

IL MITO, IL SACRO E LA STORIA
NELLA TRAGEDIA E NELLA RIFLESSIONE
TEORICA SUL TRAGICO

Atti del Convegno di Studi
Università di Salerno
15-16 Novembre 2012

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

Liguori Editore

Collana diretta da: Laura Di Michele

Comitato scientifico:

Rossella Ciocca (Università di Napoli 'L'Orientale'), Claudia Corti (Università di Firenze), Maria Del Sapia (Università di Roma Tre), Bruna Di Sabato (Università di Napoli 'Suor Orsola Benincasa'), Gabriele Frasca (Università di Salerno), Massimo Fusillo (Università dell'Aquila).

I volumi pubblicati in questa collana sono preventivamente sottoposti a una doppia procedura di 'peer review'.

Questo volume è stato realizzato con il finanziamento del MIUR al Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN 2008): «Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico» e con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno.

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet
<http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet
http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche

Liguori Editore
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2013 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Ottobre 2013

Giulio, Rosa (a cura di):

Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico/Rosa Giulio (a cura di)

Critica e letteratura

Napoli : Liguori, 2013

ISBN 978 - 88 - 207 - 6309 - 1 (a stampa)

eISBN 978 - 88 - 207 - 6310 - 7 (eBook)

ISSN 1972-0645

1. Tragico 2. Letteratura I. Titolo II. Collana III. Serie

Aggiornamenti:

21 20 19 18 17 16 15 14 13 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

INDICE

- XVII Rosa Giulio, *Introduzione. Sul mito, sul tragico*
- 1 Michela Sacco, *Il sacro, il mito, la storia. Esempi dal teatro di Ortensio Scammacca*
- 19 Lucia Strappini, *Due modi del tragico: Don Giovanni e Aristodemo*
- 31 Andrea Gareffi, *L'Edipo di Emanuele Tesauro*
- 57 Elena Candela, *Gianvincenzo Gravina e la poetica delle sue Tragedie Cinque*
- 75 Aldo Maria Morace, *La trilogia a soggetto romano delle tragedie graviniane*
- 89 Guido Nicastro, *Il mito di Antigone da Sofocle ad Alfieri*
- 99 Roberta Turchi, *Fonti e invenzione nella Rosmunda alfieriana*
- 119 Beatrice Alfonzetti, *Trame e tragedie di Francesco Benedetti letterato-cospiratore (1785-1821)*
- 137 Sandra Celentano, *La Fabula di Orfeo del Poliziano*
- 147 Emma Grimaldi, *Risonanze tragiche nell'Orlando Furioso: l'Hercules di Seneca*
- 169 Rosanna Morace, *La teoria del tragico nel Giraldi (con incursioni nell'epico)*
- 187 Renato Ricco, *La regina cartaginese alla corte estense: la Didone di Giraldi Cinzio*
- 233 Alessio Giannanti, *L'inedita Maria Stuarda di Francesco Michelucci del Nero*

- 245 Rosa Troiano, *Un esperimento di tragedia in dialetto napoletano: La Fenizia di Nunziante Pagano*
- 255 Domenico Cappelluti, *Santo Eudossio e Melitone di Leonardo Cinnamo S.I. Drammaturgia gesuitica primosecentesca al Collegio dei Nobili di Napoli.*
- 281 Davide Bellini, *Centri e periferie nell'atlante del teatro. Un caso di studio del tardo barocco siciliano: le «azioni tragiche» di Pietro Mancuso*
- 299 Loredana Castori, *Il mito di Ifigenia: tragedia e melodramma nel primo Settecento*
- 313 Milena Montanile, *Il Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*
- 327 Clara Borrelli, *I melodrammi di argomento biblico di Francesco Saverio Salfi*
- 339 Stefano Verdino, *Tragedia in scena durante la Restaurazione (Ventignano, Bertolotti, Malipiero, Sgricci)*
- 353 Angelo R. Pupino, *Metamorfosi del tragico tra sublime e umorismo (il caso di Pirandello)*
- 359 Silvia Acocella, *La «farsa trascendentale» di Pirandello come proiezione d'ombra del gesto tragico*
- 373 Marco Manotta, *Il tragico eidetico nel teatro di Federigo Tozzi*
- 387 Isabella Pugliese, *Materiali per un'edizione critica dei Drami delle maschere di Gian Pietro Lucini*
- 397 Antonio Saccone, *Ungaretti interprete di Racine*
- 409 Guido Santato, *Il rifiuto della nuova storia nelle tragedie di Pasolini*
- 427 Carlo Santoli, *Originalità di Parisina, tragedia lirica e libretto d'opera di Gabriele d'Annunzio*
- 439 Francesco Paolo Botti, *La «turpe contingenza del mondo»: Gadda e Shakespeare*
- 455 Gloria M. Ghioni, *L'alvariana Lunga notte di Medea: il mito nell'alienazione del dopoguerra*

