

Interno borghese anni cinquanta:
Quaderno proibito di Alba de Céspedes al crocevia di
generi romanzeschi

Elisa Gambaro

Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici
Università degli Studi di Milano

Abstract

L'articolo propone un'analisi del terzo romanzo di Alba de Céspedes, *Quaderno proibito* (1952). Particolare attenzione è dedicata alle modalità di pubblicazione dell'opera, uscita a puntate su un rotocalco molto popolare: una scelta letta come sintomo della volontà dell'autrice di colloquiare con un pubblico ampio e sessualmente connotato. Si analizza quindi la struttura del romanzo: se ne rilevano sia le strategie costruttive atte a entrare in sintonia con il pubblico vasto delle lettrici, sia i richiami a diversi generi romanzeschi (Diario, *Familienroman*, *Bildungsroman*, romanzo sentimentale, romanzo sociale) che de Céspedes sfrutta per conferire forza estetica al suo messaggio.

The article proposes an analysis of the third novel of Alba de Céspedes, *Quaderno proibito* (1952).. Particular attention is devoted to the publication of the work, in serial form, in a very popular magazine: a choice read as a symptom of the author's will of communicating with a wide and sexually connoted audience. We thus analyze the structure of the novel, detecting both the constructive strategies designed to tune in to the wide audience of 'she' readers, both references to different genres (Diary *Familienroman*, *Bildungsroman*, sentimental novel, social novel) that de Céspedes exploits to give aesthetic force to her message.

Parole chiave

De Céspedes, *Quaderno proibito*, narrativa femminile, scrittura, generi romanzeschi.

Contatti

elisa.gambaro@unimi.it

1. Un romanzo per tutte

Nel 1950, quando si accinge alla stesura del romanzo che sarà *Quaderno proibito*, la fama di Alba de Céspedes e la sua influenza sulla scena letteraria italiana sono al loro apice: il densissimo decennio precedente non ha solo plasmato la personalità artistica della scrittrice, ma ne ha soprattutto messo alla prova, con successo crescente, sia la versatilità produttiva, sia l'efficacia di impatto in ambiti diversificati di intervento culturale.

Alla fine degli anni trenta l'esito clamoroso e impreveduto del romanzo d'esordio, *Nessuno torna indietro*, ha contribuito a espandere un'attività pubblicistica (Andreini) di primo piano sulla stampa nazionale; al contempo, de Céspedes è diventata un nome di punta nel catalogo mondadoriano e una figura preziosa nelle strategie di mediazione editoriale tra la casa milanese e l'ambiente letterario romano (Cadioli); infine, negli anni fervidi del-

la Resistenza e del primo dopoguerra, l'intensa avventura di «Mercurio», la rivista da lei ideata e diretta (Di Nicola, *Mercurio*), ha riunito attorno all'autrice i nomi di spicco dell'intellettualità umanistica del periodo.

L'attitudine a muoversi con intelligenza e spregiudicatezza tra diversi generi di scrittura e diversi media (Spinazzola) – stampa periodica, cinema (Cardone), teatro, radiofonia (Gabrielli) – è un tratto inconsueto in un panorama letterario ancora largamente condizionato da separatezze e sussieghi castali; ma l'attivismo impegnato dell'autrice acquista nuovo vigore durante il soggiorno americano, dove ha luogo la composizione del terzo romanzo.

A Washington de Céspedes è giunta nel 1948, immediatamente dopo la fine dell'esperienza di «Mercurio», spinta dagli impegni diplomatici del marito e dalla necessità di occuparsi più da vicino della complessa situazione familiare a Cuba. In contrasto con il precoce declino cui va incontro, in patria, la stagione dell'*engagement* postbellico, oltreoceano l'autrice ha modo di sviluppare ulteriormente le tecniche e le morfologie espressive più atte a rinnovare la comunicazione del proprio messaggio artistico: lo fa confrontandosi direttamente con i meccanismi di un'industria culturale più dinamica e modernamente avanzata, nonché con un orizzonte d'attesa ormai di massa.

Il cosmopolitismo nativo facilita l'acquisizione di una nuova consapevolezza dei dispositivi di produzione e ricezione letteraria: da sempre molto attenta agli aspetti inerenti alla circolazione della propria opera, che già vanta una notevole diffusione estera attraverso un gran numero di traduzioni, de Céspedes segue con partecipazione le vicende che porteranno nel 1952 all'edizione americana di *Dalla parte di lei*, uscito in Italia tre anni prima. Le richieste degli editori statunitensi, che puntano a un allargamento dell'area dei fruitori elettivi attraverso la rimodulazione e lo sfrondamento dei nuclei di intreccio, non sono sempre accolte, ma lasceranno traccia vistosa¹ nella fattura di *Quaderno proibito*, assai più snella e concentrata rispetto all'affabulazione distesa che caratterizzava i due precedenti romanzi.

Ma a distinguere il *Quaderno* dalla produzione pregressa, cui pure rimane strettamente legato nei suoi temi profondi, è anzitutto l'inconsueta modalità di pubblicazione. Com'è noto, l'edizione originale dell'opera non è libraria, bensì avviene a puntate, nell'arco di sei mesi, sulle pagine di «La settimana Incom illustrata», versione a stampa del cinegiornale, uno dei rotocalchi di più ampia diffusione e popolarità dell'Italia dell'epoca. De Céspedes vi collabora come giornalista dal 1949, anno in cui invia alcune corrispondenze americane, ma è solo alla fine del 1950 che decide di sfruttare la consuetudine professionale con il periodico ai fini di un progetto ampio di scrittura romanzesca.

