

ALLA CONQUISTA DELLA SCENA: DONNE E SCRITTURA NEGLI ANNI
CINQUANTA E SESSANTA

by

SARA TEARDO

A Dissertation submitted to the
Graduate School-New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under the direction of

Elizabeth Leake

And approved by

New Brunswick, New Jersey

May 2009

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Alla conquista della scena: donne e scrittura negli anni Cinquanta e Sessanta

By SARA TEARDO

Dissertation Director:

Elizabeth Leake

This dissertation focuses on women's writing in the fifties and sixties, a period that marks a transition for the *italiane* who are called to actively participate in the life of the new Republic. I explore the questions elicited by women's visibility in the social and cultural scene and the representations of new models of female identity in women's popular press and in narrative works published between 1950 and 1967. In particular, I analyze Laudomia Bonanni's *L'adultera*, Fausta Cialente's *Un inverno freddissimo*, and Alba de Céspedes' *Quaderno proibito* and *La bambolona*.

By examining how the markers of modernity, such as the setting of the newly industrialized city, the female *flanêrie*, and the adoption of cinematic techniques, influenced the structure of these women's writers texts, I draw attention to the important narrative role played by liminal *milieux*. Theoretical as well as historical, this dissertation chronicles the growing phenomenon of women's magazines and popular publications, which functioned, I argue, as a transitional space for models of female identity that both continued and broke with tradition. By investigating the multiple intersections between "high" and "low" literature, I

claim that periodicals, *fotoromanzi*, romance novels, and so-called “high” literature both aim to differently educate a new readership. In order to neutralize the conservative ideology implicitly conveyed by the *rosa*, women writers parodied or re-elaborated the cliché and language of popular literature.

Ultimately, I assert that the various forms of women’s popular writing deserve reevaluation, if we are to draw an accurate landscape of women’s writing in the boom decades of the Italian Novecento.

Ringraziamenti

Questa tesi è il frutto di un lavoro prolungatosi negli anni e arricchitosi di scoperte e idee maturate nel tempo. Giunta ad un approdo, vorrei cogliere ora l'opportunità per ringraziare sentitamente tutti coloro che mi hanno accompagnata e spronata lungo il cammino, in particolare i docenti e i colleghi del dipartimento di Rutgers. Sono grata alla mia advisor Elizabeth Leake, che per prima ha diretto i miei passi verso un periodo storico tutto da esplorare; a Laura Sanguineti White, che mi ha accolto in questa vivace comunità intellettuale; a Paola Gambarota, che ha rivelato grandi qualità umane e professionali. Un ringraziamento particolare ad Andrea Baldi, dispensatore di suggerimenti e incoraggiamenti, e Carol Feinberg, dispensatrice di calorosi abbracci.

A Carol Lazzaro-Weis un grazie per la sua cortese disponibilità e l'interesse dimostrato verso questa ricerca.

Ai professori di Princeton va la mia riconoscenza per avermi insegnato il mestiere, e in particolare vorrei ricordare Fiorenza Weinapple per i mille consigli e le lunghe, proficue chiacchierate; Simone e Ilaria Marchesi, per la loro assistenza solerte e costante.

Rivolgo un pensiero affettuoso a tutti gli amici che mi hanno permesso di vivere piacevolmente questa avventura e hanno collaborato in qualche modo a questa ricerca: Monica, Roberto e Serena, Flora, Matthew, Gabriella, Brian, Federica, Sandy, Stella, Paolo, Alberto, Silvia. A loro aggiungo, non ultima, la mia famiglia, che ha avuto infinita pazienza e a cui questa tesi è dedicata.

INDICE

Abstract.....	ii
Ringraziamenti	iv
Indice	v
Introduzione	1
CAPITOLO I: Cultura e società negli anni Cinquanta e Sessanta: dal Dopoguerra al Sessantotto	6
I.1 Premesse metodologiche: tra <i>Cultural Studies</i> , <i>Close Reading</i> e critica femminista .	6
I.2 Le donne nell'Italia del secondo dopoguerra: diventare cittadine.	17
I.3 Le scrittrici nel panorama letterario del tempo: un resoconto alternativo della narrativa del dopoguerra	29
CAPITOLO II: La città-metropoli e i nuovi mezzi di trasporto della modernità	42
II.1 Tra città e campagna: il difficile passaggio verso una maggiore libertà.....	42
II.2 A spasso per la città	61
CAPITOLO III: La nuova educazione delle ragazze: le 'carte rosa'	78
III.1 Il Congresso sulla stampa femminile.....	78
III.2 <i>Grand Hôtel</i> e il successo del fotoromanzo	92
III.3 Le rubriche di piccola posta	97
III.4 Una lettrice confessa: <i>Quaderno proibito</i>	113

CAPITOLO IV: Tra letteratura ‘seria’ e produzione ‘rosa’	126
IV.1 La stampa rosa: “veleno del dopoguerra”?	126
IV.2 Decostruzione del rosa.....	146
Conclusioni	161
Bibliografia	170
Curriculum Vitae.....	184

Introduzione

In questi ultimi anni la letteratura femminile ha riscontrato un grande interesse da parte di numerose studiose, la cui paziente ricerca ha permesso di riportare alla luce nomi ed opere che il tempo aveva relegato a raccolte antologiche, quando non abbandonato all'oblio completo. Questo sforzo di recupero si è concentrato specialmente, in ambito moderno, sulla letteratura di fine Ottocento e del ventennio fascista: di qui la comparsa di diverse indagini critiche e la ristampa e conseguente rivalutazione di un *corpus* di testi letti ed apprezzati con uno sguardo retrospettivo.¹ Minor attenzione hanno ricevuto i testi femminili degli anni Cinquanta e Sessanta (fatta eccezione per le grandi firme: Morante, Ortese, Banti, Ginzburg, Romano)² che segnano, tra il secondo dopoguerra e i travagliati fine anni Sessanta,³ una fase cruciale di passaggio storico, sociale e culturale. In questo periodo le donne, e le scrittrici in primo piano, rivestono un ruolo di maggior impegno e respiro, di cui si mostrano consapevoli.⁴