- 467 Mariella Muscariello, *Gamos e Thanatos: Dalla parte di lei di Alba de Céspedes*
- 477 Angelo Fàvaro, *Il dio Kurt: il sadismo della storia nella tragedia di Alberto Moravia*
- 503 Mariangela Tartaglione, *Il mother-daughter bond come topos tragico nella narrativa di Francesca Sarvitale e Elena Ferrante*
- 521 Enza Lamberti, *Teoria e critica della tragedia nel «Conciliatore»: Alfieri, Schiller e Chénier*
- 533 Epifanio Ajello, *Di alcuni oggetti drammatici nell'Ortis del Foscolo*
- 547 Ugo M. Olivieri, *Il declino del tragico nel teatro di Ippolito Nievo*
- 555 Virginia di Martino, *«Lo spirito che nega»: tra il Faust di Goethe e il Mefistofele di Boito*
- 571 Annalisa Carbone, *Gli esordi del librettista Salvatore Cammarano*
- 583 Antonia Marchianò, *Girolamo De Rada: dai Numidi alla Sofonisba*
- 595 Roberta Delli Priscoli, *Emma B. vedova Giocasta di Alberto Savinio*
- 605 Gianmarco Gallotta, *Motivi tragici nell'opera di Tabucchi*
- 615 Antonella Santoro, *Venature di tragico nella scrittura storico-poliziesca di Andrea Camilleri*

GAMOS E THANATOS: DALLA PARTE DI LEI DI ALBA DE CÉSPEDES

di Mariella Muscariello

Nel *Romanzo del Novecento* Giacomo Debenedetti lamentava la cancellazione operata da Thibaudet nel suo *Liseur de romans* di una tipologia narrativa, il romanzo coniugale, «nato dal ceppo del romanzo di famiglia», di cui *Il mulino sulla Floss* di George Eliot era, a suo avviso, un luminoso esemplare. L'omissione del tema matrimoniale rischiava di relegare in un cono d'ombra una forma narrativa che, in linea con l'evoluzione novecentesca del personaggio-uomo, fondeva il privato con il pubblico, perché capace di correlare i disagi del singolo con problemi di «struttura storico-sociale» che lo trascendono, in questo caso, gli sconcerti di un inferno domestico con le difficoltà concernenti l'istituto matrimoniale¹. In tempi recenti, due volumi di Fabio Danelon, *Né domani, né mai* e *Il giogo delle parti*, analizzando alcune rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana dell'Ottocento e del primo Novecento, hanno offerto nuclei argomentativi che possono servire da abbrivio ad una lettura del lungo romanzo del '49 di Alba de Céspedes *Dalla parte di lei*: è nella cultura romantica che il precedente convincimento di uno scollamento tra matrimonio e *amour-passion* si converte nel mito del «matrimonio d'amore», un mito che poi la letteratura realista e naturalista, complici le intemperanze di Emma Bovary, corroderà irreversibilmente, eleggendo lo spazio coniugale a scenario di infelicità, a fondale in cui si sciolgono in tragici epiloghi incongrui apparentamenti². Varcata la soglia del Novecento, «il contesto coniugale, per

¹ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano: Garzanti, 1971, pp. 494-497.

² «Per quanto riguarda l'equivoco del "matrimonio d'amore", esso verrà spregiudicatamente chiarito, in chiave affatto immanente e materialistica, nel romanzo realista e naturalista in specie francese, dal quale ogni illusione romantica sul matrimonio uscirà demolita. L'ideale momento di svolta è segnato, nel 1856, dalla pubblicazione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert: definitiva bruciante irrisione di tutti i luoghi comuni sociali e sentimentali su amore, matrimonio, adulterio. E tale irrisione, se mi si concede l'approssimazione e la sbrigatività di

quanto minutamente esplorato, si fa più nebuloso, incerto, incomprensibile» e le rappresentazioni del matrimonio transitano «dai vertici d'una cupa tragicità agli abissi d'un aspro grottesco all'inquietante calma piatta di un'ordinarietà che si fa assurda nella meccanica ripetitività di riti e gesti»³.