Quaderno proibito esce in ventisei episodi dal 23 dicembre 1950 al 16 giugno 1951; dopo la revisione del testo, Mondadori pubblica il volume nel dicembre 1952 conferendogli una collocazione di prestigio: il libro inaugura la neonata collana «Grandi narratori italiani», potendo in questo modo avvalersi, secondo le politiche di catalogo della casa, di un

¹ Così in una nota di diario datata 21 agosto 1952 l'autrice annotava: «Lavorato fino alle 4, iersera, con Agostino: rileggevo *Quaderno proibito*. Mi pare di poterne essere soddisfatta: nessuno rivelava le mie qualità naturali, ancora selvagge [...] Poi sono cambiata io, radicalmente, attraverso il passaggio delle linee, Bari, *Mercurio*, l'accostamento a nuovi problemi, e un mio nuovo e più profondo mondo intimo. Alessandra [*Dalla parte di lei*] esprime questo mutamento [...] Era l'anti-Nessuno, e aveva tutti i difetti delle polemiche. I tagli che gli editori esteri hanno preteso mi hanno avvertito. Sull'edizione americana ho imparato a lavorare benissimo, a sfrondare il "tout-dit". [...] Mi sembra che il *Quaderno* esprima questa nuova consapevolezza». Cfr. Zancan, *Notizie sui testi* 1651; Ghilardi 113.

più intenso lancio pubblicitario. Vale la pena ricordare che non molto tempo prima, nel 1946, Arnoldo aveva proposto all'autrice di diffondere a puntate *Dalla parte di lei*, allora in gestazione, ma aveva ricevuto un diniego motivato da «esigenze artistiche»². Un lustro più tardi, le parti si rovesciano: in una missiva all'amico editore, de Céspedes rivendica con orgoglio i lusinghieri riscontri di pubblico suscitati dal romanzo a puntate.

Quaderno proibito. Non mi hai risposto se l'hai letto o almeno qualche puntata, se ne hai mai sentito parlare. Malgeri ti potrebbe dire quale successo ha avuto, di quanto ha fatto aumentare la tiratura; la Brin doveva sempre rispondere alle lettere che il giornale riceveva per me, poiché io ero assente. Sia l'uno che l'altra ti potranno testimoniare del grande interesse dei lettori. Malgeri lo ha venduto a una rivista brasiliana, a 20000 cruzeiros la puntata. Ora inizierò una piccola revisione per dartelo. [...] Quando potrai pubblicarlo? Quando vuoi che te lo dia?³

A conferma di quanto il soggiorno americano avesse irrobustito il professionismo della scrittrice, accrescendone la disponibilità di «intrattenere un rapporto propositivo con i lettori “di massa”» (Spinazzola 264), basterebbe del resto soffermarsi sulla nota d'autore che introduce su «La Settimana Incom» il primo episodio del romanzo. In poche righe, de Céspedes traccia con notevole fiuto promozionale e cristallina chiarezza le coordinate del patto narrativo di *Quaderno proibito*: il suo fondamentale prerequisito contrattuale risiede nella comunanza di genere tra autore, personaggio e lettore elettivo.

All'enfasi posta sulla funzione autoriale – non a caso la nota si accompagna a una fotografia della scrittrice ritratta al tavolo di lavoro – corrisponde simmetricamente l'individuazione lucida della platea dei destinatari: si tratta di un pubblico sessualmente connotato, lettrici che hanno amato le eroine di de Céspedes e che si ritrovano parimenti nella fruizione del rotocalco. Intonata sulle cadenze dell'intimità conversevole, tipiche delle rubriche di posta del cuore che costellavano i periodici femminili,⁴ la nota rievoca gli effetti dei processi di immedesimazione esercitati dalle creature della fantasia romanzesca. Ma la retorica di questo apparato paratestuale scommette tutto su una trovata strategica: il profilo della nuova eroina non scaturisce dall'ispirazione appartata dell'interiorità autoriale, bensì è dichiaratamente modellato sulle fattezze comuni della donna italiana media, del pubblico vasto delle destinatarie, composto da “donne sconosciute”.

Mi pare necessario scrivere queste righe per presentare Valeria. A me non piacciono, d'ordinario, introduzioni o premesse: trovo che un personaggio, se è vivo, si presenta da solo. Ma Valeria è un personaggio diverso dagli altri, non è stato tutto inventato da me, e perciò è necessario ch'io faccia qualche chiarimento. L'anno scorso ho pubblicato un romanzo intitolato «Dalla parte di lei». [...] Ma questo non c'entra con Valeria. O almeno

² Di Nicola (Notizie sui testi 1636) riporta telegramma di Arnoldo datato 1 aprile 1946: «Ritenete possibile pubblicazione puntate vostro nuovo romanzo? Intreccio potrà interessare anche se pubblicazione così frazionata? Caso affermativo potreste ricavarne ottimo compenso et ottenere grande pubblicità preventiva.»

³ Lettera a Arnoldo Mondadori datata 26 novembre 1951, riportata in Zancan, Notizie sui testi 1655.

⁴ Sulle funzioni e gli usi diversificati che le scrittrici italiane fecero di questo strumento di colloquio con il pubblico femminile (oltre alla stessa de Céspedes, che terrà sulla mondadoriana «Epoca» la rubrica *Dalla parte di lei* dal 1952 al 1960, andranno ricordate Brunella Gasperini su «Annabella» e su «Novella», Marise Ferro su «Marie Claire», Renata Viganò su «Noi donne») si veda Teardo.

c'entra soltanto per spiegare come, dopo Dalla parte di lei, io abbia ricevuto un gran numero di lettere da donne sconosciute. Alcune dicevano che il romanzo è bello, altre che è brutto [...] Ma l'importante è che, nello scrivermi, queste donne (forse a loro stessa insaputa) mi raccontavano ampiamente del loro matrimonio, della loro casa e dei loro figli: e insomma della loro vita quotidiana. Erano lettere tutte diverse tra loro e però sembravano tutte narrare la storia della stessa persona. La descrivevano tanto minuziosamente che presto imparai a riconoscerla: aveva i capelli castani, gli occhi castani, ed era ancora giovane, ancora bella, di quella bellezza particolare alle donne intelligenti e sensibili che a tutta prima passa inosservata. Mi divenne così familiare che ebbi bisogno di un nome per chiamarla. La chiamai Valeria (de Céspedes, "Nota").