¹ Il dibattito sul rapporto tra donna e letteratura, dopo saltuari interventi da parte di Aleramo, Banti e poche altre, è esploso in Italia negli anni Settanta alimentando una serie di pubblicazioni di rilievo: tra le studiose che se ne sono occupate, con tagli critici e prospettive differenti, vanno menzionate almeno Elisabetta Rasy (*Le donne e la letteratura*); Anna Nozzoli (*Tabù e coscienza*); Angela Bianchini (*Voce donna*); Giuliana Morandini (*La voce che è in lei*); Biancamaria Frabotta (*Letteratura al femminile*).

² In un intervento su *Pubblico* 1979 dal titolo "Letteratura al femminile," Graziella Pagliano Ungari sottolineava che pur coprendo il 20% dell'intera produzione narrativa, le scrittrici, fatta eccezione per pochi nomi, collocati ad alto livello (tra cui inseriva Banti, Manzini, Cialente, Ginzburg, Morante), non erano presenti nei testi critici della letteratura italiana del dopoguerra.

³ Si leggano a questo proposito le osservazioni avanzate da Marina Zancan nel compendio letterario novecentesco curato da Asor Rosa e sotto la voce «Donna» all'interno della *Letteratura Italiana Einaudi*. Percorrendo con un'efficace sintesi il ruolo delle donne come "oggetto di rappresentazione" e "soggetto di scritte letterarie," la Zancan sottolinea, giunta agli anni Cinquanta e Sessanta, come nella nostra critica, al di là degli studi monografici sulle singole autrici, manchi uno studio complessivo della produzione letteraria femminile di quegli anni.

⁴ "Women living through the years of reconstruction, Cold War, and the beginnings of the economic boom, experienced a period of transition, marked by clashes between tradition and modernity that inspired both fear and optimism" (Morris *Women in Italy*, 1).

La presente ricerca si indirizza all'analisi delle diverse modalità con cui alcune scrittrici del secondo dopoguerra, Fausta Cialente, Laudomia Bonanni e Alba de Céspedes, hanno dato voce ad un punto di vista femminile riutilizzando in modo dialettico non solo i modelli della tradizione alta (ad esempio Virginia Woolf) ma ricorrendo – in modo spesso critico e polemico, degno di ulteriore analisi – anche alle pubblicazioni di largo consumo.

Accanto alla produzione letteraria, conoscono infatti una vasta diffusione le forme testuali genericamente accorpate sotto il termine non neutro di 'stampa rosa:' il fotoromanzo, le riviste e i romanzi femminili. Con questo studio intendo esaminare l'intersezione tra letteratura alta e stampa rosa analizzando i punti di contatto e di contrasto tra diverse produzioni di mano femminile, che a loro volta si rivelano influenzate da altri linguaggi, *in primis* quello cinematografico.

Il rosa appare un mondo molto ricco e vario che il pubblico muliebre leggeva più della letteratura ed è stato sinora ignorato dalle antologie perchè gravato da pregiudizi ed esclusioni basati sul disconoscimento di validità artistica e morale. Ritengo che la stampa rosa permetta di tracciare una visione d'insieme più esauriente della scrittura femminile di metà Novecento, perchè arricchisce e 'movimenta' il quadro della stampa del tempo e consente di individuare nuovi modelli di donna proposti. Questi modelli di pensiero e di comportamento, in bilico tra tradizione rurale e costumi moderni, silenziosamente favorirono e facilitarono la transizione ad una nuova mentalità. La stampa rosa poté esercitare questo ruolo formativo perchè il pubblico femminile era aumentato grazie alla più diffusa alfabetizzazione e di conseguenza si era verificato un vero e proprio *boom* editoriale delle pubblicazioni muliebri, che confermava e continuava il successo

inaugurato negli anni Trenta. Mi sembra interessante e proficuo esaminare che cosa leggesse questo pubblico, per quanto scarsi siano i dati relativi alla diffusione dei periodici e alla tipologia dei lettori, e che cosa pensasse, esaminando a questo scopo le lettere inviate alle rubriche di posta dei settimanali.⁵ Non va poi dimenticato che le varie riviste letterarie, femminili o di attualità, consentirono a molte scrittrici del periodo di mantenere dei forti legami con il presente e si prestano oggi a mettere in evidenza una linea di collegamento ideale tra letteratura alta e di consumo (o popolare). In particolare le riviste femminili si rivelano dei luoghi di transizione in cui le lettrici possono ‘contrattare’ una nuova identità e costituiscono da questo punto di vista un’immagine perfetta del carattere di passaggio della fase storica presa in esame. Si rivendica per tutti i testi considerati, specie quelli di consumo, un valore che il passare del tempo e l’affermarsi dei nuovi media ha poi relegato a un secondo piano: recuperare queste voci significa recuperare parte della storia delle italiane e testimoniare il difficile processo di crescita e affermazione.

Per quanto riguarda il campo letterario, per non cadere in una sterile generalizzazione ho delimitato il mio ambito di interesse selezionando un gruppo di opere, pubblicate tra il 1950 e il 1967, di stile e contenuto eterogenei ma legate da un comune obiettivo, l’impegno nel campo delle problematiche che riguardano la donna. Ho scelto tre esempi di autrici appartenenti alla generazione nata tra gli ultimi anni dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, che incarnano biografie intellettuali alquanto

⁵ Vicina alla mia ricerca si rivela una raccolta di saggi apparsa nel 2006 a cura di Penelope Morris, che punta la sua attenzione proprio agli anni 1945-60 adottando una prospettiva interdisciplinare e includendo vari materiali di analisi, tra cui le lettere ai settimanali femminili. Sempre in ambito inglese si segnalano inoltre gli studi di Sharon Wood (*Italian Women’s Writing, 1860-1994* e, in collaborazione con Letizia Panizza, *A History of Women’s Writing in Italy*).

differenti: mitteleuropea e cosmopolita Cialente, politicamente schierata ed emancipazionista de Céspedes, più riservata e solitaria Bonanni.

