



**HAL**  
open science

## Genealogie letterarie femminili: Mazzucco e de Céspedes, un “fantastico incrocio dei destini”

Sabina Ciminari

► **To cite this version:**

Sabina Ciminari. Genealogie letterarie femminili: Mazzucco e de Céspedes, un “fantastico incrocio dei destini”. *Narrativa*, 2022, 44, pp.139-158. <10.4000/narrativa.2412>. <hal-04551211>

**HAL Id: hal-04551211**

**<https://hal.science/hal-04551211v1>**

Submitted on 18 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

## *Genealogie letterarie femminili: Mazzucco e de Céspedes, un “fantastico incrocio dei destini”*

### RIASSUNTO

L'articolo intende contribuire a intrecciare le tessere di un dialogo fra la generazione di scrittrici che ha dato le sue prove nel Dopoguerra e quella attiva negli anni Duemila, a partire, da una parte, dalle linee critiche di un'interpretazione sull'evoluzione del genere romanzo come sperimentazione intorno alla sua possibilità di tradurre la frammentazione del reale (l'esplorazione “del magma” individuata da Asor Rosa), dall'altra da operazioni editoriali che mettono a confronto scrittrici di ieri (Alba de Céspedes, le cui opere sono in corso di ripubblicazione in Italia dopo anni di silenzio editoriale) e di oggi (è il caso, in particolare, di Melania G. Mazzucco).

### RÉSUMÉ

L'article entend contribuer à entrelacer les fils d'un dialogue entre la génération des écrivaines qui ont fait leurs preuves dans l'après-guerre et celles qui ont été actives dans les années 2000, en partant d'une part, des lignes critiques d'une interprétation de l'évolution du genre romanesque comme expérimentation autour de sa possibilité de traduire la fragmentation de la réalité (l'exploration du « magma » identifié par Asor Rosa), d'autre part, des opérations éditoriales qui comparent des écrivaines d'hier (Alba de Céspedes, dont les œuvres sont republiées en Italie après des années de silence éditorial) et d'aujourd'hui (c'est le cas, notamment, de Melania G. Mazzucco).

\*\*\*

“C'è un tempo per ogni libro”. Lo sappiamo bene, e fa bene a ricordarcelo Nadia Terranova nelle prime battute della prefazione con la quale introduce la riedizione di *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes, il romanzo che è tornato

in Mondadori nell'aprile del 2022, a settant'anni dalla sua prima pubblicazione in volume<sup>1</sup>. Un mese prima dell'uscita, sempre in Mondadori, dell'ultima edizione del suo primo romanzo, *Nessuno torna indietro* (1938), e a un anno esatto di distanza dalla ripubblicazione, a 27 anni dall'ultima edizione, di *Dalla parte di lei*, introdotto da Melania G. Mazzucco. Che il tempo per i libri di Alba de Céspedes sia tornato proprio oggi, grazie anche alle riletture delle scrittrici degli anni Duemila?

“Tutte le donne sono innocenti”, si intitola il testo di Mazzucco che, prendendo a prestito le parole della protagonista Alessandra, lo presenta come “un romanzo programmatico in ogni scena e parola” e una “parabola esemplare di una rivolta di genere”<sup>2</sup>. Un'operazione culturale, quella in corso della Mondadori, che ha il merito di rendere manifesto – pur giocando, è evidente, proprio la carta del genere e del femminile ai fini di una promozione editoriale – un dialogo fra generazioni di scrittrici. Interrogarsi sul valore di questo confronto, scavare dietro l'operazione editoriale per esplorare la possibile pista di una genealogia letteraria al femminile nelle scritture delle donne dei primi anni Duemila è proprio l'obiettivo di queste pagine che, a partire dall'operazione culturale – e dal canone editoriale che la sottintende –, si richiama all'importanza, anche in termini di militanza culturale, di far dialogare fra di loro le scrittrici protagoniste delle lettere italiane, di ieri e di oggi, anche per verificare l'ipotesi di Terranova: “Guardiamo sempre ai padri da sostituire e così poco alle madri di cui prendiamo il posto”<sup>3</sup>. Spostare lo sguardo, quindi, dal maschile al femminile, dai padri alle madri, senza dimenticare la necessità di fare riferimento a categorie e a categorizzazioni della critica letteraria contemporanea (spesso, sia detto per inciso, fissate dai padri), nelle quali queste scritture narrative possono e devono trovare posto, al di fuori di classificazioni che tendono a limitare la loro presenza e la loro portata nel problematico campo della scrittura delle donne o di una narrativa al femminile.

1. Anticipato sulla rivista *Settimana Incom Illustrata* (23 dicembre 1950-16 giugno 1951), *Quaderno proibito* aveva inaugurato la collana “Grandi narratori italiani” (Milano, Mondadori) nel dicembre del 1952.

2. MAZZUCCO Melania G., “Tutte le donne sono innocenti”, in *Dalla parte di lei*, DE CÉSPÉDES Alba, Milano, Mondadori, “Oscar Moderni Cult”, 2021, pp. V-XVIII (citazione a p. VI).

3. TERRANOVA Nadia, *Prefazione*, in *Quaderno proibito*, DE CÉSPÉDES Alba, Milano, Mondadori, “Oscar Moderni Cult”, 2022, p. IX.

## L'EVOLUZIONE DEL ROMANZO ITALIANO, UNA PROVA "INIMITABILE E IRRIPETIBILE"?

Fra i contributi di sistematizzazione critica più significativi intorno al tema del romanzo italiano, ai fini di un discorso intorno a eredi e a genealogie è particolarmente significativo il saggio che, forse, ha più problematizzato la questione del romanzo italiano, a partire dall'interrogativo al quale si intitola: "La storia del 'romanzo italiano'? Naturalmente, una storia 'anomala'", s'interroga Alberto Asor Rosa, la cui voce può essere considerata una delle più significative, in relazione alla possibilità di rappresentare una generazione della critica letteraria italiana impegnata in grandi opere (si pensi all'operazione della *Letteratura italiana Einaudi*, diretta dallo stesso Asor Rosa fra il 1982 e il 2000), e che più hanno contribuito alla definizione di un canone della letteratura italiana, canone che le scritture delle donne hanno tendenza, e vocazione, a rendere problematico. L'anomalia individuata da Asor Rosa, che ha il merito di un'assertività che non teme le conseguenze di prese di posizioni nette ("L'Italia non è la patria del romanzo", si intitola ad esempio il primo paragrafo), è data dall'osservazione del seguente dato: "Il romanzo italiano di qualità è sempre un *unicum*. Perciò non si può scrivere la storia del "romanzo italiano" ma solo la storia dei "romanzi italiani" (o, per meglio dire, di alcuni fra essi)"<sup>4</sup>. Le conseguenze di questo punto di vista, per il Novecento italiano, portano lo studioso a individuare tre tendenze del rinnovamento della narrativa italiana: una linea avanguardistica, che prende le mosse dal Gruppo 63; una linea magmatica, che vede fra i suoi rappresentanti Paolo Volponi e il caso *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, accanto all'esempio di Alba de Céspedes; e infine la linea incarnata dal paradosso-Calvino, definito come "il più grande narratore italiano della seconda metà del Novecento [che] non ha scritto romanzi"<sup>5</sup>. Significativa, ai fini del nostro discorso, è la presenza, in un'analisi del romanzo italiano che arriva al 1980 – perché dopo "comincia un'altra storia [...] che di sicuro è molto diversa da tutte quelle precedenti" – di un solo nome di scrittrice, quello di Alba de Céspedes; e di una scrittrice che, ancora negli anni di pubblicazione del saggio – compreso in un'altra grande opera incentrata intorno al "Romanzo", progettato e diretto da Franco Moretti sempre per la casa editrice Einaudi (pubblicato in cinque volumi fra il 2001 e il 2003) –

4. ASOR ROSA Alberto, "La storia del 'romanzo italiano'? Naturalmente, una storia 'anomala'", in *Il romanzo*, vol. III, *Storia e geografia*, MORETTI Franco, 2002, pp. 255-306 (citazioni a p. 255).

