

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Marilina Di Domenico

«DALLA PARTE DI LEI»: PARADIGMI SCOMPOSTI. LETTURA IN PARALLELO DEI ROMANZI
'NESSUNO TORNA INDIETRO' DI ALBA DE CÉSPEDES
E 'TRA DONNE SOLE' DI CESARE PAVESE

ABSTRACT

Il saggio si propone come analisi comparata dei romanzi *Nessuno torna indietro* di Alba De Céspedes e *Tra donne sole* di Cesare Pavese, mettendo in luce interessanti analogie e spunti di riflessione. Una delle caratteristiche della scrittura al femminile è sicuramente l'indagine di sé, ovvero la creazione di personaggi quasi autobiografici che si confrontano ed affrontano le problematiche di genere, da cui si evince un'estenuante ricerca di una propria identità: i personaggi, infatti, si confrontano con gli stereotipi di genere e cercano di liberarsi dai ruoli imposti per affermare se stesse. Si seguono le storie e le scelte dei personaggi femminili protagonisti dei romanzi. Percorso che mette in luce anche la straordinaria capacità di Pavese di raccontare "dalla parte di lei", non soltanto in terza persona, ma capace – attraverso un lungo laboratorio di sperimentazione che parte dai racconti – di dar voce ad un io lirico femminile che si racconta, e sembra acquistare maggiore corporeità sulla pagina man mano che acquista autonomia nella società e nella storia, evidenziando la complessa evoluzione narrativa che vede i personaggi femminili trasformarsi da "oggetto del desiderio" a "soggetto desiderante".

The essay presents itself as a comparative analysis of novels. *Nessuno torna indietro* from Alba De Céspedes and *Tra donne sole* by Cesare Pavese, highlighting interesting analogies and food for thought. One of the characteristics of feminine writing is surely self-investigation, that is, the creation of almost autobiographical characters who confront and face gender issues, from which an exhausting search for their own identity is apparent: the characters, in fact, they are confronted with gender stereotypes and try to free themselves from the roles they are required to affirm themselves. Follow the stories and the choices of the female characters protagonists of the novels. Path that also highlights Pavese's extraordinary ability to tell "from her side", not only in the third person, but capable – through a long experimental laboratory that starts from the stories – of giving voice to a female lyricist who he tells, and seems to acquire greater corporeality on the page as he acquires autonomy in society and in history, highlighting the complex narrative evolution that sees the female characters transforming themselves from "object of desire" to "desiring subject".

PAROLE CHIAVE:

Alba De Céspedes, Cesare Pavese, Personaggi femminili, Emancipazione

CONTATTI

marilina.didomenico@istruzione.it

Una delle caratteristiche della scrittura al femminile è sicuramente l'indagine di sé, ovvero la creazione di personaggi quasi autobiografici che si confrontano ed affrontano le problematiche di genere, da cui si evince un'estenuante ricerca di una propria identità: i personaggi, infatti, si confrontano con gli stereotipi di genere e cercano di liberarsi dai ruoli imposti per affermare se stesse. Il romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba De Céspedes, pubblicato nel 1938, ben risponde a queste caratteristiche poste come

premessa; il romanzo si delineerebbe, infatti, come il percorso di formazione di un'identità femminile durante il periodo del fascismo. Dieci anni più tardi Cesare Pavese avrebbe pubblicato il romanzo *Tra donne sole* che si pone in stretto parallelismo con il romanzo della De Céspedes, anzi talvolta le scritture sembrano schiumare l'una nell'altra. Se in Pavese la figura di Clelia Oitana sembrerebbe concludere un'intensa ricerca iniziata con il racconto incompleto dal titolo *Casa al mare*,¹ dal quale sarebbe già evidente da parte dell'autore uno studio sui personaggi femminili e sulla loro evoluzione da «oggetto del desiderio» al ruolo problematico di «soggetti desideranti», – passaggio questo che parrebbe riflettere i prodomi dell'emancipazione storica femminile e che si esplicherebbe a livello narrativo nel racconto in prima persona, esplicitando una straordinaria capacità da parte dell'autore di narrare «dalla parte di lei» –, in Alba De Céspedes appare forte l'elemento dissonante e rivoluzionario del modo di scrivere e raccontare l'universo femminile in una fase storica dominata da un'ideologia maschile e maschilista. Entrambi i romanzi, dunque, si pongono sulla scia di un percorso di cambiamento, di una evoluzione dolorosa, mettendo in luce il dramma che si cela dietro le scelte e l'impervio cammino verso l'affermazione della propria soggettività e coscienza storica del sé. Seguendo le vicende del personaggio di Clelia Oitana e i discorsi dei personaggi, si procederà con un'analisi in parallelo tra i due romanzi, delineando le possibili analogie, le tematiche affrontate e la polisemia dei messaggi.

Personaggi, luoghi e simboli

Il romanzo di Cesare Pavese *Tra donne sole* ha come ambientazione principale Torino, che diventa essa stessa personaggio-proiezione dell'interiorità di Clelia ed alter ego dell'autore, e sullo sfondo, una Roma assoluta che diventa emblema del luogo per eccellenza dove può avvenire il processo di maturazione del personaggio-adolescente che parte dalla propria città natia alla ricerca di sé. Ed è sempre Roma ad essere protagonista del romanzo della De Céspedes; il collegio Grimaldi, infatti, dove è ambientata la vicenda, si trova a Roma ed è il luogo dove si delinea il percorso di maturazione delle protagoniste e da cui si diramano e si intrecciano gli altri luoghi simbolici che rappresentano sia i paesi d'origine delle protagoniste del romanzo sia le mete attese. Un intreccio di vite, passioni e segreti, che si diramano dal collegio Grimaldi, dove le protagoniste del romanzo *Nessuno torna indietro* si incontrano, a cui si intrecciano, come ben descrive Laura Fortini, profili di figure maschili «affacciate sull'abisso». La carrellata di ritratti maschili, presenti nel romanzo, che rivelano un'umanità maschile inetta e ipocrita prende corpo sulla pagina attraverso i microcosmi delle protagoniste: «Il padre di Milly, contrario all'amore della figlia per un musicista cieco, non trova altro da fare che allontanarla da sé e da Milano e saperla morente lontano. I genitori di Xenia intuiscono la strada di mantenuta da lei intrapresa, ma nulla fanno per riportarla a casa. Luis, l'uomo amato dalla spagnola Vinca, è immobilmente statico nel ruolo di straniero volontariamente esule dalla propria terra e sceglie di tornare per combattere una guerra dalla parte sbagliata che lo porterà a fare una scelta di conformismo come quello di sposare la donna impostagli dalla sua famiglia. Il professore universitario che intuisce le doti di Silvia e la sostiene nella sua carriera appare pavido nel privato e isolato dietro le sue polverose carte, e il ricordo va ai soli dodici docenti universitari (su circa

¹ M. DI DOMENICO, *La spiaggia di Cesare Pavese. Identità sospese e sperimentazione narrativa*, in «Sinestesiaonline», VIII, 25, 2019, pp. 1-13.

milleduecento), che nel 1931 rifiutarono di sottomettersi al giuramento di fedeltà imposto dal regime fascista. Così come il colto padre di Emanuela». ² Se da un lato, dunque, si seguono i percorsi di Emanuela, Vinca, Valentina, Anna, Augusta, Xenia, Milly e Silvia in una città quale Roma, sempre più interiorizzata, «ciascuno conosce a suo modo una città, ciascuno ne serba un'immagine diversa» ³ (dirà Emanuela a Stefano parlando di Firenze)»

Per quanto estranea –o, forse, per questo – Roma le pareva l'unica città, l'unico mondo, in cui avrebbe potuto inserirsi ⁴

dall'altro, emerge la magmatica vicenda di Clelia (*Tra donne sole*), che si intesse con quelle di singolari figure femminili come Momina, Mariella, Nene e Rosetta; e, dalle loro storie, si apprezza la straordinaria capacità di Pavese di dar loro voce e di trasmettere dalla pagina i tumulti sottesi e il laboratorio emotivo, non già raccontando in terza persona, ma dando corpo alla sua protagonista, che afferma la sua soggettività in qualità di narratore autodiegetico, muovendosi tra i salotti e i gomitoli di strade torinesi. L'atmosfera cittadina, infatti, permea sia le raccolte poetiche sia le prose pavesiane e ne diviene sostrato di suggestioni e di fantasie; alla sofferenza di esule lontano privo della sua musa ispiratrice, l'amico Sturani scriveva così: «...capisco bene che per te come per me Torino con le sue colline e il suo Po voglia dir molto ma tu sai meglio di me che uno non è un buon poeta solamente perché ha sotto gli occhi paesaggi familiari e luoghi conosciuti per averci vissuto a lungo ed esserci cresciuto sopra. C'è sempre o almeno ci deve essere sempre il paesaggio tipico, i luoghi astratti che accompagnano il poeta ovunque e sono i soli che contino perché ce li siamo creati dentro noi stessi, che non ci lasciano mai». ⁵ In un'altra lettera del 6 novembre 1935 Sturani racconta a Pavese delle trasformazioni urbanistiche di Torino, sventrata dal risanamento del regime: sebbene

² Si veda L. FORTINI, *Nessuno torna indietro*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento*, Alba de Céspedes, a cura di M. Zancan, Il Saggiatore, Milano 2005, pp. 100-101.

³ A. DE CÉSPÉDES, *Nessuno torna indietro*, in EAD., *Romanzi*, a cura di M. Zancan, I Meridiani, Milano 2011, p. 62.

⁴ Ivi, p. 290; anche Clelia di *Tra donne sole* riflette sulla città di Roma, «con Roma non ci si poteva intendere...» così dice la narratrice ed è come se Roma al pari di Torino diventasse un altro personaggio, una figura femminile che ha conosciuto la crescita della protagonista...»; «Seguirono due giornate infernali di scirocco in cui rividi le solite facce annoiate e non si veniva mai al dunque. Quella era Roma, lo sapevo» (C. PAVESE, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino 2013 p. 80).

⁵ «Tale "spazio geografico" circoscritto, individuato attraverso designatori referenziali, e dunque semantizzato, diviene un significante che ha incorporato un significato particolare in rapporto alla strutturazione soggettiva dello spazio vissuto». Romanelli, si sofferma sul ruolo svolto dalla rappresentazione del territorio ne *La bella estate* (*La bella estate, Il diavolo sulle colline, Tra donne sole*); nel primo romanzo analizzato mette in evidenza come all'inizio predominano gli esterni, che vengono pian piano sostituiti dagli interni seguendo la dinamica evolutiva del personaggio, evidenziando il processo dialettico che il soggetto vive con lo spazio naturale e la strategia di appropriazione simbolica e materiale della fisicità terrestre. La città dunque non costituirebbe di per sé un valore negativo, ma ne diviene rovesciamento speculare dell'animo della protagonista, Ginia, che sente dentro di sé il dramma del passaggio dal sogno alla realtà. [...] La natura rinvia al concetto di *away-out-sider* (straniero emarginato), cioè chi non possiede i luoghi, perché con essi non ha istituito né legami né rapporti. Il terzo e ultimo romanzo (*Tra donne sole*) ci riporta nuovamente a Torino, concludendo idealmente quel percorso circolare [...] e anche per Clelia si realizza questo rapporto dialettico con il territorio, e la sua scoperta progressiva del vuoto in sé e attorno a sé; cresce pertanto il bisogno di dare senso all'esistenza, di ricercare un altrove fatto di senso, in cui placare contrasti insanabili», si veda G. ROMANELLI, *Pavese e l'altrove possibile*, in *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica paveseana*, a cura di A. Catalfamo, I quaderni del CE.P.A.M., Santo Stefano Belbo 2001, pp. 67-85.

Pavese di tali mutamenti ne terrà conto ne *Il Compagno*, collocando l'appartamento di Lubrani nella Torre Littoria o «grattacielo» di piazza Castello, è pur vero che non si tratta mai di descrizioni minuziose degli esterni, quanto di evocazioni, di suggestioni verbali che trovano spesso la loro forma nella successioni di nomi di paesi. Sebbene non si riesca a delineare un preciso rapporto osmotico e documentabile tra opere pittoriche rappresentanti Torino e le opere pavesiane, interessanti, come osserva la studiosa Mimita Lamberti,⁶ appaiono alcuni percorsi pittorici che possono suggerire sentieri pavesiani. Protagonista, dunque, del romanzo dal titolo *Tra donne sole*, scritto e pubblicato nel 1949, è la grande città di Torino⁷. La città viene paragonata ad una donna antica e moderna allo stesso tempo; essa è una «una portieria... le città invecchiano come le donne»⁸ e, come la Trieste di Saba, Torino a volte appare un ragazzaccio ribelle, si mostra come figura simbolica dicotomica, culla e ortica nello stesso tempo. «Qualcuno aveva detto che Torino è una città così difficile. Spiegai che anche a Torino ci sono dei limiti... M'accorsi che ero molto più sola a Roma, arrampicandomi per quelle strade... [...] Torino è piena di barocco. Ce n'è dappertutto, ma nessuno è barocco abbastanza... – Questo a Roma si sa, – dissi, – ma non sanno cos'è il barocco...»⁹ Nel *Mestiere di vivere* Pavese scriveva di Torino: «Città infine, dove sono nato spiritualmente, arrivando di fuori: *mia amante e non madre né sorella*».¹⁰

⁶ M. MIMITA LAMBERTI, *La Torino dei pittori e la città di Pavese*, in *Cesare Pavese e la "Sua" Torino*, a cura di M. Masoero e G. Zaccaria, Lindau, Torino 2007. Si pensi allo scritto del pittore Felice Casorati, che ricordava il suo arrivo in città nell'autunno del 1919: «Arrivai a Torino in una mattinata di autunno inoltrato. Una leggera, fredda, luminosa nebbiolina avvolgeva senza oscurarla – anzi illuminandola di una vivida luce d'argento – tutta la città. Essa mi apparve calma, regolare, tranquilla e silenziosa. Tutti i rumori erano attutiti [...]. E questa Torino mi conquistò d'improvviso. Sentii che soltanto in questa città non catalogata fra le meraviglie che i turisti sono obbligati a visitare, in questa città dalle mansuete colline, dal fiume che sembra rallentare il suo corso per non turbare la calma di tutte le cose, in questa città ordinata, geometrica e misurata come un teorema, enigmatica e inquietante come una cabala, astratta come una scacchiera, avrei potuto (logoro e frusto com'ero pei molti travagli) riprendere la mia vita di pittore.» (Ivi, pp. 37-47). Si veda anche: G. ZACCARIA, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Ed. Mercurio, Vercelli 2009.

