eleonora di partire, a patto di lasciare Alessandra con lui. Eleonora, dunque, è costretta a una scelta che in ogni modo la condanna: abbandonare la figlia e scappare con l'uomo che ama, o continuare ad accettare il suo ruolo di moglie, rinunciando per sempre al sogno d'amore. Consapevole di votarsi a un'esistenza infelice, nell'uno o nell'altro caso, Eleonora si suicida lanciandosi nelle acque del Tevere, riservando per sé lo stesso destino che aveva travolto il suo primo figlio, Alessandro.

La tragica morte di Eleonora chiude la prima parte del romanzo e inaugura la parte centrale. Il padre di Alessandra decide di mandare la figlia in Abruzzo, dalla nonna paterna. Queste pagine tratteggiano il mondo contadino e la sua rigida gerarchia, secondo la quale agli uomini e alle donne spettano ruoli ben precisi. All'apparenza sembra un mondo dominato dagli uomini, ma ben presto

---

<sup>64</sup> *ivi* p. 121.

Alessandra si accorge che in realtà è la Nonna, donna grande, imponente e matriarcale, ad amministrare i beni della famiglia. Alessandra, dopo un primo momento di difficoltà nell'adattamento ai rigidi ritmi della campagna, inizia a godere di quella vita in accordo con la natura. La giovane riesce a conquistare anche l'affetto e il favore della Nonna, che nota il carattere forte di Alessandra e per questa ragione la designa sua erede. Alessandra, però, che già aveva deciso di andare via dalla casa della Nonna, con lo scoppio della guerra torna a Roma.

La terza e ultima parte del romanzo, quindi, vede Alessandra tornare a Roma, in una nuova casa, sul Lungotevere Flaminio, dove non c'è più alcuna traccia della madre. Mentre divide le sue giornate tra il lavoro, l'università e le fatiche domestiche, una feroce solitudine la accompagna. Fin quando un giorno alla Galleria Borghese incontra Francesco, professore universitario di undici anni più grande di lei. Tra i due nasce una storia d'amore, inizialmente scandita da lunghe passeggiate a Villa Borghese e lungo il colle del Gianicolo, durante le quali

[...] ognuno di noi era affannato a parlare solamente di sé, ognuno si traeva dal passato buio e si conduceva dinanzi all'altro per presentarsi. E tutto ciò che era stato finora gelosamente mio io ardivo di dividere con Francesco. Attraverso quei racconti conoscevo me stessa, finalmente, e insieme conoscevo lui. Era una sensazione bellissima.<sup>65</sup>

Da allora, [...], i miei occhi sono stati sempre pieni del suo volto oltre il quale, in trasparenza, m'appariva ogni altro oggetto: la campagna, i prati, le case, le strade della città, persino gli alberi riuscivo a vederli solo dietro il suo viso quasi dipinti su un lieve velario.<sup>66</sup>

Alessandra finalmente vive, quindi, quel sogno d'amore al quale l'aveva educata la madre.

Francesco, però, è un'antifascista, notizia che Alessandra apprende con un certo terrore misto ad ignoranza. «Non avevo mai visto un'antifascista [...] Erano fuori legge, individui sospetti, messi al bando: Francesco apparteneva a quella specie e io da mesi camminavo con lui senza saperlo.»<sup>67</sup>

L'uomo le spiega che ha fatto questa scelta perché vuole essere contento e vuole che anche Alessandra lo sia, ma che entrambi potranno esserlo solo quando finirà la guerra. Con questa speranza nel cuore Alessandra accetta l'attività clandestina dell'uomo, uomo che decide anche di sposare.

Le grandi aspettative che accompagnano il matrimonio, però, vengono deluse già la prima notte di nozze, quando Alessandra per la prima volta si trova a dormire dietro il muro delle spalle di suo marito. Il sogno d'amore, che la giovane pensava di aver coronato, ogni giorno che passa assume

---

<sup>65</sup> *ivi*, p. 279

<sup>66</sup> *ivi*, p. 283.

<sup>67</sup> *ivi*, p. 297.

contorni sempre più sfumati, e il rapporto tra i due si tinge di incomprensioni. Mentre la paura di Alessandra, l'infelicità di tutte le coppie sposate, inizia a diventare reale.

Inoltre, gli eventi della Storia stravolgono la quotidianità della coppia: Francesco viene arrestato e Alessandra decide di prendere parte alla Resistenza, che per lei diventa «[...] un mezzo per conoscere di lui anche ciò che mi faceva soffrire, che m'era naturalmente estraneo, o nemico, e includerlo nel nostro amore [...]».<sup>68</sup> Durante la separazione Alessandra è messa a dura prova, perché deve respingere l'amore di Tomaso, un compagno della Resistenza, l'unico uomo che la ama come lei ha sempre desiderato. Il rifiuto di Tomaso è la prova della fedeltà nei confronti di Francesco, che Alessandra spera di ritrovare innamorato come un tempo una volta uscito di prigione. Arriva il giorno tanto atteso dalla giovane, e Francesco viene liberato. Ma Alessandra non lo riconosce più.

Non riuscivo a trovare in lui alcun segno che appartenesse al nostro passato felice. Mi rialzavo sui gomiti per meglio osservare il suo viso; seguivo i contorni delle guance, la fronte, il disegno dei sopraccigli, le labbra. Ma era, dappertutto, sconosciuto. Avevo paura.<sup>69</sup>

La paura diventa sempre più grande, perché Alessandra vede Francesco inserirsi di nuovo nella sua quotidianità non in nome dell'amore, ma in virtù del diritto di essere suo marito. Inoltre Alessandra matura il terrore di cadere nello stesso destino che ha travolto madre. Dopo giorni di incubi e allucinazioni, una notte, quando la solitudine morde la giovane con tutta la sua forza, lei chiede per l'ennesima volta disperatamente aiuto a Francesco, che però non riesce a comprendere la situazione. «In me il cane rabbioso ebbe un balzo, si lanciò. M'avventai contro Francesco e gli scaricai la pistola nella schiena.»<sup>70</sup> Invece di uccidere se stessa, Alessandra uccide l'uomo che da tempo non riconosce più come il giovane che l'ha amata. Così il romanzo si chiude con il processo di Alessandra, durante il quale viene condannata.

### **Alessandra, la donna forte**

Alessandra è la protagonista del romanzo, attorno alla quale ruota tutta la storia, ed è importante anche perché, in quanto io narrante, tutte le altre personagge sono raccontate attraverso i suoi occhi.

*Dalla parte di lei*, però, si apre con un personaggio maschile, «Incontrai per la prima volta Francesco Minelli a Roma, il venti ottobre del mille novecento quarantuno»,<sup>71</sup> l'uomo amato da

---

<sup>68</sup> *ivi*, p. 479.

<sup>69</sup> *ivi*, p. 486.

<sup>70</sup> *ivi*, p. 519.

<sup>71</sup> *ivi*, p. 3.



Alessandra, e lei stessa entra in scena come personaggio, poche righe dopo, come controparte donna del fratello,

Si chiamava Alessandro e quando io nacqui, pochi mesi dopo la sua morte, mi venne imposto il nome di Alessandra per rinnovare la sua memoria e nella speranza che in me si manifestassero alcune di quelle virtù che avevano lasciato di lui un inestinguibile ricordo.<sup>72</sup>

Nel segno del fratello morto, quindi, Alessandra viene al mondo, quel fratello che le toglie tutti i meriti diventando un termine di paragone perfetto, irraggiungibile;

[...] quando mi si rimproverava era per farmi notare che avevo tradito, nonostante il mio nome, le speranze che mi erano state affidate; né si tralasciava di aggiungere che Alessandro mai avrebbe osato agire in tal modo; e finanche quando meritavo un buon voto a scuola, o davo prova di diligenza e lealtà, mi si toglieva metà del merito insinuando che fosse Alessandro ad esprimersi attraverso me.<sup>73</sup>

La presenza di Alessandro è avvertita dalla protagonista come una presenza negativa, «Non dubitavo che egli si fosse stabilito in me, ma [...] solo per suggerirmi azioni riprovevoli, cattivi pensieri, malsane voglie.»<sup>74</sup>

Alessandra, quindi, avverte questo legame con un fratello che non ha mai conosciuto, e dall'altra parte subisce la forte influenza della madre, Eleonora. Il rapporto tra le due è così forte che nel momento in cui Alessandra realizza che il padre si è intromesso nel loro sodalizio femminile, in quanto marito di Eleonora, la scoperta la ferisce a tal punto da iniziare a pensare al suicidio.