5. *Ibid.*, p. 303.

era del tutto marginale, se non esclusa<sup>6</sup>, dai quadri storiografici del Novecento italiano, pur essendo stata protagonista del mondo culturale ed editoriale italiano della seconda metà del Novecento<sup>7</sup>. L'esperimento di Alba de Céspedes viene considerato il caso più riuscito, nel quadro più generale di "una serie di grandiosi tentativi falliti", di una tendenza a uscire dalla struttura tradizionale del narrare per restituire la complessità di un reale che si ha l'ambizione di "rappresentare [...] nella sua sterminata totalità, ingoiandolo per intero, poi restituendolo per intero, come se fosse un solo, colossale e indivisibile boccone"<sup>8</sup>, nella linea di una continuità con quello che è definito un "romanzo contemporaneo al femminile" segnato, in de Céspedes, da una forte sperimentazione (non avanguardistica) e da una pratica del frammento. Ecco quindi l'exploit, nella metà degli anni Settanta, di una struttura rigorosa che il lettore scoprirà solo alla fine essere circolare (quindi perfetta?), formata dalla sovrapposizione di una serie di quadri sapientemente raccordati fra loro e inclusi in una cornice, con una tecnica narrativa che aveva fatto parlare, già alla sua prima edizione francese, di un apparentamento al montaggio cinematografico, in cui i protagonisti lasciano spazio a una metropoli che parla: Parigi, percorsa in lungo e in largo, nello spazio di una sola notte, la prima di primavera, da decine di personaggi<sup>9</sup>.

Quale sarà la sorte di questa solida linea di frantumazione, destinata a saldare la metropoli in una figurazione che, come in tutta la narrazione di Alba

6. Il suo nome, ad esempio, non compare affatto in alcune delle storie letterarie pubblicate negli anni Duemila (si veda, ad esempio, la ricostruzione di DOTTI Ugo, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2007, ma una ricognizione sul gioco delle escluse – il femminile è usato in modo consapevole – andrebbe svolta in modo sistematico), sollevando in chi scrive l'interrogativo intorno a rimozioni che non sembrano permettere, a prescindere da ogni giudizio di valore su questa, o su altre autrici del Novecento, una solida ricostruzione del panorama delle nostre lettere.

7. Numerosi i riferimenti critici a questa complessità di posizionamento di Alba de Céspedes. Fra di essi si veda, ad esempio, la rassegna di ÅKERSTRÖM Ulla, "Revisione critica dell'opera di Alba de Céspedes nel centenario della nascita", in AHLSTEDT Eva, BENSON Ken, BLADH Elisabeth, SÖHRMAN Ingmar, ÅKERSTRÖM Ulla (a cura di), "Actes du XVIII<sup>e</sup> congrès des romanistes scandinaves", in *Romanica Gothoburgensia* 69, Acta universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 2012, pp. 801-812. Ancora in tempi recenti, la stampa ha parlato di "riscoperta" di un'autrice che, pure, firmava "i best-seller dell'epoca" (MAURI Paolo, "Alba de Céspedes. Dalla parte delle ragazze", in *la Repubblica*, 20 gennaio 2020).

8. ASOR ROSA Alberto, "La storia del 'romanzo italiano'? Naturalmente, una storia 'anomala'", cit., p. 301.

9. Si legga la nota introduttiva al testo nell'ultima edizione disponibile nella collezione dei Meridiani: CIMINARI Sabina, "Notizie sui testi. *Nel buio della notte*", in *Romanzi*, DE CÉSPÉDES Alba, a cura e con un saggio introduttivo di Marina ZANCAN, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1668-1687.

de Céspedes, tende a far dialogare e conciliare la storia individuale e la storia collettiva? *Nel buio della notte* scomparirà nel buio dell'unica edizione italiana del 1973 – se si esclude l'operazione Euroclub del 1980, dove il romanzo vede la luce insieme a *Quaderno proibito*, il diario scritto da una protagonista, Valeria, che racconterà il suo quotidiano e il suo risveglio a una nuova consapevolezza di donna, moglie e madre – così come scomparirà la sua autrice, al punto che il giornalista Ulderico Munzi, al momento della scomparsa, nel 1997, chioserà il suo articolo con un'affermazione che si vuole retorica: “Dimenticata, Alba de Céspedes è veramente libera”, non dopo aver ricordato che, quando era andato a trovarla, quattro anni prima, “rimasi sorpreso: credevo fosse già morta, non pubblicava più dal 1973”<sup>10</sup>. Strana sorte, quella dell'autrice più di successo del dopoguerra, invisibilizzatasi quando era ancora in vita, di certo invisibilizzata da un establishment culturale ed editoriale che, ai suoi romanzi, tutti maturati in seno all'Arnoldo Mondadori dell'epoca, aveva preferito il modello delle einaudiane, in primis Natalia Ginzburg e Elsa Morante, sue coetanee e amiche<sup>11</sup>. Preferenza sulla quale non devono aver di certo pesato i pregiudizi intorno alla sua apparente semplicità narrativa, alla mancanza di raffinatezza letteraria o alla ripetitività di moduli e strutture narrative: *Nel buio della notte*, e tutta la produzione di Alba de Céspedes – romanzi corali e romanzi autobiografici, romanzi sperimentali e romanzi epistolari, opere di denuncia e di impegno – stanno lì a testimoniare una continua ricerca verso forme di rinnovamento del narrare. Rinnovamento che, forse, ha contribuito all'irripetibilità del suo modello: non ha avuto eredi, de Céspedes, e non ha avuto epigoni il modello del romanzo-magma femminile, così da confermare la profezia di Asor Rosa che, in relazione a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ha scritto: “Come infinite altre volte nella storia letteraria del nostro paese, la risposta calviniana, straordinariamente efficace per il suo autore, ha il grave limite, se si può dir così, d'essere unica e singolare, e cioè inimitabile e irripetibile”<sup>12</sup>. Madri e padri autori di lezioni uniche, rimasti orfani di epigoni capaci di percorrere la via della sperimentazione che avevano saputo tracciare.

10. MUNZI Ulderico, “Addio Alba de Céspedes. Narratrice dello ‘scandalo’ femminile”, in *Corriere della Sera*, 19 novembre 1997.

11. Si veda per questa ricostruzione della storia anche editoriale delle autrici del secondo Novecento DI NICOLA Laura, “Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici”, in EAD., *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021, pp. 64-98.