Le esperienze di vita sono "tutte diverse tra loro", eppure adombrano tutte "la storia della stessa persona": in nome della medietà esemplare della storia che si accinge a narrare, de Céspedes invoca la compartecipazione solidale di un pubblico femminile medio e piccolo borghese. Si tratta di un'utenza di recente accesso al mercato della parola scritta, estranea ai circuiti chiusi della letterarietà ufficiale: e nondimeno ansiosa di trovare riscontro, in prodotti accessibili di ricreazione fantastica, degli assilli e delle innominate inquietudini indotte dalla modernizzazione degli istituti sociali nell'Italia dei primi anni cinquanta.

2. Scrittura privata per il pubblico

Per raggiungere la sua vasta platea, de Céspedes sceglie dunque stavolta la via dell'attualizzazione dei dispositivi di offerta tipici del *feuilleton*: mentre la sede editoriale garantisce un'utenza assai più ampia di quella libraria, la pubblicazione seriale mira anzitutto a fidelizzare sul medio periodo i destinatari. E tuttavia sia l'architettura narrativa, sia la modulazione d'intreccio di *Quaderno proibito* contraddicono vistosamente le radici ottocentesche del modello di socializzazione dell'opera: spogliata la scrittura da ogni ridondanza stilistica, il romanzo presenta un impianto piano, una trama a basso tasso di avventurosità, un sistema dei personaggi geometricamente essenziale.

L'espediente che permette il funzionamento del congegno romanzesco pur attraverso la sua somministrazione frazionata è la scelta della struttura diaristica. Il racconto è infatti costituito per intero dalle annotazioni datate che la protagonista, la quarantenne madre di famiglia Valeria Cossati, difficoltosamente stende sul "quaderno proibito" acquistato d'impeto in un giorno d'autunno. I critici che hanno lavorato per la rivalutazione dell'opera di de Céspedes ne hanno di frequente opportunamente messo in luce la centralità del «motivo della scrittura come forma espressiva dell'individualità femminile» (Zancan, "La ricerca letteraria" 40; Introduzione XXVII); al punto che il tema si imprime nella stessa compagine delle architetture romanzesche, se è vero che *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito* e *Il rimorso* compongono un trittico le cui soluzioni enunciative e tipologiche scaturiscono dalle proprietà performative della parola scritta. La memorialistica, il diario e la scrittura epistolare, che rispettivamente danno vita alle tre narrazioni, sono generi liminari, appartenenti all'alveo delle «scritture del privato per tradizione ascritte alle donne» (Zancan, "La ricerca letteraria" 33).

Non ha forse invece ricevuto altrettanta attenzione la duttilità audace dell'operazione attuata in *Quaderno proibito*, la cui pubblicazione a puntate sulle pagine del rotocalco trova riscontro nella discontinuità frammentata propria della scrittura diaristica. Il raccordo tra

dispositivo editoriale e tipologia narrativa garantisce un risultato duplice, perché de Céspedes può coniugare con efficacia le esigenze di democratizzare il messaggio letterario, assicurandogli ampia udienza, con la fedeltà ai motivi più profondi e radicati del suo immaginario poetico.

L'«effetto di realtà» della finzione diaristica è corroborato dal fatto che la scrittura di Valeria è modulata secondo i canoni classici del genere: cieco al futuro, sordo all'allocuzione esterna, il *récit* si snoda attraverso il cronachismo spicciolo di una comunissima quotidianità piccolo borghese, soppesata e rivissuta nei meandri dell'intimità coscienziale.

Il dato cruciale che innesca il dinamismo deflagrante di questo pur tipico impianto narrativo è la connotazione femminile dell'atto di scrittura. Non si tratta solo del fatto che esso è percepito, giusto il titolo, come gesto di trasgressione e colpa. La materialità dello scrivere sottrae tempo ai compiti di cura, mentre l'esercizio riflessivo contraddice la vocazione esclusivamente pratica assegnata dal senso comune alla figura della madre di famiglia; sicché la prima puntata del racconto non è altro che il resoconto di continui sforzi di dissimulazione: «La cosa più bizzarra è che, quando infine posso trarre il quaderno dal suo nascondiglio, sedermi, e incominciare a scrivere, non trovo nulla da dire oltre alla relazione della lotta quotidiana che sostengo per occultarlo» (840).

Il punto centrale, enfatizzato in ogni modo, è che fino all'acquisto clandestino del quaderno Valeria ha vissuto con adesione irriflessa il ruolo femminile tradizionalmente sancito dai codici sociali dell'Italia dell'epoca. La stesura del diario accende invece un processo di verifica dei dati di esistenza: è la rilettura coscienziale del quotidiano, sempre più turbata man mano che si accumulano le pagine scritte, a innescare la progressione di intreccio del romanzo, tenendo desti l'interesse e l'attenzione partecipe di chi legge.

Alla disamina del vissuto la protagonista acconsente con repressa veemenza: ma la difficoltà dell'operazione - la sua contraddittorietà intrinseca, in un impasto ambiguo di svelamento e automistificazione - finisce per toccare temi incandescenti nella coscienza della piccola borghesia urbana investita dalla modernizzazione dei costumi. Ciò vale, *ça va sans dire*, sia per la protagonista narratrice, sia per le sue lettrici.