Avevo ancora negli occhi il viso di mio padre che sorrideva in maliziosa complicità con la mamma. Per la prima volta l'avevo sentito entrare nel nostro raccolto mondo femminile come un insidioso nemico. [...] In quel tempo cominciai a pensare al suicidio credendo che la mamma tradisse la nostra intesa segreta. Da allora quest'idea tornò innumerevoli volte a tentarmi, quando temevo di non poter superare un momento arduo, o soltanto una notte di incertezza e di angoscia.<sup>75</sup>

La sensibilità di Alessandra la rende una creatura singolare, in accordo con la genealogia femminile dalla quale discende. La madre, e ancora prima la nonna, sono proprio come lei, e nel momento in cui Eleonora si accorge che anche la figlia ha la sua stessa inclinazione vorrebbe strapparla dal destino di infelicità che la attende. Come ricorda Alessandra della madre,

Infatti, spesso io la sorprendevo intenta a fissarmi con uno sguardo amorosissimo, ma intriso di tanta sincera pietà che mi veniva voglia di piangere, pur senza comprenderne il motivo. A lei non sfuggiva la mia

---

<sup>72</sup> *ibidem*.

<sup>73</sup> *ivi*, pp. 3-4.

<sup>74</sup> *ivi*, p. 4.

<sup>75</sup> *ivi*, pp. 12-13.

predilezione per la solitudine, per le lunghe soste alla finestra, il mio amore per la poesia. La scoperta di queste nostre affinità a volte le suggeriva improvvisi slanci di tenerezza, altre volte la sgomentava a tal punto che d'un subito, come se fossi minacciata da un invisibile pericolo, ella mi staccava dalla finestra e dai miei giuochi solitari, ordinandomi bruscamente: «Muoviti, va' su da Fulvia, non stare chiusa in questa casa, va' a giocare con le bambine della tua età, a prendere aria, via».<sup>76</sup>

Eleonora, dunque, si pente dell'educazione che ha riservato alla figlia, perché crede di averla resa debole, come di fatto lei stessa si reputa;

«Ma in verità (e forse questo è uno dei miei torti) io non ho mai pensato a te come a una figlia, credo di non averti mai trattato come tale. Ti ho sempre trattato al pari di una donna, fin da quando sei nata, e ti ho accompagnata giorno per giorno, consolandoti, incoraggiandoti, io che già sapevo quanto sia difficile essere donna. Poiché una donna, in realtà, non ha mai vera infanzia, è sempre già donna, fin da quando ha solo pochi anni o sa appena parlare. Forse ho sbagliato. Temo proprio di aver sbagliato perché, così facendo, tu sei cresciuta, invece, debole e indifesa come me.»<sup>77</sup>

Eppure Alessandra debole e indifesa non lo è. Crescere vicino a Eleonora le ha insegnato l'importanza dell'amore e le ha fatto capire quanto sia difficile per una donna riuscire ad essere felice nel corso della vita. Ma proprio dalla consapevolezza del destino amaro delle donne Alessandra trae la forza per non accettare i soprusi degli uomini. La giovane, al contrario della madre che si negherà alla vita, ammettendo così la sconfitta di fronte al ricatto del marito, si ribella alla forza maschile, quando questa si dimostra crudele e ingiusta. Due sono gli episodi che appaiono nel romanzo nei quali traspare questo lato del carattere di Alessandra: la vicenda del compagno di classe e il fatto del gallo.

Durante il liceo, una compagna di classe di Alessandra, Natalia Donati, inizia a mostrare interesse per un ragazzo più grande, un certo Andreani. Gli altri compagni di classe, allora, si approfittano dei sentimenti della giovane e le scrivono appassionate lettere d'amore, spacciandosi per Andreani e pregando la ragazza di mantenere questa dichiarazione segreta. Natalia confida la sua felicità ad Alessandra, che però sospetta riguardo la veridicità di quei messaggi. Alla fine Alessandra scopre che le lettere sono state compilate da Magini, un compagno più grande che sta ripetendo la classe. Quando un giorno in una lettera si propone un incontro a Natalia, con il solo scopo di renderle palese l'inganno e prendersi gioco di lei, Alessandra affronta Magini e lo invita a desistere dal suo proposito.

---

<sup>76</sup> *ivi*, p. 35.

<sup>77</sup> *ivi*, p. 112.

Mi rivolsi a lui con serietà: vincendo una mia istintiva riservatezza, tentai di fargli comprendere l'importanza che avevano per una donna i sentimenti amorosi e come fosse delittuoso scherzare con essi. Egli seguitava a ridere; anzi, da quel momento, oltre che di Natalia prese a ridere anche dell'amore. [...] Sentii un furore selvaggio invadermi, in un turbine. Il Magini era di contro a me e sorrideva, furbo, nel salutarmi. Allora, d'impeto, io alzai il braccio e con l'astuccio pesante dei compassi lo colpì alla tempia.

Era un ragazzo alto; cadde lungo disteso nell'atrio e i compagni s'affollarono attorno a lui, mentre il sangue che veniva giù dalla fronte gli impastava i peli duri dei sopraccigli.<sup>78</sup>

Tempo dopo, quando invece Alessandra si trova in Abruzzo, avviene il fatto del gallo. L'animale è arrivato appositamente dal Nord, ed è un esemplare pregiato, dalle piume verdi dorate. Dal portamento maestoso e dal passo grave, il gallo quando si trova con le altre galline le colpisce al collo con crudeltà, una ad una, per avere più becchime. Così un giorno Alessandra decide di attirarlo con del cibo,

Stavo inginocchiata in terra: sentii che poteva ferirmi, beccarmi d'improvviso non per cattiveria ma per un sicuro diritto che gli era consentito di affermare. Ci guardammo, il suo occhio era di pietra dura. Di scatto l'afferrai al collo, le mie dita affondarono tra le piume, con profondo ribrezzo strinsi il suo corpo molle e lucido tra i miei ginocchi.

Io ho le mani lunghe e magre: sembrano mani deboli, a vederle, delicate mani femminili. Sembrano, ho detto. Ho sempre avuto mani fortissime, invece: e il gusto di piegare qualcosa con esse, spezzare i rami, gli arbusti. Sotto il molle arruffo delle vistose piume del gallo, il collo mi si rivelava fragile, benché ancora gonfio di cibo: lo immaginavo bianco, livido, violaceo. Strinsi. Il suo corpo dalle ali vibranti mi si dibatteva tra i ginocchi, procurandomi un fastidioso raccapriccio; ma, col fastidio, la mia presa raddoppiava. Strinsi, tirai, nel caldo segreto delle piume, finché il gallo fu fermo, rotolò in terra, e da lì mi fissava, tremendo, con l'occhio di pietra dura.<sup>79</sup>

Alessandra, dunque, non resta indifferente ai soprusi, e allo stesso tempo vive con il mito del grande amore, che conosce attraverso la madre e il racconto che la donna le fa del suo rapporto con il giovane Hervey. «Quando mi parlava dei loro incontri sembrava che recitasse una poesia; e perciò io intuivo che quello di lei era veramente l'amore come avevo sempre immaginato che dovesse essere: trepido, favoloso, incantato, e tuttavia inesorabile nella sua tremenda maestà.»<sup>80</sup>

L'esperienza della madre segna Alessandra al punto tale che lei stessa vivrà cercando a tutti i costi di tenere vivo il suo sogno d'amore. Il racconto che lei fornisce di questa eredità materna, non

---

<sup>78</sup> *ivi*, pp. 42-43.

<sup>79</sup> *ivi*, pp. 193-194.

<sup>80</sup> *ivi*, p. 89.

tangibile eppure estremamente determinante, le serve per spiegare le azioni che avvengono successivamente, durante il matrimonio con Francesco.

Forse io potrei rimproverarle di avermi fatto vivere continuamente in un clima di esaltazione che mi aveva reso devota, innanzi tutto, al mito del grande amore, e così avermi ridotto, pur senza volerlo, alla dolorosa condizione di oggi. Potrei rimproverarglielo, forse, se non avesse scontato lei per prima i suoi ambiziosi propositi. E se ora sono costretta a scrivere queste cose di lei, e a ricercare i più intimi e drammatici momenti della nostra vita in comune, non è davvero per accusarla di avermi fatto quale sono, ma per spiegare ad altri certe mie azioni che altrimenti resterebbero chiare soltanto a me stessa.<sup>81</sup>

L'importanza dell'amore è così radicata in Alessandra che lei stessa è pronta a rinunciare alla madre, la creatura che ama di più al mondo, affinché lei possa andare via con Hervey e vivere finalmente felice. L'ultimo colloquio che le due donne hanno, infatti, prima che la madre si getti nel Tevere, è un addio sofferto e coraggioso di Alessandra alla madre.