⁷ E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1971, pp. 186-187: «L'ambiente di *Lavorare stanca* e di quasi tutti i primi racconti è quello cittadino. Nel confino di Brancalione è soprattutto Torino che torna nella memoria come il luogo delle più struggenti avventure sentimentali e delle prime esperienze poetiche. «Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino più precisamente su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino come luogo dove si ritornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Il paese diventa «la città», la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo» (*M.V.*, p. 26). Ma subito dopo Pavese aggiunge: «Altrettanto curioso è che le poesie composte dopo l'ultimo *Paesaggio*, tutte, parlano di altro che non Torino. Il caso sembra volermi insegnare a trasformare la mia disgrazia in un deciso rivolgimento di poesia. Sorpassare Torino e luoghi connessi, significherà costruire un altro mondo». Quale sia questo «altro mondo» Pavese non ha chiarito, ma egli avverte il logoramento di una certa ambientazione, incapace ormai di suggerire immagini nuove; così dice, interpretando ciò come sintomo della giovinezza finita; «Passeggiando per Torino, non sento più la città come un pungolo sentimentale e simbolico della creazione. *Già fatto*, mi viene da rispondere ogni volta (*M.V.*, p. 44)». Come sottolinea Gioanola, Pavese stesso nel diario, fa emergere il rapporto campagna/città come infanzia – adolescenza/maturità; le note di diario del periodo '36-'38 testimoniano a usura con quanta dolorosa sicurezza Pavese vada individuando proprio nella carenza di maturità il proprio difetto fondamentale: il «*semper manere puerum*» è il peccato originale di un'esistenza inesorabilmente destinata alla solitudine».

⁸ C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., pp. 16-19.

⁹ Ivi, pp. 80-81.

¹⁰ «Città della fantasticheria [...]», si veda C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 2012, (17 novembre 1935), p. 19; «nella scoperta della provincia americana, Pavese individua l'importanza della sua provincia, il Piemonte, entro i temi della sua poetica ed entro la

La città solitaria ed invecchiata sembra assumere il profilo del personaggio femminile a cui è affidato il punto di vista del racconto, ovvero Clelia Oitana che, nella dinamica del simbolismo pavese, rappresenta Ginia “da grande” (*La bella estate*) e Anguilla al femminile (*La luna e i falò*), anticipando così la tematica del «ritorno», questione non secondaria nel romanzo *Nessuno torna indietro*. Una Ginia invecchiata ed adulta che si è allontanata dai tempi de *La bella estate*, dalla perdita dell’innocenza, dalla volontà di uscire dalla piccola realtà ed è diventata donna/esperienza. Pavese compie così un passaggio narrativo di una modernità assoluta, non racconta la storia di Clelia in terza persona, come aveva fatto per Ginia, ma affida la narrazione al personaggio femminile,¹¹ che si impone nella pagina con tutta la sua soggettività problematica, dichiarando il proprio «io» lirico, quasi a testimonianza di un’evoluzione che è giunta ad una sorta di completamento, emblema di una conquista: la conquista di se stessa («se volevo far qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo legarmi a nessuno, dipendere da nessuno»¹²). Se attraverso gli altri personaggi femminili come ad esempio Concia ed Elena (*Il carcere*) e Gisella (*Paesi tuoi*), il concetto del “disporre di sé” risentiva ancora di tutta la tradizione maschilista e patriarcale della società coeva all’autore, il personaggio di Clelia diventa emblema di una dolorosa quanto straordinaria e moderna conquista: da sartina diventa imprenditrice, ricalcando, inoltre, un’altra dinamica nota all’interno dei percorsi pavesiani, ovvero l’allontanamento dalla propria città e il ritorno dopo la maturazione (Pablo, *Il compagno*) e l’acquisizione di fortuna (Anguilla, *La luna e i falò*), seguendo l’asse Torino – Roma e Roma – Torino, che si delinea anche ne *Il Compagno*. Per Clelia, protagonista di *Tra donne sole*, la stagione romana rappresenta non soltanto il momento della maturazione come per Pablo (*Il Compagno*), ma anche del raggiungimento di uno *status* sociale più elevato; tuttavia, così come sarà per Anguilla (*La luna e i falò*), il ritorno al paese natio, dopo aver fatto fortuna, non prospetta una coraltà in attesa: nessuno attende il loro ritorno, a nessuno si può raccontare, per un riscatto dal passato, della propria fortuna, e allorquando ciò fosse possibile, non corrisponderebbe ai sentimenti attesi. *Il Compagno*, ad esempio, è il romanzo in cui ritorna l’asse Torino – Roma. E Roma rappresenta il luogo della maturazione e della crescita anche per Pablo, protagonista de *Il Compagno* che anela una sua dimensione libera, eppure il suo zigzagare non è concesso, perché “deve” definirsi, deve cioè cristallizzarsi: il suo essere ibrido viene costantemente giudicato come un fallimento. La maturazione di Pablo quindi, come per Clelia, avviene a Roma, decretata impossibile a Torino.¹³

situazione culturale - storica italiana; [...] regione non è solo un luogo fisico o letterario, ma è presenza morale: la scoperta della regione Piemonte, si riallaccia al discorso maturato sull’interpretazione critica di Lewis dell’importanza della provincia, poiché solo scavando nella sua natura regionale lo scrittore potrà riagganciarsi alla cultura nazionale», si veda G. VENTURI, *Pavese*, Il Castoro, Firenze 1973, pp. 26-38.

¹¹ Un primo esperimento narrativo di questo tipo lo si può leggere in un abbozzo di racconto *Casa al mare*, che pare fornire elementi di preludio al romanzo *La spiaggia*, tuttavia già si evince la straordinaria capacità e modernità di Pavese nel restituire al lettore un io lirico al femminile ricco di sfumature, cartone preparatorio al suo percorso di sperimentazione di figure femminili, che affianca in un rapporto di parallelismi e antinomie il laboratorio di scrittura dei personaggi maschili.

¹² C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 11.

¹³ Romanzo che segue le scritture interiori del personaggio, «un personaggio insolito» come direbbe J. M. de Vasconcelos, che in un singolare contributo dal titolo *Un gatto dentro il sangue* offre una disamina interessante sul romanzo; ponendo l’accento sulla ripartizione del romanzo, che si dipana tra gli spazi opachi e madidi di nebbia della Torino di Pablo e quelli della dimensione romana. La nebbia, infatti, diviene metafora e simbolo di una mancata visione, o di una visione opaca, che rende il personaggio confuso e inquieto, ancora immaturo. La stessa dimensione cittadina pare incapace di andare oltre... ed emergono

Pertanto i luoghi, scelti come ambientazione, diventano essi stessi personaggi fondamentali e proiezione simbolica dell'animo dei protagonisti sia per Clelia Oitana (Torino-Roma) sia per le protagoniste del romanzo della Dè Cespedes, la cui dimensione geografica muove dal collegio romano, – come vedremo –, per spaziare su tutta la penisola, restituendo anche una pluralità di uno spaccato socio-culturale dell'Italia fascista.

Ugualmente simbolici risultano due elementi presenti in entrambi i romanzi, ovvero, lo scenario del Carnevale¹⁴ e lo specchio,¹⁵ che suggeriscono sia il tema dell'apparenza e dell'inautenticità di un mondo indaffarato a nascondere il vuoto interiore sotto un velo di futilità, sia l'allusione alla maschera e alla messa in scena degli stereotipi delle figure sociali e dei generi.

E la realtà festosa e rutilante stride con l'immagine solitaria di Clelia, che giunge a Torino proprio durante i festeggiamenti del Carnevale. Come scrive Musumeci, Clelia «vivrà precariamente tra un passato perduto ed un fragile presente che la rigetta. È diventata un'esclusa da ambedue i mondi: «una donna sola» tra «donne sole» – un'esistenza monadica. Ha perso il suo passato, ed il suo presente non riesce a riempire il vuoto che ne è risultato: l'attività organizzatrice non può sopperire alla mancanza di ricordi. Clelia è una creatura della storia, come Corrado era stato una creatura del mito. Ritornare significa lasciare il tempo alla sua corsa lineare e nuotare controcorrente, perdere contatto con il presente per possederlo realmente. Ma Clelia questo non lo può fare. Al massimo, per lei, il mito – il passato – è solo un indice di quanto lei sia avanzata dentro la storia con successo. Clelia arriva a Torino durante la stagione del carnevale; ed il carnevale determina il ritmo di tutta la sua storia. È entrata finalmente nella vita del carnevale. *Tra donne sole* è la storia dell'impossibilità della festa mitica a riaffermarsi della sua forma genuina, e della sua sostituzione con la forma dissacrata, farsesca del carnevale».¹⁶

«rapporti umani superficiali, stereotipati, dissimulati, senza vera intensità o, in altri casi si traducono in giochi di seduzione ambigui [...] (Linda, Lubrani, Lili), burattini di un destino malsano, figure viscide, che compromettono la “liberazione” agognata da Pablo, in un gioco morboso di finzioni e di vacuità ipocrite. [...]; ben diversa è, invece, la luminosità romana che la seconda parte del romanzo gli porterà, come se il viaggio nella capitale fosse una sorta di ascesi in cui uno sguardo limpido e una comprensione chiara ne divengono la conquista principale. (Ivi, pp. 100-108)». Si veda: J.M. DE VASCONCELOS, *Un gatto dentro il sangue. (Solitudine e solidarietà in 'Il Compagno' di Pavese)*, in *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.P.A.M., A&G, Catania 2015. «Fargli coraggio non sapevo. Mi pareva che avesse più coraggio di me. Non parlava di quando sarebbe guarito. Non parlava di niente. Era Amelio» (C. PAVESE, *Il Compagno* cit., p. 10). «Tutto l'evolversi dell'educazione ideologica di Pablo al comunismo si svolge così nella prospettiva finale di un'identificazione e quindi di un annullamento totale della personalità del protagonista nella figura – modello di Amelio». Si veda: V. BINETTI, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna 1998, pp. 27-45.

¹⁴ «Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di gennaio [...] m'impediva dentro di abbandonarmi al carnevale», C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 11.

¹⁵ V. BINETTI, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in 'Tra donne sole'*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 125.

¹⁶ «Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo nelle viuzze e nella penombra», C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 2; A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito*, in *Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna 1980, pp. 123-129; F. JESI, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, pp. 163-176. L'immagine del carnevale – come scrive Scappaticci – «si collega ai riti di divertimento e di interruzione dei ritmi lavorativi. Ma a dissolverla, e a rivelarne il rovescio drammatico, interviene subito la scena del suicidio, tentato da Rosetta proprio nell'albergo in cui Clelia è appena arrivata: un fatto che [...] svolge la funzione di contrapporre la tragedia della vita alla gaiezza della festa e di precludere a esperienze ancora più traumatiche», T. SCAPPATICCI, *Tra "monotonia"*

La dicotomia essere – apparire si ritrova parimenti nel romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes,¹⁷ basti pensare alle inquietudini che emergono dai discorsi del personaggio di Emanuela, proprio in riferimento al problema della verità non detta:

Poi le tornava in mente la bugia, quella terribile bugia. Avrebbe dovuto parlare alle ragazze, dire: «Non sono quella che credete, sto rubando la vostra fiducia. Sapete chi sono veramente? [...]»¹⁸ Così ognuno vedeva riflessa in lei la propria immagine come in uno specchio; e, sebbene lo specchio era di molte facce, scopriva soltanto quella che si animava di lui. E questo giuoco di riflessi era una continua rivelazione anche per Emanuela che vedeva sorgere dal profondo di sé, e apparire alla superficie, sempre nuovi e fino allora ignorati aspetti della sua personalità¹⁹ [...] Era stata falsa con lei, come con tutti. La sua vita non era che un'aerea architettura di inganni, una cattedrale di vetro...²⁰

Emanuela aveva dovuto celare il suo passato, perché così aveva voluto per lei il padre, affinché potesse, come pensava lui, cancellando il passato, vivere come se nulla fosse accaduto e, aspetto fondamentale, preservare il proprio *status* sociale agli occhi di una società dedita all'apparenza. Giuoco amaro e superficiale che prende forma, come vedremo, anche attraverso la compagnia di attori descritta da Pavese e il personaggio enigmatico di Rosetta (*Tra donne sole*).

Un paradigma scomposto: Essere Donna o Donna – funzione?

Il romanzo *Tra donne sole* si apre, dunque, sull'immagine di una Torino fredda e piovosa²¹ e sul volto di una donna solitaria e pensosa. Clelia, che aveva lasciato Torino e

e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2009, pp. 185-187. Mutterle dimostra come il mito dell'eroe non riesca a compiersi per nessuno dei personaggi della trilogia *La Bella estate*, che rimangono esclusi dalla sua energia rinnovatrice, l'eroe non conquista il tesoro. Lo studioso riconosce, infatti, una «dinamica non di arricchimento ma di perdita». In *Tra donne sole* non vi è più la campagna, rimane soltanto la città, il vizio, la vacuità di una vita artefatta. E la festa, ovvero il Carnevale, ha perduto la sua dimensione mitica. Il ritorno, dunque, si rivela sempre impossibile e inattuabile: la riconciliazione con il paese natale, luogo dell'infanzia e della giovinezza, non avviene perché perdura la barriera che separa il bambino dall'adulto. In tutti e tre i romanzi questa spaccatura e questa impossibilità si percepisce chiaramente dalla costante «dell'asse vecchi/giovani, cui è negato ogni circuito mitico», si veda A.M. MUTTERLE, *I fioretti del Diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 112-119.