Se è vero che *Dalla parte di lei*, come afferma Marina Zancan, è un'opera in cui confluiscono più tipologie narrative – «romanzo verista [...], neorealista [...], storico; ed insieme un racconto di formazione, un flusso memoriale e un grande romanzo d'amore»⁴ – è pure indubbio che esso partecipa significativamente alle declinazioni del tema matrimoniale nella modernità e, per suo tramite, al fenomeno, studiato da Vernant, della *transistoricità* delle forme del tragico, cioè della disponibilità di alcuni suoi «paradigmi essenziali» a transitare in altre forme storiche e, dunque, soprattutto, nelle strutture accoglienti del genere romanzo, per statuto, plastico e disponibile⁵. Un tema qui peraltro duplicato nelle due storie coniugali di Eleonora, la madre di Alessandra, e di Alessandra stessa – insieme io narrante ed io narrato⁶ – che occupano, rispettivamente, la prima e la terza parte del romanzo, entrambe strutturate sul nodo luttuoso che si può stabilire tra *gamos* e *thanatos*.

È solo nelle ultime pagine che il lettore viene a conoscenza del fatto che l'articolato racconto che Alessandra Corteggiani fa della propria vita è la lunga memoria difensiva con la quale, nel processo d'appello per l'assassinio del marito Francesco, intende porre fine all'ostinato silenzio dietro il quale si era trincerata durante il primo dibattimento, alla presenza di una corte formata da soli uomini, perché convinta che «se non era stato possibile farmi comprendere dall'uomo che mi viveva accanto e che amavo con tutte le mie forze, se non avevo potuto parlare con lui, come sarebbe stato possibile con

una *boutade*, renderà impossibile da quel momento in poi, in un romanzo, amarsi o sposarsi come prima», F. Danelon, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia: Marsilio, 2004, p. 30.

³ F. Danelon, *Il gioco delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali nel primo Novecento italiano*, Venezia: Marsilio, 2010, p. 16.

⁴ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in Aa.Vv., *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano: Il Saggiatore, 2005, pp. 39-40.

⁵ Si veda, come testo di riferimento sul problema della "transistoricità" del tragico, J.-P. Vernant, *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità*, in J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino: Einaudi, 1991.

⁶ Sulle dinamiche dei rapporti tra io narrante ed io narrato nel romanzo in oggetto si veda U. Akerström, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma: Aracne, 2004, pp. 47-51.

gli altri?»⁷. La scrittura diventa dunque per lei «un sollievo»⁸, ma anche lo strumento con cui spiegare, come Sofocle li ha definiti, i suoi *àgrapta nomina* non contemplati dal codice penale. E perché risultino chiare le sue ragioni del cuore, Alessandra deve partire da lontano, ripercorrendo la linea femminile del suo albero genealogico: dalla nonna materna, «artista drammatica piuttosto nota»⁹, a sua madre Eleonora, pianista appassionata che, scrive, «voleva che io prendessi dimestichezza con il teatro: perciò mi raccontava le trame delle tragedie, me ne leggeva le scene più importanti, rallegrandosi che io ritenessi i nomi dei personaggi come quelli di nostri familiari», felice che le eroine delle «amoroze tragedie di Shakespeare», Ofelia, Desdemona, Giulietta diventassero per la sua bambina una compagnia prediletta¹⁰.

«Ogni tragico si fonda su di un contrasto non appianabile», ha affermato Goethe: qui è un conflitto di genere ad accamparsi negli interni domestici, rendendo impossibile ogni mediazione tra i punti di vista maschile e femminile sulla coniugalità. Personaggio prelevato dall'armamentario romantico, Eleonora non può non entrare in rotta di collisione con il rude e terragno marito Ariberto, sgradevole persino nel nome¹¹: la loquacità, l'«[...] umore sempre lieve e sereno»¹², l'elegante leggerezza del corpo di lei¹³ collidono necessariamente con la conversazione monotona e scarnificata del coniuge, con la gravità della sua mole, con i suoi modi imperiosi¹⁴. Una malmaritata che non riesce a trovare altra via di fuga dalle stanze della tortura della sua casa maritale che nel suicidio, lasciandosi morire per annegamento nel Teve-

⁷ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Ead., *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Milano: Mondadori, 2011, p. 827.