«Io non sono così forte, Sandi, non ho più forza, più alcuna forza, più alcuna.» [...]

«Vattene di qui dentro» le dissi «va' su a villa Pierce. Parti con Hervey, mamma. Io rimango.»

Era la prima volta che pronunciavo il nome di lui. Lo avevo detto con calma. Ero calmissima, ricordo: mentre discorrevamo io mi ostinavo a lucidare un vecchio posacarte scuro che aveva sempre destato in me una singolare avversione. Rappresentava un gobbo con un tredici in mano. Volevo renderlo pulito, lustro. Volevo trovare la forza di continuare a vivere lì dentro, pazientemente, lucidare altri simili odiosissimi aggeggi. E far libera lei. [...]

«Sandi... Alessandra...»

Io accorsi. Ci stringemmo in un disperato abbraccio: «Vattene» io le sussurravo: «Non tornare più, mamma, vattene». [...] Fui io stessa a spingerla fuori della porta. «Va', va'» le dicevo ed ero tutta gelata in me, un blocco di solitudine e terrore.

«Va'.»

La vidi scomparire nella scala che il temporale rendeva tenebrosa.<sup>82</sup>

Oltre alla madre, un'altra presenza importante nella vita di Alessandra è Fulvia, la giovane che vive al piano di sopra. Le due si conoscono grazie all'amicizia che lega le rispettive madri, Eleonora e Lydia, e stringono un rapporto fin da subito particolare. Alessandra prova un'attrazione verso l'amica che non riesce a spiegarsi, e per questa ragione la reputa opera di Alessandro.

La sua pelle era anzi la cosa più bella che avesse; fine, trasparente e vellutata. Quando ci lasciavano sole avevo voglia di chiederle: “Mi fai toccare?”; ma non osavo. [...]

---

<sup>81</sup> *ivi*, p. 90.

<sup>82</sup> *ivi*, pp. 139-140.

Talvolta Fulvia si sdraiava sull'asse lasciandomi appena un piccolo spazio per sedere ai suoi piedi; la sua vestaglia si apriva sulle spalle, sul seno, sulle gambe, che io contemplavo con avida curiosità. [...] Sentivo che Alessandro era innamorato di lei e voglioso di consumarla con gli occhi. Ma ero troppo ingenua per poter accettare consapevolmente quegli impulsi.<sup>83</sup>

Un giorno, mentre Alessandra e altre ragazze si trovano a casa di Fulvia, la giovane si mostra loro nuda. Un gesto all'apparenza ardito, ma che nasconde il bisogno di Fulvia di cercare l'approvazione riguardo la sua persona da parte delle amiche. Alessandra, però, distoglie subito gli occhi dal corpo dell'amica e corre via, perché non riesce a sostenere quella vista.

Ricordando l'episodio, Alessandra parla di una vera e propria colpa che ha provato, di come si fosse sentita diversa dalle sue coetanee, affetta da una sorta di anomalia.

Mi pareva d'essere io in torto: io che portavo il corpo come una colpa. Avrei voluto spiegare della presenza di Alessandro, ma non osavo: temevo che si trattasse di un'anomalia congenita, come se nascondessi nella scarpa un piede caprino. In quei giorni lessi, sul giornale, di una ragazza che, presso ai vent'anni, scopre d'essere uomo. Ritagai il trafiletto e lo nascosi in un libro. Non riuscivo a convincermi di essere una ragazza simile alle altre.<sup>84</sup>

Tempo dopo, quando Alessandra è già sposata con Francesco e infelice del rapporto che vive con lui, si verifica un episodio che svela l'attrazione tra le due amiche. Una sera Fulvia si trova a cena a casa di Alessandra, e si ferma a dormire da lei, in assenza di Francesco. Le due si stendono sul letto a parlare, proprio come facevano le loro madri, ma per trovare sollievo dal caldo estivo entrambe si svestono, e incoraggiate dal silenzio della notte si confessano riguardo il loro rapporto.

Si sdraiò sul letto in una breve sottoveste nera che lasciava scoperta la bella forma delle gambe e il seno gonfio sotto il merletto. Io seguitavo a parlare senza più tenere solidamente il filo di ciò che andavo dicendo: fingevo di guardarla negli occhi e invece le guardavo il seno tondo, bianco. Che dolce cosa, pensavo, un seno femminile. [...]

«Credo di non averti mai detto che, da bambina, ero innamorata di te».

«Di me?» ripetei smarrita. Il cuore mi batteva forte. [...]

Oh, pensavo, che cosa meravigliosa è una donna, perché nessuno sa vederla, nessuno amarla compiutamente?

«In fondo» ella disse con accento scherzoso «è un peccato che siamo donne tutt'e due. Avremmo potuto sposarci. Mi avresti sposato?»

«Certo» risposi: «Ti avrei condotto in viaggio di nozze a Venezia.» [...]

---

<sup>83</sup> *ivi*, pp. 57-58.

<sup>84</sup> *ivi*, p. 68.

Pensieri e desideri parevano correre tra me e lei, liberamente, in una intesa naturale.<sup>85</sup>

La relazione con Fulvia è una relazione immaginata, una relazione in potenza che però non si esprimerà mai in termini amorosi, perché, come è convinta Alessandra, la realtà ricorda loro che sono due donne, e quindi mai potrebbero stare insieme, tantomeno immaginare di sposarsi.

L'aspettativa di un amore non vissuto, un amore perfetto in quanto non sporcato dai problemi della vita quotidiana, non si rivela solamente nel rapporto con Fulvia. Quando Alessandra si trova in Abruzzo si accorge di provare dei sentimenti per suo zio Rodolfo, il fratello del padre.

“Sono innamorata di lui” pensai in un brivido di orrore. Era il fratello di mio padre, aveva trent'anni più di me. Eppure sentivo che in lui solo avrei potuto confidare: sarei stata lieta di andargli incontro, come Emilia, offrirmi in dono. Ricordai in un attimo il modo che egli aveva di guardarmi quando entravo nel suo studio. «Come cammini bene, Alessandra!» mi aveva detto, un giorno. Io ero arrossita, ma avevo riso per stornare il discorso ed egli subito aveva acconsentito a stornarlo. Ci guardavamo negli occhi, oltre lo spazio bianco della tovaglia; eravamo soli, in una religiosa solitudine. Allora mi fu chiaro che mi amava: anch'io lo amai per un attimo, disperatamente: fu uno dei momenti di più intenso amore della mia vita.<sup>86</sup>

Alessandra vive questo rapporto come fosse sospesa in un sogno (d'amore), una parentesi felice che si esaurisce nel giro di poco tempo. Quando la giovane deve andare a Sulmona per vedere i risultati degli esami viene accompagnata dallo zio, e i due, lontani dalla casa abruzzese della Nonna, passano la giornata comportandosi come una coppia appena nata. Sono attimi, poche ore piacevoli, dalle quali vengono strappati via, nel momento dell'annuncio alla radio dello scoppio della guerra. Alessandra, ricordando quel giorno, rimprovera lo zio Rodolfo di non averla salvata, di non averla portata via per sempre. Ripercorrendo quell'amore non vissuto Alessandra si vuole illudere che se si fosse concretizzato l'avrebbe resa felice, forse più felice di Francesco.

Uscimmo nel viale polveroso: c'è molta polvere a Sulmona. Egli mi prese pel braccio e incominciammo a camminare. Avrebbe dovuto portarmi via, quel giorno, tutto sarebbe stato diverso. Io ero una debole donna e le donne si appoggiano agli uomini come lui, alti e forti. Non posso perdonargli di non averlo fatto: il mio pensiero si accanisce contro di lui, vorrei che egli leggesse queste pagine. Ma perché non lo hai fatto? Lo picchio coi pugni sul petto: perché non mi hai portato via?<sup>87</sup>

Lo zio Rodolfo, però, come Fulvia, resta un desiderio inespresso. È l'incontro con Francesco che pone Alessandra, per la prima volta, nelle condizioni reali per realizzare il suo sogno d'amore. Durante il periodo della frequentazione i due giovani si legano molto, raccontandosi l'una all'altro in lunghe passeggiate e scambiandosi baci a Villa Borghese. Però Alessandra teme che con il

---

<sup>85</sup> *ivi*, pp. 371-373.

<sup>86</sup> *ivi*, p. 217.

<sup>87</sup> *ivi*, p. 227.

matrimonio il loro amore arrivi al termine, e per evitare ciò propone a Francesco di non smettere di compiere quei “riti da innamorati” dei primi tempi.