12. ASOR ROSA Alberto, “La storia del ‘romanzo italiano’? Naturalmente, una storia ‘anomala’”, cit., p. 306.

Eppure il revival decespedesiano dell'ultimo decennio può essere letto a riprova del contrario, e mai come nel suo caso la manualistica, le storie e le critiche letterarie attuali sono più lontane dal fotografare, almeno dal punto di vista della sociologia della letteratura, la realtà dell'epoca. Se la via a una sistematizzazione critica di Alba de Céspedes, o quantomeno al suo ingresso nel novero degli scrittori e delle scrittrici che hanno aperto la strada a futuri sviluppi, era stata aperta anche fuori dagli ambiti femministi – ne è la prova l'apertura critica di Alberto Asor Rosa all'inizio degli anni Duemila, all'interno di un'opera che aveva la pretesa di contribuire al discorso del canone (e dei maestri e degli epigoni) – la strada è rimasta per lo più appena abbozzata e non ha dato sviluppi. O almeno non li ha dati laddove ci si sarebbe aspettato di ritrovarli.

Il debito verso Alba de Céspedes, ad esempio, è stato esplicitato nelle pagine del giallista fiorentino Mario Vichi (classe 1952) che ha dato vita, nel ciclo di romanzi ambientati, in modo sistematico e consecutivo, negli anni Sessanta, alle avventure del commissario Bordelli, appassionato lettore di Alba de Céspedes. Lo rileva Sandra Petrigani, e non a caso citiamo le sue parole, dense di significato in relazione al suo ruolo di “scrittrice di scrittrici” che ha saputo creare un linguaggio critico e narrativo in grado di esplicitare e far rivivere la sua riconoscenza e i suoi debiti verso le “signore della scrittura”<sup>13</sup> che l'hanno preceduta:

Da un libro all'altro, mentre conduce le sue indagini, Bordelli sprofonda nelle storie di “Nessuno torna indietro”, “La bambolona”, “Invito a pranzo”... perché “nelle pagine di Alba si sentiva a casa sua”, si lasciava andare a “un flusso necessario di narrazione che non stagnava mai”, il flusso di una “scrittura delicata e potente”. Bordelli sogna di conoscerla visto che lui si muove negli anni Sessanta, quando Alba era ancora viva (è morta nel 1997). È una vera, grande passione<sup>14</sup>.

13. La definizione di “signora della scrittura” è un chiaro richiamo a PETRIGNANI Sandra, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, ma anche un *clin d'oeil* alle parole di Asor Rosa: “Quell'autentica Signora della Scrittura che è Melania Mazzucco”: ASOR ROSA Alberto, “Ritorno in provincia. Le cento Italie dei giovani scrittori”, in *la Repubblica*, 15 dicembre 2009. Prendiamo invece in prestito la suggestiva definizione di “scrittrice di scrittrici” da un articolo pubblicato sul sito di Bookbank, una libreria piacentina (città d'origine di Petrigani): anon., “Sandra Petrigani, scrittrice di scrittrici”, 14 marzo 2022, <https://www.bookbankpiacenza.com/sandra-petrigani-scrittrice-di-scrittrici/>

14. PETRIGNANI Sandra, “Grazia Deledda, Matilde Serao, Alba de Céspedes: quelle scrittrici da rileggere”, in *L'Espresso*, 26 aprile 2022: [https://espresso.repubblica.it/idee/2022/04/26/news/grazia\\_deledda\\_matilde\\_serao\\_alba\\_de\\_cespedes-346940289/](https://espresso.repubblica.it/idee/2022/04/26/news/grazia_deledda_matilde_serao_alba_de_cespedes-346940289/)

Possibile che ci sia solo Vichi a dichiarare esplicitamente, attraverso una fitta rete di citazioni e di rimandi intertestuali, il suo debito verso una delle scrittrici più rappresentative di una generazione che, matura negli anni del fascismo, ha saputo dare voce alle donne di più generazioni, e – exploit ancora maggiore – a farsi leggere da uomini che, lo ricordava de Céspedes, le indirizzavano lettere destinate ad alimentare la sua rubrica settimanale su *Epoca*, “Dalla parte di lei”, confermandosi nel novero dei suoi lettori<sup>15</sup>?

“Cherchez la femme”... Singolare è il fatto che, in tempi in cui cominciano a farsi strada analisi su alcune importanti genealogie – si pensi al caso Ferrante-Morante, reso esplicito da Ferrante stessa in un’intervista (“A bewitching example is Elsa Morante. I try to learn from her books, but I find them unsurpassable”, ha dichiarato al *New York Times* nel 2014<sup>16</sup>) –, restino inesplorate alcune piste intorno ad alcune delle più affermate, e più valide scrittrici degli anni Duemila. Torniamo quindi al punto di partenza, e al percorso di un’altra scrittrice, rappresentante di una generazione diversa da quella delle madri della nostra Repubblica, e che apparentemente non sembra avere con essa debiti, almeno non così esplicitati come nel caso di Ferrante.

“SONO SEMPRE STATA AFFASCINATA DALLA MARGINALITÀ”

Melania Gaia Mazzucco (Roma, 1966) si è imposta, sin dal suo romanzo d’esordio nel 1996, con il racconto primonovecentesco tutto al femminile del *Bacio della Medusa* (oltre 500 pagine nella prima edizione Baldini&Castoldi), come una delle voci più interessanti del panorama letterario contemporaneo. Una narratrice capace, come pochi scrittori e poche scrittrici contemporanee, di praticare forme di racconto diverse, coltivando interessi verso generi poco frequentati nelle lettere italiane (è il caso del romanzo biografico su temi storico-artistici: *La lunga attesa dell’angelo*, 2008 e *Jacopo Tintoretto e i suoi figli*, 2009 fino all’*Architettrice* del 2019) o aprendo le porte, in narrativa, a temi di attualità (è il caso dell’impegno militare, visto dalla parte delle donne, in Afghanistan,

15. “Non era una rubrica solo per donne, era per tutti, se no non l’avrei mai fatto. Una rubrica che era di una durezza! Lei non può immaginare! Erano quasi tutti uomini che scrivevano!”, dichiarò in una tarda intervista in relazione alla rubrica di cui aveva avuto la responsabilità sulle pagine di *Epoca* dal giugno del 1952 al marzo del 1960: CARROLI Piera, “Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes. Parigi 19-29 marzo 1990”, in EAD., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 144.

16. DONADIO Rachel, “Writing Has Always Been a Great Struggle for Me” [interview], *The New York Times*, 9 december 2019, <https://www.nytimes.com/2014/12/10/books/writing-has-always-been-a-great-struggle-for-me.html>.