La critica Marina Zancan ha osservato che le autrici degli anni Cinquanta e Sessanta sembrano aver reciso il cordone ombelicale che le legava alla generazione precedente (salvo poi studiarla e riconoscerla come illustre predecessore) ed essere ripartite,

nella ricerca di sé e del proprio mondo espressivo, su di un terreno sicuramente difficile, ma apparentemente immaginato neutrale, in cui ognuna di loro, separatamente, ha dovuto costruire, in un clima di grande isolamento (dagli uomini, dalle altre donne) la propria presenza intellettuale e il proprio mestiere di scrittore. («La donna» 827)

L'isolamento però era spesso solo apparente: si cercavano in realtà contatti e scambi, rilevabili solo con uno studio accurato delle pubblicazioni periodiche e degli epistolari privati. In contrasto con quanto notato da Zancan, le scrittrici di cui mi occupo hanno stabilito tra di loro dei legami attraverso illustri intermediari come Sibilla Aleramo o per mezzo delle pagine di riviste femminili militanti come *Noi donne*. Tutte condividevano un senso molto forte della letteratura come impegno morale.

Le premesse critiche e metodologiche di questa ricerca, legata ad un approccio che combina *Cultural Studies* e pensiero femminista, sono esposte nel primo capitolo, in cui successivamente si offre un breve sunto della situazione storico-sociale delle italiane nel periodo esaminato. Segue un rapido ritratto della scena letteraria offerto da alcuni studi critici, che si sono occupati con più o meno attenzione della scrittura femminile: prendo nota di quali nomi sono stati inclusi e sotto quali raggruppamenti inseriti, considerando testi di studiosi diversi al fine di metterne in luce differenze di prospettiva e d'indagine.

Nel capitolo secondo esploro le possibilità emancipatorie offerte dalla città moderna rispetto all'esistenza domestica legata alla periferia e alla campagna, analizzando la rappresentazione dello spazio urbano e l'influenza dei nuovi mezzi di trasporto e delle nuove tecniche cinematografiche sulla narrativa femminile. Questa analisi permette di dare risalto all'insistita ricerca di un nuovo sguardo sulla realtà e di spazi liminali in cui trovare una nuova identità.⁶

Questi spazi di comprensione del sé trovano un equivalente a livello editoriale nel successo della stampa rosa, al centro del capitolo terzo, che viene intesa come occasione per le lettrici di entrare in contatto con altre voci. Si indaga anche sull'ambiguità di questo spazio, spesso giudicato solo strumento della classe dominante per controllare la formazione delle donne.

Il quarto ed ultimo capitolo mira a confrontare i modelli comportamentali promossi dalla letteratura alta e quelli propagandati dalla stampa rosa, prendendo in considerazione le strategie del romanzo rosa e cercando possibili intersezioni con la letteratura alta. Ritengo che la comune opinione che vede i due mondi non comunicanti vada rivista dialetticamente, come spiego nelle *Conclusioni* finali.

⁶ Laura Marcus osserva: "The modern city is of particular significance for a number of reasons. Most importantly for literature, the city came to function as a metaphor for the trajectories of narrative itself. Its new forms of transport and the chanced encounters it sustains also provided powerful metaphors for human relationships. For women, specifically, entry into the public spaces of the city was used to mark their liberation from enclosure in the private, domestic sphere" (*Virginia Woolf* 61).

CAPITOLO I

Cultura e società negli anni Cinquanta e Sessanta: dal Dopoguerra al Sessantotto

“Oggi siamo arrivati a un punto tale di sviluppo economico e di risveglio della coscienza popolare, e sono tali le esigenze che a noi si pongono, che l’emancipazione della donna deve essere uno dei problemi centrali del rinnovamento dello Stato italiano e della società italiana”

Palmiro Togliatti, *Discorsi alle donne*, 1953

I.1 Premesse metodologiche: tra *Cultural Studies*, *Close Reading* e critica femminista

Al fine di individuare le questioni legate alla nuova realtà femminile del dopoguerra ed esplorarne la rappresentazione all’interno dei testi letterari e delle varie forme del genere rosa, adotto una metodologia critica che sfrutta molteplici fonti analitiche e prende in esame prodotti culturali catalogabili come “high” e “low culture.” Dal momento che mi servo di vari tipi di documenti scritti, dalle lettere pubblicate su periodici femminili a testi letterari, per interpretare il materiale selezionato mi avvalgo di un approccio interdisciplinare che abbraccia le scienze sociali e la teoria letteraria. Nell’analisi dei romanzi, ricorro inoltre ad un accurato *close reading* per registrare le peculiari caratteristiche formali del testo e ricondurle ad un preciso intento della scrittrice. La mia formazione italiana di stampo filologico, attenta alla struttura retorica e linguistica dell’opera, si unisce così ad un filone di ricerca di matrice inglese e di stampo sociologico che ha trovato vasta eco negli Stati Uniti, i *Cultural Studies*. Nati negli anni Sessanta ad opera di Richard Hogarth e Raymond Williams, i *Cultural Studies* allargano

il campo di applicazione del termine cultura in senso antropologico come “way of life,” e sostengono e promuovono la validità e l’utilità di un metodo interdisciplinare.¹ Non solo i testi letterari canonici ma ogni forma di pratica comunicativa rientra nell’interesse dello studioso di studi culturali.²

Questo approccio risponde nel campo letterario all’esigenza teorica di tornare ad immergere l’opera all’interno di un contesto storico, abbandonando così tutte le concezioni “puristiche, oracolari e misticheggianti del testo” (Ceserani 2). Non più dunque analisi di documenti unici decontestualizzati ed esaminati come espressione di valori universali ed extrastorici (per quanto l’analisi formale mantenga la sua necessità), ma indagine dei modi in cui i singoli testi, letterari e non, esprimono i valori e le principali questioni legate all’ordine sociale nel cui ambito sono nati.