«Senti» dissi a Francesco: «voglio tornare spesso a Villa Borghese per baciarci. Anche dopo» precisavo: «non voglio perdere questa dolce abitudine.» [...]

«Ho paura» ripetevo. «Le persone sposate non vengono mai a Villa Borghese. Ci vengono la domenica coi bambini. No, Francesco, vero? Mi giuri che non sarà così? Passeggeremo anche insieme, vero?»

«Sì» egli mi rassicurava guardandomi con una dolcezza grave: «sì, te lo giuro.»

Disse proprio così; perciò dovevo credergli.<sup>88</sup>

Eppure, una volta sposati l’incanto si rompe.

Non ci eravamo mai più recati a Villa Borghese per baciarci, mai più in un caffè per discorrere. «Che bisogno c’è?» egli aveva detto un giorno: «possiamo discorrere a casa, adesso.» E invece a casa Francesco leggeva, scriveva, e io cucinavo, rifacevo il letto, stiravo: non potevamo mai discorrere.<sup>89</sup>

Alessandra, però, non si vuole arrendere ad un matrimonio infelice, e cerca in tutti i modi di tenere vivo il rapporto con Francesco. Ad esempio, si accorge che il fatto di non avere poltrone in casa è un motivo di disagio, perché l’assenza delle poltrone non aiuta la creazione di momenti di dialogo tra lei e Francesco.

Era molto spiacevole avere soltanto sedie e nessuna poltrona: a tutta prima io non avevo calcolato quali inconvenienti ciò avrebbe creato tra di noi: nello studio ancora freddo e disabitato conversare seduti sulle sedie era impossibile, avevamo l’impressione di trovarci nell’anticamera di un dentista. [...] seduti sulle sedie, era impossibile iniziare quelle interessanti conversazioni sulla religione, sull’arte, e sui nostri disegni spirituali, temi da noi preferiti durante il fidanzamento, quando si smetteva di parlare del nostro amore o della futura vita coniugale.

Dopo cena, andavamo a sederci sul letto; ma eravamo stanchi e presto Francesco diceva: «Se continuassimo a discorrere in letto?». Lì, a causa della nostra stanchezza, subito ci addormentavamo.<sup>90</sup>

[...] Ormai ero convinta che dalla mancanza di queste poltrone dipendesse gran parte della nostra infelicità.<sup>91</sup>

E così Alessandra riesce a trovare i soldi per comprare le poltrone, grazie al suo lavoro, ma la sorpresa che fa a Francesco non ha l’effetto desiderato. Infatti, quando le poltrone vengono consegnate a casa di Alessandra, il giorno del compleanno di Francesco, l’uomo arriva in compagnia di un suo amico, Tomaso, e non riserva particolare attenzione al regalo.

---

<sup>88</sup> *ivi*, pp. 309-310.

<sup>89</sup> *ivi*, p. 384.

<sup>90</sup> *ivi*, pp. 330-331.

<sup>91</sup> *ivi*, p. 337.

Il rapporto tra i due sembra non poter cambiare. Ma anche quando Alessandra viene incoraggiata dalla Nonna ad avere dei figli, l'unico modo possibile per la donna per garantirsi la felicità coniugale, la giovane si rifiuta fermamente. Eppure è ferocemente amara la riflessione che fa la Nonna in risposta al rifiuto convinto della nipote.

“Non credo che avremo figli per ora” le scrissi: “sono troppo povera, o forse non lo sono ancora abbastanza. E soprattutto sono troppo innamorata, voglio stare sola con Francesco: non saprò mai adattarmi a rinunciare all'amore. Altrimenti avrei sposato Paolo e sarei rimasta con te.”

La Nonna restò qualche giorno in silenzio: poi rispose: “Cara Alessandra, sei molto temeraria. Non mi dispiacciono le persone temerarie. Ma, a parer mio, privarsi di avere figli non è solo un grave peccato: è anche un grave rischio. Mi auguro che tu riesca a essere felice, sola con tuo marito: ma se tu non riuscissi, non potresti neppure attribuire ai sacrifici fatti per i figli la causa della tua sconfitta”.<sup>92</sup>

Ci sono dei momenti in cui Alessandra, seppure con timore, ammette la sconfitta del suo matrimonio, ma prova lo stesso a confrontarsi con Francesco, che però dimostra di non comprendere il linguaggio d'amore della donna.

«Perché non mi scrivi più lettere d'amore?» gli dicevo.

Egli rimaneva addolorato, perplesso. «È vero» rispondeva «forse perché ormai posso parlarti quando voglio.»

«Ma non mi parli mai d'amore...»

«Non te ne parlo mai? Bisogna che tu abbia pazienza, Alessandra: sono molto nervoso, di questi tempi.» [...]

«Tu aspetti sempre da me quello che tu faresti al mio posto. Tu donna.»

«Ma io soffro» proruppi abbandonando ogni proposito di controllo.

«Lo so» disse: «lo capisco. Ma io sono fatto così.»

La sua sincerità mi sconvolse; non reagiva, non protestava. Si limitava solo ad opporre alla mia natura di donna romantica e sensibile, la sua di uomo fermo e deciso, senza misericordia.<sup>93</sup>

Prigioniera di un amore che si rivela ben diverso dal sogno, Alessandra è messa a dura prova.

Tomaso, un compagno di Francesco che collabora con lui alla Resistenza, si innamora di lei, e fa di tutto per conquistarla. Resistere a quell'amore per Alessandra diventa combattere una vera e propria lotta. Quando un ufficiale tedesco, sulle tracce di Francesco, mostra alla donna le fotografie di Francesco e Tomaso chiedendole chi dei due sia suo marito, Alessandra indica il volto di Tomaso, nella speranza sofferta che lo arrestino e in questo modo l'uomo si allontani da lei, e con lui la tentazione.

---

<sup>92</sup> *ivi*, p. 335.

<sup>93</sup> *ivi*, p. 341.



«[...] Tutto crollerebbe, se tu rimanessi qui, lo sai bene. Tutto quello che io sono stata dal giorno in cui nacqui, tutto quello che è stata mia madre, che è stata mia nonna Editta, e insomma tutto ciò in cui ho creduto finora e che s'esprime nell'amore per Francesco. Perciò sono disposta a qualsiasi cosa per difendermi. Tutto il giorno ho desiderato che venissero a prenderti e io non fossi obbligata ad essere così forte, stasera. È sempre una cosa difficile essere forti, ma non lo è stato mai come ora. [...]»<sup>94</sup>

«Perché, vedi, Tomaso, a un certo punto bisogna scegliere tra arrendersi o difendersi. Non si può sempre vivere nell'incertezza e nella paura. [...] Alcuni dicono che sia più difficile arrendersi, e forse è davvero così se io, stasera, ho tanta paura di arrendermi; ma io sono tra quelli che non hanno altra scelta che difendersi, come Francesco. Egli lo capirà, tornando.»<sup>95</sup>

E invece Francesco, una volta tornato dal carcere, non capisce, perché Francesco è tra coloro che si sono arresi, come dice ad Alessandra raccontando la sua esperienza in carcere, «[...] Vedi: si ha paura fin quando non si è costretti ad arrendersi. Dopo si acquista la calma. [...]»<sup>96</sup> La calma di cui parla Francesco Alessandra non la può provare, perché lei non ha potuto far altro che difendersi, per tener fede a quel sogno d'amore che non solo è motivo della sua vita, ma anche della vita delle donne della sua famiglia, la madre e la nonna. Alessandra, nel difendersi, ha dimostrato di essere più forte di sua madre, perfino più forte di suo marito, ma la sua scelta coraggiosa le causa una profonda agitazione con la quale non riesce a sopravvivere. È questo turbamento interiore che la porta ad uccidere il marito, al posto di se stessa, l'uomo che si è arreso di fronte al matrimonio, incapace di coltivare il sogno d'amore.

Emilio Cecchi, ripreso da Lucinda Spera nel suo studio del 2018, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, riflette sul gesto violento di Alessandra in una recensione del 23 ottobre 1949 per «L'Europeo», *La nuova de Céspedes. Un romanzo di 600 pagine in cui s'incontrano alcune delle figure più vive di questi anni*<sup>97</sup>. Cecchi accusa Alessandra di essere una mitomane e una sentimentale, una personaggio che ha pressato fino allo stremo suo marito Francesco, per poi finire per ucciderlo. D'altronde non stupisce che la critica mosca al gesto di Alessandra venga però da un uomo; de Céspedes, prevedendo reazioni del genere, per mezzo di Alessandra esprime il suo parere al riguardo, difendendo in anticipo il gesto della sua personaggio, «Io penso che, dopo aver letto, un uomo potrà più facilmente comprendere il mio agire sebbene, per sua natura, non gli riuscirà di giustificarlo.»<sup>98</sup> Questa la grande forza della personaggio, nonché

---

<sup>94</sup> *ivi*, p. 461.