Prima dimenticavo subito ciò che accadeva in casa; adesso, invece, da quando ho cominciato a prendere nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e cerco di capire perché si siano prodotti. Se è vero che la nascosta presenza di questo quaderno dà sapore nuovo alla mia vita, debbo riconoscere che non serve a renderla più felice. In famiglia bisognerebbe fingere di non avvedersi mai di ciò che accade, o, almeno, non domandarsene il significato [27 dicembre].

Sotto la patina grigia del quotidiano e la somministrazione scorrevole del suo resoconto, le annotazioni di Valeria tematizzano, suo malgrado, il rovello irrisolto dell'identità femminile, lo squilibrio dei ruoli famigliari, la dialettica tra i sessi e tra le generazioni, la durezza dei rapporti di classe.

Avviene così che mentre si propone al suo pubblico nelle forme della comunicazione cordiale e disadorna, offrendosi a una lettura disimpegnata, l'opera cela nella sua compagine una pluralità di morfologie di genere. *Quaderno proibito* è un diario femminile, un racconto psicologico, una storia sentimentale, ma anche un romanzo familiare, che sottopone l'istituto della famiglia moderna a indagine corrosiva; le vicende speculari di Valeria e di sua figlia Mirella adombrano i moduli del *Bildungsroman*; ed è infine un romanzo sociale, non solo perché la denuncia dei limiti imposti all'individualità femminile si fa critica della mediocrità piccoloborghese, ma soprattutto perché la rappresentazione dei condi-

zionamenti di genere si accompagna costantemente al richiamo di quelli di natura socio economica.

Per cercare di illuminare come queste varie tipologie narrative siano camuffate sotto le mentite spoglie di un romanzo di intrattenimento, è però ora necessario addentrarsi in un'analisi più ravvicinata dell'opera.

3. Un cronotopo ristretto.

Il terzo romanzo di de Céspedes presenta un assetto spaziotemporale molto concentrato: la vicenda si svolge interamente a Roma e si estende per una durata di sei mesi; la prima annotazione di Valeria è datata «26 novembre 1950», mentre l'ultima, che chiude il libro e preannuncia la distruzione del quaderno, reca la dicitura del 27 maggio dell'anno successivo.

Un cronotopo così ristretto punta certo a facilitare l'orientamento di chi legge nelle volute di una trama somministrata settimanalmente; ma a questo scopo l'elemento compositivo più efficace è senz'altro la corrispondenza tra il tempo di finzione e quello reale dei lettori. Ogni puntata del romanzo raggruppa annotazioni diaristiche che si collocano cronologicamente a ridosso dell'uscita in edicola dell'episodio:⁵ la posta in gioco del patto narrativo, che scommette sull'affinità profonda tra l'avventura dell'eroina e il vissuto delle sue lettrici, modella dunque le stesse strutture temporali del racconto. Questa strategia compositiva, davvero modernissima, si rivela altresì assai utile ad assicurare continuità di lettura sulla lunga durata della pubblicazione seriale: è agevole desumere che le lettrici del rotocalco fossero più facilmente portate a familiarizzare con vicende che si sviluppano con l'identico ritmo che scandisce la quotidianità della vita reale.

A conferma dell'esplicita volontà di sintonizzare la narrazione sulla comune esperienza del pubblico elettivo, i riferimenti temporali lungo cui si snoda la vicenda di Valeria sono principalmente di natura domestica: a essere menzionate nel diario sono le ricorrenze tipicamente familiari del Natale, dell'epifania, della Pasqua, dei compleanni. Al contrario e non sorprendentemente, non compaiono accenni diretti ad avvenimenti circostanziati della vita pubblica, se non attraverso il filtro sfumato del punto di vista maschile. In questo modo, le rare incursioni argomentative al di fuori della sfera dell'intimità privata mirano a tinteggiare le tensioni tra i sessi e le generazioni che hanno luogo nel microcosmo chiuso della famiglia. Così accade ad esempio nell'annotazione del 21 marzo, dove l'intervento polemico di Mirella in una discussione tra padre e figlio a proposito della situazione politica internazionale suscita la reazione rabbiosa e censoria dei due maschi di casa, misurando altresì la distanza di emancipazione tra madre e figlia.

Le cose non vanno molto diversamente quando la scrittura diaristica abbandona il resoconto della quotidianità minuta per rimeditare sul passato. Secondo la consueta strategia di agevolazione dei processi di lettura, i vettori di ordine di *Quaderno proibito* disegnano una progressione regolata e lineare, modellata sullo scorrere dei giorni. Le brevi e ben delimitate analessi presenti del testo sono funzionali alla messa a punto sia del profilo della protagonista, sia delle dinamiche di intreccio. Valeria ricorda gli studi in collegio, il ma-

⁵ Di norma il tempo del diario di Valeria precede di una o due settimane il tempo di pubblicazione del rotocalco, come dimostrano le date di inizio e fine; per le date di pubblicazione delle singole puntate si veda Zancan, *Notizie sui testi* 1655.

rimonio, la nascita e l'allevamento dei bambini, l'impiego fuori casa una volta cresciuti i figli per rimpinguare il bilancio familiare: eventi che si configurano tutti come tappe tipiche di un'esistenza piccoloborghese, atte a sollecitare il rispecchiamento di chi legge; al tempo stesso, la tipicità conformistica di questi trascorsi contrasta vivacemente con l'inquietudine che attanaglia la narratrice nel presente della scrittura, con effetti notevoli sulla tensione narrativa. L'unico evento di portata collettiva più volte menzionato nei ricordi di Valeria è naturalmente la guerra, ovvero un vissuto prossimo e incancellabile nell'esperienza dei lettori contemporanei; ma anche in questo caso i richiami alla recente storia italiana si avvalgono di modalità di rappresentazione ostentatamente improntate alla retorica del quotidiano:

Io sono nata poco dopo la guerra di Libia ed ero piccola, quando è scoppiata la prima guerra mondiale; poi, in collegio, ci arrampicavamo sulle inferriate delle finestre per vedere i fascisti che passavano con i teschi disegnati sulla camicia nera aperta fino alla cintola e le bombe a mano; eravamo sposati da pochi anni quando Michele è partito per l'Abissinia, e quando egli ha indossato di nuovo la divisa, nel '40, portava ancora il lutto di suo fratello morto in Spagna.» (977); Riccardo aveva sette anni quando c'è stata la guerra d'Africa, dodici quando è scoppiata la guerra mondiale; per anni ha mangiato caciotta e dolci di vegetina. Le prime sigarette le ha avute in regalo dagli americani (949).