Studiare la ricezione di un’opera e il suo orizzonte d’attesa,³ il pubblico, le condizioni materiali degli autori e dei lettori, permette non solo di contestualizzare la produzione e la diffusione dell’opera ma offre anche la possibilità di prendere in considerazione testi appartenenti alla cultura popolare e contraddistinti da un grande

¹ Per la storia dei *Cultural Studies*, si rimanda ad un saggio del 1990 di Stuart Hall, “The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities,” pubblicato sulla rivista *October*, che ripercorre la nascita del movimento. In Italia il germanista Michele Cometa ha recentemente proposto la traduzione “studi culturali” nel titolo del suo compendio *Dizionario di studi culturali* (2004).

² I *Cultural Studies* estendono il concetto di cultura a “set of practices by which meanings are produced and exchanged within a group” (Bocock 153). Il nuovo approccio “draws from whatever fields are necessary to produce the knowledge required for a particular project,” e ci invita ad usare tutte le risorse a nostra disposizione per “enable people to understand what [was] going on” (Grossberg et al. 2). La prospettiva inaugurata dai *Cultural Studies* si concentra su ciò che è *routine* comune, sulla vita quotidiana, e l’insistenza sulla ‘everyday life’ ci riporta al concetto di cultura espresso da uno dei padri fondatori di questa corrente di pensiero, Raymond Williams. È stato lui che, nel suo *Culture and Society*, risalente alla fine degli anni Cinquanta, ha interpretato “culture as a way of life,” espandendo così l’area semantica di un termine prima elitario e classista. I *Cultural Studies* rifiutano in sé la definizione di disciplina: “It is, in fact, a collective term for diverse and often contentious intellectual endeavors that address numerous questions, and consists of many different theoretical and political positions. That is why cultural studies is often described as an ‘anti-discipline’ – a mode of inquiry that does not subscribe to the straitjacket of institutionalized discipline” (Sardar and Van Loon 8).

³ Si usa il termine coniato nella seconda metà degli anni Sessanta da Hans Robert Jauss, per cui si veda la *Storia della letteratura come provocazione*.

successo commerciale. Quest'opera di recupero di materiale eterogeneo avvicina lo studioso di studi culturali al *bricoleur* di Levi-Strauss:

un artista del *concreto* che sa retrospettivamente individuare nel 'passato' ciò che potrà mettere insieme per il futuro. Soprattutto, come ogni vero collezionista, sa strappare i segni al loro contesto originario e comunque servirsi dei 'residui' di altri discorsi, rendendo produttivi gli scarti o gli 'insiemi culturali di sottordine.' (Cometa 35)⁴

La vita quotidiana e il senso comune di un particolare periodo storico sono influenzati da un vasto insieme di pratiche culturali che producono quello che Antonio Gramsci ha definito egemonia o direzione culturale, ossia il consenso popolare volontario riscosso non con la forza ma con l'efficacia della persuasione.⁵ L'egemonia è un processo dinamico che si contrappone alla consuetudine di intendere il significato di un testo isolandolo. L'analisi gramsciana collega il testo agli altri fattori coinvolti nel processo di produzione culturale, compreso il pubblico dei lettori e l'industria culturale. Raymond Williams ha ripreso il concetto di egemonia nel suo *Keywords*, abbracciando il lavoro dell'intellettuale italiano e partendo dal fatto che l'egemonia dipende "for its hold not

⁴ Sui *Cultural Studies* si legga inoltre Simon During, *The Cultural Studies Reader* (1993). Per la sua opera di recupero indifferenziato si distingue all'interno degli studi culturali il cosiddetto neostoricismo, la cui prassi analitica coinvolge "un gran numero di testi provenienti da ambiti creativi diversissimi" e concepisce "lo studio dell'arte e della letteratura come parte di una più generale indagine delle forme d'espressione di una data cultura" alla ricerca di cogliere, nelle parole di Stephen Greenblatt, "il tocco del reale oltre e al di là dell'opera d'arte" (Crescenzi 325). Il neostoricismo sembra offrire un campo di indagine affascinante per l'analisi della cultura popolare; tuttavia, si presenta il pericolo che esso tenda a "scavalcare il valore autonomo dei testi letterari, nel tentativo di pervenire a una loro considerazione antropologica" (327). Per evitare questa deriva, occorre tener conto, come auspicato da Remo Ceserani, dei risultati della 'storia culturale,' una pratica critica che ribadisce il valore dell'analisi letteraria.