<sup>95</sup> *ivi*, p. 465.

<sup>96</sup> *ivi*, p. 481.

<sup>97</sup> Lucinda Spera, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Il Mulino - Rivisteweb», fascicolo 1 (gennaio-giugno 2018), pp. 176-178.

<sup>98</sup> *Alba de Céspedes, Dalla parte di lei*, p. 524.

protagonista Alessandra, che grazie alla sua storia personale invita a una riflessione universale sui rapporti tra le donne e gli uomini, sulle loro diverse nature.

Alessandra, dunque, è una donna forte, che per ribellarsi a un mondo dominato dagli uomini non sceglie, come la madre, di negarsi alla vita, ma compie un gesto estremo. Riprendendo la lettura del romanzo che propone Francesco Ghera, *Alba de Céspedes: Alessandra spara al patriarcato*,

[...] l'uxoricidio si connota come un atto sovversivo alla dominazione maschile. Colpevole di averla resa schiava, ma particolarmente, di averla illusa con l'idea di un amore romantico, sincero, e fruitore di gioie e grandi sentimenti.<sup>99</sup>

### **Eleonora, la donna del mito**

Eleonora è la prima personaggio a comparire nella pagina iniziale del romanzo. Infatti, dopo Francesco e il padre di Alessandra, l'io narrante la nomina, facendo immediatamente riferimento alla sua morte, anticipando quindi l'evento tragico che chiuderà la prima parte dell'opera; «Abitavamo in uno dei nuovi casamenti sul Lungotevere Flaminio, dove avevamo preso alloggio subito dopo la morte di mia madre.»<sup>100</sup>

In queste pagine iniziali la madre è la figura principale, e Alessandra ne racconta la sfortunata parabola. La donna è una creatura fuori dal comune, dalla pelle chiara e gli occhi azzurri, è figlia d'arte, perché la madre è stata una famosa artista drammatica austriaca.

Mia madre si chiamava Eleonora. Da lei io avevo ereditato il colore chiaro dei capelli. Era così bionda che, quando sedeva contro la luce della finestra, i suoi capelli sembravano candidi e io rimanevo attonita a guardarla come se avessi avuto una visione della sua futura vecchiezza. I suoi occhi erano azzurri, la pelle trasparente: questi caratteri venivano dalla madre austriaca, la quale era stata un'artista drammatica piuttosto nota e aveva abbandonato le scene per sposare mio nonno, italiano, ufficiale d'artiglieria. Infatti alla mamma era stato dato quel nome per ricordare la *Casa di bambola* di Ibsen che ella soleva rappresentare nelle sue serate d'onore.<sup>101</sup>

Alessandra ricorda con affetto il carattere straordinario della madre, che durante l'infanzia le ha permesso di vivere in una favola.

Secondo i canoni della morale corrente, ella non era perfetta, forse; ma le sue imperfezioni, le sue debolezze e quella amorosa pietà che moveva ogni suo gesto, erano proprio i caratteri che narravano di lei, presente e vive, già una poetica leggenda. Mia madre era lontana da me come lo sono i personaggi dei libri, una di

---

<sup>99</sup> Francesco Ghera, *Alba de Céspedes: Alessandra spara al patriarcato*, in Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (2015), p 663-679, <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55132/Pages%20from%20libro%20locas-19.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

<sup>100</sup> *ivi*, p. 3.

<sup>101</sup> *ivi*, p. 8.

quelle donne come piacerebbe di essere e non si è mai compiutamente. Se perdessi il ricordo della mia infanzia e di lei, rimarrei priva di tutto quanto ebbe importanza per me, mi dette gioia, e anche della favola della mia vita.<sup>102</sup>

Eleonora, quasi una personaggio del mito, deve la sua natura all'educazione della madre, che la costringeva all'ascolto dei drammi e delle vicende d'amore delle tragedie, sperando di risvegliare nella figlia un istinto di difesa, e invece, in questo modo, condannandola all'infelicità. Racconta infatti Eleonora, durante un colloquio con Alessandra che sta manifestando la sua stessa natura,

«Mia madre tentava a tutti i costi di staccarmi dalla musica, dai romanzi, dalla poesia: avrebbe voluto che io mi distraessi, fossi più forte di lei. Ero ancora piccola ed ella mi raccontava fosche e sanguinose vicende d'amore, sperando che in me nascesse un istintivo senso di difesa: erano racconti cupi, terribili, allucinanti, ed ella me li narrava con un tono di voce basso, tragico, manifestando la sua vocazione d'attrice. Io non potevo ascoltarla; piangevo, volevo andarmene e lei mi tratteneva per i polsi. Era una donna singolare: mostrava una sorta di accanimento nel far questo, un crudele accanimento germanico. Io m'alzavo di notte per leggere le poesie, o il *Werther* che era molto difficile, in tedesco. Studiavo il piano con tanta passione da averne, una volta, un grave collasso nervoso. Cessò allora di trattarmi così; soltanto un giorno mi disse col gesto che aveva, quasi un vezzo, di dividermi i capelli sulla fronte: "Peccato, avrei voluto che tu fossi felice".»<sup>103</sup>

La paura di essere donne deboli, incapaci di vivere felici, è quasi una maledizione che si tramanda di madre in figlia. Eppure Eleonora crede, per una breve parentesi della sua vita, di essersi liberata dalle catene dell'infelicità, nel momento in cui incontra Hervey e per la prima volta conosce l'amore che aveva sempre immaginato.

Dopo l'incontro con Hervey pareva tornata addirittura una ragazza. Quando uscivamo insieme la gente si volgeva a guardarla: eppure era vestita modestamente, non aveva alcunché di stravagante o vistoso. Ma era difficile incontrare un'altra donna che possedesse tanta grazia, tanta intrinseca armonia. [...] Sì, mia madre innamorata era la cosa più gentile che avessi mai visto.<sup>104</sup>

Ma l'incanto si rompe presto, non appena Ariberto, il marito di Eleonora, assiste al concerto che lei tiene con Hervey nella villa al Gianicolo, e, accortosi del sentimento tra i due, vieta alla donna di tornare dai Pierce.

«Ti chiuderò qui dentro» egli le diceva. «Qui, hai capito?, qui.» [...]

---

<sup>102</sup> ivi, p. 73.

<sup>103</sup> ivi, pp. 45-46.

<sup>104</sup> ivi, pp. 82-83.

«Ti prego, Ariberto, ti prego» diceva con voce implorante, dolente. «Ti supplico» gli diceva. «Ti supplico.» Ed era come se si trascinasse in ginocchio, proprio lei così altera e lieve, come se si annientasse addirittura di fronte a quello stesso uomo che io avevo ricondotto a casa pietosamente al mio braccio.<sup>105</sup>

Eleonora, dunque, è indifesa di fronte alla dura legge del marito, e per questo non vede altra soluzione che negarsi alla vita, pur di non vivere una vita infelice.

Il suo funerale non parla solo della sua sorte, ma della sorte di tutte le donne che per opporsi ai mariti non hanno altro strumento che il proprio corpo, unico spazio di libertà, che diventa mezzo di sacrificio.

[...] io fissavo, oltre la bara, il gruppo degli uomini che ascoltavano seri, alcuni a braccia conserte. Apparivano mortificati più che dolenti: dal loro sguardo trapelava lo sgomento per quegli atti sconsiderati che le donne compiono d'improvviso e dei quali essi confusamente intuiscono d'essere la causa. Sentivo che la violenza di queste subitane ribellioni li sbigottiva poiché erano convinti che bastasse il richiamo di un bambino, la presenza di un estraneo, o persino un vestito nuovo, a consolare una donna. Il portinaio aveva ripetuto tante volte che mia madre, uscendo, quel mattino, lo aveva salutato cortesemente: «Buongiorno, Giuseppe». Stupito riferiva a tutti questo particolare. Gli uomini non comprendono come le donne facciano a dire "buongiorno, Giuseppe" e sorridere poco prima di morire: eppure qualcosa le lega così tenacemente alla vita che tentano di farne parte fino all'ultimo istante, forse aspettando la salvezza dallo stesso vigore che è in essa. Mia madre aveva pensato a prendere l'impermeabile poiché il tempo appariva nuvoloso, buongiorno Giuseppe, e s'era buttata nel fiume.<sup>106</sup>

### **Lydia, l'amica**

Lydia Celanti è l'inquilina dell'appartamento al piano di sopra. Vive con la figlia Fulvia quasi sempre sola, perché il marito è assente per lunghi periodi per lavoro.