Il dominio strategico del tempo privato fa sì che la scansione cronologica dominante in *Quaderno proibito* ubbidisca piuttosto al principio di iterazione. La claustrofobia greve della narrazione prende corpo in una serie ininterrotta di gesti ripetuti, che si susseguono uguali, settimana dopo settimana:

Da tanti anni, ormai, c'è un solo giorno al mese in cui Michele e io ci sentiamo sicuri: il 27. Poi ricominciamo ad aspettare. (888); La domenica c'è sempre un maggior numero di piatti da lavare e quindi anche l'insolito piacere della tavola si risolve in fatica (952).

D'altra parte, a scatenare il processo di verifica coscienziale è proprio la vischiosità dell'abitudine e la sua natura irriflessa: la tensione indotta dall'atto di scrittura innesca il desiderio di evasione da un tempo e da uno spazio percepiti come crudelmente inospitali. A dare rappresentazione a questo groviglio emotivo concorrono le ricorrenti rivendicazioni di giovinezza della narratrice, contro l'opinione comune per cui il destino di una quarantenne sia da considerarsi compiuto.

Il profilo anagrafico dell'eroina costituisce del resto l'infrazione più vistosa ai dispositivi canonici del romanzo sentimentale, come pure a quelli consueti al racconto di formazione. Non a caso, il funzionamento della macchina narrativa impone un significativo sdoppiamento del personaggio femminile: chi riuscirà infine a sottrarsi all'oppressione sessuale e sociale non sarà la protagonista, bensì la figlia ventenne. Se *Quaderno proibito* ci racconta il risveglio della consapevolezza di chi scrive, l'unico vettore di intreccio compiutamente progressivo è il percorso di emancipazione di Mirella.

In questa prospettiva, vale la pena notare che gli stessi gesti di ribellione di Valeria, la stesura clandestina del diario e l'amore con il capufficio Guido, ricadono sotto il dominio implacabile del tempo ripetuto, e si rivelino infine privi di sviluppo. L'esercizio diaristico diviene abitudine notturna per sfuggire agli sguardi dei familiari, e si conclude con la decisione di bruciare il quaderno proibito: a rimarcare la circolarità senza scampo entro cui

si dibatte il desiderio di rottura, giova ricordare che, emblematicamente, «il primo e l'ultimo nascondiglio del quaderno proibito coincidono: il sacco degli stracci» (Seno Reed 68). In modo analogo, l'esile vicenda sentimentale intrecciata con Guido prende corpo attraverso la cadenza periodica di incontri che hanno luogo ogni sabato, mentre il libro si chiude con la rinuncia al viaggio a Venezia che avrebbe dovuto sancire l'adulterio.

Se dunque la retorica della claustrofobia è la cifra caratterizzante dell'intera compagine romanzesca, andrà notato che le sue manifestazioni più vistose non risiedono nelle concatenazioni di intreccio, bensì nella rappresentazione di ciò che la narratologia classica definisce "esistenti", ovvero l'ambientazione e i personaggi. Ciò accade perché la concezione complessiva dell'opera, a partire dalla sua conformazione diaristica, subordina l'azione all'esperienza, giocando tutti i suoi effetti estetici sulla discrasia immedicabile tra interiorità e vissuto. Da questo punto di vista, si potrebbe osservare che de Céspedes ha il merito di aver reso fruibili a un'utenza più ampia modalità rappresentative tipiche di tanta narrativa modernista, costruita «sull'evocazione mimeticamente motivata della coscienza umana» (Fludernik).

Allo scopo, la principale scelta compositiva consiste nell'inconsueta enfasi posta sulla rappresentazione degli interni domestici. La continua ricerca di un nascondiglio ove occultare il quaderno proibito, che occupa uno spazio del tutto superfluo rispetto alle mere esigenze del *plot*, è la marca più visibile del tentativo dell'autrice di conferire evidenza figurale ai temi dell'emarginazione femminile. Non è un caso che il romanzo si apra all'insegna di una metafora paradigmatica:

Lo tenni sotto il cappotto lungo tutta la strada, fino a casa [...] Ero rossa in viso nell'aprire la porta con la chiave: feci per andare in camera mia difilato, ma mi rammentai che Michele era ancora a letto. Intanto Mirella mi chiamava: «Mamma...». Riccardo chiedeva: «Hai comperato il giornale, mamma?». Ero agitata, confusa, temevo che non sarei riuscita a rimanere sola mentre mi toglievo il cappotto. «Lo metterò nell'armadio» pensavo, «no, Mirella lo apre spesso per prendere qualcosa di mio da indossare, un paio di guanti, o una camicetta. Il comò, Michele lo apre sempre. La scrivania è occupata ormai da Riccardo.» Consideravo che non avevo più in tutta la casa un cassetto, un ripostiglio che fosse rimasto mio. Mi proponevo di far valere da quel giorno i miei diritti (838).