⁵ Secondo Gramsci, il potere di un gruppo è basato sulla presenza contemporanea di forza e di consenso: il consenso genera l'egemonia, contrapposta al concetto di dominio, basato invece sulla forza. L'egemonia è una forma di potere fondato sulla capacità di conquistare con una continua negoziazione l'adesione dei subalterni a un determinato progetto culturale, mentre il dominio non riconosce alcun ruolo attivo ai subordinati. Per Raymond Williams l'originalità del pensiero di Gramsci consiste nel vedere il potere come un qualcosa di attivamente vissuto dagli oppressi come forma di "common sense," un grande passo in avanti rispetto alle precedenti interpretazioni delle ideologie come false idee imposte alla gente. Scrive Williams che "if ideology were merely some abstract, imposed set of notions, if our social and political and cultural ideas and assumptions and habits were merely the result of specific manipulation, of a kind of overt training which might be simply ended or withdrawn, then the society would be very much easier to move and to change than in practice it has ever been or is" (*Problems in Materialism* 37).

only on its expression of the interests of a ruling class but also on its acceptance as ‘normal reality’ or ‘commonsense’ by those in practice subordinated to it” (145). Williams e gli studi culturali sottolineano inoltre l’importanza della *agency* umana (il potere di un gruppo di operare delle scelte e agire collettivamente) e privilegiano le pratiche creative che permettono alle persone di costituirsi come gruppo e gli artefatti che garantiscono agli storici di recuperare la prospettiva dei gruppi sociali subordinati – e tra questi vanno incluse le donne.⁶

L’egemonia viene costituita da un insieme di ideologie e di articolazioni discorsive che sono in equilibrio precario e possono entrare in contraddizione; sono soggette pertanto a continui cambiamenti e aggiustamenti nel corso della storia. Questa provvisoria e incessante metamorfosi dell’apparato egemonico da un lato favorisce la nascita di sempre nuove forme culturali a sostegno dell’apparato, dall’altro lo rende vulnerabile e aperto a critiche interne. Ed è Gramsci che sviluppa ulteriormente il rapporto tra dominio e resistenza, inquadrando in uno scambio dialettico il rapporto tra cultura e società, ricordando agli studi culturali che la cultura popolare non può essere considerata semplicemente un’autentica espressione dei valori del popolo né venire condannata in blocco perché asservita agli interessi dominanti. Può e deve essere considerata come un’arena in cui “dominant, subordinate and oppositional cultural values meet and intermingle ... vying with one another to secure the spaces within which they can [frame and organize] popular experience and consciousness” (Bennett xix).

⁶ Secondo Tony Bennett, i *Cultural Studies* accettano l’esistenza di “a dominant ideology, essentially and monolithically bourgeois in its characteristics, which, with varying degrees of success, is imposed from without, as an alien force, on the subordinate classes” (xiii). Lo sviluppo gramsciano della nozione di egemonia ha consentito al ‘culturalism’ di uscire dall’*impasse* di dominio culturale e resistenza, analizzando ciò che prima era visto come appartenente all’ideologia dominante in un quadro di pensiero progressista. Per un’analisi dell’influenza degli studi gramsciani nel pensiero contemporaneo, si veda Steve Jones, *Antonio Gramsci*.

Tutti i prodotti culturali dialogano con una tradizione precedente, di cui abbracciano o respingono caratteristiche e valori; il loro carattere polisemico li dota di molteplici significati, che vengono attivati attraverso diversi tipi di interpretazione: “la comprensione letteraria diviene dialogica soltanto in quanto l’alterità del testo viene cercata e riconosciuta sullo sfondo dell’orizzonte delle proprie aspettative, in quanto non viene compiuta un’ingenua fusione di orizzonti, ma la propria aspettativa viene corretta e ampliata attraverso l’esperienza dell’altro” (Jauss *Estetica*, 17). In ogni operazione di recupero del passato si dimostra essenziale mantenere coscienza della distanza e differenza tra il presente del critico e la cornice storica, sociale e culturale che ha visto la nascita del prodotto (in questo caso, un testo scritto).⁷

Gli studi culturali insegnano che a seconda della posizione del lettore e dell’attenzione rivolta al dato di contestazione o a quello più conformista, la ricezione di un’opera può essere egemonica o controegemonica. Per loro natura promuovono una lettura controegemonica dei prodotti culturali, siano essi testi canonici o meno, mettendo in luce tutti quegli aspetti che interrogano e sfidano l’apparato e l’ordine egemonico del tempo in cui sono entrati in circolazione (Lennox).⁸ Questo approccio critico permette l’utilizzo della cultura popolare sotto varie forme, dai romanzi d’appendice alla

⁷ Il pericolo è quello di sovrapporre incautamente al passato delle caratteristiche ideologiche appartenenti alla contemporaneità. In molti studi di ricognizione si va alla ricerca dei segni rivelatori di un possibile sostegno o avversione all’ideologia dominante e alle forme culturali diffuse e accettate, seguendo l’insegnamento di Foucault e della sua nozione di resistenza. Ma le teorie foucauldiane contrastano sotto certi aspetti con quelle femministe: Foucault riduce gli individui a corpi docili più che a soggetti agenti dotati di capacità di opposizione attiva al potere, limitando così la possibilità per le donne di liberarsi dall’oppressione patriarcale. Solo nei suoi ultimi lavori, Foucault insiste sulla possibilità di forme di resistenza al potere, che si creano laddove il potere viene esercitato, come ad esempio nella diffusa e popolare stampa rosa.

⁸ Si rimanda a Ziauddin Sardar e Borin Van Loon, *Introducing Cultural Studies*. Come spiega Lennox: “Scholars and teachers of literature influenced by cultural studies methods often proposed counterhegemonic readings even of canonical texts (producing, for instance, a feminist, gay, or postcolonial Shakespeare) and encouraged their students to respond critically to hegemonic cultural practices while investigating what aspects of texts could be used to draw into question the hegemonic order of the era when the text was produced or current dominant practices.”

pubblicità, dal cinema commerciale alle commedie rosa, considerandola nei suoi potenziali aspetti controegemonici. Alla cultura popolare appartengono anche le riviste cosiddette femminili, che offrono una fonte sociologica preziosa e insostituibile, e permettono di scoprire ed esaminare delle sotto-culture, esplorando il vasto mondo dell'immaginazione rosa rimossa dalle storie letterarie e di costume.