in *Limbo*, 2012, o della maternità surrogata in *Sei come sei*, 2013 o del racconto, sempre dalla parte di lei, dell'immigrazione in *Io sono con te. Storia di Brigitte*, 2018), o ancora – facendo un passo indietro, dal punto di vista cronologico – rideclinando le forme di un racconto familiare che si fa epos e racconto di tutta una generazione e di un pezzo di storia del nostro paese fuori dai suoi confini (*Vita*, 2003). Una breve, e incompleta rassegna, questa, che basterebbe da sola a giustificare la scelta di dedicare a Mazzucco approfonditi studi monografici e profili critici, seppur a un lavoro come il suo che si presenta ancora *in fieri*, tanto più perché segnato da una fecondità che non sembra rallentare il ritmo neanche davanti alla moltiplicazione degli impegni della scrittrice (Mazzucco è, ad esempio, presidente del Comitato direttivo del premio Strega<sup>17</sup>). Certo è che, in assenza di monografie, il lavoro di Mazzucco ci sembra davvero meritare di più del breve riferimento *en passant* con il quale viene liquidata in alcuni, recenti contributi critici intorno alla letteratura italiana contemporanea: un semplice nome, fra gli altri, in relazione al suo romanzo di maggior successo, *Vita*, in un paragrafo intitolato alle “Tentazioni ipertestuali”, interno a una lettura dei “Nuovi assetti della narrativa italiana”<sup>18</sup>; sempre e solo un nome – anche se questa volta in relazione a tre delle sue opere (*Vita*, *Un giorno perfetto*, *La lunga attesa dell'angelo*) – in un capitolo intitolato alle “Fisionomie del romanzo contemporaneo”, in un'interessante rassegna intorno alla letteratura italiana degli anni Duemila<sup>19</sup>. Sia chiaro: questa considerazione niente toglie al valore critico di studi che, come tutte le opere che ambiscono a raccontare gli anni più recenti, hanno il merito di prendere dei rischi nel definire quello che, dalla cronaca del mercato culturale ed editoriale, ha la forza di passare alla storia. Né si ha la pretesa, in questo contesto, di presentare una rassegna critica delle esclusioni dei nomi di scrittrici – in questo caso Mazzucco, così come in precedenza de Céspedes – rassegna che, pure, potrebbe essere interessante, un giorno, poter affrontare uscendo dal mero gioco del chi è dentro e del chi è fuori. Quello che si intende sottolineare – e su cui ci sembra importante attirare l'attenzione, per porre le basi di una proficua riflessione critica – è il permanere, anche negli anni

17. Se si pensa alla figura della fondatrice del premio Strega, Maria Bellonci, autrice di romanzi che si sono confrontati con uno dei generi più rappresentativi della nostra tradizione letteraria, quello storico (verso il quale tanto interesse dimostra di avere Mazzucco), ci si confronta con altro importante esempio di genealogia al femminile da indagare.

18. SIMONETTI Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 78.

19. ZINATO Emanuele (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani, 2020, p. 48.

Duemila, di categorie e categorizzazioni critiche che sembrano non includere le nostre letterate (non tutte, almeno), anche di fronte a prove che, oltre ad incontrare un sicuro successo editoriale, sembrano proporre originali percorsi di attraversamenti dei generi letterari della nostra tradizione, affrontando anche forme di sperimentazioni narrative di innegabile interesse.

Ecco quindi che le nostre scrittrici, di ieri e di oggi, ci sembrano correre sempre il rischio di essere oggetto di forme di marginalità, come quella che le costringe in capitoletti creati *ad hoc* (“Elsa Morante e le narratrici”, come titola ancora l’ultima edizione del volume dedicato al “Novecento e il nuovo millennio” dell’importante *Storia della letteratura italiana* di Giulio Ferroni<sup>20</sup>). Una marginalità che, forse non a caso, si fa centrale anche nella loro poetica. È il caso di Mazzucco, la cui narrativa è una prova eloquente di una valorizzazione del lavoro archivistico e documentaristico, di dichiarazioni di poetica come la seguente, riferita alla ricerca su Annemarie Schwarzenbach (*Lei così amata*, 2000), ma estendibile ad altri soggetti; una confessione che sembra al contempo tradire, insieme alla fascinazione per la marginalità, una volontà di lottare contro di essa:

Sono sempre stata affascinata dalla marginalità, dai nomi intrappolati nelle note a piè di pagina, dai libri dimenticati, quelli di cui nessuno parla. Finché non li incontri per caso, finché non ti capitano tra le mani, quei nomi, quei libri sono addormentati, o forse addirittura morti. Ecco perché penso alla lettura e alla scrittura come a un fantastico incrocio dei destini<sup>21</sup>.

Mentre i richiami all’ombra, e alla necessità di uscire dall’ombra, costituiscono anch’essi un possibile *fil rouge* dell’immaginario della scrittrice, che alla “Contesa

20. FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori Università, 2021. E, si noti *en passant*, che al nome di Mazzucco – ma siamo al 2005, e *Un giorno perfetto* è sul punto di vedere la luce – erano consacrate quattro righe nella storia letteraria che ha contribuito a definire il canone didattico della letteratura italiana. Val la pena di leggerle per avere un’idea dell’impostazione di lettura orientata verso una supposta “vita segreta” al femminile: “Melania Mazzucco (Roma, 1966) è autrice di ampi romanzi animati dalla ricerca della vita segreta di personaggi femminili che attraversano mondi vasti, affollati di presenze, di vicende, di incontri e di sorprese (*Il bacio della Medusa*, 1996; *La camera di Baltus*, 1998; *Lei così amata*, 2000; *Vita*, 2003)”; FERRONI Giulio, CORTELESSA Andrea, PANTANI Italo, TATTI Silvia, *Storia e testi della letteratura italiana. 11. Verso una civiltà planetaria (1965-2005)*, Milano, Mondadori Università, 2005, p. 182.

21. MAZZUCCO Melania G., “Roma-Istanbul-Teheran”, in *Ogni viaggio è un romanzo. Libri, partenze, arrivi. 19 incontri con scrittori di Paolo Di Paolo*, DI PAOLO Paolo, con uno scritto di Pietro CITATI, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 109.

con l'ombra" intitola un saggio in cui analizza il suo divenire scrittrice e in cui fa una dichiarazione di poetica che ci sembra interessante riportare per esteso:

Insomma, fin dall'inizio ho creduto di dover contaminare la narrativa pura (particolarmente esausta alla fine dei nostri anni Novanta e diventata spesso nient'altro che un cerebrale gioco combinatorio), con le tecniche di ricerca "archeologica" e investigativa. Tutti i romanzi che avrei scritto, sia che fossero di invenzione – come *Il bacio della Medusa* o *La camera di Baltus* –, sia che fossero ispirati a fatti e persone non "emersi" dalla mia fantasia, ma dalla storia, dalla memoria, dalla vita – come *Lei così amata* o *Vita* – sarebbero stati alla fine nient'altro che questo. Delle contese con l'ombra – per strappare alla morte, al silenzio, alla scomparsa e alla malinconia della perdita vite marginali o stranamente essenziali, scivolte comunque nell'oblio. Raccontando le mie storie, ricostruendole pazientemente, lasciando ad esse i loro vuoti incolmabili, le loro lacune, avrei tentato la resurrezione altrimenti impossibile di figure, opere d'arte, paesi<sup>22</sup>.

L'"incrocio dei destini", e le potenzialità che, da questo possibile incrocio, possono emergere in funzione di un'uscita dalla zona d'ombra è, quindi, proprio quello che è importante indagare, tanto più per le scritture delle donne, dicevamo, che sembrano dare prove così difficili da sistematizzare, eppure così valide e così importanti per tracciare, fra le altre, una storia dell'evoluzione del romanzo italiano che le comprenda.

#### PARIGI, UNA NOTTE DI APRILE. ROMA, UNA NOTTE DI MAGGIO

Continuiamo a farci guidare dalle osservazioni di Asor Rosa che, prima e più di altri critici della sua generazione, ha tracciato la strada per un riconoscimento del contributo delle donne alle linee di sviluppo delle forme del narrare in Italia. Alba de Céspedes, a fronte del silenzio di altre ricostruzioni storico-critiche del secondo Novecento italiano, era l'unico esempio di scrittrice fatto da Asor Rosa al momento di sistematizzare, in un discorso intorno al romanzo italiano che data al 2002, le sperimentazioni narrative del secondo Novecento, e la sua presenza era confermata – all'interno della categoria del "romanzo-magma" – anche nella *Breve storia della letteratura italiana*, pubblicata nel 2013<sup>23</sup>; Melania

22. MAZZUCCO Melania G., "La contesa con l'ombra", in *Bollettino di italianistica*, I, 2005, pp. 171-177, citazione a pag. 174.