Da qui in avanti, il tema dell'angustia fisica e psichica degli spazi familiari diviene un vero e proprio *leitmotiv* della parabola narrativa, fino alla parafrasi del motto woolfiano della "stanza tutta per sé" come condizione necessaria alla libertà individuale:

Avrei bisogno di essere sola, qualche volta; non oserei mai confessarlo a Michele, temendo di dargli un dispiacere, ma sogno di avere una camera tutta per me [...] Invece non riesco mai a isolarmi e soltanto rinunciando al sonno trovo un po' di tempo per scrivere in questo quaderno (897).

Inesorabilmente intrecciato al motivo fondante della scrittura, che è a sua volta espressione autentica del sé – «ogni volta che apro questo quaderno guardo il mio nome, scritto in prima pagina» –, la rappresentazione dell'ambiente domestico si fa sigla retorica dell'identità malsicura della scrivente. Alla connotazione carceraria della casa si contrappone l'agio del luogo di lavoro, che per la protagonista è fonte di gratificazione non soltanto economica ma personale; e tuttavia è proprio l'indipendenza finanziaria, la stessa che fa sentire Valeria irrimediabilmente lontana dalle amiche d'infanzia mantenute da

mariti facoltosi, ad accentuare il disagio di un'individualità sociale in transizione, e per ciò ancipite e irrisolta:

Ho pensato di portare il quaderno in ufficio, ma provo una inspiegabile riluttanza a farlo. Del resto neppure in ufficio avrei tempo e tranquillità, sebbene già da due anni goda di una stanza tutta per me (913).

Su queste basi, l'intera articolazione della topografia romanzesca ruota attorno all'opposizione, fortemente chiaroscurata, tra dentro e fuori. Non stupisce dunque che il ritratto degli esterni cittadini non conceda nulla al "color locale", al punto che il ritratto della Capitale, una «Roma che non ha nulla di romano» (Montale) per riprendere un'osservazione di Montale, sfuma nell'indistinzione di uno scenario urbano indefinito. Da una parte, giusta la cifra della medietà tipica che governa l'impianto narrativo, de Céspedes punta a favorire i processi identificativi di un pubblico urbano borghese non regionalmente circoscritto; d'altro canto, l'intento espressivo dell'autrice comporta lo sfruttamento insistito della connotazione metaforica degli ambienti, a scapito della loro individuazione mimetica.

Ecco allora che se nella coscienza turbata della scrivente i medesimi descrittori spaziali possono addirittura subire valutazioni opposte da un'annotazione all'altra, agli occhi di chi legge il significato simbolico delle antitesi e dei parallelismi semantici rimane inalterato e costante:

Per ritrovarmi quale ho sempre pensato di essere bisogna che eviti di rimaner sola: accanto a Michele e ai ragazzi riacquisto sempre quell'equilibrio che era una mia prerogativa. La strada invece mi stordisce, mi getta in una singolare inquietudine. Non so spiegarmi, ma insomma, fuori casa non sono più io. Uscita dal portone mi sembrerebbe naturale incominciare a vivere una vita diversa, sono invogliata a prendere strade che non sono nel mio itinerario quotidiano [...] Neppure ora, sola col quaderno, mi riesce di capire: questo quaderno, con le sue pagine bianche, mi attrae e mi respinge, come la strada (887, 889).

Se possibile ancora più trasparente, di immediata intellegibilità estetica ed emotiva per il pubblico delle lettrici, è la ricorrente iconografia di Venezia come altrove mentale, via di fuga dall'oppressione del quotidiano che la scrittura segreta continuamente vagheggia. Nella città lagunare Valeria ha compiuto il viaggio di nozze, e lì progetta di tornare assieme a Guido: un approdo che significa giovinezza, desiderio, libertà, ma che non sarà mai raggiunto.

4. Maschi e femmine, ricchi e poveri

Così come si rivelano la risorsa retorica prediletta per dare rappresentazione alla fisionomia della protagonista-narratrice, e al gioco di verità e mistificazione che percorre la sua confessione, le coordinate di spazio assumono una funzione altrettanto cruciale nella messa a punto del sistema dei personaggi. Nel modellare le fisionomie delle diverse figure romanzesche e le loro reciproche relazioni, de Céspedes ricorre anche qui a effetti chiaroscurali assai accesi.

Giusta la cifra claustrofobica dell'opera, *Quaderno proibito* prevede un numero limitato di personaggi in scena, tutti contraddistinti da un apparato di opposizioni e parallelismi vigorosamente in rilievo.

Al centro della compagine narrativa campeggia il quartetto familiare costituito dai coniugi e dai due figli ventenni: va notato, tuttavia, che rispetto ai moduli canonici del *Familienroman*, ma anche del romanzo di formazione, le relazioni reciproche tra queste figure non rispondono in prima istanza alla dialettica anagrafica, inscenando il conflitto tra le generazioni, bensì a quella dei rapporti tra i sessi.

Basti considerare, al proposito, come i ritratti dei due figli siano costruiti secondo uno schema di contrapposizione complementare: quanto Mirella è matura, intelligente e volitiva, tanto Riccardo è un esemplare di inetto novecentesco, ma privo della connotazione intellettuale che rendeva accattivanti questi personaggi. Nella parzialità cieca nei confronti del figlio maschio il lettore coglie i primi indizi di inaffidabilità della narratrice: il protettivo istinto materno non vale a cancellare l'impressione di trovarsi di fronte a un personaggio sgradevole, debole, egoista, portavoce di una concezione reazionaria dei rapporti tra i sessi che l'autrice addita alla riprovazione del suo pubblico. All'opposto, è senza dubbio Mirella l'eroina positiva del romanzo. Non solo è impossibile non simpatizzare con il coraggioso anticonformismo di cui dà prova (Montale), ma soprattutto è sua l'unica prospettiva autorevole della narrazione: le sue diagnosi lucidamente spietate sul groviglio psicosociale dei rapporti familiari valgono così a compensare i non detti della voce narrante.