¹⁷ «Si chiude nel 1938 con *Nessuno torna indietro*. Il romanzo che, pubblicato da Mondadori e accolto con ampio favore, di critica e di pubblico, definisce de Céspedes come autrice di successo, è l'opera che a lei stessa conferma, accanto alla passione, il talento e il mestiere. [...]; il lavoro ai racconti, in parte rimasti inediti, in parte poi raccolti in *Fuga* (1940) e *Invito a pranzo* (1955); la scrittura poetica, che nel 1968 si ripropone al pubblico con le *Chansons des filles de mai*; quella per il teatro (*Gli affetti di famiglia*, 1952; *Quaderno proibito*, 1962); per il cinema (*Le amiche*, 1955; *Nicodemo*, 1958); per la televisione (*Le Cahier interdit*, 1968; *Fraises d'automne*, 1972; *Le Siècle des Lumières*, 1989)» Si veda M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento* cit., pp. 19-23.

¹⁸ A. DE CÉSPÉDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 12.

¹⁹ Ivi, p. 99.

²⁰ Ivi, p. 177.

²¹ «Una città di per sé ricca di contraddizioni interne anche per il suo essere spazio urbano industrializzato e di conseguenza operario e antifascista, ma allo stesso tempo città ricca e borghese e anche per questo violentemente fascista. [...] Lo spazio urbano invece si presenta in questo romanzo, a mio avviso, diversificato in una serie di interessanti zone d'ombra e di stimolanti destabilizzazioni territoriali non solo grazie appunto a questa tensione narrativa tra l'io scrivente e l'io narrante che ne problematizza la percezione visiva ed ideologica, ma anche in seguito alla scelta da parte dell'autore di Torino come luogo

Guido, spinta proprio dalla necessità di ricercare una propria dimensione, una propria autonomia, rivive la città di Torino percorsa da affollati pensieri: il ritorno alla città natia, la consapevolezza del cambiamento,²² la disperata concretezza del passato,²³ delle scelte e la dimensione di un tempo che scorre indipendentemente da noi, ma anche la consapevolezza dell'autonomia raggiunta, che reca con sé l'ombra riflessa di un'amara solitudine:

M'accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un'altra più di sé. Eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, metter piedi nel mondo e mi occorreva quella scusa, quel pretesto, per fare il passo. La sciocchezza, l'allegria incoscienza di Guido quando aveva creduto di portarmi con sé e mantenermi – sapevo già tutto fin da principio. Non si può amare un altro più di se stessi. Chi non si salva da sé, non lo salva nessuno.²⁴

Tra i due romanzi *Nessuno torna indietro* (1938) e *Tra donne sole* (1949) intercorrono una decina di anni; estremamente significativa, come vedremo, la distanza temporale, nonché i parallelismi semantici e i percorsi speculari che vengono ad instaurarsi fra ricerca artistica – intellettuale e itinerario biografico – esistenziale dei due autori.²⁵ Similmente alle protagoniste di *Tra donne sole* anche le eroine del romanzo della De Céspedes sono alla costante ricerca di un'autonomia, che il fascismo negava loro,²⁶

specifico storico ed allo stesso tempo meta – storico attraverso cui narrare la crisi del mito della resistenza e le velleità implicite nel progetto di ricostruzione di una nuova patria e di una più incredibile identità nazionale. [...] La vicenda si evolve dunque attraverso un costante confronto dialettico tra la Torino “reale” e storica dell'Italia dell'immediato dopoguerra e la città altrettanto reale ma interiorizzata, soggettivizzata e perciò necessariamente “frammentaria” di Clelia», si veda V. BINETTI, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in 'Tra donne sole'*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba» cit., pp. 123-126, J. SPACCINI, *Aveva il viso di pietra scolpita. Cinque saggi sull'opera di Cesare Pavese*, Aracne, Ariccia 2010.

²² C. Pavese, *Tra donne sole* cit., pp. 20 – 21: «mi pareva impossibile d'esser stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io. [...] Ero arrivata in via della Basilica e non ebbi il coraggio. Passai davanti a quel cortile, levai gli occhi, intravidi la volta bassa e i balconi. Ero già in via Milano. Impossibile tornare».

²³ *Ibidem*: «mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io...».

²⁴ Ivi, pp. 29-31.

²⁵ «[...] quella scrittura diaristica che accompagna tutto l'arco della sua vita. Si tratta, ovviamente, di forme espressive o di modalità di partecipazione intellettuale ognuna dotata di una propria valenza e di una propria storia [...] un esercizio privato e solitario che ha il privilegio di vedere la verità multiforme e contraddittoria della storia e la responsabilità, mostrandola, di contribuire al suo mutamento. (Si veda M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento* cit., pp. 19-23). Pavese, ne *Il mestiere di vivere*, così scriveva: «è bello scrivere perché unisce le due gioie: parlare da solo e parlare a una folla»; emblematicamente si pongono in parallelo queste due figure complesse di intellettuali del Novecento, per i quali la dimensione della scrittura diviene filtro e linfa costitutiva della vita stessa, interessante notare, nonostante le opportune differenze, quelle che rappresentano le assonanze tra questi due autori, anche da un punto di vista squisitamente autobiografico (scrittura di un diario, racconti e poesie, romanzi, scrittura giornalistica e cinema – rapporto con la storia e con la Resistenza). Si veda, inoltre, M. D'ANTONI, *Alba De Céspedes, "Pensione per signorine" (frammenti di un diario), primo nucleo narrativo di 'Nessuno torna indietro'*, a cura di M.C. Storini, in «Bollettino d'Italianistica», II, 2016, pp. 114-128. Nel saggio la studiosa illustra il legame tra la prima parte del Diario n.3 e il romanzo, sottolineando la funzione della scrittura diaristica della de Céspedes come banco di prova per le sue opere letterarie maggiori, da cui emerge l'indissolubile vincolo tra la vita e la scrittura, l'osmosi tra la scrittura privata e la creazione letteraria che la accompagna per tutta la vita.

²⁶ «No, no: io non mi sento di lodare questo femminismo che ha messo la donna fuori dal vero ed unico posto che la natura le ha assegnato: la casa; che le ha fissato un compito che non è il suo:

imponendo come modello una donna angelo del focolare, moglie e madre. Storie, dunque, di una ricerca e di una conquista, di autonomia ed emancipazione; un *epos* al femminile che riflette i drammi di una società maschilista²⁷ e borghese, in una dimensione che reca *in nuce* il paradigma amaro di una rinuncia, complessità questa che traspare dalle parole del personaggio di Augusta (*Nessuno torna indietro*):

Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa? E, per i nostri paesi, aver vissuto sole in città vuol dire essere donne perdute. Quelle che sono rimaste, che sono passate dall'autorità del padre a quella del marito, non ci perdonano di aver avuto la chiave della nostra camera, di uscire e di entrare all'ora che vogliamo. E gli uomini non ci perdonano di aver studiato, di saperne quanto loro.²⁸

Alla ricerca di una propria dimensione e di una collocazione nella società, dunque, sono anche le protagoniste del romanzo della Dé Cespedes. Una ricerca che diviene sia esplorazione del sé e dell'altro, sia dolorosa presa di coscienza delle gabbie sociali e delle problematiche di genere. A tal proposito, prima di analizzare le vicende delle protagoniste dei romanzi singolarmente, si propone una lettura in parallelo di alcuni passi relativi ai discorsi del personaggio di Augusta (*Nessuno torna indietro*) e dei personaggi di Momina, Rosetta e Clelia (*Tra donne sole*) che riflettono il rapporto problematico tra uomo e donna, le discriminazioni di genere e le gabbie sociali, e restituiscono parimenti delle interessanti analogie tra i romanzi. Il personaggio di Augusta in *Nessuno torna indietro* parla così ad Emanuela che ha deciso di accettare di sposare Andrea:

Ti sposi. Ma hai riflettuto che, da quel giorno, non sarai più padrona di te? Anche quando sarai sola, una presenza, una volontà, un potere a te estraneo ti dominerà. Non serberai più nulla di tuo, neanche il nome, sarai soltanto la moglie del signor Lanziani; il quale, però, avrà il diritto di conoscere tutto di te: che fai, che pensi, e se glielo nasconderai sarà un tradimento. Anche i tuoi

l'antagonismo dell'uomo; che le ha fatto parlare un linguaggio contro natura e rinnegare le tre basi che formano il piedistallo della donna: l'amore, la famiglia, la religione». Così, già nel 1924, scriveva Giuseppe Pochettino sul «Popolo d'Italia», e dietro il Pochettino si vede Mussolini [...] che aveva detto alle delegate dei fasci: «Ho bisogno di nascite, molte nascite» [...]. Nel 1938, mentre si prepara la «Carta del Diritto» il pubblicitario Carlo Loffredo scriverà addirittura un libro programmatico sulla «Politica della famiglia», proponendo di rendere «totalitaria la politica demografica», di «restaurare la sudditanza della donna» e ancora «la donna che lascia le pareti domestiche per recarsi al lavoro, la donna che, in promiscuità con l'uomo, gira per le strade, sui trams, sugli autobus, vive nelle officine e negli uffici, deve diventare oggetto di riprovazione, prima e più che di sanzione legale». Si veda P. BRACAGLIA, *Pagarono al fascismo il prezzo più alto*, in *Partigiane della libertà*, a cura di V. Bessone e M. Roccaforte, NFC edizioni, Rimini 2015, pp. 34-56. Seguendo la parabola comportamentale, che si evince dalle parole di Pochettino, non si può non pensare a quel paradigma comportamentale, che rappresentava il modello della donna ideale in epoca romana, come aveva sottolineato la Cenerini, da uno studio epigrafico e letterario, vi erano delle virtù specifiche, che la rappresentavano: *casta, pia, pudica, frugi, domiseda et lanifica* (si veda F. CENERINI, *La donna romana*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 24); tuttavia da un ulteriore studio, successivamente condotto, si è messo in evidenza come il ventaglio di virtù e aggettivazioni rientrante nel modello voluto dall'uomo, fosse molto più complesso e articolato (si vedano M. DI DOMENICO, *Un mosaico al femminile tra Salernum e Paestum*, in «Rivista Storica Del Sannio», XXXIII, 1, 2010, pp. 36-52 ed EAD., *Le virtù femminili nel ricordo del marito*, in «Civiltà Aurunca», LXIX, 1, 2008, p. 7-17.

²⁷ «Il fascismo vuole conservare alla donna la sua naturale missione, ma educarla affinché la compia con consapevole responsabilità nazionale e sociale [...] In tutte si ritrova l'insofferenza al modello, che è quello proposto con insistenza arrogante del maschilismo fascista, per la donna-chioccia, tutta figli e dedizione». Si veda M.A. SABA, *La donna «muliebre»*, in *La corporazione delle donne*, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 1-71.

²⁸ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 100.

figli saranno i suoi. Tu li metterai al mondo, e lui, per legge ne disporrà a suo piacimento [...] non sarai più libera, neanche nel tuo intimo. [...] Come si può parlare di dovere o di diritto, per un corpo umano?²⁹ [...]. Il problema è uno – le aveva detto Augusta l’ultima sera – la donna per liberarsi dalla tirannia dell’uomo deve sostituirsi a lui, creandosi una vita autonoma, affrancata anche dalla servitù dei sensi: deve conseguire l’indipendenza dello spirito e della carne [...] Così nessuna donna temerà più l’avanzare degli anni. [...] Il tempo ci spaventa a causa degli uomini. Quando ognuna di noi avrà una propria vita indipendente, in ogni campo, saremo salve dalla paura: salve dalla vecchiaia, dalla morte, capisci? Sono loro i disturbatori dell’ordine che la donna stabilisce nel mondo³⁰

allo stesso modo Momina, in *Tra donne sole*, parlando con Clelia, argomenta su come gli uomini rivelino la loro reale e brutale natura nell’intimità, nonché quella forma di ulteriore schiavitù che la donna deve accettare nel momento in cui diventa madre:

«Sporcano noi, sporcano il letto, il lavoro che fanno, le parole che usano³¹ [...]. Può darsi, – chiacchierò Momina. – Ma a me mancherebbe. A te no? Figurati. Tutti carini e dignitosi, tutti per bene. Non ci sarebbero più momenti di verità. Più nessuno sarebbe costretto a uscire dalla sua tana, e mostrarsi com’è brutto e porco com’è. Come faresti a conoscere gli uomini?³² [...] Io gli dissi ch’era strano che proprio gli uomini tenessero tanto alle apparenze. – se non fosse per gli uomini, – dissi, – in Italia ci sarebbe il divorzio [...]

– Chi fa figli, – disse fissando il bicchiere, – accetta la vita. Tu l’accetti la vita?

– Se uno vive l’accetta, – dissi – no? I figli non cambiano la questione [...]

– Non è questo, – lo interruppe Momina. – La questione è che una donna se fa un figlio non è più lei. Deve accettare tante cose, deve dire di sí. E vale la pena dir di sí?³³

Questa forma di violenza psicologica la si ritrova anche nella vita quotidiana nel momento in cui la donna, in deroga alle norme comportamentali del suo ruolo tradizionale, sceglie di entrare in un terreno non suo. Augusta, la meno giovane delle studentesse del Grimaldi, vuole diventare una scrittrice, nonostante tutte le difficoltà che si accompagnano a questo percorso, mettendo altresì in evidenza le pressioni etico – sociali subite dalle donne in quel periodo, palesando la verità riguardo alla condizione femminile e al paradigma sociale in cui il regime voleva che le donne fossero inquadrare. Il personaggio di Augusta, creato dalla De Céspedes, si pone sulla scia di altri suoi personaggi, presenti nei racconti, che si cimentano con la scrittura, col mestiere dello scrittore, tuttavia dopo Dario Cordero (*Un Ladro*), Giorgio Landri (*Il capolavoro*), Leonardo (*Il pigionante*), Augusta rappresenta il primo esempio di personaggio femminile aspirante scrittrice. Seppur fallimentare, essa esprime al meglio la condizione femminile degli anni del Fascismo, così come espressa dalle parole di P. Carroli:

le pressioni maggiori subite dalla donna negli anni Trenta, quando fu scritto il testo erano di carattere etico – sociale. Il fascismo esaltò l’immagine della donna – nutrice rafforzando la dicotomia Maria – Eva, tra la donna che accetta il ruolo tradizionale impostole dall’etica maschile e la donna che lo rifiuta e perciò è ostracizzata dalla società. [...] Emanuela e Xenia, che fisicamente incorporano l’ideale fascista della femminilità diffuso attraverso stampa e cinema dal Ministero della Cultura. La donna che, come Augusta, non rientrava né fisicamente né

²⁹ EAD., *Romanzi cit.*, pp. 160-161.