Madre e figlia vivevano quasi sempre sole perché il signor Celanti era viaggiatore di commercio. Quando egli tornava era come se ospitassero un estraneo e non si peritavano di fargli comprendere l'impaccio che portava, con la sua presenza, al ritmo abituale della loro vita: mangiavano in fretta, andavano presto a letto, rispondevano laconicamente al telefono, l'una simulava lunghe emicranie, l'altra insisteva nei più noiosi e petulanti giuochi di bambina: la loro casa, che era meta di frequenti visite da parte delle inquiline, veniva disertata non appena Lydia annunciava: «È arrivato Domenico». Infine, forse senza volerlo, entrambe rendevano la casa così inospitale, disordinata e uggiosa che il signor Celanti presto ripartiva con la sua valigetta, non senza aver lodato i vantaggi della vita d'albergo e la cucina delle città del Nord.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> *ivi*, p. 107.

<sup>106</sup> *ivi*, p. 151.

<sup>107</sup> *ivi*, pp. 18-19.

Lydia vive la presenza del marito come quella di un ospite indesiderato, che infrange l'equilibrio della sua quotidianità. La donna, infatti, ha una relazione con un capitano, e, non appena il marito riparte,

[...] la madre riprendeva le sue inesauribili telefonate e, nel pomeriggio, usciva lasciandosi dietro, come una sciarpa, per tutta la lunghezza delle scale, un acuto profumo di garofano. Andava dal capitano. [...] Lo chiamava pel suo grado solamente: «il capitano dice... al capitano piace...», come se ignorasse il nome e il cognome di lui. Ma ciò, allora, non mi pareva strano: altre signore del palazzo avevano "l'ingegnere" o "l'avvocato" e anche di costoro non si sapeva nulla di più preciso.

Lydia raccontava degli amorosi convegni, delle lunghe passeggiate, delle lettere che riceveva con la complicità di una servetta.<sup>108</sup>

Un giorno, Lydia bussa alla porta di Eleonora per chiederle delle lezioni di pianoforte per la figlia Fulvia, anche se il motivo che la spinge realmente è vedere Eleonora da vicino, dato che per tutte le inquiline del palazzo la donna era come avvolta da un'aurea, che la rendeva una creatura affascinante e allo stesso tempo riservata, inavvicinabile. Da subito le due diventano amiche, ed Eleonora entra in contatto con quel clima di esaltazione amorosa da cui è presa Lydia.

Ottenne un successo immediato: Lydia era fresca, odorosa di talco, viva e colorita come una pianta alla quale sia data acqua in quel momento. Mia madre era una donna linfatica, aveva poco seno. Fu attratta da quel seno colmo e florido che pareva vivere da solo una propria vita animale, estranea a chi lo possedeva. [...] Mia madre si recava da loro a un'ora precisa come dalle altre alunne. Ma, appena entrata, Lydia la chiamava dalla sua camera: «Entra di qua, Eleonora» e subito, vivacemente, incominciava a discorrere, a dipanare i suoi racconti, le offriva le sigarette. Così passavano ore.<sup>109</sup>

Anche Lydia, proprio come Eleonora, vive un matrimonio senza amore, e per evadere dall'infelicità coniugale si accontenta di essere l'amante di uomini a loro volta sposati con mogli infelici. Lydia ha bisogno di sapere che piace agli uomini, il suo fascino è il mezzo attraverso cui li controlla. Tant'è che, tempo dopo la morte di Eleonora, quando si trova in presenza del marito dell'amica cede alle lusinghe dell'uomo.

Una volta, avevo l'influenza, Lydia venne a trovarmi. Mi avvedevo che, nel rivolgersi a lei, mio padre usava frasi galanti e allusive, lievemente indecenti [...] Lydia non aveva mai avuto simpatia per mio padre, eppure la vedevo soddisfatta dei suoi vietati complimenti: scorreva con voce civettuola, si scostava il cappottino in una repentina ondata di calore, rideva con un risucchio ingordo e, nel riso, il suo seno ormai pesante si sollevava. «La vostra era una generazione diversa da quella di oggi» gli diceva «sapevate come trattare le donne. E poi» aggiungeva con un sospiro «i meridionali...» Il capitano era meridionale. A causa

---

<sup>108</sup> *ivi*, p. 19.

<sup>109</sup> *ivi*, p. 20.

dell'oscuramento mio padre si offrì di accompagnarla a casa: ella si schermì, ma in fondo era lusingata da quella galanteria.<sup>110</sup>

Eppure, anche se può sembrare una donna frivola, in realtà Lydia soffre la sua condizione di amante. Quello che è iniziato con la leggerezza di un gioco si è trasformato, con il passare degli anni, in una condizione umiliante, che la costringe a vivere nell'ombra delle mogli degli uomini che frequenta, perennemente nascosta.

[...] «è triste essere l'amante di un uomo sposato [...] Quando si è giovani va tutto bene, e poi... [...] È strano: tante cose ch'io provo non riesco a dirle e anzi, spesso, non riesco neppure a precisarle e così neppure ne soffro. Poi le leggo nei romanzi e allora le comprendo veramente e spesso mi viene da piangere. In questi giorni ho letto un romanzo dove si parla di una donna che è l'amante di un uomo sposato. Non mi ricordo come si chiama, questo libro, io dimentico sempre i titoli: ma spiegava molte cose mie, della mia vita. Per esempio, a un certo punto, lui, che è sposato, vorrebbe andare a trovare lei, invece è trattenuto dalla moglie e allora le telefona, le dice: "Scusi, non posso venire stasera, commendatore". Le prime volte si ride insieme di questi stratagemmi. Anche lui spesso fa così con me, mi chiama "Commendatore". È una sciocchezza, vero? Eppure si rimane molto male dopo aver riagganciato il microfono. Ora, per esempio, io gli scrivo all'indirizzo di un usciere, molto fedele, un certo Salvetti. Sempre per la moglie, naturalmente. L'usciere finge che siano sue. Dirai: è una sciocchezza, vero? Eppure, non so spiegarti, questa corrispondenza con l'usciere è piuttosto umiliante.»<sup>111</sup>

### **Fulvia, la donna complice: un parere di Maria Bellonci**

Pareva maggiore di me sebbene fosse, invece, di qualche mese più giovane. Era graziosa, bruna, dai lineamenti accentuati e vivaci: a dodici, tredici anni era già così formata che, quando uscivamo insieme accompagnate da Sista, gli uomini la guardavano passare.<sup>112</sup>

Fulvia, sebbene sia solo una ragazza, si distingue fin da subito per la sua bellezza matura. Anche se lei è molto giovane il suo corpo è già cresciuto, e per questo si trova presto in situazioni più grandi di lei, e apprende l'effetto che può provocare sugli uomini. Anche il padre di Alessandra non è indifferente alla ragazza, e si approfitta della sua apparente ignoranza riguardo ai rapporti tra gli uomini e le donne. Così Fulvia racconta di essere stata molestata da Ariberto, ma di essersi finta inconsapevole, innocente. È una vittima del linguaggio maschile che piega all'oppressione, al silenzio.

Molti anni dopo, Fulvia mi disse che, a quei tempi, spesso egli l'attendeva nelle scale. Non le faceva offerte d'amore né tentava di baciarla: voleva toccarla soltanto, al modo di una cosa. Mi disse anche che –

---

<sup>110</sup> *ivi*, p. 263.

<sup>111</sup> *ivi*, pp. 443-444.

<sup>112</sup> *ivi*, p. 18.

nonostante la ripugnanza che quelle mani suscitavano in lei – ella non osava difendersi, tenuta da una sorta di soggezione verso un uomo anziano, marito di un'amica di sua madre. Si lasciava toccare, perciò, mostrando di non conoscere ancora il significato di quei gesti e fingendo di scambiarli per atteggiamenti scherzosi.<sup>113</sup>

Fulvia dimostra di accettare questi atteggiamenti, come fossero parte naturale della sua esperienza di giovane ragazza. Questa triste accettazione per lei deriva dal fatto di aspettare per se stessa un destino identico a quello della madre. Così come Eleonora teme di aver passato il testimone di una vita infelice ad Alessandra, allo stesso modo Fulvia è lì che aspetta, rassegnata, di vivere la medesima esperienza della madre.

Perfino di Dario, il ragazzo con il quale intrattiene una relazione, Fulvia sembra non tenere grande conto, ma questo atteggiamento di indifferenza cela in realtà la paura di non valere nulla.