La critica femminista punta ad esaminare la possibilità di un *counter-discourse* delle donne all'interno degli ambiti istituzionali, nelle pieghe dell'apparato culturale dominante. Per raccogliere questo tipo di testimonianze, ha cercato un metodo che consentisse di analizzare una grande varietà di prodotti culturali da una prospettiva più specificamente storica, ed ha trovato queste caratteristiche nell'approccio degli studi culturali che autorizzano il recupero di pratiche prima pertinenti ad altre discipline, come ad esempio il sistema della moda o la logica del consumo.⁹

Si arriva così ad un punto d'incontro tra femminismo e studi culturali, la cui storia parte da posizioni alquanto differenti: i secondi infatti, individuando un decisivo legame tra cultura e disuguaglianze sociali, non si sono interessati inizialmente alle questioni di *gender*. Il comune interesse per il documento scritto, attraverso cui gli individui o i gruppi si rappresentano in quanto esseri sociali, li avvicina tuttavia alle indagini femministe, che si occupano delle forme del linguaggio, del potere esercitato dalle immagini, e del piacere e dei pericoli intrinseci a tutte le identificazioni culturali. Il femminismo mette in discussione le priorità e le metodologie di quest'approccio sfruttandone al contempo l'interdisciplinarietà al fine di comprendere lo sviluppo storico

⁹ Dietro lo sviluppo degli studi culturali si nascondono anche i movimenti politici degli anni sessanta e il grande prestigio acquisito dalla semiotica che situa ogni pratica culturale all'interno di un universo di segni.

delle varie forme espressive ed esplorare il rapporto dialettico tra cultura e *gender* nel corso della storia (Shiach 3-4). Per la critica è necessario studiare

the possible relations between resistance to social hierarchies and practices of consumption. ... Understanding the ways in which consumption can constitute oppositional identities and offer subversive pleasures might provide the terms for understanding more local or private forms of political engagement. (5)¹⁰

A prima vista il post-strutturalismo dei *Cultural Studies* contrasta con l'essenzialismo di parte della critica femminista che vede nel concetto della differenza una specificità storica inerente all'esistenza femminile. La differenza sessuale comporterebbe per le donne un'esperienza inevitabilmente diversa da quella maschile. Questa apparente contrapposizione è stata affrontata e risolta da Teresa de Lauretis riconsiderando la nozione di esperienza, che diventa "the process by which, for all social beings, subjectivity is constructed" (1987, 18). Il continuo confronto con la realtà sociale implica per le donne la consapevolezza dei rapporti basati sul genere. Si parla dunque di "experience of gender" per indicare "the meaning effects and self-representations produced in the subject by the sociocultural practices, discourses, and institutions devoted to the production of women and men" (19). Tra queste istituzioni culturali spiccano il cinema, la narrativa e la teoria, che costituiscono, insieme alla stampa periodica, delle "tecnologie del genere." La studiosa promuove un ritorno alla storia e alla formazione culturale del 'soggetto sociale femminile,' definito come un soggetto multiplo, al tempo stesso dentro e fuori dall'ideologia: assoggettato all'ideologia perché 'costretto' dalle regole della società, della classe, della razza, e insieme soggetto attivo dotato di volontà

¹⁰ Si osservi che tra questi "subversive pleasures" si colloca la fruizione della stampa commerciale da parte delle donne, che grazie ad opere di largo consumo e facile accesso immaginano per sé nuovi ruoli in opposizione al modello patriarcale ereditato. Come si vedrà più specificamente nei capitoli III e IV, il consumo femminile della letteratura commerciale non è semplicemente un segno del loro assoggettamento al discorso dominante bensì l'invito alla costituzione di una identità in opposizione allo stesso.

propria. Seguendo questo percorso il femminismo prende in considerazione anche le questioni affrontate dagli studi culturali.

“Feminist theory is not merely a theory of gender oppression in culture ... nor is the essentialist theory of women’s nature:”

It is instead a developing theory of the female-sexed or female-embodied social subject, whose constitution and whose modes of social and subjective existence include most obviously sex and gender, but also race, class, and any other significant sociocultural division and representations; a developing theory of the female-embodied social subject that is based on its specific, emergent, and conflictual history. (de Lauretis “Upping the Anti (sic) in Feminist Theory,” 89)

Gli studi culturali femministi sono legati ad un attivismo politico che mira a rivelare le connessioni tra potere e oppressione, riavvicinando esperienza e teoria; tuttavia, spesso la critica femminista lamenta la maggior attenzione rivolta al concetto di genere rispetto a quello di classe, che ha prodotto all’interno degli studi culturali una sorta di ‘feminine’ o ‘feminist’ ghetto, in cui le donne parlano solo di questioni femminili (Hollows 33). Ci si lamenta che “for feminist critics, all roads within cultural studies lead to consumption, pleasure and femininity, with only brief detours via hegemony, production, and class” (Shiach, 337), e si accusa apertamente il femminismo di non essere stato in grado di sviluppare “a sustained critique of the dominant paradigm of cultural studies,”¹¹ che spesso considera la cultura “ungendered.”

Gli studi culturali consentono comunque alla critica femminista di sviluppare un metodo che pur criticando le pressioni esercitate dalla società sulle donne, permette allo stesso tempo di rintracciare nei prodotti e nel consumo degli stessi dei segni di resistenza e consapevolezza. Garantiscono così il recupero di una *agency* e di una prospettiva

¹¹ Per una discussione approfondita dei rapporti tra femminismo e studi culturali si rimanda a Joanne Hollows, *Feminism, Femininity and Popular Culture*.

femminili,¹² due concetti determinanti per il femminismo, che è interessato, come si è detto, alla possibilità da parte delle donne di opporre una resistenza o un controdiscorso nei confronti dell'apparato egemonico.