23. Nelle pagine del 2013, anzi, Asor Rosa sembra spingersi anche oltre, perché attribuisce a *Nel buio della notte* il valore di "romanzo in cui queste nuove tensioni si manifestano in forma più alta e compiuta" e al tempo stesso dichiara di voler chiudere

Mazzucco è l'unica presenza femminile che, di questa linea magmatica, costituisce l'eredità dalla fine degli anni Novanta agli anni Duemila: un'autrice sulla quale si chiudono proprio le pagine di questa stessa storia letteraria. Su di lei e sul modello di "alta sapienza letteraria"<sup>24</sup> che incarna, senza che per questo il suo nome sia messo in relazione a quello di Alba de Céspedes: ed è proprio quello che, invece, ci proponiamo di fare.

Fra l'esempio di *Vita* e quello di *Limbo*, sui quali il critico si sofferma, la nostra attenzione va all'analisi dell'exploit di *Un giorno perfetto*, il romanzo del 2005 con il quale Mazzucco fa il suo ingresso nel *noir* contemporaneo. *Noir* di cui, però, non c'è traccia nelle pagine di Asor Rosa. E a giusto titolo, ci sembra. Non perché il romanzo non sia costruito intorno a quelle che possono essere considerate le caratteristiche del genere giallo o del genere *noir* – se intendiamo, con Fabio Giovannini, il *noir* non tanto come "una 'categoria' di libri o film" quanto "una tendenza dell'immaginario che può attraversare generi e sottogeneri"<sup>25</sup> – quanto perché non ci sembra questa la lente prioritaria sotto la quale leggere le pagine di un romanzo che costituisce un formidabile esempio di prosa, capace di attraversare e contaminare generi diversi. E non potrebbe essere altrimenti in una scrittrice così colta, nelle cui pagine si trovano numerosi riferimenti culturali, più o meno espliciti; e per culturali intendiamo non solo la letteratura (Mazzucco è laureata in Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università "La Sapienza" di Roma), ma anche il cinema (diplomata in Sceneggiatura al Centro Sperimentale di Cinematografia) e la storia dell'arte (si pensi alle pagine dei suoi romanzi, già citati, dedicate a Tintoretto e ai suoi figli – in particolare all'artista Marietta – o a Plautilla Bricci, l'"archittrice" del Seicento riportata alla luce dopo un minuzioso scavo in archivio) e, per finire,

---

l'indagine intorno alla narrativa contemporanea proprio su queste pagine, dimenticate, del 1976, pagine che sono quindi la prova di "una sorveglianza stilistica e di un'auto-coscienza letteraria [...] davvero straordinarie. E qui, evidentemente, un discorso si chiude: perché "andare oltre" non sarebbe possibile" (ASOR ROSA Alberto, *Breve storia della letteratura italiana. II. L'Italia della Nazione*, Torino, Einaudi, 2013, p. 338).

24. *Ibid.*, p. 393.

25. GIOVANNINI Fabio, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 9. Per un'analisi del genere, in relazione alla narrativa italiana contemporanea, si leggano, tra i numerosi contributi, le pagine di Elisabetta Mondello, che è riuscita a imporre per prima il genere all'attenzione della critica e dell'accademia italiana con le iniziative annuali intorno al *Roman noir* (sin dal 2004, all'Università di Roma "La Sapienza"). Per una sistematizzazione critica della produzione successiva al decennio di affermazione del *noir* italiano, gli anni Novanta, si veda MONDELLO Elisabetta, *Crimini e misfatti. La narrativa noir italiana degli anni Duemila*, Roma, Giulio Perrone, 2010.

la musica, che attraversa e sulla quale si chiudono proprio le 405 pagine del romanzo *Un giorno perfetto*<sup>26</sup>. Ai fini del nostro discorso, quindi, la questione relativa alla qualità di una “prosa assolutamente inconfondibile” e della struttura del romanzo – “un organismo ‘perfettamente’ geometrico, fondato su di una totale unità di tempo e d’azione”<sup>27</sup> – tende a prevalere sulla questione del genere, sulla quale si concentrano alcune letture critiche: una fra tutte, quella di Francesco Ardolino, il quale ha non solo il merito di costituire una rassegna preziosa delle recensioni che il romanzo ha avuto sin dalla sua pubblicazione ma anche di confrontarsi con l’insieme delle analisi dedicate al romanzo nell’ambito dell’italianistica in Italia e fuori Italia – in particolare in area anglosassone – gerarchizzando anche gli spunti teorici. Dominante, in questo caso, è un’attenzione alla questione del genere (“Ma insomma, è o non è un romanzo giallo?” si chiede Ardolino, e prosegue: “Forse è l’orgia di riferimenti a impedirgli di trovare posto nel genere?”<sup>28</sup>), ed è intorno ad esso che si svolge un confronto serrato, ad esempio, con le pagine di Monica Cristina Storini e con il suo interrogarsi intorno al rapporto fra realismo e fantastico<sup>29</sup>: Storini che, si noti, riprenderà la propria analisi di *Un giorno perfetto* – all’interno della categorizzazione precisa del *noir* al femminile e di una declinazione di esso in funzione del racconto della violenza di genere che rappresenta (“2005: la famiglia al tempo del femminicidio”, si intitola il paragrafo che contiene l’analisi del romanzo) – in un discorso più generale sulle scritture delle donne, in una parabola che va dalla fine dell’Ottocento agli anni Duemila<sup>30</sup>.

26. Dopo la pagina in cui vengono riportate le dediche, infatti, chiudono il libro i titoli delle canzoni citate in un romanzo il cui titolo si richiama proprio a una canzone: *Perfect Day* di Lou Reed, del 1972, le cui strofe sono citate in esergo al romanzo oltre che in posizione di chiusura, ma prima dell’epilogo (MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 9, p. 391 e p. 409).

27. ASOR ROSA Alberto, *Breve storia della letteratura italiana*, cit., p. 394.

28. ARDOLINO Francesco, “Violenza, famiglia e genere. Il romanzo di ambiente poliziesco di Melania G. Mazzucco”, in *Quaderns d’Italia*, 22, 2017, pp. 181-192 (citazione a p. 191).

29. STORINI Monica Cristina, “Antonio c’est moi?”. Sul realismo di *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco”, in “*Hannibal the Cannibal c’est moi?*”. *Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, MONDELLO Elisabetta (a cura di), Roma, Robin Edizioni, 2008, pp. 107-128.

30. STORINI Monica Cristina, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell’Ottocento al terzo millennio*, Pisa, Pacini, 2016, p. 167. Di Storini si leggano le pagine dedicate al “Noir delle donne”, in EAD., *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, Roma, CatBooks Human Intelligence, 2021, pp. 154-166.

È proprio all'interno di questa strada di un possibile confronto con le scritture delle donne (e sui loro "usi e riusi", per parafrasare Storini), che consideriamo utile rileggere *Un giorno perfetto*, nella continuità con una lettura come quella di Asor Rosa, che riporta al centro dell'analisi del romanzo, più che un'attenzione al tema o a una possibile questione del genere, la materialità di un testo così sapientemente costruito (unità di tempo e azione, dicevamo, ma anche unità di luogo, aggiungiamo) e scritto: "L'aspetto decisivo dell'esperimento narrativo di Mazzucco è infatti – come in tutte le opere serie e ben riuscite – la sua *prosa*. E la sua prosa è costruita per "tenere insieme" e legare unitariamente i diversi aspetti di una realtà frantumata"<sup>31</sup>.