L'antinomia tra i due fratelli è ulteriormente caricata dai rispettivi movimenti entro lo spazio romanzesco: mentre la vicenda di Mirella è coerentemente contrassegnata da una traiettoria verso l'esterno, attraverso le tappe dell'autonomia sentimentale e lavorativa, fino all'approdo a Milano, il trasferimento in Argentina di Riccardo rimane una velleità autodifensiva, e il ragazzo concluderà la sua parabola all'insegna della sconfitta, mettendo su famiglia all'interno della casa dei genitori.

Che l'antitesi configuri un'opposizione di valori è del resto confermato dalle opposte funzioni che i due personaggi svolgono nei meccanismi di intreccio. Di fatto, la ricerca esistenziale di Valeria si costruisce attraverso il resoconto turbato dell'emancipazione della figlia; del resto la definizione dell'identità femminile si gioca, come sempre, nel confronto col materno. Nella catena matrilineare delle generazioni, la narratrice appare dilaniata tra il modello tradizionale incarnato dalla sua propria madre, rappresentata costantemente immobile tra le pareti di casa, e le istanze di liberazione espresse da Mirella, colei che se ne va. E tuttavia sono le azioni del figlio maschio, che mette incinta una ragazza ed è costretto a sposarla pur in mancanza di mezzi, a determinare la rinuncia e la sconfitta della protagonista, privandola dell'amore e del lavoro, e imprigionandola tra le pareti di casa in un ruolo oblativo.

In ubbidienza al paradigma di polarità simmetrica che dà forma al sistema dei personaggi, i ritratti dei *partner* dei figli seguono il medesimo canovaccio oppositivo. Va tuttavia osservato che, non a caso, in *Quaderno proibito* le figure più vive sono quelle femminili, mentre i profili dei maschi sono schizzati con maggiore convenzionalità.

Marina, la fidanzata del figlio, è deputata a rappresentare il lato sgradevole della femminilità tradizionale: mentre il matrimonio d'urgenza a cui va incontro ubbidisce agli archetipi narrativi più logori, l'ostilità feroce della narratrice per il suo volto inespressivo, l'assenza di intelligenza e cultura, la remissività ipocrita, non sono altro che espressione della tensione emancipatrice che anima il processo di scrittura. Assai meno partecipato, e dunque più piatto, il profilo di Sandro Cantoni, l'amante di Mirella: un avvocato serio e

brillante, un innamorato appassionato, una disposizione ideologica progressista e aperta, insomma l'incarnazione ideale della mascolinità buona, da additare da esempio alle lettrici.

L'elemento interessante è piuttosto un altro: l'uso del patronimico – mentre Marina non ha cognome – segnala che a determinare il sistema delle figure maschili, nonché buona parte del funzionamento delle relazioni romanzesche, è essenzialmente lo status sociale. L'ossessiva presenza del denaro nella compagine narrativa è forse il tratto più originale, e senz'altro il meno indagato, del libro di de Céspedes. Il richiamo costante alla dimensione economica⁶ avvalorava l'intento di realismo psicosociale della rappresentazione, dove le difficoltà dei processi di emancipazione femminile si saldano alla frustrazione sociale di una piccola borghesia urbana declassata e inquieta.

Ne è un esempio la figura di Clara, la donna emancipata per eccellenza; coetanea della protagonista, ha abbandonato la famiglia e ha trovato un ruolo riconosciuto nell'universo del cinema in qualità di sceneggiatrice: la sua bella casa, i suoi molti amanti, la sua vivacità intellettuale costituiscono un modello di vita ostentatamente contrapposto alla prigionia domestica, ma a colpire è soprattutto la coincidenza perfetta tra liberazione sessuale e benessere professionale che il personaggio incarna.

Allo stesso modo il marito, esemplare di inadeguatezza virile, padre senza autorevolezza, marito insignificante, appare completamente schiacciato dal fallimento sociale: come asserisce crudelmente la figlia, Michele “è un fallito”, e la vicenda penosa delle velleità intellettuali, finanziarie e mondane espresse in un soggetto cinematografico che non sarà mai realizzato vale solo a rimarcare la condizione di vinto. Anche in questo caso, i posizionamenti del personaggio entro la topografia romanzesca valgono a enfatizzarne la funzione simbolica: Michele è ripetutamente rappresentato seduto nel piccolo tinello di casa, immobile, assorto nell'ascolto della musica di Wagner, che funge da risarcimento consolatorio e via di fuga dalle amarezze della sconfitta esistenziale.

Simmetricamente, la figura antagonista di Guido, indicato dalla diarista come “il direttore”, è interamente risolta sul piano della caratterizzazione socioeconomica: di fatto, il personaggio non ha altre marche di riconoscibilità che non siano quelle di essere un uomo ricco e di successo.

A questo riguardo, la prospettiva della narratrice mostra oscillazioni di giudizio emblematiche: da una parte, i modelli di virilità positiva offerti nel romanzo sono indissolubilmente legati all'agiatezza finanziaria e al prestigio sociale; d'altro canto, tuttavia, la disparità economiche suscitano in chi narra sentimenti di cocente ingiustizia e aperta protesta. Così dopo essersi occupata delle spese domestiche del direttore: «Tentavo di essere calma, ma in me saliva a poco a poco un gelido furore. Ho letto le cifre degli assegni, quella destinata al pellicciaio era cospicua. “Ladri, ladri assassini” ho mormorato. Le mie dita tremavano» (951).

L'ambiguità irrisolta dei sentimenti di amore e odio suscitati dal capoufficio è in più punti sviscerata dalla diarista; giusta la rilevanza simbolica dei movimenti dei personaggi e della loro collocazione spaziale, il groviglio emotivo si accende soprattutto quando i due abbandonano l'ambiente chiuso dell'ufficio e si incontrano fuori:

⁶ Talmente pervasiva da qualificare metaforicamente anche la relazione privata per eccellenza, quella tra genitori e figli: «Pensavo di possedere il tempo investito nei figli, come un capitale; ma adesso essi se lo rubano, se lo portano via» (933).