⁸ Ivi, p. 828. Sulla centralità nella narrativa della de Céspedes della scrittura come tema e come modalità stessa del racconto si vedano A. Rabitti, *Donne che scrivono*, in AA. VV., *Alba de Céspedes*, cit., pp. 124-141 e M. Zancan, *Introduzione* a A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. XXXII sgg.

⁹ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 312.

¹⁰ Ivi, p. 313.

¹¹ Ivi, p. 310.

¹² Ivi, p. 321.

¹³ «Mia madre lavorava alacre. M'inteneriva il suo esile collo chino, il profilo delicato, la massa leggera dei capelli [...]», ivi, p. 378.

¹⁴ «Io non riuscivo a comprendere, dapprima, perché i miei genitori si fossero sposati [...]. Mio padre non differiva dal comune modello di marito piccolo borghese, mediocre padre di famiglia, mediocre impiegato che, nelle ore libere, la domenica, ripara gli interruttori o costruisce ingegnosi apparecchi per risparmiare il gas. La sua conversazione era sempre la stessa, scarsa, dispettosa; di solito egli criticava governo e burocrazia, con meschini argomenti; si lagnava di piccole beghe d'ufficio, servendosi di un linguaggio convenzionale. Anche il suo aspetto fisico era privo di qualsiasi spiritualità. Alto e corpulento, esprimeva una materiale prepotenza nella larga struttura delle spalle», ivi, p. 315.

re con indosso un abito di tulle azzurro, l'abito di Ofelia, pura e incolpevole come l'eroina shakespeariana, proprio come appare nello splendido quadro di Millais. Morta lei, finisce per la piccola Alessandra l'età felice, quando la sola presenza della madre illuminava il buio tetro in cui era immersa la loro casa e il suo linguaggio poetico la risarciva degli ostili, penosi silenzi paterni:

La mamma era stata il solo ponte che mio padre avesse avuto con la poetica verità della vita. Era rimasta accanto a lui per anni, invitandolo a seguirla. Adesso se ne era andata e lui era solo¹⁵.

A lei, invece, ha lasciato in eredità la «stessa pericolosa sensibilità»¹⁶ che costituirà il suo *daimon*, predisponendola necessariamente ad essere protagonista di una tragedia della modernità. Un lascito che Alessandra amorosamente coltiva, per nulla insidiato dall'ammirazione che pure prova nei confronti della nonna paterna che, nella seconda parte del romanzo, la ospita nella campagna abruzzese e che ha costruito la propria femminilità su valori alternativi come la ragione, la terra, la natura. Scrive infatti:

Di parte in parte i ritratti delle mie antenate abruzzesi mi accompagnavano. Erano visi fermi, cupi, severi. In essi leggevo la soddisfazione profonda d'essere state padrone del maiale: «No» mormoravo «no», non era quella la mia storia. La mia storia era nella scatola dove la mamma conservava gelosamente i veli di Giulietta e di Desdemona¹⁷.

C'è in lei la ferma volontà che la sua personalità si edifichi su evidenti segni di continuità con quella materna; eppure nelle palesi somiglianze che le apparentano si avverte il segno di una divergenza che conferisce alle modalità del tragico delle loro vicende sfumature diverse di significato. Nella prima parte, infatti, leggiamo:

Ricordo benissimo che, quel giorno, stavo leggendo la storia di Emma Bovary. Era un libro che mia madre doveva aver riletto più volte per-

¹⁵ Ivi, p. 408.

¹⁶ «In me ritrovava lo stesso carattere che lei aveva ereditato dalla madre: la stessa pericolosa sensibilità. Infatti, spesso io la sorprendevo intenta a fissarmi con uno sguardo amorosissimo, ma intriso di tanta sincera pietà che mi veniva voglia di piangere, pur senza comprenderne il motivo. A lei non sfuggiva la mia predilezione per la solitudine, per le lunghe soste alla finestra, il mio amore per la poesia. La scoperta di queste nostre affinità a volte le suggeriva improvvisi slanci di tenerezza, altre volte la sgomentava a tal punto che d'un subito, come se fossi minacciata da un invisibile pericolo, ella mi staccava dalla finestra e dai miei giuochi solitari [...]», ivi, p. 339.