*Un giorno perfetto*, esempio eccellente di "romanzo-magma", racconta proprio una frammentazione del reale, una fotografia della realtà contemporanea in cui sono pochissimi i punti di riferimento nel dilagare di un presentimento di tragedia che è innanzitutto individuale o familiare, come lasciano presagire le pagine iniziali, tenendo il lettore con il fiato sospeso: l'agente che è accorso, all'inizio del romanzo, al 17 di via Carlo Alberto su segnalazione di un vicino che ha udito grida e spari, in chiusura delle pagine iniziali, siede, fumando e aspettando istruzioni dal comando centrale:

"Torna alla macchina e chiedi istruzioni", ordina l'agente scelto. [...] Si siede sullo scalino e s'accende una sigaretta. La cenere brilla nel buio. Aspetta. Non sa cosa è successo, dietro quella porta. [...] Guarda continuamente l'orologio. I minuti si ingorgano nel quadrante. Il tempo è un meccanismo inceppato. Non succede niente. [...] E ha l'impressione di sentire, in quella casa, la vita sospesa, indifferente, oscura<sup>32</sup>.

L'azione, arrestata in questa attesa che dà luogo a un lungo flash-back che costituisce il corpo del romanzo, scandito in una struttura quadripartita (Notte, Mattina, Pomeriggio, Sera) a sua volta suddivisa in capitoletti intitolati alle ore che compongono il "giorno perfetto" (dalla "prima ora" alla "ventiquattresima ora", quindi),

31. ASOR ROSA Alberto, *Breve storia della letteratura italiana*, cit., p. 394.

32. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 14. Basterebbero queste citazioni e l'analisi della struttura del testo a rendere problematica la definizione di mancanza di *suspense* rilevata in certa critica, in quanto protagonisti, avvenimenti e flussi di pensieri sono del tutto ignoti al lettore in apertura: la speranza intatta, quindi, i contorni della tragedia confusi: "Il racconto inizia dopo la mezzanotte, una volta trascorsi tutti gli avvenimenti [...]. Il lettore è lasciato privo di aspettative: gli rimane solo la possibilità di scoprire i meccanismi che hanno condotto alla tragedia, e un briciolo di speranza rispetto all'esito finale" (ARDOLINO Francesco, "Violenza, famiglia e genere. Il romanzo di ambiente poliziesco di Melania G. Mazzucco", cit., p. 184).

troverà il suo epilogo solo al momento della risposta di questo comando anonimo che dà il via libera: “Insomma, la centrale dice di procedere. Il magistrato ha dato l’autorizzazione. L’agente scelto schiaccia la cicca sotto la scarpa e si appoggia alla porta. Un due tre. Al terzo scrollone, la porta cede di schianto”<sup>33</sup>.

Un romanzo che è durato – lo si scopre quindi alla fine – il tempo di una sigaretta di un agente scelto. Una nuvola di fumo che costituisce, quindi, la cornice di un romanzo corale in cui si muovono i protagonisti della tragedia come “insetti su di una tela di ragno”<sup>34</sup> – Antonio Bonocore, che spara ai due figli, Valentina e Kevin, prima di togliersi la vita, e la “bellissima” moglie Emma, dalla quale era separato da “più di due anni e quattro mesi”, che scappa a quello che doveva essere un femminicidio ma che si presenta come un figlicidio-suicidio – protagonisti attorno ai quali prendono corpo, anzi voce (scarse, infatti, le descrizioni fisiche) anche Olimpia, la madre di Emma; la piccola Camilla, compagna di classe della “Vittima Numero Uno”, Kevin, e figlia del politico Elio Fioravanti e della bella moglie Maja; e poi Zero che fa scoppiare la sua prima bomba e Sasha che avrebbe dovuto festeggiare l’anniversario con l’amante... Vite che – recita la sovraccoperta della prima edizione – sembrano pronte “a esplodere in mille pezzi”; un racconto di ventiquattr’ore che sembra imporsi come un “affresco sociale ricco di ironia e di pietà, foto di gruppo di una nazione”: vite di due famiglie a confronto che sembrano sul punto di implodere, come sembra prossimo alla fine tutto un mondo che non c’è più ma che, lungi da ogni atemporalità, viene disegnato come in un quadro contraddistinto da un prima e un dopo. Così nelle parole di Zero, che passeggia per l’Isola Tiberina, e ricorda i suoi diciotto anni, quando “il mondo gli sembrava un posto inabitabile, una galera, un ergastolo senza uscita”, e che ora, cinque anni dopo, si trova a pensare che “lui non era cambiato per niente e nemmeno il mondo – qualcosa di significativo era accaduto, era crollato il muro di Berlino e l’Unione Sovietica, ma il peggio allungava ovunque la sua ombra, con una mostruosa, inesorabile efficienza”<sup>35</sup>. Nel modo in cui questo mondo in frantumi, pronto a estendere zone d’ombra, viene narrato, l’unico elemento unitario sembra essere – con l’unità di tempo e d’azione – il luogo: la città-metropoli Roma in cui si compiono i destini dei personaggi, e che viene percorsa a partire da alcuni punti fermi, come il Tevere che la attraversa, un Tevere che sembra

33. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 393.

34. ASOR ROSA Alberto, “Un giorno perfetto nelle viscere di Roma”, in *la Repubblica*, 19 novembre 2005.

35. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 56.

aprire squarci altri dall'area metropolitana, come quando viene descritto, nella raffigurazione della peregrinazione notturna di Zero, in "stato di piena, una massa d'acqua scura [che] ancora ribolliva contro le banchine. Nel braccio che correva alla destra dell'isola il fiume fluiva veloce, senza neanche un'increspatura, finché uno scalino lo faceva franare in una sorte di cascata, fra rapide gorgi e mulinelli"<sup>36</sup>. Quadri naturalistici che si stagliano su uno sfondo di immagini in cui "la città appare in tutto il suo sfacelo e la sua inesorabile degradazione"<sup>37</sup>: dai gabbiani quasi innaturali in una città senza mare alle rondini che "turbinavano basse sui tetti dei palazzi e sulle antenne della televisione, scambiandole forse per alberi senza foglie"<sup>38</sup>, al traffico incessante, in cui sono intrappolati abitanti che "giravano in cerchio, come dannati. Nessuno usciva dalla bolgia che gli era stata assegnata"<sup>39</sup>. Niente a che vedere con i barlumi di vita che sembrano possibili solo altrove – ed ecco ancora la storia, l'*epos* collettivo che si fa strada fra vicende individuali –, come nella vicina "Spagna [che] era passata dal fascismo alla libertà con una impressionante naturalezza. In Italia non erano bastati sessant'anni. Laggiù c'era più energia, dinamismo, speranza – le cose cambiavano, le idee nascevano, gli artisti creavano. Roma era una città decrepita e immobile, un meraviglioso pantano"<sup>40</sup>.

Ci sia concesso continuare questo regesto di citazioni con altri quadri sparsi. Da una capitale all'altra, dal disfacimento di un mondo all'altro, da inediti squarci di natura, nel buio metropolitano, ad altri:

una fitta li attraversa d'improvviso col grido di una rondine che forse non sa dove rifugiarsi – s'inventano tante cose sulla vita degli animali... – stormi di rondini vanno da una riva all'altra della Senna e le loro strida coprono i rumori della città.