Guardavo Guido che mi parlava, indifferente, giocando con l'accendisigari, e sentivo per lui un appassionato trasporto, misto a rancore. Provavo un cattivo desiderio di vederlo spendere molto per me, lo immaginavo contare biglietti e biglietti da mille, e il timore che egli potesse leggere nei miei pensieri mi invogliava a lasciare quel luogo, a tornare a casa mia. Mi pareva che anche il sogno di andare a Venezia, accarezzato per tanto tempo, in realtà non fosse altro che fame (1036).

Il ruolo fondante del tema della disparità economica nell'intera costruzione romanzesca è del resto additato con lucidità da Mirella, autentica portavoce degli orientamenti autoriali:

i poveri non dovrebbero mai vedere il denaro troppo da vicino: fa una grande impressione. Fa paura. È lì tutto il male, mamma, il motivo di tutto. Lo sbaglio è lì. Lì, quello che vorrei riuscire a veder chiaro, che bisogna capire». Le ho domandato se si riferisse alla guerra. Lei ha detto che sì, alla guerra, e anche a tante altre cose che sono in lei, e in me e in Riccardo e in papà, tutte da rifare (980).

Il messaggio civile di de Céspedes trova sostanza nell'individuazione esplicita del nesso cruciale tra questione femminile e questione sociale: è qui che la narrazione di *Quaderno proibito* tocca i suoi accenti più moderni, nonché i motivi di più acuta originalità e interesse critico. In gran parte incompresi dai rappresentanti della corporazione letteraria, essi dovettero suonare autentici alle comuni lettrici che ne decretarono il successo.

Bibliografia

Tutte le citazioni da *Quaderno proibito* sono tratte dall'edizione contenuta in de Céspedes, Alba. "Quaderno proibito." *Romanzi*. Milano: Mondadori 2011. 835-1085. Stampa.

Andreini, Alba. "La scrittura giornalistica." *Alba de Céspedes*. Ed Marina Zancan. Milano: il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005. 330-349. Stampa.

Cadioli, Alberto. "'In nome della comune passione.' Il lavoro con Mondadori." *Alba de Céspedes*. Ed. Marina Zancan. Milano: il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005. 350-373. Stampa.

Cardone, Lucia, Alba de Céspedes. "Scrivere (anche) per il cinema." *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*. Ed. Cardone Lucia e Sara Filippelli. Pavona di Albano Laziale: Iacobelli editore, 2011. 70-92. Stampa.

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

-----, "Quaderno proibito: A Silenced Woman's Voice in PostWar Italy." *Studi d'Italianistica nell'africa Australe/Italian studies in Southern Africa* 2 (1996) : 99-113. Stampa.

de Céspedes, Alba. "Nota". *Settimana Incom Illustrata* 23 dicembre 1950.

Di Nicola, Laura. "Notizie sui testi. Dalla parte di lei". *Romanzi*. Di Alba de Céspedes. Milano : Mondadori 2011. 1630-1648. Stampa.

-----, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*. Milano: Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2012. Stampa.

Fludernik, Monika. "Verso una narratologia naturale". Trad. di Filippo Pennacchio. *Enthymema* 8 (2013). 141-191.

Gabrielli, Patrizia. "Italia combatte.' La voce di Clorinda." *Alba de Céspedes*. Ed. Marina Zancan. Milano: il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005. 266-306. Stampa.

Gala, Candelas. "Identity and Writing: a Lacanian Reading of Alba de Céspedes's *Quaderno proibito* and Dacia Maraini's *Donna in guerra*." *Forum Italicum* 1 (2003): 147-170. Stampa.

Gallucci Carole C. e Neremberg, Ellen, *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2000. Stampa.

Ghilardi, Margherita. "Dalla parte di lei. Le due redazioni." *Alba de Céspedes*. Ed. Marina Zancan. Milano: il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005. 106-123. Stampa.

Montale, Eugenio. "Lecture. Alba de Céspedes." *Corriere della Sera* 12 febbraio 1953. Rist. in *Il secondo mestiere*. Ed. Giorgio Zampa, Milano: Mondadori, 1996. 1502-1504. Stampa.

Muscariello, Mariella, "Oltre la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes." *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: from Neera to Laura Curino*. Ed. Rossella M. Riccobono, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 105-118. Stampa.

Seno Reed, Cosetta. "Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno 'spazio' utopico." *Quaderno proibito* (1952)." *Esperienze letterarie* 2 (2010): 57-68. Stampa.

Spinazzola, Vittorio, "L'impegno politico-culturale." *Alba de Céspedes*. Ed. Marina Zancan. Milano: il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2005. 263-265. Stampa.

Teardo, Sara, *Alla conquista della scena: donne e scrittura negli anni cinquanta e sessanta*, Phd Dissertation, Graduate School-New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 2009, disponibile all'indirizzo <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25946/pdf/1/>

Zancan, Marina. "La ricerca letteraria. Le forme del romanzo." *Alba de Céspedes*. Ed. Marina Zancan. Milano: il Saggiatore -Fondazione Mondadori, 2005.19-65. Stampa.

-----, Introduzione. *Romanzi*. Di Alba de Céspedes. Milano : Mondadori 2011. XI-LXII. Stampa.

Interno borghese anni cinquanta
Elisa Gambaro

-----. Cronologia. *Romanzi*. Di Alba de Céspedes. Milano : Mondadori 2011. LXV-CXLV. Stampa.

-----. Notizie sui testi. Quaderno proibito. *Romanzi*. Di Alba de Céspedes. Milano : Mondadori 2011. 1649-1668.