Il problema della *agency* e della rappresentazione della condizione materiale delle donne nella letteratura rientra nell'ambito di interesse della critica letteraria femminista di stampo americano, basata sulla valorizzazione dell'esperienza, della biografia, della testimonianza. Carol Lazzaro-Weis nel suo *From Margins to Mainstream* traccia un sintetico panorama degli studi femministi mettendo a confronto approccio americano e italiano e ricorda che il primo, per quanto accusato di essere *naive* ed essenzialista, ha rivestito l'importante compito di rivalutare l'aspetto politico del testo e di ricordare ai critici che "literature does not only refer to itself ... but is deeply embedded within existing social relations" (Rita Felski citata da Lazzaro-Weis). Nell'analisi di un testo si deve unire al valore dell'esperienza rappresentata un'indagine svolta con gli strumenti critici letterari per esaminare "literature as form" e riconoscere la qualità artistica di forme di scrittura sperimentali che non riproducono mimeticamente una vicenda esemplare (Lazzaro-Weis 5-6). Occorre definire il valore dell'esperienza rappresentata nel testo, e postulare la sua validità universale: ogni esperienza raccontata rischia infatti di essere complice delle strutture esistenti, confermandone l'esistenza e il funzionamento come ineluttabili. Qui si situa l'intervento di Teresa de Lauretis, e il suo recupero della nozione di esperienza trasformata da vissuto individuale, personale, ad un processo che

¹² "Cultural Studies allows feminists simultaneously to acknowledge how social structures variously constrain women but also to recognize their agency as they resist oppression in ways that also enable them to envision alternative. Cultural Studies allow feminist scholars who focus on cultural production (a "soft" academic area where female researchers have often been concentrated) to insist upon culture's crucially important role both in sustaining current oppressive social arrangements and in agitating for change" (Lennox).

permette all'individuo di prepararsi ad agire nel mondo. Il “continuous engagement of the self or a subject in social reality” (Lazzaro-Weis 9) può essere formulato da una donna in termini di autocoscienza. Grazie a questa autoanalisi (“women ... contemplate how we place ourselves or are placed in social reality, and what constitutes that which we perceive as subjective,” 9) il soggetto femminile acquista un certa *agency*, che confermerebbe il valore rivoluzionario della scrittura delle donne, caro a tutta la critica femminista. Non è importante scoprire una fantomatica essenza della scrittura femminile quanto considerare le opere delle scrittrici nel loro sviluppo storico: “it is not a question of how women produce (as makers) or reproduce (as receivers) the aesthetic object, the text; in other words, we need a theory of culture with women as subjects – not commodities but social beings producing and reproducing cultural products, transmitting and transforming cultural values” (de Lauretis *Technologies of Gender*, 92-93).¹³ Questa *theory of culture* che studia i meccanismi di produzione, ricezione e circolazione della scrittura femminile ci riporta al concetto di orizzonte d'attesa e al riutilizzo dialettico da parte delle scrittrici dei modelli dominanti, oltre a richiamare i *Cultural Studies* e il loro metodo d'indagine multidisciplinare.

La maggior parte dei testi considerati nel mio studio sono romanzi, e a questo proposito Lazzaro-Weis sottolinea come la forma letteraria romanzesca ben si adatti a rappresentare il cambiamento dei costumi e della mentalità: “the novel is an open form capable of self-criticism, incorporating evolving kinds of discourses and developing

¹³ La citazione della de Lauretis si trova in JoAnn Cannon, “Women Writers and the Canon in Contemporary Italy,” 21. Anche Elisabetta Rasy spiega che: “I testi letterari femminili ... non vanno letti con il pregiudizio di rintracciarvi i tratti dell'eterno femminile, ma con lo sguardo attento anche alla condizione materiale di donne delle loro autrici” (Rasy 34). Distingueremo dunque *femininity* da *feminism*, come fa Rita Felski, che usa il primo come “a set of ideological configurations, a cluster of nineteenth-century symbolic associations between the female gender and a specific, though often contradictory, range of psychological and cultural attributes” (*The Counterdiscourse of the Feminine* 1104).

perceptions, and portraying both change and stasis” (11).¹⁴ Le protagoniste femminili delle opere con il loro circoscritto potere di azione possono in qualche modo resistere alle identità culturali in cui sono rinchiusi. La forma del romanzo mimetico tradizionale può veicolare una critica al sistema patriarcale e al codice stesso delle convenzioni e strategie letterarie. Per le donne è importante condividere le esperienze e riconoscersi nella lettura, ritrovando le stesse situazioni e problematiche che cancellano il loro senso di isolamento e solitudine (Lazzaro-Weis 11). È un processo di identificazione che serve inoltre a diffondere dei nuovi modelli di comportamento tra il pubblico delle lettrici e che funziona efficacemente anche nel caso della stampa rosa, dalle riviste ai romanzi sentimentali, come si vedrà nei capitoli successivi.

Ci sono alcuni generi tipicamente legati alla scrittura femminile come testimonianza di un cambiamento, “generi letterari più deboli e privati” che “la letteratura stessa ha soppresso e rimosso” (Rasy 11): il romanzo epistolare, il diario intimo, le autobiografie offrono alle donne uno spazio aperto al resoconto storico e sociale, garantendo al tempo stesso una fittizia immediatezza d’espressione. Studiare il romanzo di mano femminile implica individuare i modi in cui le convenzioni letterarie sono trasgredite dalle scrittrici per esprimere il proprio pensiero e dare interpretazione alle nuove opportunità e opzioni prospettatesi all’interno della società industrializzata. La letteratura, compresa quella di consumo, può diventare uno strumento utile per diffondere tematiche femministe quali la denuncia contro l’oppressione delle donne (Lazzaro-Weis 15). A questa lettura ‘sociologica’ occorre affiancarne una che tenga conto del valore letterario del testo, oltre che della sua funzione critica nei confronti del discorso

¹⁴ Lazzaro-Weis riprende le idee espresse da Joanne Frye in *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience* (1986).

dominante.¹⁵ Va recuperata una pratica di analisi letteraria più attenta al testo (il *close reading*), per mettere in evidenza la qualità formale della scrittura, in termini di linguaggio, stile e struttura; la resistenza dei gruppi subalterni si esercita infatti anche a livello di forme, optando ad esempio per uno schema narrativo che rimanda alla *quest*, la ricerca romantica, o per uno stile che sottolinei la corporeità, la presenza fisica del personaggio femminile, o che viceversa dia libero sfogo ai sentimenti (come nello stile diaristico ed epistolare). Di tutti questi elementi si terrà conto nell'analisi delle forme testuali letterarie e di consumo.