[...]

Guardi che razza di traffico e mi dica se c'è gusto a vivere in una città del genere.

[...]

Io, la notte quando sento una chiamata che dice: Presto, è urgente, anche di molto lontano... be', quella voce non è più la voce della ragazza del centralino:

36. *Ibid.*, p. 55.

37. STORINI Monica Cristina, *Il secchio di Duchamp*, cit., p. 230. Si rimanda alle stesse pagine per una convincente analisi della città di Roma nel romanzo.

38. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 54.

39. *Ibid.*, p. 185.

40. *Ibid.*, p. 114.

mi sembra la voce di qualcuno che sa tutto, che vede tutto, che mi dà ordini precisi, come se fossi all'inferno e correre sempre fosse la mia dannazione.

[...]

Lui ha fatto la politica militante, come la facevano ai suoi tempi: quando avevano ideali. S'aspettava di vedere un cambiamento totale, un mondo nuovo... E ora ci sono giorni che neanche s'alza dal letto<sup>41</sup>.

Da Roma a Parigi. Da una notte di maggio alla prima notte di primavera, a Parigi. Una notte, quest'ultima, attraversata anch'essa da personaggi che incarnano le forze dell'ordine (ma commissari invece di agenti scelti), ore segnate da attese, da gesti di protesta come quello di Odile che imbratta la cameretta del figlio della ricca coppia alla quale ha assicurato qualche ora di babysitteraggio – gesti segnati, come la bomba lanciata da Zero in *Un giorno perfetto*, da un sospetto di inanità. Una notte parigina attraversata, anche, dalla tentazione di *noir*: per restare all'esempio precedente, infatti, solo alla fine si scopre che Odile non ha ucciso il piccolo Patrick, e che frasi come “deve spargere un po' di sangue e dare un'altra botta alla testa del ragazzino”<sup>42</sup> si riferiscono in verità ai disegni che Odile sta facendo sulle pareti della camera del bambino. Mentre permane il sospetto su un possibile femminicidio, in relazione all'unico cadavere che le pagine di *Nel buio della notte* lasciano. Dopo un litigio con il marito e dopo essere riuscita a convincerlo ad accompagnarla, nonostante non siano stati invitati, ad un ricevimento, Marie-Laure Ferrin ha infatti inciampato nel suo abito e, cadendo, ha battuto mortalmente la testa. Georges, il marito, veglierà il corpo senza vita di sua moglie, solo, per tutta la notte. Tormentato dai rimorsi – che sia stato lui, spingendola, a causarne la caduta? Che abbia desiderato la sua morte per poter sposare la donna che ama, proprio quella Geneviève Marot presso la quale avrebbero dovuto recarsi quella sera? Che sia stata proprio questa sua confessione-choc fatta alla moglie poco prima di uscire a causarne il nervosismo e quindi il passo maldestro?

È chiaro che, anche qui, come in *Un giorno perfetto*, questi elementi della fabula contano solo in relazione alla cornice sperimentale (non avanguardistica) nella quale sono inseriti, e che confermano al tempo stesso la validità della prova narrativa e l'importanza delle loro autrici. Autrici capaci di frequentare linguaggi

41. DE CÉSPÉDES Alba, *Nel buio della notte*, in EAD., *Romanzi*, cit., citazioni alle pp. 11095, 1124, 1321, 1396.

42. *Ibid.*, p. 1383.

altri dal narrativo, come quello cinematografico<sup>43</sup>, appunto, che ne condiziona e determina la forma, e di cimentarsi, attraverso queste prove corali<sup>44</sup>, a sfidare il magma contemporaneo.

Saldati i due romanzi nella scia di una stessa tradizione relativa alle forme del romanzo italiano, all'evoluzione del quale, ci sembra evidente, l'apporto delle scrittrici deve essere riletto e studiato con maggiore attenzione di quanto non lo sia stato fino ad oggi, ci restano da individuare altri punti di vicinanza, questa volta tematici. Attraverso una stessa esigenza di unitarietà (di tempo, luogo e azione, dentro i confini angusti di ventiquattro ore di primavera, in due città che sono delle capitali, come Roma e Parigi), infatti, le scritture sperimentali delle donne degli anni Settanta come degli anni Duemila ragionano con forza, intrecciando come poche altre i fili di racconti individuali e storie collettive, intorno al tema della condizione delle donne e permettono di tracciare, quindi, una genealogia letteraria femminile. Scrittrici appartenenti a generazioni diverse si misurano con generi sempre nuovi, ma non rinunciano ad affrontare il tema della condizione femminile nella loro contemporaneità. Si leggano, a titolo di esempio, le pagine di *Un giorno perfetto* del capitolo "Quinta ora", nelle quali il discorso indiretto libero che caratterizza il racconto del romanzo si sovrappone alla citazione di stralci di dialoghi diretti che riportano il racconto della "goccia che fece traboccare il vaso" nella relazione fra Emma e il marito Antonio Buonocore. In queste pagine assistiamo, infatti, non solo alla rivelazione delle motivazioni della rottura nella coppia, ma a quella che è definita la "morte" della donna che, nella casa di via Carlo Alberto, si era definita solo nella sua funzione di accudimento – della casa, del marito, dei figli: "La donna che lavava le tazze nel lavabo, e spazzava via i rimasugli attaccaticci di cibo dal pavimento della casa ormai deserta era un'altra, e non aveva il diritto né il desiderio di perdonarlo"<sup>45</sup>. Quella donna era morta nel momento stesso in cui l'altro, il marito, cieco davanti

43. A riprova della cinematograficità delle pagine di Mazzucco sta la trasposizione su grande schermo del romanzo per la regia di Ferzan Özpetek, nel 2008. Mentre la sceneggiatura di *Sans autre lieu que la nuit*, il romanzo del 1973 che de Céspedes autotradurrà tre anni più tardi per Mondadori, resterà allo stato di progetto, come raccontano le carte d'archivio di Alba de Céspedes.

44. Per un'analisi della coralità di *Un giorno perfetto* in relazione a esempi e tecniche cinematografici si veda BOILLET Étienne, "Un giorno perfetto di Melania Mazzucco e altri romanzi degli anni zero fra influenze cinematografiche e canone ottocentesco", in *Quaderni del '900*, Fabrizio Serra Editore, XIV, 2014, *Forme moderne della narrazione: parole, immagini, serialità*, pp. 81-95.

45. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 49.

alla sua quotidianità fatta di faccende di casa, e di giornate tutte uguali, aveva osato chiedere “Che fai tutto il giorno?”:

Che faccio? Esplose lei, rossa in viso, hai il coraggio di chiedermi che cosa faccio? [...] Vuoi sapere che cosa faccio? Continuava a gridare Emma, slacciando il grembiule sporco di Kevin e tirandolo in faccia a Antonio. Tutto faccio, tutto! Chi ti prepara da mangiare? Chi va a fare la spesa? Chi lava i piatti? Chi ti rifà il letto? Chi accompagna a scuola tua figlia?<sup>46</sup>

La presa di coscienza dell’invisibilità del proprio quotidiano è quella che spinge Emma a definire i confini di una nuova famiglia: non quella degli obblighi verso i quali la madre, Olimpia, cercava di riportarla (“lascia perdere il divorzio, che so’ solo spese, fatela finita, ti perdona, pure tu lo perdoni, non ne parlate più, ripigliatelo che lui ti si ripiglia, questo è il tuo dovere di madre, la famiglia viene prima di tutto”<sup>47</sup>), ma quella che costituisce, sola, con i suoi due figli: “Emma si chiese di che famiglia parlasse Olimpia. La mia famiglia, adesso, è tutta qui”, si dice stringendosi nel divano letto con il figlioletto Kevin<sup>48</sup>.