¹⁷ Ivi, p. 505.

ché appariva molto usato e alcuni passi erano sottolineati. Quei passi talora rivelavano impulsi e sentimenti dei quali ella, nonostante la nostra confidenza, non avrebbe mai ardito parlarli. [...] Oltretutto non avevo nessuna simpatia per la signora Bovary – benché questo personaggio piacesse molto a mia madre – e non volevo conoscere le remote affinità che ella scopriva in costei, così come non volevo conoscere le cause che l'avevano spinta a sposare mio padre¹⁸.

È un indizio, ma forse sufficiente a scorgere dietro l'identico il diverso, a cogliere lo scarto che si insinua nel comune desiderio di raggiungere quella fusione dei contrari di cui, per Lea Melandri, si sostanzia il “sogno d'amore”¹⁹. Il personaggio di Eleonora è per molti versi ancora costruito sull'archetipo ottocentesco della flaubertiana eroina normanna, tanto che potrebbe legittimamente comparire nella galleria delle Bovary italiane allestita da Lugli²⁰; infatti, pur non cedendo alla tentazione dell'adulterio, è fuori del matrimonio, nella persona di Harvey Peirce, che Eleonora intravede la possibilità di un risarcimento sentimentale. Ma per Alessandra non sarà così. Lo scarto generazionale che la rende molto più consapevole della propria soggettività, non la dispone più ad aderire ad un prototipo femminile oramai desueto; il suo è un matrimonio d'amore, conseguenza di una libera e consapevole scelta ed è ad esso, entro i suoi confini, che lei chiede, insistentemente ascolto. La sua *hybris* è nella pervicacia con la quale cerca vanamente di opporsi a quella che ai suoi occhi appare come una norma ormai consolidata, alla quale tutte le donne finiscono per adeguarsi, rassegnandosi a che il matrimonio sottoponga a un processo degenerativo il discorso amoroso, lasciando trapassare i colori accesi dei primi incontri nel grigiore prosaico della quotidianità:

Gli raccontavo di via Paolo Emilio; lo squallore delle convivenze coniugali, la vita faticosa e malinconica che a tutte le donne avevo visto condurre. Le giovani spose, nei primi anni, aspettavano impazientemente la domenica sperando di ritrovare nel marito l'innamorato ardente e devoto d'un tempo, poi non aspettavano più nemmeno quella: imparavano a fare una bella torta, per la domenica. Con ansia frugavo tra i miei ricordi cercando almeno una coppia che si fosse salvata. «Nessuna» gli dicevo impaurita: «Oh, Dio mio, nessuna. Se escono insieme vanno al cinematografo: Fulvia e io li vedevamo sbadigliare negli intervalli»²¹.

¹⁸ Ivi, pp. 413-414.

¹⁹ Si veda L. Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

²⁰ V. Lugli, *Bovary italiane*, Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1959.

²¹ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 614. Si veda anche p. 744.

Il suo dramma coniugale, che si sostanzia di progressivi «moment[i] delusiv[i] in relazione al [suo] desiderio di felicità»²², si sviluppa all'interno della tragedia collettiva della guerra e della lotta partigiana. Lungi dal funzionare semplicemente da sfondo della storia d'amore, il contesto bellico radicalizza la condizione di solitudine e di esclusione patita da Alessandra: la vita clandestina e la carcerazione alle quali il marito Francesco è costretto, la confinano sempre più ai margini delle sue attenzioni, rendendo ardua la sua lotta al «sopruso delle nozze»²³ contro il quale ostinatamente combatte, seppure la sua le appaia, sempre più, come una battaglia persa. Nella *Prefazione* all'edizione 1994 del romanzo, ritrovata tra le carte del suo nutrito archivio personale, l'autrice stessa istituiva una sorta di equazione tra i suoi entusiasmi libertari e la persuasione che «fosse possibile vivere l'amore come un'avventura senza limiti e senza ambiguità», due «convinzioni» che, però, già negli anni tra il 1946 e il '49 «cominciavano», a suo avviso, «a vacillare [...] al contatto con la vita tornata a essere banale e compromissoria»²⁴. In questa prospettiva non stupisce che un'unica immagine, quella di un «muro» opprimente, venga adoperata per raccontare tanto le violenze della Storia – il «muro della nostra prigionia» che, come Alessandra ricorda, la Liberazione riusciva a sgretolare²⁵ – quanto le rovine del *gamos*.