³⁰ Ivi, p. 203.

³¹ C. PAVESE, *Tra donne sole cit.*, p. 122.

³² Ivi, p. 75.

³³ Ivi, p. 53.

psicologicamente in quell'ideale, finiva per sentirsi altra e per aver paura di affrontare il mondo esterno».³⁴

Difatti "l'autonomia" raggiunta da Augusta diviene rinuncia della sua femminilità³⁵ e, nel corso della narrazione, si esplica sempre di più la metamorfosi del personaggio, che «aveva preso gesti e atteggiamenti virili»: ³⁶ metamorfosi questa che conduce quasi alle ultime pagine del romanzo, in cui si allude ad un rapporto intimo tra Valentina ed Augusta, in analogia a quello vissuto, anche se solo come episodio isolato e definito da Momina «come esperienza», fra quest'ultima e Rosetta (*Tra donne sole*). I dialoghi tra i personaggi femminili diventano focolai semantici complessi, che consentono digressioni di rimando da un romanzo all'altro. Il discorso di Momina, riguardo al tema della maternità, conduce alle pagine della De Céspedes, e, precisamente, alla storia di Emanuela. Quest'ultima, di famiglia fiorentina benestante, aveva conosciuto Stefano Mirovich, un pilota; tra i due inizia una brevissima storia d'amore interrotta tragicamente da un incidente aereo e dalla morte di Stefano, destinata però a diventare un'ombra latente nella vita di Emanuela:

No, era impossibile. Stefano era morto, non poteva tenerla legata a sé. Non doveva avere seguito la loro storia, altrimenti egli non se ne sarebbe andato, lasciandola così. [...] Le ripugnava l'idea di portare dentro di sé una creatura che accaparrava il suo sangue, che cresceva in lei a suo dispetto, padrona della sua vita già prima di nascere. [...] Concludeva serenamente "c'è sempre un rimedio: mi butto nell'Arno (suicidio)".³⁷

E, in effetti, la nascita di Stefania comporta per Emanuela una serie di accettazioni. Il padre, inizialmente non voleva che lei riconoscesse la bambina, per svincolarla per sempre da «quell'incidente di percorso» rispetto al suo *status* sociale e alla "morale" comune. Tuttavia Emanuela riesce a riconoscerla, ma la bambina le verrà subito tolta; in un primo momento, infatti, verrà cresciuta in un collegio in Svizzera e, successivamente, in seguito anche alle insistenze di Emanuela, a Roma. Il padre le aveva imposto quella

³⁴ Si veda: N. MESSINA, *Le dive del fascismo: massaie rurali e dive del ventennio*, Ellemme, Roma 1987. «La donna che, come Augusta, non rientrava né fisicamente né psicologicamente in quell'ideale, finiva per sentirsi altra e per aver paura di affrontare il mondo esterno» e per un approfondimento: P. CARROLI, *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993 e M. ZANCAN, *Il doppio itinerario nella scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

³⁵ «La donna che lavora si mascolinizza, tende alla sterilità. Occorre quindi favorire il ritorno alla casa, frenando con tutti i mezzi l'invasione femminile in ambito professionale (con cipiglio severo si riportavano i dati che rilevavano il progressivo espandersi della presenza femminile tra gli insegnanti). Quanto alla politica, al Korherr [Riccardo Korherr, autore del saggio di demografia *Regresso delle nascite: morte dei popoli* (1928), n.d.r.], prediletto dal duce, scappa di dire: l'unica vera politica della donna «è la conquista dell'uomo». Si vedano: P.G. ZUNINO, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 289-294. Si crede che l'unico modo per incanalare e controllare la minacciosa e dirimpente sessualità femminile sia quello di orientare la donna al suo naturale destino di madre: in sostanza, la maternità è l'unico palliativo capace di attenuare la sua insaziabile libido. L'attività sessuale viene così collegata alla moralità, per cui ogni condotta e comportamento estranei al codice morale borghese diventano una perversione mentale. Per un ulteriore approfondimento: P. AZZOLINI, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 28-29 e *Corpi di identità. Codici e immagini del corpo femminile nella cultura e nella società*, a cura di S. Chemotti, Il Poligrafo, Padova 2003, pp. 30 e sgg. e P. DI CORI, *La donna rappresentata. Il corpo, il lavoro, la vita quotidiana nella cultura e nella storia*, Ediesse, Roma 1993, p. 22.

³⁶ A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi cit.*, p. 160.

³⁷ Ivi, pp. 70-72.

scelta, per salvare le apparenze, per la rispettabilità della sua posizione, affinché lei potesse rifarsi una vita.³⁸ Le aveva poi concesso di trasferirsi al Grimaldi a Roma, per poter vedere la bambina Stefania in collegio. Emanuela, però, alle compagne del collegio non aveva raccontato la verità, seguendo le indicazioni/imposizioni paterne, avrebbe raccontato che studiava storia dell'arte e che i genitori erano in viaggio in America ed era per quel motivo che si trovava lì: aveva così iniziato a mentire. L'assenza di un pensiero libero da convenzioni, la mancanza di un'autonomia decisionale dovuta alla *manus* paterna conduce Emanuela ad iniziare al Grimaldi una "nuova" vita, e sebbene dentro di sé sia recondito e soffocante il senso di colpa per la mancanza di sincerità, s'illude, per un attimo, di poter ricominciare. Durante l'esperienza del collegio conosce Andrea Lanziani, che la corteggia e alla fine le chiede di sposarlo; molto spesso è sul punto di rivelare ad Andrea la verità su Stefania, anche durante l'episodio della malattia di quest'ultima, che porta Emanuela nel baratro psicologico, fino al drammatico desiderio della morte della bambina, così realmente "mai esistita". Tutto quello che in qualche modo diceva Augusta e, successivamente, in Pavese dirà Momina, si riflette nella trappola in cui Emanuela viene a trovarsi, prigioniera delle convenzioni e dell'impossibilità di agire autonomamente, di essere padrona di se stessa, e, col passare del tempo, si esplica la lenta presa di coscienza che la vita che le prospetta Andrea rappresenta soltanto un'altra inesorabile prigionia. La stessa Clelia, parlando con Morelli, riflette sull'importanza che hanno le apparenze per gli uomini,³⁹ infatti, il decoro formale diviene fondamentale anche per Andrea. Quando Emanuela, morto quel padre con cui non aveva condiviso che silenzi e rimproveri, decide di affrontarlo e rivelargli la verità, con grande e amara sorpresa Andrea le rimprovera di aver parlato:

Perché hai parlato? Non me ne sarei accorto, la sera delle nozze: tu sei abbastanza abile e io tanto fiducioso... Sarei stato felice. Avrei avuto una moglie tutta inventata, tutta diversa dalla realtà: tutta una bugia. Ma non l'avrei saputo. [...] Sai? In fondo fui contento di non vederti arrivare al primo appuntamento, presso la fontana del Mosè [...] Mi pareva la riprova che eri diversa dalle altre, che avevi un altro modo di comportarti. (Anche moralista, conformista, ma noioso, soprattutto.) [...] Andrea non le perdonava di aver parlato. "Non devi parlare" le aveva imposto suo padre, quando la bimba era nata. Lei avrebbe voluto tenere Stefania con sé dal primo giorno; ma, nel conoscere tale sua intenzione, papà – che a quel tempo era ancora presidente della banca

³⁸ E per salvare le apparenze di un destino più tragico più vischioso anche un altro personaggio paveseiano dovrà subire, scomparire e rinunciare: Silvia in *Fuoco grande*, mettendo in luce ancora un altro elemento: la visione complessa e amara della maternità. Si potrebbe dire che tra i personaggi paveseiani non esistano madri felici: Clelia ne *La spiaggia*, è costretta a terminare la vacanza, perché scopre di essere incinta, e se ne vergogna, tutti gli altri personaggi femminili come Concia, Gisella, Clelia, Santa non sono madri, le uniche saranno: Silvia, ma per lei il destino sarà dolorosamente tragico e Cate. Cate rappresenta, nel panorama descritto, una donna – madre, capace di irrobustirsi per le vicende subite e affrontare la vita, combattendo, probabilmente l'unico esempio «positivo». Un altro personaggio ancora rivela il dramma femminile, mettendo in luce al contempo la dimensione di α – paternità di Pavese/Pablo, ne *Il compagno*, ovvero Gina: «Una sera mi disse tra brusca e piangente che non poteva avere figli perché l'avevano operata. Disse. – non devi aver paura, – (Corrado) e mi tirava addosso a sé. Le risposi che non si sa mai» (C. PAVESE, *Il Compagno* cit., p. 103).

³⁹ «Difficile, per la donna della De Céspedes, il contatto con l'uomo, il vivergli accanto, salvando la propria dignità. [...] La sincerità di Emanuela è uno specchio dal quale Andrea, nella sua meschinità morale, distoglie, tra infastidito e inorridito, lo sguardo. Uno specchio da cui Andrea, nel suo gretto conformismo, vede messo in pericolo quel quieto e inerte ritmo di un'esistenza a due a cui egli è tanto tenacemente legato e che sarebbe invece stato garantito qualora sua moglie avesse continuato a mentirgli» si veda L. CROCENZI, *Alba De Céspedes in Narratrici d'oggi*, Mangiarotti Editore, Cremona 1966, pp. 5-38.

– le aveva detto: “Non hai il senso della morale”. Il senso della morale consisteva, dunque, nel silenzio». ⁴⁰

Emerge, come nell’opera pavesiana, l’ombra di un male latente, insidioso e totalizzante: l’incomunicabilità. A popolare i romanzi presi in esame sono spettri di un sogno interrotto, di una vita possibile, di un dialogo anelato e sotteso, ma irrimediabilmente impossibile. È la solitudine di Clelia e di Doro ne *La spiaggia*, di Elena de *Il Carcere*, di Ginia e di Amelia in *La bella estate*, di Gisella, di Clelia, di Rosetta... una solitudine che diviene scelta sofferta pur di non cadere vittima dell’inganno sociale, della gabbia dorata; e allora lavoro e solitudine diventano scelte necessarie per l’emancipazione, impedendo che la presenza ingombrante dell’uomo possa soffocare la possibilità di essere, di scegliere, di vivere la propria vita, non una vita – funzione (moglie di/madre di). Esattamente come tra Clelia, Rosetta e Momina nel romanzo di Pavese, anche tra le ragazze del Grimaldi è assente un legame forte che crei reale complicità e comprensione tra donne della stessa età, rafforzando l’idea di una marcata solitudine dell’individuo. Ogni personaggio appare costretto ad indossare una maschera, sia nella società sia nella famiglia, per convenzioni morali o per opportunismo, e, di conseguenza, ad instaurare rapporti interpersonali basati sul conformismo e la falsità. Interessante perciò notare come Pavese riesca a filtrare attraverso il personaggio di Clelia, che dimostra un’attitudine all’indagine interiore, tutta la complessità di una psiche in lotta con la vischiosità di schemi e convenzioni sociali. Tuttavia, se da un lato per Emanuela affermare la propria reale identità implica sì la rottura con Andrea, ma anche un’opportunità per l’acquisizione della propria autonomia; dall’altro, gli altri personaggi femminili restano intrappolati consapevolmente e non, in quelle vischiose e soffocanti gabbie socio-culturali che costringono la donna a lottare per una vita propria, non una vita-funzione (figlia di/madre di ...), ⁴¹ e a vivere con l’ombra asfittica e giudicante dell’uomo-padrone. I personaggi della De Céspedes rappresentano degli splendidi “abbozzi *in fieri*” di figure femminili, che contrastano con il *decus* paradigmatico della società ad esse coeva; a tal proposito si presentano i diversi sentieri percorsi dalle altre eroine femminili presenti nel romanzo (Silvia Custo, Anna, Valentina e Xenia) che mostrano, pur con le opportune differenze, una matrice comune: il desiderio di essere e di esistere, non già come spettri lunari, bensì come corpi risplendenti di luce propria, anche a costo di importanti rinunce.

Silvia Custo nel romanzo rappresenta la donna – cultura. Silvia viene notata dal Professor Belluzzi, che le chiede di collaborare con la sua cattedra, e dopo la tesi le verrà proposta una cattedra a Pisa. Il riscatto di Silvia dalle condizioni di partenza è sicuramente la promozione sociale, tuttavia la rinuncia riguarda proprio il suo essere donna, la Silvia – donna:

Il professore, scorgendo la moglie, uscì dalla sua composta freddezza, si tolse gli occhiali e le andò incontro: “Oh, grazie, Dora, grazie, ti ricordi sempre di me” Gli bastava vederla entrare per rischiararsi; di fronte a quella tazza di tè, tutto quanto Silvia aveva fatto rimpiccioliva. Aveva passato notti e notti a tavolino, fregandosi gli occhi sopra quel lavoro non suo. [...] “Ma io non

⁴⁰ A. DE CÉSPEDES, *Romanzi cit.*, pp. 271-279.