Volevo che mi parlasse di Dario. «Lo ami?» le domandavo. Lei mi rispondeva di no. Mi diceva di non provare alcuna commozione da quelle lettere e da quegli incontri. Non capivo allora perché facesse tutto ciò e una volta glielo chiesi con timidezza, violando le strette maglie del mio abituale riserbo.

Mi rispose, guardandomi seria: «Che dovrei fare? Io non valgo gran cosa. Non sono mica come te».<sup>114</sup>

La noncuranza di Fulvia alla presenza degli uomini è qualcosa di cui la ragazza però soffre. Quando Alessandra si confida con l'amica riguardo alla sua sensazione di attrazione mista a repulsione per gli uomini, Fulvia si rende conto che gli uomini interessano più ad Alessandra che a lei, lei che invece non prova nulla anche quando Dario le si accosta.

«Capisco che gli uomini piacciono più a te che a me».

«Perché supponi questo?» scattai.

«Perché è così. A me non dà alcun fastidio la bocca di Dario sulla mia: mi asciugo le labbra e subito posso tornare nella saletta dove si balla e prendere a scherzare con un altro. [...] Non riesco a giustificare ciò che spesso leggo nei libri: e cioè la necessità, l'istinto che una donna prova di difendersi, i dubbi che l'assalgono prima di cedere a un uomo o addirittura prima di baciarlo. [...] Dario qualche volta mi sfiorava con la mano. Ma era una mano d'acqua, mi faceva ridere. Avrei voluto essere turbata, capisci? Avrei voluto ribellarmi oppure gustare l'arditezza dei gesti che compivo. Niente. Niente. Vorrei provare almeno una volta ciò che tu senti quando ti si accosta un uomo».<sup>115</sup>

Eppure Fulvia finisce per amare Dario, forse si accontenta dell'amore che crede di meritarsi, ed è condannata allo stesso destino della madre. Infatti l'uomo le rivela di voler sposare un'altra donna, negandosi a lei quindi perché privo di fiducia nei suoi confronti: come Fulvia aveva mentito spesso alla madre per poterlo ricevere in casa, allo stesso modo avrebbe potuto mentire a lui una volta

---

<sup>113</sup> *ivi*, p. 56.

<sup>114</sup> *ivi*, p. 59.

<sup>115</sup> *ivi*, pp. 94-95.

diventata sua moglie. Così anche Fulvia è costretta all'umiliazione di poter aspirare ad essere solo l'amante nascosta dell'uomo che ama.

Dario la condannava proprio per aver ceduto alle sue insistenze: per averlo amato, insomma. [...] Egli le aveva promesso che si sarebbero visti spesso, benché con prudenza: avrebbe detto alla moglie che usciva per affari e sarebbe venuto da lei. «Ah farà così con la moglie?» io le avevo chiesto. E Fulvia aveva risposto: «Sì, sorrideva dicendo che le mogli credono sempre a queste cose. Ha detto che io potrò telefonargli in ufficio per fargli sapere quando mia madre esce di casa. Io ho detto che non volevo vederlo soltanto in quei momenti. Ma era difficile parlare avendo soltanto un lenzuolo indosso...».<sup>116</sup>

Vivendo una relazione clandestina con Dario, in Fulvia nasce un'invidia nei confronti della moglie dell'uomo, la figlia di un ricco droghiere, che da sentimento particolare diventa universale, estendendosi verso tutte le mogli, creature ai suoi occhi fortunate, incapaci di apprezzare quello che hanno. Essendo la donna dall'altra parte, l'osservatrice esterna, Fulvia non riesce a concepire che anche una moglie possa essere infelice, proprio come lei. Questo la porta ad allontanarsi da Alessandra, che non vede più come la sua amica d'infanzia, ma come la donna sposata che soffre per il suo matrimonio, e che quindi è cieca rispetto alla fortuna che le è capitata, di avere un marito. Durante il processo, infatti, Fulvia si rivela molto dura nella sua deposizione, perché per lei il processo diventa l'occasione per accusare la moglie Alessandra, non più l'amica, e con lei tutte le mogli. Così Fulvia si scaglia contro il ruolo di donna che non ha mai avuto il privilegio di rivestire.

Fulvia, durante la sua testimonianza, non osò mai guardarmi: era la mia sola amica e ciò che ella depose mi fece molta impressione. Disse che non avevo mai apprezzato la fortuna di essermi sposata con un uomo onesto e leale; e che, anzi, indifferente a tale privilegio, accusavo sovente Francesco di alcune immaginarie, trascurabili manchevolezze.<sup>117</sup>

Lucinda Spera, nel suo studio del 2018, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, riporta una lettera di Maria Bellonci a de Céspedes, del 5 ottobre 1949<sup>118</sup>, in cui Bellonci parla della deposizione di Fulvia come del tradimento di una donna verso le donne. Secondo Bellonci, Fulvia con le sue parole dimostra di non aver mai avuto un rapporto di solidarietà con l'amica Alessandra, ma di complicità, in quanto solo i complici sono pronti a rinnegarsi quando sbagliano. Fulvia si dimostra una donna complice, che prova a salvare se stessa ponendo sotto processo tutte le mogli, tutte le donne dall'altra parte, dove lei non sarà mai.

---

<sup>116</sup> *ivi*, pp. 404-405.

<sup>117</sup> *ivi*, p. 520.

<sup>118</sup> Lucinda Spera, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, p. 175.



### **La Nonna: tra arcaismo e modernità**

La Nonna era chiamata da tutti “la padrona”. Era naturale che la chiamassero così: quel nome le spettava per un intimo diritto che non soltanto la proprietà le attribuiva. [...] La Nonna portava in testa una corona di regina, benché la sua proprietà fosse modesta. Ma ella rivelava, in ogni gesto e parola, la consapevole forza di questa proprietà. A volte, quando il tempo non era rigido o nebbioso, ella sedeva in mezzo al prato. [...] La gonna ricopriva la sedia ed era come se la terra stessa si levasse fino a lei per sorreggerla in trono. Così pareva giusto che la terra le appartenesse e gli alberi da frutto, fino all’alto pianoro degli ulivi. Ella li dominava alla lontana come il direttore d’orchestra i più discosti strumenti. Sotto il suo sguardo gli alberi rabbrivivano e si spogliavano dei frutti, volentieri le olive si pigiavano nel frantoio, le offrivano il succo giallo e denso.<sup>119</sup>

La Nonna, contrariamente alle altre personaggi del romanzo, non fa parte della vita urbana di Roma, ma vive nella campagna abruzzese. Proprietaria terriera, la Nonna è una donna autoritaria, una matrona imponente, che governa non solo la terra ma anche le persone che appartengono alla sua famiglia e che con lei vivono. Appartiene a una genealogia di donne forti, che da sempre si sono imposte sugli uomini.

Su quel battente, l’uno accanto all’altro, in cornici nere e simili tra loro, si vedevano i ritratti di tutti i morti di famiglia. Erano vecchie arcigne e giovinette dagli occhi sgranati in una sorta di sgomento: [...] tutte avevano in comune tra loro la massiccia finezza del volto e il seno colmo. Gli uomini, al confronto, apparivano fiacchi e remissivi: era quel seno, certo, che trionfava su di loro e li intimidiva, in esso era il tramandarsi sicuro e possente della vita, di generazione in generazione. [...] gli uomini apparivano vinti su quella macabra parete.<sup>120</sup>

Ciò che distingue le donne dagli uomini, in particolare le donne sulla parete dei defunti di famiglia, è che le donne possiedono la vita e solo a loro spetta il potere di tramandarla. La facoltà di generare la vita, in un mondo contadino quale è quello abruzzese, è ciò che è più importante.