In questa ridefinizione dello spazio sociale della famiglia, che nasce anche dal confronto fra generazioni diverse di donne – e dallo scontro fra madre e figlia – Emma, la superstite, sembra farsi portavoce e rappresentante dell’incarnazione di un femminile che ha letto, ascoltato, seguito e assimilato, anche se tardivamente, la lezione di una generazione di scrittrici quale quella incarnata da Alba de Céspedes. Una generazione di donne “nate negli anni dell’emancipazionismo e adulte sotto il fascismo” che ha dato vita non solo a una “società letteraria al femminile” ma anche a uno “specifico femminile, evidente nelle tematiche, nella presenza costante di un forte intento autobiografico, nella qualità dello sguardo sul mondo, simile nella diversità testo per testo, nell’autonomia delle scelte espressive”<sup>49</sup>. Una generazione che ha saputo dare voce ai desideri, alle ambizioni delle donne italiane, a loro contemporanee, donne che sono restate, salde, protagoniste delle loro pagine. Una linea di continuità lega Alessandra (protagonista di *Dalla parte di lei*, 1949), Valeria (*Quaderno proibito*, 1952), Francesca (*Il rimorso*, 1963) fino alle molteplici incarnazioni del femminile di *Nel buio della notte* che si chiude sul mistero dell’“urlo d’orrore” che Martine, la donna

46. *Ibid.*, p. 47.

47. *Ibid.*, p. 45.

48. *Ibid.*, p. 51.

49. ZANCAN Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 101.

fatta ricoverare dal marito, nega di aver fatto: una donna che insiste nel ritenersi “normale, normalissima [...] come tutte le mogli e le madri di famiglia del mondo”, e che rifiuterà caparbiamente di riconoscere come suo quell’urlo disumano che al mattino si sente all’ospedale Sainte-Jeanne. Una donna che si confronta, tutta la notte, nel dialogo con il medico di turno all’ospedale, Bernard, il quale, davanti al rifiuto di Martine, all’alba, sceglie di assecondarla quasi fissando i limiti di una liberazione e di un’emancipazione che sembrano essersi prodotte a prezzo di una grande sofferenza: “Credo che d’ora in avanti sentiremo molti urli simili a questo, Klaus – dice all’infermiera – ma nessuno ammetterà mai di aver urlato...”<sup>50</sup>. Martine – come Emma e Valeria, e a differenza di Alessandra, che si ritrova in carcere (come scopriamo alla fine di *Dalla parte di lei*, un altro romanzo che fra l’altro gioca sul meccanismo del *flash-back* e della *suspense*) per aver ucciso il marito, ma che almeno aveva potuto contare sulla solidarietà di sua nonna – si scontrerà, quindi, con l’isolamento e con l’impossibilità di una declinazione della famiglia-rifugio, oltre che con il rifiuto, pur se inconsapevole, di liberare la parola e di prendere coscienza. Mentre Emma resisterà alla tentazione di riannodare il dialogo con il marito Antonio, “prototipo di un sentimento paterno ridotto a possesso”, che si rivelerà un “amante [che] si trasforma nel primo e principale dei nemici – perché annienta contemporaneamente anima e corpo, linfa vitale e pensiero di colui che ama –”<sup>51</sup>, e sceglierà di liberarsi, così come ha scelto di pagare l’alto prezzo di una separazione che le sarà rinfacciata dalla generazione di sua madre. Le ultime pagine della “ventiquattresima ora” del romanzo sembrano in questo esplicitate, e anche se precedono l’epilogo che svela la tragedia consumatasi, ci raccontano la positività, malgrado tutto, di una presa di coscienza, attraverso l’immagine di Emma che, in macchina con Sasha, “sorridente, infilava le mani nella borsa e spegneva finalmente l’infernale telefono che la teneva inchiodata alla sua vita”<sup>52</sup>.

#### UN CONFRONTO CON “LE MADRI E LE NONNE” RIVOLUZIONARIE

“L’urgenza del rinnovamento costringeva ad affrontare la questione femminile”, scrive Mazzucco raccontando la genesi di *Dalla parte di lei*, mentre presenta i vari personaggi femminili che costituiscono “la parte più vitale

50. DE CÉSPÉDES Alba, *Nel buio della notte*, cit., citazioni alle pp. 144 e 373-374.

51. STORINI Monica Cristina, *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, cit., pp. 157-158.

52. MAZZUCCO Melania G., *Un giorno perfetto*, cit., p. 389.

del romanzo”<sup>53</sup>. E la storia di Mazzucco lettrice di Alba de Céspedes, al di là delle pagine del romanzo forse più famoso della scrittrice, è ancora tutta da scrivere. Certo è che le pagine narrative di Mazzucco godrebbero di un confronto più attento con la lezione della generazione delle scrittrici che l’hanno preceduta, e delle quali si presenta erede, almeno per quanto riguarda la forma della sua prosa e per temi e soggetti che dominano il suo immaginario: un racconto della storia non solo dalla parte di lei ma anche dalla parte di uno scavo utile a far riemergere dall’ombra, accanto all’eredità verso i nostri padri, anche quella verso le nostre madri. E, perché no – la pista è tutta da indagare per altre scrittrici degli anni Duemila – anche verso le nostre nonne. Così possono essere lette, anche – e torniamo dove siamo partiti – le parole di Nadia Terranova (classe 1978), uno dei nomi che, dopo Mazzucco, firma alcune delle pagine più valide della letteratura degli anni Duemila. Un’altra scrittrice che, nel corpo a corpo con i romanzi di Alba de Céspedes, si trova a riflettere sui meccanismi di invisibilizzazione alla quale questa scrittrice è stata sottoposta: un “tributo femminista a una generazione pre-femminista”, è quello che descrive nelle pagine introduttive di *Quaderno proibito*, insieme a un’analisi di un dato di fatto che rivela, ancora una volta, quanto la questione del genere sia, nell’esame delle scritture delle donne, al tempo stesso importante e insidiosa. Scrive Terranova: “Questo romanzo ha segnato l’inizio di nuove strade: non avevo mai sperimentato con quanta forza si potesse essere sovversivi mimetizzandosi dentro un romanzo di genere”. Rendendo esplicita la volontà di valorizzare il contributo proprio di queste generazioni precedenti: “Se capiamo Valeria, le capiamo tutte: le madri e le nonne che sembravano immobili nei loro ruoli, e invece sono state più rivoluzionarie di noi”. Occorre allora riallacciarsi alle donne di ieri e “seguire i loro passi invisibili”, combattendo, a fianco di Mazzucco, una battaglia per far emergere dall’ombra questa stagione delle nostre lettere che ha dato voce a una scrittura delle donne che è sempre sovversiva e “mai innocente”<sup>54</sup>. A differenza delle donne, come ci ricordano de Céspedes e Mazzucco.

Sabina CIMINARI

Université Paul-Valéry Montpellier 3 – EA 4582-ReSO

53. EAD., “Tutte le donne sono innocenti”, cit., p. XIV.

54. TERRANOVA Nadia, *Prefazione*, in *Quaderno proibito*, DE CÉSPÉDES Alba, Milano, Mondadori, “Oscar Moderni Cult”, 2022, p. IX.