⁴¹ P. CARROLI, *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna 1993, p. 30: «quando l’autrice scrisse *Quaderno proibito* le donne avevano ottenuto il voto solo da circa cinque anni e potevano andare in prigione per adulterio, come ricorda la vicenda di Alessandra, protagonista di *Dalla parte di lei* – la legge che sanciva la disuguaglianza dei sessi nell’adulterio fu dichiarata incostituzionale solo nel ’68. Il marito poi, fino al 22/2/1956, aveva potere correttivo nei confronti della moglie e il divorzio fu introdotto in Italia solo diciott’anni dopo la pubblicazione di *Quaderno proibito*, l’1/12/1970».

saprò mai entrare, vestita così, nel suo studio; entrare con un'onda di profumo, la cipria in viso, e la tazza di tè in mano. Lei entra come una donna mentre io lavoro accanto a lui, come un compagno. Non si accorge neanche di non essere più solo, quando io entro: io sto, con lui, dalla parte degli uomini.⁴²

La signora Dora rappresenta per il professor Belluzzi la donna non problematica, quella del paradigma, ovvero «una donna proprio... una boccata d'aria fresca. Quella sua meravigliosa ignoranza delle cose che per noi sono vitali, mi dimostra che ogni arte è essenziale per chi la fa».⁴³ Silvia ne soffre molto, tuttavia lei sa che quel ruolo di manichino imbellettato dedito alla parte in cui la società lo aveva relegato, non è il suo; ella sa di volere la parità e l'autonomia, ha studiato e fatto sacrifici per questo, ma nello stesso tempo vorrebbe che il professore si accorgesse di lei come donna, tuttavia anche nel suo caso l'una esclude l'altra: «*Ed io amai voi, e del mio amor pigliaste...*» continuò. Alla fine alzò gli occhi: «Un gioiello, il sonetto, non è vero, Custo?». «Sì, professore» Silvia rispose dolcemente. E gli sorrise come una donna. Ma lui, che appuntava quei versi su un foglio, non se ne accorse».⁴⁴

Per Anna, invece, il paradigma compositivo s'inquadra in una terra dal sapore pavesiano: ella rappresenta il personaggio meno cittadino descritto dalla De Céspedes, anzi fortemente legato alla terra natia e ai suoi valori. Durante l'estate alcune ragazze del collegio tornavano ai rispettivi paesi ed è proprio attraverso questo viaggio che viene raccontata la storia di Anna:⁴⁵ «Un viaggio affaticante fino in fondo alla Puglia; nelle prime ore del pomeriggio, il treno rallentava, come sopraffatto dalla calura; le case sonnacchiavano sul desolato bassopiano, tra l'ansimare stridulo delle cicale...».⁴⁶ Il personaggio di Anna si isola dal cammino evolutivo in cui sono immerse le altre, infatti il suo percorso universitario non è destinato ad un mutamento di *status*: lei ritorna al paese.⁴⁷ Dalla Puglia provengono sia il personaggio di Anna sia quello di Valentina, complesso e antitetico risulta essere però il rapporto che le ragazze hanno con il paese natio:

PUGLIA

Anna	Valentina
Terra d'origine <i>a cui tornare</i>	Inferno <i>da cui fuggire</i> ⁴⁸

⁴² A. DE CÉSPEDES, *Romanzi cit.*, p. 97.

⁴³ Ivi, p. 113.

⁴⁴ Ivi, p. 196.

⁴⁵ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo cit.*, p. 29: «Nella parte centrale – che comprende i capitoli secondo e terzo, entrambi brevi – la dimensione collettiva dell'attesa si traduce in otto storie diverse: in esse, sullo sfondo di un tempo sospeso (la primavera, la pausa estiva, la vacanza), lo spazio dall'interno si focalizza all'esterno; e l'esterno da Roma (il fuori rispetto al collegio) si dilata all'Italia (la Milano di Milly e di Xenia; la Puglia di Anna e Valentina; la Calabria di Silvia; la Sardegna di Augusta; la Firenze di Emanuela); alla Spagna in guerra che attraversa la vita di Vinca; all'America, richiamata nel testo, come un altrove mitico, dall'immaginario di Emanuela».

⁴⁶ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro cit.*, p. 133.

⁴⁷ EAD., *Romanzi cit.*, pp. 141-142: «Ma io penso – continuò – che uscire dalla propria condizione ed entrare a forza in un'altra, sia un errore. Mi sembra che molti inconvenienti nascano appunto dal fatto che, oggi, tutti vogliono condurre una vita superiore alla propria nascita o alle proprie possibilità. Tanto poi facilmente capita un discendente che ha nel sangue le aspirazioni dei suoi avi. Come me. Io rimango».

⁴⁸ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo cit.*, p. 30.

Il personaggio di Anna viene descritto, sin dalle prime pagine del romanzo, come fortemente legato alle proprie radici: la si vede osservare e gustare “la luna”,⁴⁹ declamare quella poesia della terra natia che viene, invece, sempre canzonata da una Valentina, amara e gelosa.⁵⁰ Il ritorno al paese per Anna si caratterizza come un dolce ritrovo dei luoghi cari e delle feste popolari, tuttavia ella si accorge amaramente che la storia e il progresso non hanno rinunciato a fare brutali incursioni. I genitori di Anna, infatti, cercano di migliorare la loro condizione economica, investendo in altre risorse che non siano le terre, quasi obliando l’*ἀρχή* del loro *status*, ovvero quelle terre da cui hanno tratto proventi e maturato la loro condizione economica di benestanti. I cambiamenti apportati alla casa non rendono felice Anna («prima sulle pareti, c’erano fotografie di lei bambina, del nonno, di sua madre con vestiti passati di moda: sul davanzale, nei vasi di terra, crescevano rose sorrette da canne, gerani bianchi e petunie. Tutto scomparso»)⁵¹ e nemmeno la nonna, Donna Antonia, che è relegata ormai in un cantuccio. La terra confinante con quella dei genitori di Anna apparteneva alla famiglia degli Aponte ed era gestita dal figlio Mario, che aveva abbandonato gli studi, suo malgrado, per rimediare ai danni di famiglia. Se da un lato sboccia un sentimento amoroso tra Anna e Mario, preludio alla scelta definitiva di Anna di essere donna-tradizione (moglie/madre),⁵² dall’altro, attraverso la descrizione dell’incendio, provocato dalla nonna di Anna, le scritture di Pavese e De Céspedes sembrano sovrapporsi. Nella rossa luce dell’incendio Anna vede la nonna in un’immagine raccapricciante:

A bocca aperta, donna Antonia, contemplava le fiamme piegate dal vento, minacciare un altro pagliaio. Nervosamente si brancicava le vesti, sollevandole fino ai ginocchi. “Nonna! – Anna gridò, piena di raccapriccio: – Che avete fatto, nonna?” La vecchia, inebetita, fissava il fuoco con soddisfazione. Anna, passando il secchio alla vicina, corse presso la nonna. “Siete stata voi, vero?” domandò, rompendo in singhiozzi: “Che avete fatto, nonna... Ora tutti i pagliai bruceranno e poi i campi, gli alberi... Tutto... Tutto brucerà, la terra è finita!” Solo in quel momento comprese la gravità di ciò che stava accadendo, donna Antonia prese a piangere anche lei, battendosi il petto, tirandosi i capelli. “La terra...” singhiozzava: “la terra...”. Poi volse le spalle all’incendio e s’allontanò barcollante⁵³ [...] la trovarono all’alba, bocconi nel fossato, al limite estremo del podere. Emergeva la gonna nera,⁵⁴ una mano bianca. Attorno agli arbusti divelti

⁴⁹ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., pp. 8-10: «Allora, basta» Anna concluse: «godiamoci la luna». [...] Dalla finestra, chiusa per metà da un telaio, un fiotto di luce si riversò sul pavimento. Valentina, che sedeva al tavolo, ne fu investita e s’alzò di colpo. «Con questa luna» disse Silvia «al mio paese tutti saranno usciti a cantare». A causa del telaio, potevano vedere soltanto un rettangolo esiguo di cielo oltre le cime brune e gonfie degli alberi di Villa Borghese. [...] Silvia l’interruppe: «Taci, Xenia, stanotte siamo ricche, c’è la luna».

⁵⁰ Ivi, p. 255: «Anna aveva taciuto fino ad oggi, come una contadina. “Mario deve essere molto innamorato per non vederla com’è, sembra fatta di mollica di pane e si sfascerà al primo figlio. La terra, la poesia della terra: fandonie. Quello che voleva era un marito. Ce l’ha fatta”».

⁵¹ Ivi, p. 136.

⁵² Ivi, pp. 286-287: «In Puglia si registrarono le medie più alte: Anna scrisse che il grano era già d’oro e bisognava anticipare la mietitura; ma, per le altre colture, la siccità era un disastro e anche per lei, giacché quel clima cresceva i malesseri della gravidanza».

⁵³ Ivi, pp. 154-155.

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *Scialle nero*, in ID., *Novelle per un anno*, Newton Compton, Roma 2007, pp. 42-43: «un mucchio di vesti nere, tra il verde della spiaggia sottostante. E lo scialle, che s’era aperto al vento, andava a cadere mollemente, così aperto, più in là. Con le mani tra i capelli, si voltò a guardare verso la casa campestre; ma fu colpito negli occhi improvvisamente dall’ampia faccia pallida della Luna sorta appena dal folto degli olivi lassù; e rimase atterrito a mirarla, come se quella dal cielo avesse veduto e lo accusasse».

mostravano dove si era aggrappata per non cadere. Sul prato melmoso, si vedevano ancora le orme dei suoi passi. Tra i denti aveva alcuni fili d'erba e fango.⁵⁵

Quindi il personaggio di Anna sembra conformarsi al modello femminile tradizionale, e, dalle crepe di una terra ferita, le pagine del romanzo conducono nuovamente all'ambiente cittadino, intrecciando la storia di Anna, anche se non direttamente, con quella di Xenia, che rappresenta invece un personaggio femminile diverso, ribelle e alla ricerca di una propria indipendenza a tutti i costi. Xenia non era riuscita ad affermarsi nello studio, aveva rubato l'anello di Emanuela ed era scappata dal collegio, iniziando così un lungo laboratorio per l'affermazione di sé e della propria autonomia. Tale personaggio sembra restituire al lettore alcune suggestioni del personaggio di Ginia de *La bella estate* (maturità/perdita dell'innocenza) e si pone in perfetta sintonia con il personaggio di Clelia Oitana (*Tra donne sole*).

Nei passi seguenti si può notare come i due personaggi femminili, Clelia e Xenia, vengano descritti in una situazione fortemente simile:

- Xenia, *Nessuno torna indietro*

Xenia giunse a Nizza [...] richiusa la porta dietro i facchini che avevano portato su le valigie, Xenia si guardò attorno, felice: udiva passi nel corridoio, ma nessuno poteva bussare, entrare, nessuno la conosceva. Fece colare l'acqua nella vasca da bagno. [...] Da qualche tempo le accadeva di ritornare spesso con il pensiero alla sua infanzia. In quegli anni, talvolta dubitava di vivere. "Vivo?" si domandava: "Vivo davvero? [...]". Era proprio lei, Xenia, immersa in quel bagno profumato, nel migliore albergo di Nizza? [...] Adesso, chiudendo gli occhi, pensava a quante sue amiche di infanzia avevano sposato uomini di laggiù che, la sera andavano all'osteria, bevevano molto, poi al ritorno le prendevano, assonnate: e ogni nove mesi un figlio. Aprì gli occhi per guardarsi il ventre liscio e bianco.⁵⁶

- Clelia, *Tra donne sole*

Rividi così Torino, nella penombra dei portici. Quando entrai nell'albergo non sognavo che il bagno scottante e distendermi e una lunga notte. [...] Non telefonai a nessuno e nessuno sapeva ch'ero scesa a quell'albergo. [...] Un bagno e una sigaretta. Mentre fumavo con la mano a fior d'acqua, confrontai lo sciacquo, che mi cullava, coi giorni agitati che avevo veduto, col tumulto di tante parole, con le mie smanie, coi progetti che avevo sempre realizzato eppure stasera si riducevano a quella vasca e quel tepore. Ero stata ambiziosa? [...] Forse vent'anni prima, quando ero ancora una bambina, quando giocavo per le strade e aspettavo col batticuore la stagione dei coriandoli.⁵⁷

Le due *donne sole*, sebbene a distanza di anni, si ritrovano nella medesima scena di una stanza d'albergo, in due città differenti, l'una sconosciuta con il carnevale⁵⁸ in arrivo, l'altra, in terra natia, durante i festeggiamenti carnevaleschi. Entrambe ripercorrono lentamente il tempo che le separa dall'infanzia, i problemi, i sacrifici e la voglia di riscatto. La ricerca dell'autonomia avviene però a caro prezzo; per Xenia significherà la

⁵⁵ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 156.

⁵⁶ Ivi, pp. 228-229.

⁵⁷ C. PAVESE, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino 2013, pp. 9-10.

⁵⁸ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 238: «Gli disse che ne aveva abbastanza di Nizza; il giorno dopo sarebbe incominciato il carnevale, troppa baldoria, troppa gente: tornava a Milano».

perdita dell'innocenza⁵⁹ e l'accettazione di una condizione⁶⁰ di fittizia autonomia. Anche per loro, dunque, l'emancipazione diviene spettro latente di una rinuncia, della giovinezza e dell'amore: «Chi fa all'amore *si toglie la maschera. Si mette nudo*»,⁶¹ «L'amore ha la virtù di *denudare* non i due amanti l'uno di fronte all'altro, ma ciascuno dei due davanti a sé». ⁶²

Che cosa spaventa l'uomo se non il denudarsi davanti a se stesso? Pavese nella sua inquieta, infinita e vana ricerca problematizza il concetto stesso dell'amore,⁶³ proprio perché dopo la sua delusione amorosa non riesce a fidarsi di un'altra donna,⁶⁴ esacerbando il male oscuro da cui è attanagliato, quasi logorandosi volontariamente: «in sostanza mi godevo già quel piacere di rancore saziato, di occasione felicemente perduta, che è poi divenuto per me un'abitudine». ⁶⁵ Sempre nel '39 appuntava: «la compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bisogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera continuamente star soli, e dentro di noi la si abolisce». ⁶⁶ La paura di essere tormentato nuovamente dalla schiavitù di un rapporto amoroso può condurre alla scelta di rinunciarvi, relegando il rapporto con l'altro sesso ad una questione meramente

⁵⁹ Ivi, pp. 119-125. «Ora aveva indossato la camicia da notte, era andata dinanzi allo specchio. [...] è la mia camicia da sposa, ma non è bianca. Eppure bianco vuol dire purezza: io sono pura. [...] Bisognava andare, ormai, entrare in camera di Dino con naturalezza. Eppure non riusciva a vincere una commozione simile a un lieve malessere fisico. In fondo, se voleva, poteva fare in fretta la valigia e partire, andarsene, senza neppure salutarlo... [...] Libertà. Gran cosa la libertà. [...] Xenia tremava per un freddo improvviso che le agghiacciava il sangue. [...] Nel buio, Xenia non vedeva più il volto di Dino, ma sentiva il calore affannato del suo respiro. Nell'ombra sentiva su di sé mani avidi, sconosciute. [...] Non pareva più la sua voce...».