Infatti, un emblema ritorna con insistenza a rappresentare sinteticamente la condizione di incomunicabilità nel matrimonio che lega le donne in una catena di secolare infelicità, di «inconsolabile solitudine»²⁶: è «l'invalidabile muro delle spalle maschili»²⁷, che più della sostanza aerea delle parole racconta l'indisponibilità al dialogo, alla comprensione, alla condivisione:

Mi alzavo sul gomito e fissavo Francesco, disperatamente chiamandolo: i miei occhi erano dolci nomi, ardenti parole d'amore. Nella penombra, consumate dal mio sguardo, le precise fattezze del suo viso si perdevano, talvolta mi pareva persino che il suo profilo magro assumesse la massiccia fermezza del profilo di mio padre. Somigliava a lui, ne ero certa. Era lui.

²² F. Danelon, *Né domani, né mai*, cit., p. 30.

²³ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 682.

²⁴ A. de Céspedes, *Prefazione* (1994), in Ead., *Romanzi*, cit., p. 831.

²⁵ «Dalla terrazza vedevo la gente pigiarsi, impaziente, assiepata lungo il marciapiedi del gran viale prossimo alla mia casa: aspettavano l'arrivo di coloro che avevano bussato per anni, con tenacia, al muro della nostra prigionia, mentre noi raspavamo con le unghie dall'altra parte: lentamente il muro che ci divideva s'era logorato, assottigliato, e infine, oggi, saremmo riusciti ad incontrarci», A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 780.

²⁶ «Attraverso mia madre, e la madre di lei, e le donne delle tragedie e dei romanzi, e quelle che s'affacciavano nel cortile come alle sbarre della prigionia, e le altre che incontravo in istrada e che avevano occhi tristi e ventri enormi, sentivo pesare su di me una secolare infelicità, una inconsolabile solitudine», *ivi*, p. 351.

²⁷ *Ivi*, p. 647.

[...] In estate Francesco dormiva senza la giacca del pigiama. Le sue spalle nude biancheggiavano come un'alta muraglia invalicabile. E, al solo vederle, io sentivo un fremito invadermi, scuotermi, via via più violento²⁸.

È contro queste spalle che Alessandra scarica la sua pistola. La catastrofe si consuma in un istante, inserendo, come previsto dalle forme del tragico, «una contrazione della temporalità narrativa» nel tempo di un intreccio «profondamente dilatato»²⁹. Un gesto, questo di Alessandra, che non convinse né i critici né l'editore che lo ritennero inatteso, gratuito, per nulla preparato dalle tante pagine che lo precedevano³⁰. Eppure non è così, perché il *daimon* che agita Alessandra lascia più di un presagio nella compagine delle sue memorie. Ha scritto Marco D'Urso:

I presagi di cui è intessuto il *mythos* tragico [...] sono frammenti del senso finale disseminati nel tessuto del racconto. La connessione di questi segni nell'intreccio di una storia è il tentativo di rendere manifesto il legame tra un esito sconosciuto ed inaspettato [...] e gli innumerevoli istanti di una vita, che di quell'esito finale sono una prefigurazione ambigua ed enigmatica³¹.

In questo senso possono, dunque, essere interpretate tanto le immagini funeree che rigano la scrittura decespadiana, quanto comportamenti ed emozioni che la memoria della protagonista affida alle pagine del suo manoscritto. Simbolo nictomorfo è il fiume – che peraltro, comparando con significativa frequenza tanto nella prima che nella terza parte funge da figura di condensazione della storia della madre con quella della figlia – se, come spiega Durand, «l'acqua che scorre è amaro invito al viaggio senza ritorno: non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume e le rive non risalgono mai alla loro sorgente. L'acqua che scorre è figura dell'irrevocabile. L'acqua è epifania dell'infelicità del tempo, è clessidra definitiva»³²; analoga funzione anticipatrice svolgono, nel testo, i cortocircuiti che l'io narrante stabilisce tra la casa, i suoi arredi e

²⁸ Ivi, pp. 819-820. Frequente è nel testo il ricorso ad immagini di "condensazione" di Francesco e il padre e di Alessandra e la madre. Si vedano, ad esempio, le pp. 585, 776-777, 814.

²⁹ Si veda l'interessante saggio di C. Savettieri, *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», n. 63, gennaio-luglio 2011, p. 64.

³⁰ Per una storia della critica su *Dalla parte di lei* si vedano M. Ghilardi, «*Dalla parte di lei*. Le due redazioni», in AA.VV., *Alba de Céspedes*, cit., pp. 106-119 e la notizia sul testo, a cura di L. Di Nicola, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1630-1648.