Le donne, inoltre, sono chiamate ad essere forti, sostiene la Nonna, perché vivono una vita contraria alla loro natura. Come dice ad Alessandra,

Le donne vivono una vita contraria al loro carattere, alla loro natura, ai loro sentimenti e ai loro impulsi: perciò debbono essere molto forti. Gli uomini non hanno bisogno di costringersi ad essere forti: essi hanno tratto in sorte la loro gagliardia come noi la nostra debolezza [...]» «Un uomo cade in guerra: è un eroe. Anche se il suo eroismo è stato inconsapevole. Ah!» [...] «Ma quante volte una donna deve consapevolmente morire, nella sua miserabile vita di ogni giorno?» [...] «È pur bello essere donna. Sono le

---

<sup>119</sup> Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, p. 198.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 165.

donne che possiedono la vita, come la terra possiede i fiori e i frutti. [...] La vita sempre ci richiede qualcosa, e alla vita si deve sempre dare.<sup>121</sup>

Forza per vivere in un mondo avverso alla loro naturale inclinazione e potere di generare la vita sono quindi, agli occhi della Nonna, ciò che caratterizza le donne. E non a caso è proprio lei l'unica personaggio a riconoscere la forza di Alessandra. Sicura di aver ereditato l'indole debole e sofferente della madre, la giovane si vede forte per la prima volta solo grazie agli occhi della Nonna;

«Tu, somigli a me». [...] «Non te ne avvedrai subito, forse» ella continuò «Neanche io sapevo d'essere quale sono. Poi, piano piano, ho acquistato la forza: giorno per giorno, dovrei dire. Tu passi il tempo a leggere: fa male. I libri indeboliscono, fanno soffrire, rendono schiave. Non si deve soffrire; si deve eliminare la sofferenza dalla propria vita, se si vuole esser forti. Vale la pena di soffrire solo per mettere al mondo i figli. Ogni figlio che mettevo al mondo era come se mi sentissi vivere una volta di più.»<sup>122</sup>

La Nonna afferma la forza di Alessandra, ma invita la giovane ad abbandonare le sue inclinazioni, come la passione per la lettura, perché c'è bisogno di essere forti, e l'unico squarcio di sofferenza che una donna può permettersi nel corso della vita è il parto. L'eredità che la Nonna lascia ad Alessandra è proprio questa: la consapevolezza del potere delle donne, che possiedono la vita degli uomini anche solo per il fatto che sono loro a possedere la vita in generale; la casa, i figli, tutto appartiene alle donne perché alle donne appartiene la vita. Quindi una donna non dovrebbe invidiare la sicurezza di un uomo, illusoria, ma risvegliarsi al proprio potere, alla propria forza.

«Io non ho rancore per gli uomini. Soltanto mi piacerebbe avere quella sicurezza, quella forza che loro possiedono e sulla quale in ogni momento possono contare.» «Non è forza» ella rispose battendo la grande mano sul bracciolo «è mancanza di pietà. E invece solo chi ha pietà è forte. Hai capito?, ricordatelo. Temo che tu abbia sbagliato tutto, credendo che essi siano i padroni e affidando a loro la tua felicità. Hai sbagliato. La casa è nostra, i figli sono nostri, siamo noi a portarli, nutrirli: dunque la vita è nostra [...]»<sup>123</sup>

Eppure la Nonna, una donna dalla forza titanica che sembra non possa essere scalfita da nulla, piega il capo davanti a qualcosa più grande di lei: la guerra, che arriva crudele e non lascia vie d'uscita a nessuno. Nonostante provi fino all'ultimo a trovare un modo per combatterla, quando la guerra è alle porte anche la Nonna è costretta ad arrendersi.

«[...] avevo pensato di far costruire un rifugio nella dispensa: è una grotta solida, di pietra. Tutta la notte ho rimuginato idee assurde, fantastiche: foderare una stanza d'acciaio, benché non avrei mai avuto il denaro per

---

<sup>121</sup> *ivi*, pp. 178-179.

<sup>122</sup> *ivi*, pp. 195-196.

<sup>123</sup> *ivi*, p. 235.

farlo. [...] volevo nascondervi anche la biancheria, i sacchi del grano. Fare una cosa simile, insomma, all'arca di Noè. Sarò più forte della guerra, pensavo. Ma non è possibile. La guerra entra lo stesso. [...]»<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> *ivi*, p.237.

## Conclusioni

Il vero protagonista del romanzo di Alba de Céspedes è l'universo corale che creano le personagge che abitano le pagine. Non solo la vita di Alessandra, ma tutte le esperienze delle donne che a lei sono legate vanno a costruire la narrazione. La domestica Sista e la medium Ottavia, ma anche la partigiana Denise, sono altre personagge che incarnano ulteriori modi diversi che le donne hanno di stare al mondo. Tutte insieme, le figure create da Alba de Céspedes si affermano come personagge, in quanto personalità anticonvenzionali rispetto all'epoca in cui è ambientato il romanzo, come Denise, costretta ad assumere comportamenti maschili per contribuire alla Resistenza tanto quanto gli uomini, personalità fuori dal comune, come Eleonora, o personalità che non accettano i dettami di una società che le vorrebbe mogli e madri, si pensi alla rinuncia alla maternità di Alessandra, e ancora personalità che nel far propria la tradizione la aprono alla modernità, ossia la Nonna. Tutte insieme sono personagge che invitano al dibattito, prestandosi alle letture più disparate. Le loro identità non sono definite una volta per tutte, ma si costruiscono e si modificano in virtù del rapporto con le altre personagge, una rete di donne in perenne movimento. Leggere *Dalla parte di lei*, a distanza di più di settant'anni dalla prima pubblicazione, ancora oggi stimola la riflessione sui rapporti che legano le donne e gli uomini nella nostra società, e sui rapporti tra le donne stesse. Il processo ad Alessandra, che chiude il romanzo, è il processo di una donna che ha deciso di rompere le catene di una tradizione tipica di un sistema patriarcale. La forza del suo gesto è un richiamo più che mai attuale.

## Bibliografia

### Opere di Alba de Céspedes

Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949. Edizione da cui si cita: Mondadori, 2021.

Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 1952. Edizione a cui si fa riferimento: Meridiani, Mondadori, 2011.

Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938. Edizione a cui si fa riferimento: Meridiani, Mondadori, 2011.

### Critica

Alba de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in «Tuttestorie», 6/7 (1992).

Anna Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947. Edizione da cui si cita: Milano, SE, 2015.

Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, 1997. Edizione da cui si cita: Roma, Castelvecchi, 2022.

Adrienne Rich, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano, La Tartaruga, 1982.

Francesco Ghera, *Alba de Céspedes: Alessandra spara al patriarcato*, in *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras* (2015), p 663-679,

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55132/Pages%20from%20libro%20locas-19.pdf?sequence=1&isAllowed=y> .

Laura Di Nicola, *Dalla parte di lei*, nei Meridiani, Mondadori, 2011.

Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.

Lucinda Spera, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Il Mulino - Rivisteweb», fascicolo 1 (gennaio-giugno 2018), pp. 170-190, doi: 10.7367/91054.

Melania Mazzucco, *Tutte le donne sono innocenti*, in *Dalla parte di lei*, Alba de Céspedes, Milano, Mondadori, 2021.

Maria Vittoria Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in «Altre Modernità», 12 (2014), <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4502/4584> .

Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni editore, 2001.

Paola Bono, Laura Fortini, *Una Bildung senza Roman. Donne in divenire*, in *Il romanzo del divenire: un Bildungsroman delle donne?*, Pavona, Iacobelli, 2007.

Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli editore, 2016.

## **Ringraziamenti**

Ringrazio la mia famiglia per avermi sempre incoraggiata in questo percorso. Un grazie in particolare va a Sara, mia sorella e amica, che mi supporta e sopporta tutti i giorni, ti voglio bene.

Ringrazio Francesca e Michela, con voi più di tutti ho condiviso questi tre anni all'università (e non solo) e non avrei potuto chiedere compagne migliori. Mi accorgo di essere stata fortunata.

Un ringraziamento speciale va a Michela, Michi come la chiamo io. Ogni volta che ripenserò all'università penserò a noi due, alle ore passate insieme a ripetere prima di ogni esame, alla spalla essenziale che sei stata per me. Ti ringrazio per avermi portato sempre leggerezza e allegria durante questo percorso. Posso dire con certezza che senza te non so come avrei fatto.

Ringrazio Federico, che mi ama ogni giorno. In questi mesi mi hai alleggerita dal peso inevitabile che porta con sé la conclusione della triennale. Grazie per essere sempre un posto sicuro su cui poter contare.

Ringrazio Margherita, che dai banchi del liceo è arrivata qui con me oggi. Più sorella che amica, spero sarai sempre presente nelle tappe importanti, come hai fatto finora. Ti voglio bene.

Ringrazio Marzia e Barbara, la “coppia” che ho conosciuto l'ultimo anno di università. Grazie per tutte le risate e i caffè insieme.

Ringrazio Martina, Francesco, Nicole e Anastasia. Grazie a voi l'università è diventata una casa. Non scorderò mai le ore passate insieme durante i turni. Siete stati fondamentali per me, grazie.

Ringrazio la docente Laura Fortini. Grazie agli spunti interessanti forniti durante il suo corso ho avuto la possibilità di approfondire un argomento a cui tengo particolarmente. La ringrazio anche per il suo lavoro di relatrice che mi ha accompagnato nella stesura della tesi.