⁶⁰ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 191: «Ma nel ricordare quel tempo Xenia, di colpo, s'avvide che tornare tra le compagne era impossibile; poiché a lei mancava ciò che animava le altre: la fiducia nell'avvenire. S'illude, Silvia [...]; anche Valentina s'illude: marito non lo troverà perché non ha soldi, anche se è onesta; l'onestà ti dà quanto basta per morire di fame. Come tornare in mezzo a loro sapendo ormai tutto questo? Né tra loro né al paese. Non poteva più credere in certi valori, da quando sapeva che si vive meglio ignorandoli. Il peccato non la spaventava più. Non è vero che l'anima pesa dopo il peccato: pesa nell'incertezza di compierlo; poi diviene consuetudine di vita».

⁶¹ C. PAVESE, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino 2013, p. 37.

⁶² ID., *Il Mestiere di vivere* cit., (12 ottobre 1940), p. 203.

⁶³ «Che cosa vuol dire che tra uomo e donna ci può essere qualcosa di più importante dell'amore? Vuol dire che è possibile vedere un'altra persona come si vede se stesso: consentirgli tutti i gesti e i movimenti che si consentono a se stesso, godere che li faccia come si gode a farli noi, non sentirsi privati di cosa che faccia con altri come noi non ci sentiamo privati di cosa che facciamo con altri – vuol dire amare questo nostro prossimo come noi stesso. Quest'amore si chiama carità. Ma se l'altra persona scompare? Possiamo amare noi stesso sparito? Bisognerebbe credere che nessuno scompare mai. Che non c'è la morte. Morirà e tu sarai solo come un cane. C'è un rimedio? Va bene. Ma come tu puoi accettare la morte per te, perché vuoi negare all'altro di accettarla per sé? È ancora carità. Puoi arrivare al nulla, non al risentimento. Non all'odio. Ricorda sempre che nulla ti è dovuto. Che cosa meriti infatti? Quando sei nato, ti era forse dovuta la vita?», C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere* cit., 26 novembre 1945, pp. 302-303.

⁶⁴ D. LAJOLO, *La donna dalla voce rauca*, in ID., *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 104-125: «...prima di allora gli incontri e gli scontri, anche se seguiti da esaltati atti di disperazione e svenimenti, erano manifestazioni della sua esasperata sensibilità, non amori. Questa è invece la donna dell'incontro pieno. Pavese ne è pervaso, fin dal primo giorno. Perdendo questa donna perde la speranza, la tenerezza per la donna, il senso della famiglia, la sicurezza d'essere uomo, la dolcezza della paternità, l'incanto di poter aver un figlio. Dopo quel tradimento ogni donna sarà considerata e rappresentata da Pavese in tutti i suoi racconti e romanzi semplicemente come un frutto di carne o come l'espressione dell'indifferenza e dell'infedeltà...».

⁶⁵ C. PAVESE, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 1994, p. 12.

⁶⁶ ID., *Il Mestiere di vivere* cit., 26 aprile 1939, p. 151.

corporea, avendo così l'illusione di non soffrirne più. Se Clelia rappresenta in qualche misura Ginia "da grande", anche per lei lo scacco con la realtà deve aver significato quel "denudarsi", per potersi poi, forse, riappropriare di sé, tuttavia Clelia, cadute le illusioni, diviene solitaria e magmatica e talvolta acre, come le arance: «tese la mano sulle arance e mi disse: – L'ho sempre vista mangiar frutta, Clelia. Quest'è la vera gioventù...⁶⁷».

La fugace avventura di Clelia con Becuccio, l'operaio che lavora all'allestimento dell'atelier, sembra quasi restituirle un sorso di giovinezza e di autenticità. La passeggiata, il vino e il ballo rappresentano per lei un momento di inebriante e illusoria spensieratezza, ma al tempo stesso irripetibile, quasi a voler palesare la volontà di tutelare la sua condizione di donna libera e autosufficiente. Per Xenia, sarà l'incontro con Maurice a restituirle nel cuore e sulla pelle un sentimento di giovinezza perduta, a cui rinuncerà prima di soffrirne maggiormente, fuggendo non soltanto dall'amore, ma anche da se stessa.⁶⁸ Parametro esplicativo di un'emancipazione al femminile parzialmente riuscita è sicuramente la "libertà" di poter disporre del proprio corpo, di essere padrone della propria intimità; aspetto problematico di cui parlano sia Augusta in *Alba De Céspedes* sia Momina in *Pavese*, denunciandone la natura di nuda bestialità (Xenia –Horsch, Clelia – Febo). Attraverso questi personaggi la scrittura della *De Céspedes* riesce nella sua autenticità a restituire la turpitudine di un rapporto malato, viziato dalle convenzioni: una sessualità che è violenza, egoismo senza amore.

Si propongono, a tal proposito, ancora brevi sezioni dei dialoghi tra i personaggi di entrambi i romanzi. Augusta (*Nessuno torna indietro*) e Momina (*Tra donne sole*), infatti, si soffermano proprio sul rapporto fisico tra uomo e donna:

Sei sicura di non sentire questo diritto come un sordido abuso, quando ormai hai già giurato, firmato, quando ormai sei legata? [...] ti piace veramente il modo che hanno gli uomini di baciare? – disse Augusta ad Emanuela [...]. Eravamo in giardino, lui mi baciò e aveva un viso diverso dal solito, altri occhi... [...] non potrò mai dimenticare quell'intrusione, quella violenza...⁶⁹

...chiacchierò Momina. – Ma a me mancherebbe. A te no? Figurati. Tutti carini e dignitosi, tutti per bene. Non ci sarebbero più momenti di verità. Più nessuno sarebbe costretto a uscire dalla sua tana, e mostrarsi com'è brutto e porco com'è. Come faresti a conoscere gli uomini?⁷⁰

⁶⁷ C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 18; Un profumo d'arancia accarezza l'inverno di una stagione che non può più tornare, un'estate del cuore, della pelle che ha il sapore dell'innocenza perduta. «Tornò con un pacco di arance e del pane», ivi, p. 143.

⁶⁸ Nelle sue opere, *Alba de Céspedes*, non disconosce il sentimento dell'amore che, anzi, è per lei di estrema importanza. Nell'intervista di Piera Carroli, *Alba de Céspedes* identifica l'*èros* con la comunicazione, intesa nella sua totalità fisica e mentale. La scrittrice infatti parla dell'importanza all'interno di una relazione della compresenza e la coesistenza del piacere carnale con la condivisione intellettuale e spirituale. L'amore ideale, in quest'accezione, annulla il dualismo mente-corpo per risolversi nel tutt'uno olistico. Si veda: P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo, Ravenna 1993, p.157: «oh, sì, l'amore è importante [...] l'amore è importante per vivere».

⁶⁹ A. DE CÉSPÉDES, *Nessuno torna indietro* cit., p. 161.

⁷⁰ C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 75. Interessante a tal proposito è la lettura del dialogo tra la ninfa Britomarti e Saffo nei *Dialoghi*: «Britomarti: Non ho fuggito i desideri, Saffo. Quel che desidero ce l'ho. Prima ero ninfa delle rupi, ora del mare. Siamo fatte di questo. La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. Nostro solo terrore è che un uomo ci possegga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine. Tu conosci Calipso? [...] Saffo: Non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpe, come il vento. Britomarti: Non hai mai conosciuto donne mortali che vivessero in pace nel desiderio e nel tumulto? Saffo: Nessuna... forse sì... non le mortali come Saffo. Tu eri ancora ninfa dei monti, io non ero ancora nata. Una donna varcò questo mare, una mortale, che visse sempre nel tumulto

Immagine quest'ultima che trova una sua concretizzazione in altri tre momenti narrativi: la prima volta di Xenia e il rapporto intimo con Horsch (*Nessuno torna indietro*) e la violenza – diavolesca di Febo che Clelia subisce (*Tra donne sole*):

Nel buio Xenia non vedeva più il volto di Dino [...] tutto richiamava con crudezza quanto era avvenuto nella notte [...] Ma, due sere la settimana, Horsch restava con lei; e, dal momento in cui richiudeva la porta della camera da letto dietro di loro, l'affettuosa amicizia che Xenia nutriva per lui, si tramutava. I modi delicati, l'adorazione sottomessa che trapelava dalle parole, dai gesti di Horsch, e anche gli amplessi, non mitigavano la sua ripugnanza: nel buio, gli occhi dilatati dall'orrore avrebbe voluto gridare: gridava, anzi si ribellava in silenzio. [...] quel disgusto la cogliesse di nuovo in un incubo. Horsch la lasciava alle prime luci, baciandola castamente sui capelli. Lei gli sorrideva debolmente, come dopo una malattia: - Ciao, Raimondo – diceva con affetto; e, nel piacere ineffabile della *ritrovata solitudine*, s'addormentava serena.⁷¹

...Febo scarmigliato mi tese un bicchierino dalla bottiglia quasi vuota. L'ebbi addosso come un diavolo e strappò le coperte. S'agitò poco e fu fatto. [...] Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene *da sola*.⁷²

Una realtà conflittuale che restituisce al lettore il magma compulsivo di una condizione sociale in evoluzione, di un'interiorità fortemente mutilata e, al contempo, alla disperata e fiera ricerca di una propria collocazione sociale, che non si identifica con quella stabilita dall'uomo, dal passato, dalla politica:⁷³ di qui l'estremo bisogno di solitudine, che, come osserva Binetti, «nasce dal bisogno frustrato ma allo stesso tempo caparbiamente rincorso di crearsi uno spazio autonomo di sopravvivenza che non voglia però dire necessariamente esclusione totale e per questo utopica dalla sfera pubblica e dallo spazio urbano, ma significhi piuttosto affermazione della propria temporanea autonomia e “differenza” all'interno di quello spazio comunitario in costante e metamorfico confronto col sistema». ⁷⁴ Attraverso le vicende e le scelte delle protagoniste femminili dei due romanzi si desume sia la condizione femminile in evoluzione sia le

– forse in pace. Una donna che uccise, distrusse, accecò come una dea – sempre uguale a se stessa. Forse non ebbe da sorridere neppure. [...] Non fuggì, questo è certo. Bastava a se stessa. Non si chiese quale fosse il suo destino», C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Oscar Mondadori, Milano 1972, pp. 75-79.

⁷¹ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro* cit., pp. 230-231.

⁷² C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 73 e p. 103; «finiscono col formare un gruppo, creano cioè lo spazio della parola, la possibilità di cercarsi e di identificarsi», si veda G. ISOTTI-ROSOWSKY, *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, in «Studi Novecenteschi», XV, 36, 1988, p. 312; la dimensione della solitudine, del voler star sole, e contemporaneamente nell'esigenza di un dialogo, emerge spesso tra le pieghe del romanzo. «Più mi convinco che far parole non serve, più succede di parlare. Specialmente fra donne. [...] Eravamo noi due sole.» (C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 10 e p. 65); «Però è bello discorrere così, tra noi, tutte donne... [...] le donne sono sincere soltanto tra loro. [...] Dopo la partenza di Silvia, le altre ripresero ciascuna la propria solitudine, come prima di conoscersi. [...] nonostante la familiarità generata da anni di vita in comune, tutte erano rimaste sostanzialmente raccolte in loro stesse. [...] Proprio adesso che staremmo così bene, noi tre sole» (A. DE CÉSPEDES, *Romanzi* cit., p. 75 e p. 266).

⁷³ R. MANDEL, *Il Duce. Gli atti e le opere, i discorsi e le direttive, l'azione di governo*, Sonzogno, Milano 1928, pp. 104-105, 108; «Un sondaggio realizzato a Roma nel 1937 rivelò che le ragazze iscritte agli istituti magistrali avrebbero desiderato un lavoro extradomestico e rifiutavano di esaurire nella maternità i loro progetti di vita. Le ragazze italiane, dunque, erano molto lontane dall'ideale femminile perseguito dal fascismo.» Si veda: M. D'AMELIA, *La mamma*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 209-212, 220-222.