³¹ M. D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma: Bulzoni, 2008, p. 62.

³² G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari: Dedalo, 1983, p. 89.

i fantasmi di morte che la perseguitano: il gran letto di ferro in cui dorme la madre e «il cassettono nero dal livido piano di marmo» della sua camera nuziale assumono ai suoi occhi di bambina impaurita dalle vessazioni paterne i contorni di una bara che opprime il «corpo delicato» di Eleonora³³; e, con un ulteriore intensificazione semantica, gli armadi dove la nonna conserva la biancheria nuziale le appaiono «cupi e solenni come bare»³⁴.

Più di un episodio lascia presagire la disposizione di Alessandra a fare ricorso alla violenza di fronte all'insensibilità o alla protervia degli uomini: non esita, infatti, a colpire con furia un compagno che si prende gioco dei sentimenti di un'amica³⁵, né mostra alcun timore nell'uccidere, strozzandolo con inaudita violenza, un gallo che, superbo della propria mole, crudelmente becca le galline per impossessarsi di tutto il mangime³⁶. L'assassinio di Francesco è dunque la sua *ananke*, il compimento di un destino variamente annunciato.

Al processo tutte le donne chiamate a deporre si trasformano in un coro di Erinni infuriate, non trovando nessun margine di solidarietà con l'imputata, colpevole, a loro avviso, di aver dato la morte ad un uomo dalla vita ineccepibile. Solo la nonna paterna è affettuosamente "dalla parte di lei":

³³ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 411.

³⁴ Ivi, p. 647.

³⁵ «Sentii un furore selvaggio invadermi, in un turbine. Il Magini era di contro a me e sorrideva, furbo, nel salutarmi. Allora, d'impeto, io alzai il braccio e con l'astuccio pesante dei compassi lo colpì alla tempia», ivi, p. 342.

³⁶ Ivi, pp. 496-497. Significativo è, a tal proposito, il senso nascosto che Alessandra bambina percepisce osservando la fedele serva Sista che stira: «Sotto la luce della lampada la grande camicia (col foro tondo del collo, i polsi, la forma delle spalle) sembrava un uomo vivo e invadente, disteso dinanzi a noi in tutta la vastità del suo corpo: tronfio, sicuro di sé. Noi eravamo attente a lui e lo servivamo, accudivamo alla sua persona. Vedevo il ferro scivolare adagio sulla camicia bianca come su una pelle tesa, livida. Il ferro somigliava ad una disgustosa sanguisuga. Sista lo spingeva sotto il colletto, già stirato e rigido [...] lo spingeva ripetutamente, insistentemente, con accanimento. Sembrava che la bestia nera volesse attaccarsi al collo, succhiare tutto il sangue: e d'un tratto, in quei colpi duri e pungenti io scoprii una segreta intenzione. "Devi insegnarmi a stirare, Sista" mormorai. Di scatto ella levò lo sguardo verso di me, impaurita d'essere stata colta nel suo delitto. [...] Avrebbe voluto negare, forse. E invece, dopo un attimo, riprese a spingere il ferro nero e aguzzo contro il fragile biancore del collo. "Sì" rispose piano. "È una cosa che tutte le donne debbono saper fare", ivi, p. 431. Non a caso questa immagine le si ripresenterà alla memoria quando il suo matrimonio scivola precipitosamente verso una penosa incomunicabilità: «Francesco, preso nei suoi discorsi e nel circolo di simpatia che si formava intorno a lui, talvolta, durante tutta la serata mi si rivolgeva soltanto per chiedere: "Vuoi darmi un po' di limonata, cara, per piacere?". Poi tornavo a sedermi, zitta. E ricordavo il modo col quale Sista stirava la bianca camicia di mio padre, quel crudele insistere al giro del colletto. Doveva provare un certo sollievo», ivi, p. 800.

[...] senza impaccio salì sulla pedana dei testimoni e vi prese posto con la sua naturale solennità. Da lì [...] subito con lo sguardo cercò il mio sguardo e io mi nascosi il viso tra le mani. Fu inclemente nell'accusare mia madre per l'esempio di debolezza che m'aveva dato; poi, diffusamente, parlò di me, delle speciali condizioni in cui avevo vissuto e, soprattutto, del mio carattere, lumeggiandolo nei più riposti aspetti, insistendo nel descrivere la mia natura dolce, leale, onesta e l'acuta sensibilità di cui soffrivo. Commosa io m'avvedevo che ella sola aveva sempre capito tutto³⁷.