⁷⁴ V. BINETTI, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in 'Tra donne sole'* cit., p. 124.

piccole, ma fondamentali conquiste raggiunte, tuttavia si comprende quante siano ancora le battaglie e le conflagrazioni ideologiche che plasmeranno le figure femminili nel corso del Novecento. Probabilmente a Pavese il romanzo della De Céspedes non fu proprio sconosciuto, anche perché in quel periodo, dopo il rientro dal confino, aveva ripreso la collaborazione con la casa editrice Einaudi; in ambiente editoriale, non può esser passato inosservato il successo di vendita del romanzo *Nessuno torna indietro* che, come testimoniano gli articoli di *Repubblica* e del *Corriere*, avrebbe venduto 100 mila copie, mentre dagli scritti della De Céspedes e dal lavoro di sceneggiatrice si evincono sia la conoscenza sia l'interesse da parte della scrittrice della narrativa pavesiana.⁷⁵

Il romanzo *Tra donne sole* si delinea dunque come un avvicinarsi di incontri, di chiacchierate, di pensieri di Clelia che guardano, osservano e giudicano il mondo in cui vive e in cui si vede vivere. Un momento di vita più autentica potrebbe trasparire dalla notte d'amore con Becuccio, tuttavia lo squallore della stanza, il silenzio, la distanza sociale restituisce al mattino la nuda verità...senza pretese, senza promesse.⁷⁶ Clelia sin dal principio, dal suo ritorno a Torino, si pone in rapporto problematico con il suo passato e con le proprie origini;⁷⁷ di origini modeste, una sarta come Ginia de *La bella estate*,

⁷⁵ Inoltre sul «Corriere della Sera», 28 luglio 1939 compare tra le opere candidate alla decima edizione del Premio Viareggio. Successo editoriale, che la vede protagonista anche in Germania («Corriere della Sera», 28 novembre 1940) con l'opera tradotta in tedesco. I due romanzi poi, vedranno un'evoluzione comune nell'ambito cinematografico, infatti *Nessuno torna indietro* sarà proposto dalla Rai con la regia di F. Giraldi, nel 1987 come miniserie in quattro puntate (elaborazione che destò non poche polemiche da parte della scrittrice: si leggano N. ASPESI, *Anch'io non torno indietro*, in «La Repubblica», 25 marzo 1987, p. 28, B. PLACIDO, *Cara TV Nessuno torna indietro...*, in «La Repubblica», 29 marzo 1987, p. 25) e *Tra donne sole* diventerà il soggetto di *Le Amiche* diretto da M. Antonioni nel 1955, sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico e Alba De Céspedes (si legga: A. LANOCITA, *Con 'Le Amiche' Antonioni ha vinto una prova difficile*, in «Il Corriere della Sera», 7 settembre 1955). In relazione alla sceneggiatura curata dalla De Céspedes si veda anche L. CARDONE, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di L. Cardone e S. Filippelli, Iacobelli Editore, Roma 2011, pp. 76-77 e, in relazione alla trasposizione cinematografica del romanzo *Tra donne sole*: G.P. BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Liviana, Padova 1970, pp. 125-158, V. FORTI, *Contributo critico alla ricezione di 'Tra donne sole' di Pavese e 'Le amiche' di Michelangelo Antonioni. Una nuova proposta di analisi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 2011, pp. 159-176. I. CALVINO, *Immagini e teorie*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Bareghi, 2 voll., Mondadori, Milano 2007, pp. 1877-2091. In relazione all'archivio pavesiano si vedano: *Gli archivi storici delle case editrici*, a cura di D. Brunetti, Centro studi piemontesi, Torino 2011, pp. 161-222, M. MASOERO, *La biblioteca dello scrittore*, in «Officina» Pavese. *Carte, libri, nuovi studi*, Atti della Giornata di studio (Torino, 14 aprile 2010), a cura di M. Masoero e S. Savioli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 51-86. Si tenga presente anche: https://www.hyperpavese.com/materiali_lavoro-biblioteca.php, il portale di approfondimento e ricerca sulla figura e sull'opera di Cesare Pavese, progetto – coordinato da Mariarosa Masoero per conto del Centro Interuniversitario per gli studi di Letteratura italiana “Guido Gozzano-Cesare Pavese” dell'Università di Torino e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. In riferimento all'attività giornalistica e diaristica della De Céspedes, oltre gli studi già citati di M. Zancan e P. Carroli si vedano: A. DE CÉSPÉDES, *Diario di una scrittrice*, in «Epoca», 16 novembre 1958-6 marzo 1960, <https://www.fondazionemondadori.it/rivista/alba-de-cespedes/lettere/>, *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo*: *III scrittrici/giornaliste, giornaliste/scrittrici*, Atti del Convegno (Bari, 29 novembre-1 dicembre 2007), a cura di A. Chemello e V. Zaccaro, Arti Grafiche Favia, Bari 2011, pp. 100-115; P. Zambon, *Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2011.

⁷⁶ «Non c'è che essere stati insieme di notte sullo stesso cuscino, per capire che ciascuno è fatto a suo modo e ha la sua strada», C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 135.

⁷⁷ L'incontro con la «grigia» amica Gisella, ormai vecchia e madre... il ricordo d'infanzia di voler andar via, far fortuna e poi ritornare e vedersi osservata come faceva lei da bambina con le signore con le calze... e ancora il segno lasciato dal genitore nell'educazione di un figlio: «con la scusa di allevarla, di darle una casa e un marito, la vecchia aveva fatto di Gisella un'altra se stessa – e lei adesso lavorava sulle figlie. Pensavo a mia madre se era stata così – se è mai possibile vivere con qualcuno e comandarlo, senza

riesce a costruirsi una posizione nel mondo della moda a Roma. Roma diviene la città della maturazione anche per Emanuela, ma qual è il valore insito in questa metamorfosi/consapevolezza? Per Emanuela, una sorta di Adriano Meis al femminile, Roma rappresenta l'illusione di una nuova vita/identità e la presa di coscienza che non si può cancellare ciò che si è stati, se non a patto di rinunce significative; per lei la decisione di dire la verità ad Andrea e di partire rappresentano sia la maturazione sia la rinuncia ad una cristallizzazione in una forma imposta. «In questo contesto Roma, la capitale politica, da luogo metaforico di passaggio si svela – nelle esperienze di Emanuela, attratta dalla prospettiva del matrimonio; e di Silvia, protesa al lavoro intellettuale – nella mediocrità di una borghesia formalista e accomodante la famiglia Lanziani, il professor Belluzzi); mentre Milano, la capitale economica, si configura – nella vicenda di Xenia, figlia di contadini di Veroli – come la città in cui il benessere mescola sviluppo e corruzione, modernità e sfruttamento».⁷⁸ Tuttavia anche il ritorno a Torino per Clelia (*Tra donne sole*) e il progetto riguardante l'allestimento di un atelier di lusso mettono in crisi alcune sue certezze e convinzioni; tale *pars destruens*, seguendo l'analisi condotta da Hauser-Rüegger, si pone in parallelo alla posizione sulla scrittura dello stesso Pavese, creando quindi un duplice percorso, rivelante i diversi aspetti della psiche⁷⁹ dello scrittore ponendo in parallelo il personaggio di Clelia con quello di Rosetta: Clelia, rappresenterebbe la realizzazione professionale – produzione/inaugurazione dell'atelier (fare); Rosetta, invece, rappresenterebbe la comprensione dell'inutilità e dell'impossibilità dell'acquisizione del senso (essere), quindi la scelta del suicidio.⁸⁰ L'ultimo personaggio da analizzare, dunque, prima delle conclusioni è quello di Rosetta che richiama sullo sfondo la società dell'apparenza e della superficialità dei salotti torinesi; la sua scelta, rispetto alle decisioni delle altre eroine incontrate, appare sicuramente la più inquietante: Rosetta sceglie di non vivere più. Nel romanzo *Tra donne sole* Rosetta è il personaggio femminile che lambisce i bordi di una vita priva di senso e deludente, disperatamente cerca di trovare la sua strada nella morte, e «non riuscire a darsi la morte» rappresenta un'ulteriore sconfitta. Rosetta, come scriverà Pavese in una lettera ad Augusto Monti, è colei che ha capito ciò che manca. Inoltre l'episodio di Rosetta mette ancora più in evidenza quella dicotomia essere – apparire presente nei romanzi. «È in Rosetta che la coscienza del male di vivere assume una dimensione tragica, facendone la vittima predestinata di un disgusto incapace di “fare sul serio” in un ambiente dominato dalla

lasciargli il segno. Io dalla mamma ero scappata in tempo. O no? La mamma borbottava sempre che un uomo, un marito, era un povero affare, che i maschi non sono cattivi ma scemi – ed ecco che l'avevo ubbidita anch'io. Persino la mia ambizione, la smania di far da sola, di bastarmi, non veniva da lei?» (C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., pp. 59-60). Come osserva Hauser-Rüegger «benché Clelia sia senza dubbio riuscita nella vita, non le viene conferito quel riconoscimento che sarebbe stato la giusta ricompensa per il suo impegno. A questo punto gli obiettivi raggiunti perdono d'importanza» si veda Y. Hauser – Rüegger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 207-235.

⁷⁸ Si veda M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo* cit., p. 29.

⁷⁹ Y. HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia 'La Bella estate'*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, p. 231.

⁸⁰ «La realtà che lo circonda è per lui estranea e il suo io interiore non riesce a stabilire con essa un equilibrio. Visto che era inidoneo ad accettare i limiti imposti dalla vita, individua nell'idea del suicidio il gesto definitivo e assoluto, la via d'uscita a tutte le sue contraddizioni. La morte rappresenta l'ultimo scalino nella sua ascesa verso l'automiglioramento, la liberazione, per usare le parole di Milan Kundera, dall'*insopportabile leggerezza dell'essere*.» si veda M.B. ANDINO, *La terra, le parole e la morte*, in *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.P.A.M., Santo Stefano Belbo 1978, p. 144.

regola della finzione e della esteriorità».⁸¹ Il pensiero del suicidio attraverserà anche la mente di Emanuela (*Nessuno torna indietro*) dopo la scoperta della morte di Stefano e della maternità. Il fallimento del primo tentativo di suicidio di Rosetta, con cui si apre il romanzo, sarà l'apogeo del dramma:

Il maggiore torto del suicida è non d'uccidersi, ma di pensarci e non farlo. Niente di più abietto dello stato di disintegrazione morale cui porta l'idea – l'abitudine all'idea – del suicidio. Responsabilità, coscienza, forza, tutto galleggia alla deriva su quel mare morto, e affonda e riaffiora futilmente, a ludibrio d'ogni stimolo⁸²

riemergere, infatti, le risulterà impossibile, fino all'estrema sintesi tra vita e arte. Rosetta, pertanto, sceglierà la stanza di un pittore per darsi la morte, lasciando fuori dalla finestra il sordo vociare di una Torino indifferente e pettegola: «Da molto tempo la notte le faceva ribrezzo, l'idea di aver finito un altro giorno, di essere sola col suo disgusto, di attendere distesa nel letto il mattino, le riusciva insopportabile».⁸³ La stessa scelta del luogo assume valenze estremamente simboliche: la stanza del pittore, luogo che evoca e al contempo rifiuta l'ambiente aristocratico – borghese in cui matura la decisione del suicidio, l'indicazione circa l'esiguo arredamento che rinvierebbe alla essenzialità di un'esistenza priva di artifici, e il panorama di Superga che si offrirebbe come alternativa al caos della città in quanto occasione di solitudine e introspezione. Rosetta rappresenta un personaggio complesso e figurale di ciò che si concretizzerà nella vita reale dello scrittore; la sua sensibilità e il bisogno di ricercare la dimensione di senso da dare a quel vuoto, la conducono sul crinale insidioso della scelta fatale:

La vita superficiale che ha conosciuto non le consente di accedere alla dimensione dell'essere. Rosetta prova un desiderio assoluto nell'ambito di un'esistenza sociale che è mera apparenza, teatro, spettacolo mondano. Così, alla volontà di conseguire una posizione economicamente sicura, propria di Clelia, si oppone in questo testo una disperazione aspirazione all'*essere* nel mondo del *parere*.⁸⁴

⁸¹ T. SCAPPATICCI, *Tra "monotonia" e sperimentazione* cit., pp. 192-193.

⁸² C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere* cit., (6 novembre 1937), p. 51.

⁸³ ID., *Tra donne sole* cit., p. 93.

⁸⁴ Y. HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia 'La Bella estate'* cit., pp. 214; «Bisogna dar rilievo al fatto che il suicidio non sia usato da Pavese soltanto come la tecnica per attuare la "pena" del personaggio debole ed emarginato; il suicidio nell'opera pavesiana racchiude sia gli elementi positivi che quelli negativi, in quanto da un lato, toglie all'uomo la possibilità di vivere, ma è anche, dall'altro, la dimostrazione del coraggio di rifiutarsi di sottostare alle regole della società e della natura, inevitabilmente ostili all'uomo. [...] Tra la natura e la l'uomo, Pavese "sceglie" l'uomo, affidando a lui la possibilità di dominare la vita optando per la morte e, conseguentemente, assoggetta anche la natura, proprio perché la natura stessa si mostra come feroce e maligna, e allora l'uomo non può che decidere per se stesso. Perciò l'atto del suicidio racchiude sia la debolezza sia la forza, trasformando in questo modo Rosetta in un personaggio ben più forte e più importante di Clelia, in quanto Rosetta respinge energeticamente la possibilità di vivere in un mondo in cui sente esattamente cos'è quello che manca, cioè la capacità di accettare il mondo che ha intorno. [...] Quello che, alla fine, unisce le tre protagoniste è la coscienza della solitudine come l'unico modus vivendi al quale l'uomo è destinato [...]. «[C]hi muore dovrebbe essere lasciato solo», è una delle ultime osservazioni di Rosetta, con le quali, prima del suicidio, conferma ancora una volta che non c'è salvezza per l'essere umano. Però la natura si affaccia tra le protagoniste ancora una volta prima della fine della vita di Rosetta: l'ultima gita che le tre ragazze fanno insieme è proprio quella sulla collina vicino a Torino, la stessa collina che sarà l'unica protagonista partecipe al suicidio e alla morte di Rosetta, quella di Superga. Scegliendo la collina come quell'elemento che sarà racchiuso nella scena della sua morte, viene confermato di nuovo che la natura rimane nostalgicamente e perennemente desiderata dai personaggi pavesiani, nonostante l'ostilità. Lajolo fa

Bisogna aver sentito la smania dell'autodistruzione. Non parlo del suicidio: gente come noi innamorata della vita, dell'imprevisto, del piacere di «raccontarla», non può arrivare al suicidio se non per imprudenza. E poi, il suicidio appare ormai come uno di quegli eroismi mitici, di quelle favolose affermazioni/di una dignità dell'uomo davanti al destino, che interessano statuarmente, ma ci lasciano a noi. [...] *L'autodistruttore non può sopportare la solitudine. Ma vive in un pericolo continuo; che lo sorprenda una smania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi.* Bisogna osservare bene anche questo: *ai nostri tempi il suicidio è un modo di sparire, viene commesso timidamente, silenziosamente, schiacciatamente. Non è più un agire, è un patire.* Chi sa se tornerà ancora al mondo il suicidio ottimistico?⁸⁵ (MV, 24 aprile 1936)».