Il carcere a vita è la nemesi che il codice penale le riserva ma che, nella singolare prospettiva di una donna che ha sempre correlato la felicità all'immaginazione, finisce per cambiare di segno, diventando l'inattesa opportunità di un ritorno alla stagione lieta dell'infanzia:

Questa cella [...] guarda in un cortile dove al crepuscolo calano le rondini: a quell'ora le suore mi conducono a prendere aria e mi permettono di annaffiare i gerani. E ormai chi conosce queste pagine sa che restarmene in silenzio presso una finestra è, fin dai più remoti giorni dell'infanzia, una delle mie condizioni di felicità³⁸.

La sua è, per dirla con Brombert, una "prigione romantica", «spazio del sogno e della poesia»³⁹, «spazio chiuso, apparentemente punitivo e riduttivo, ma di fatto aperto su dimensioni infinite»⁴⁰ e, soprattutto, come una lunga tradizione letteraria ci consente di affermare, è anche «luogo della creazione artistica»⁴¹. È infatti qui, nel perimetro ristretto della cella, nel silenzio claustrale che ottunde ogni intrusiva voce del mondo, che Alessandra diviene autrice del proprio romanzo.

Un anno prima della pubblicazione di *Dalla parte di lei*, sulle pagine del "Mercurio" Alba de Céspedes discorreva con Natalia Ginzburg di maschile e femminile, di "pozzi segreti", tappezzati di «sogni, malinconie, aspi-

³⁷ Ivi, p. 826.

³⁸ Ivi, p. 828. Si veda, infatti, quanto Alessandra scrive nelle prime pagine delle sue memorie, ricordando l'«ineffabile stato d'animo» che le procurava lo stare alla finestra: «D'estate, invece, andavo a sedermi sulla loggia che dava nel cortile comune oppure m'affacciavo alla finestra che s'apriva su un cortiletto foderato di glicine, il quale divideva la nostra casa da un convento di suore. Le rondini calavano volentieri nell'ombra del cortile e, al loro primo strido, io m'alzavo come chiamata, accorrevo alla finestra. Lì m'attardavo seguendo con lo sguardo le rondini, i mutevoli disegni delle nubi e la vita della segreta comunità femminile che trapelava dalle finestre illuminate», ivi, p. 309.

³⁹ V. Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Bologna: Il Mulino, 1991, p. 7.

⁴⁰ L. Sozzi, *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino: Bollati Boringhieri, p. 68.

⁴¹ V. Brombert, *La prigione romantica*, cit., p. 16.

razioni» nei quali le donne frequentemente cadono. Da qui, scriveva la de Céspedes, dove «sono sempre gli uomini a spingerle; magari senza volerlo» e dove «spesso le donne uccidono, rubano», sono però capaci di risalire dopo aver appreso, nel buio della disperazione, «tutte le dolorose e sublimi verità dell'amore»⁴². Scrive infatti Alessandra nell'epilogo della sua memoria difensiva:

[...] ogni sera Francesco viene a trovarmi. Entra e, al solo vederlo, io mi sento pervasa da un effuso benessere. Ora ha perduto quell'abitudine di mostrarsi sempre frettoloso e distratto, che tanto mi faceva soffrire. Siede di contro a me, sulla poltrona di casa, e mi guarda. Non è mai stanco di guardarmi. Ogni sera ritroviamo l'incanto di discorrere insieme e di rivelarci, come durante i primi tempi. Egli è ora, insomma, come io avevo sempre sognato che fosse. Sicché mi viene fatto di sospettare che solo il gesto violento da me compiuto gli abbia dato la consapevolezza del suo amore e il modo per riconoscermi per quella che, amata da lui, avevo ambito di essere ⁴³.

⁴² A. de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, a cura di M. R. Cutrufelli, R. Guacci, M. Rusconi, Firenze: Giunti, 1993, p. 35. La lettera era una risposta al *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg pubblicato sul numero 36-39 del marzo-giugno 1948 sulla rivista "Mercurio", diretta dalla stessa de Céspedes. Si segnala che nel 1947 la Ginzburg aveva pubblicato il romanzo breve *È stato così*, in cui la protagonista uccide con un colpo di pistola l'insensibile ed adultero marito.

⁴³ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., p. 828.