Il fallimento del suicidio acuisce il cancro dell'anima, intensifica il dramma di una ricerca di senso in un mondo di apparenze: il risveglio, il primo e ultimo di Rosetta reca con sé l'inverno di qualsiasi illusione:

– Se proprio ci tenevi, – disse Momina, – era meglio spararsi. Ti è andata male. Rosetta mi guardava intimidita, dal fondo degli occhi – mi parve un'altra in quel momento – e bisbigliò: – Dopo si sta peggio che prima. È questo che spaventa.⁸⁶

La dimensione di una società superficiale, dedita all'apparenza, emerge soprattutto dalla piccola compagnia teatrale di Loris. Essa diventa specchio della noia e dell'indifferenza degli ambienti cittadini, ritratti nei salotti tra profumi di liquori e risatine vuote... tutto allora diventa palcoscenico, anche la luce... «la parola poetica deve echeggiare nel vuoto/facciamo parte di una messa in scena».⁸⁷ Il teatro nella compagnia di Loris, nella società dell'apparenza, diviene solo spazio vuoto, orpello senza contenuto.⁸⁸ Mariella,

un'osservazione interessante, che «Pavese ha avuto così l'animo di fotografare da vivo la sua morte. Ritournerà ancora alla stessa scena nella lirica del 10 aprile '50, quella che porta appunto per titolo: *I gatti lo sapranno*. Con *Tra donne sole* egli ha già scelto come dovrà morire», N. MIHALJEVIĆ, *La disperata ricerca della maturità come il «mestiere di vivere» e la condanna alla solitudine e all'estraniamento in 'Tra donne sole' di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.P.A.M., A&G, Catania 2015, pp. 143-154. «Rosetta [...] è la più innocente di tutti, e se muore è proprio perché di tutti è l'unica ancora capace di sentire quel che le manca (salvo, beninteso, Clelia).» - «sei quello ch'io ero a ventott'anni quando, risoluto di uccidermi per non so che delusione, non lo feci (primo tentativo fallito come quello di Rosetta) – ero curioso dell'indomani, curioso di me stesso – la vita mi era parsa orribile ma trovavo ancora interessante me stesso. Ora è l'inverso: so che la vita è stupenda ma che io ne sono tagliato fuori, per merito tutto mio, e che questa è una futile tragedia, come avere il diabete o il cancro dei fumatori». Si legga C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere* cit., p. 230, 257. Si veda, inoltre, lo studio di C. FALCONE, *'Tra donne sole' tra adolescenza spirituale e ricerca di un significato salvifico della parola*, in «Esperienze letterarie», XLI, 3, 2016, pp. 107-127; P. SEDDIO, *Cesare Pavese. L'uomo delle Langhe*, Edizioni del Calatino, Castel di Iudica 2009, P.F. Peloso, *Le parole e il gesto. Note sul suicidio di Cesare Pavese*, in *Cesare Pavese (1908-1950): un mito sempre attuale*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», 2008, pp. 292-346.

⁸⁴ Y. HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia 'La Bella estate' cit.*, p. 231.

⁸⁵ C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere* cit., (24 aprile 1936), p. 35.

⁸⁶ ID., *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 68.

⁸⁷ Ivi, p. 33-34.

⁸⁸ «Io non so cos'abbia fatto Rosetta... Mi piace anzi, questa fantasia della realtà, per cui le situazioni dell'arte perdono quota e diventano vita. Dove cominci il fatto personale non m'interessa...Ma sarebbe troppo bello se davvero Rosetta avesse agito per suggestione... [...]» si veda C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., pp. 42-43. «L'unico aspetto esistenzialistico della recita è la corrispondenza con la triste realtà del tentato suicidio di Rosetta. Il giro di ricchi e di artisti non si occupa di riflessioni sull'esistenza. La loro vita è caratterizzata dall'indifferenza e dalla noia. Gli esponenti di questa società non sono alla ricerca di

infatti, si preoccupa esclusivamente dei costumi, mentre Loris della scenografia. Pavese ci restituisce tramite i dialoghi di questi personaggi tutta la loro superficialità, mettendo a nudo la trappola vocante della falsità e dell'ipocrisia umana; superficialità che può arrivare ad ironizzare sul dramma del suicidio: «Se Rosetta fosse morta davvero, si potrebbe fare *Un hommage à Rosette...*».⁸⁹ Rosetta con il suo gesto infastidisce la compagnia improvvisata che vorrebbe mettere in scena proprio un suicidio, dunque il tentato suicidio di Rosetta, corrispondente all'elemento reale, disturba l'eventuale rappresentazione scenica, anzi per Nene sarebbe stato meglio fosse morta sul serio per farle un omaggio, tuttavia diventa comunque occasione di una triste e melodrammatica farsa. L'elemento disturbante del reale, riporta per assurdo, alle pagine pirandelliane della novella *Il pipistrello*, dove Pirandello sottolinea il rapporto ambiguo e contrastato che si viene a creare tra la finzione scenica e la realtà: la rottura dell'illusione scenica da parte di un elemento del reale che irrompe, decretando l'imprevedibilità del reale. «Tutto bene. La commedia, niente di nuovo, che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti. [...] Ma c'era un pipistrello. [...] Perché dice illusione, signorina? L'arte crea veramente una realtà. – Ah, sta bene. E allora io vi dico che l'arte la crea, e il pipistrello la distrugge».⁹⁰ L'organizzazione dello spettacolo teatrale, insieme con il tema del carnevale, parrebbe rafforzare ancor di più quel sentimento di inautenticità di un mondo impegnato in un'assurda finzione in cui ognuno ha un ruolo e recita una parte, cercando di imbavagliare le spinte del mondo interiore, ma anche di camuffare con il vociare mondano quel senso di vuoto e smarrimento che assale l'essere umano: «Non sono ancora giunto al grigio e sempiterno scheletro che c'è sotto. Ho veduto dei colori, annusato degli odori e carezzato dei gesti, contentandomi di una gioia elettrica e riordinatrice. Ho scherzato come con amici e goduto da solo. Ho ignorato la parola sensata. Le mie parole furono soltanto sensazioni. I miei ritratti furono quadri, non drammi. Mi sono fissato su figure e le ho tanto rimuginate e contemplate, da riprodurne una trasfigurazione soddisfatta. Ho semplificato il mondo a una banale allegria di gesti di forza o di piacere. C'è lo spettacolo della vita in quelle pagine, non la vita. È tutto da ricominciare».⁹¹ La scelta di Rosetta, pertanto, diviene la rinuncia alla vita. La

qualcosa perché la ricerca – oltre a un fine – presupporrebbe una mancanza, ed essi non sentono nessuna mancanza. Un'eccezione è costituita appunto da Rosetta che – secondo la definizione di Pavese – è “l'unica ancora capace di sentire quel che manca”», si veda Y. HAUSER-RÜEGGER, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia 'La Bella estate' cit.*, p. 215.

⁸⁹ C. PAVESE, *Tra donne sole cit.*, p. 41.

⁹⁰ L. PIRANDELLO, *Il pipistrello*, in ID., *Novelle per un anno cit.*, pp. 125-129; «E del teatro, la novella mette appunto a fuoco un aspetto prioritario: ciò che caratterizza l'invenzione scenica come creazione di una realtà alternativa fondata su equilibri fragili, ma soprattutto autoctoni, tali che la minima intrusione di un qualunque frammento, ad essi estraneo, può determinarne l'irrimediabile frantumazione. Se un qualunque elemento perturbante, una scheggia di realtà in forma di pipistrello, interviene a mettere in crisi il riprodursi di quella realtà altra o virtuale, che è la finzione scenica, è inutile tentare con esso un possibile accomodamento o compromesso. È inutile che la giovane attrice proponga all'autore l'inclusione, nel testo della *pièce*, di un intermezzo “a soggetto”, centrato sull'improvvisa irruzione di un pipistrello nell'interno domestico che è scenario della rappresentazione. Il deciso rifiuto del commediografo, pur alle prime armi, di una simile ipotesi conciliativa, ripropone in effetti, in termini di minimizzato paradossale, tutta l'entità della dicotomia fra verità “finta” dell'arte, e realtà “vera” della vita», si legga E. GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2007, pp. 69-70.

⁹¹ C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere cit.*, pp. 34-35. Una ricerca di profondità, così scrive J. Spaccini, riguardo la ricerca poetica pavesiana: «E Pavese si dannava di trovare la lingua “vera”, capace di erodere l'insondabile seppellito nel fondo dell'essere umano e di riportarlo alla luce, come uno zampillo di geyser. La poesia non cura il dolore del vivere [...]; gli dà un nome talvolta. [...]» si veda J. SPACCINI, *La*

chiusa del romanzo riprende circolarmente l'*incipit*: la narrazione si chiude, infatti, con il suicidio, questa volta riuscito, della giovane; gesto che desta non poche inquietudini nell'animo di Clelia.⁹² L'immagine di Clelia, quindi, che ritorna nella sua Torino, suggerisce analogie con altri giovani personaggi femminili dei racconti pavesiani⁹³ che rivelano la straordinaria capacità dell'autore di narrare «dalla parte di lei». Clelia ha superato delle prove importanti e per questo è diventata protagonista della propria esistenza; è persona *tout court* e ciò si realizza anche nella dinamica narrativa: il racconto è in prima persona e il punto di vista è quello di Clelia. Dieci anni intercorrono tra i romanzi *Tra donne sole* e *Nessuno torna indietro*, anni significativi e problematici, che vedono le protagoniste del romanzo della De Céspedes ancora morbosamente e tragicamente invischiate nelle dinamiche sterili della propaganda fascista e per la loro complessità diventano mirabili interpreti di una lotta per la conquista e la riappropriazione di se stesse. Un percorso difficile quello dell'emancipazione femminile che non poteva non includere in sé dolorosi sacrifici, ma necessari e che rivela la straordinaria modernità dei romanzi presi in esame. Al personaggio di Clelia è affidato sicuramente un ruolo ambivalente e problematico: da un lato, si può coglierne la realizzazione dal punto di vista professionale, che la rende capace di gestire la propria vita, esibendo la consapevolezza del proprio *status* e dei sacrifici profusi,⁹⁴ dall'altro, la stessa sperimenta sulla propria pelle che ogni libertà ha un prezzo. Clelia aveva promesso a se stessa di non legarsi a nessuno, di non dipendere da nessuno; da adulta, ella diviene consapevole che ogni aspetto della vita pone l'«io» di fronte a drammatici bivi e a complessi ingranaggi («...ma

pregnante «vanità» di Colei che non ha posto. Riflessioni sulle 'Poesie del disamore', in La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro cit., pp. 155-168.

⁹² A tal proposito, Roberto Cantini definisce Clelia un personaggio apparentemente “positivo” ma «in realtà stravagante e ossessivo, che smaschera la propria personalità in un'affermazione sconcertante: Io se non dovessi lavorare avrei vizi terribili». Cfr. R. CANTINI, *Nota introduttiva* a C. PAVESE, *La bella estate*, Mondadori, Milano 1972, pp. 20-21. Più mediana appare la posizione di Giorgio Pullini, in *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Marsilio editori, Vicenza 1965, p. 30: «Questi falsi rapporti le servono a prendere coscienza della sua diversità di storia dagli amici occasionali, ma, nello stesso istante, corrodono la sua già debole resistenza a lasciarsi andare, perché forse la natura e la vocazione sono uguali».

⁹³ Anche la giovane Sandra, protagonista del racconto *L'Avventura* si ritrova in un luogo già visto, quello delle vacanze estive: «...da una vetrina di frutta alle piante, alle finestre alte. Là c'era il mare. Sandra aspirò l'aria e sentì solamente l'odore acuto dolcissimo dei fiori». Come il ragazzo che scappa, protagonista della poesia *Paesaggio* del '35, che si ferma all'angolo «bevendo il mattino» anche la giovane Sandra vive intensamente quel ritorno al mare. I pensieri di Sandra plasmano il racconto: ella «guardava il mare senza vederlo», la giovane donna non sta realmente vivendo quei percorsi, tutto si carica di valenze simboliche, tutto la conduce ad un tempo che non c'è più e non potrà più essere. Anche per lei l'incontro con Nanni pur restituendo una morbida illusione, non si caratterizza in una scelta. Sandra è di passaggio, è osservatrice alla finestra, non è presenza attiva, per cui fuggire e riprendere il treno rappresentano le uniche risposte a quel suo sentirsi figurina, non figura...personaggio non persona di una vita che scorre. C. PAVESE, *L'Avventura*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2002, pp. 179-185.

⁹⁴ «Morelli, questa gente che balla e che s'ubriaca, è nata bene. Hanno avuto servitori, balie, domestici. [...] chi di loro avrebbe saputo dal niente, da un cortile che è un buco, arrivare fino a questo veglione? [...] Restava ch'ero così a zozzo, padrona di me, padrona di girare Torino e fermarmi e disporre per l'indomani. [...] e io pensavo che né lei né Momina sapevano cos'è lavoro; non s'erano mai guadagnata la cena, né le calze, né i viaggi che avevano fatto e facevano. [...] – Oitana, la invidia, - mi disse -. – è bello lavorare come lei. – certe volte è una rabbia...c'è sempre un padrone. [...] e mi chiedevo se val la pena di darsi da fare per arrivare dov'ero arrivata, e non essere più niente, essere peggio di Momina che almeno viveva tra i suoi. Le altre volte in questi casi mi ero consolata pensando che la mia vita non valeva per le cose che avevo ottenuto, per il posto che mi ero fatto, ma perché me l'ero fatto, perché le avevo ottenute. [...] Morelli, serio, mi disse che un vizio ce l'avevo. E quale? – Avevo il vizio di lavorare [...] Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene sola.» C. PAVESE, *Tra donne sole* cit., p. 21, 29, 77, 92, 99, 102, 103.

non l'ho scelta io via Po. L'hanno scelta da Roma»),⁹⁵ pertanto, per conservare la propria indipendenza, dovrà rinunciare ad amare e accettare la solitudine, per non essere moglie di/madre di, e per poter...*forse* disporre di sé.

⁹⁵ Ivi, p. 19.