I.2 Le donne nell'Italia del secondo dopoguerra: diventare cittadine¹⁶

Uno dei temi guida di questa ricerca è il nuovo ruolo femminile nell'Italia del secondo dopoguerra. Occorre anzitutto tracciare il contesto sociale e culturale degli anni considerati, per individuare il raggio d'azione concesso alle donne sulla scena urbana e successivamente, nell'ambito della scena letteraria, la posizione riconosciuta alle scrittrici. In linea generale, la condizione femminile ha subito delle modifiche radicali nel corso della cosiddetta modernità, a cui si può ancora ascrivere la fase attraversata dal paese dal secondo dopoguerra al *boom* economico. Bisogna partire da alcune considerazioni d'insieme per delineare i tratti salienti dell'esperienza femminile della modernità, intesa come “the whole package of changes that marked the move away from

¹⁵ Lazzaro-Weis ricorda l'invito di Maria Rosa Cutrufelli, secondo cui “women critics need to develop a more literary method of reading women's writing” (17), analizzando in che maniera le tematiche influenzino la struttura del testo, a partire da una considerazione dei generi tradizionali.

¹⁶ Il titolo riprende il bel libro di Anna Rossi-Doria, *Diventare cittadine: il voto delle donne in Italia*, che ripercorre con l'efficacia della testimonianza diretta i sentimenti e le trepidazioni che accompagnarono la storica decisione dell'estensione del voto.

a traditional social order: capitalism and secularization, bureaucracy and the nation-state, individualism and the mass-media” (Felski *Women’s Experience of Modernity*, 290).¹⁷ La nozione di modernità, in se stessa alquanto discutibile, si presenta spesso ridotta nella tradizione occidentale a dicotomie interpretative che la critica femminista ha tentato di superare: “these dichotomies, as many feminist scholars have now pointed out, are implicitly or explicitly gendered, constituting women either as ‘other’ to the male modernist writer or as ‘trapped’ in ‘tradition,’ represented in this context as modernity’s ‘other’” (Johnson 475).¹⁸ I fenomeni imputati alla modernità sembrerebbero a prima vista escludere le donne, tanto che Rita Felski nel suo *The Gender of Modernity* si chiede: “How would our understanding of modernity be changed if instead of taking male experience as paradigmatic, we were to look instead at texts written primarily by women?” (10). Osservando come la cultura sia una ‘arena’ cruciale per la contestazione delle convenzioni sociali legate al *gender*, si mira al “reinstatement of women in the

¹⁷ Se accettiamo la tesi che la modernità sia iniziata con la rivoluzione industriale e l’Illuminismo, il suo progetto consiste nel perfezionamento della razionalità e nel continuo progresso, come spiegano gli studiosi che hanno contribuito alla raccolta *Modernity* curata da Stuart Hall; essa lascerebbe il passo alla postmodernità solo nel secondo dopoguerra, con la maggiore mobilità di forza lavoro e capitale (la cosiddetta “time and space compression” di David Harvey) o intorno agli anni Sessanta (con i movimenti di rinnovamento sociale e politico sottolineati da Anthony Giddens). La Felski fa riferimento ad un “wide range of sociohistorical phenomena – e.g., the rise of commodity capitalism, urbanization, the development of new technologies of visualization as well as the taylorization of industrial and domestic production, and the development of the welfare state” (*Women’s Experience of Modernity* 8). Altri studiosi avanzano proposte diverse in base alla posizione da loro assunta nei confronti della cosiddetta *postmodernity*. In linea generale, si può dire che le categorie modernità e postmodernità sono storico-sociali, così come modernismo e postmodernismo sono categorie culturali e artistiche. “The relationship between modernity and modernism is too often ignored (or sometimes assumed)... Nor we can take it for granted that modernism in art is the representation of modernity (that is, the experience of the modern world)” (Wolff 3). Possiamo tracciare un parallelo con Virginia Woolf, una delle figure esplorate in questa ricerca. Laura Marcus scrive che “In recent years, there has been substantial explorations of the relationships between *modernism* as a literary and artistic movement and *modernity* as a state of human history and social relations, whose beginning is variously dated, but usually taken to precede modernism. The work of Virginia Woolf is of particular significance here. In her writing we find those features associated with literary modernism – fluid characterizations and explorations of subjectivity, experiments with temporality – in conjunction with the depiction of aspects of modernity – the centrality of the city as metropolis and an acute and often uneasy awareness of time and historicity” (*Virginia Woolf* 61).

¹⁸ Lesley Johnson sostiene che la critica femminista ha internazionalizzato alcune di queste dicotomie, rafforzandole anziché combatterle: ad esempio, il concetto di casa si rifà spesso alle serie oppositive “home/voyage, stasis/movement, private/public, tradition/modernity, connectedness/autonomy” (475).

sociology and in the literature of modernity” (Wolff 1). Le diverse esperienze storiche delle donne hanno conferito loro un diverso sguardo sulla modernità, e si potrebbe dire che sono state proprio loro a guadagnare di più dai cambiamenti, per cui dovrebbero volgersi con più fiducia all’arrivo di nuovi modelli e di comportamenti più liberi, informali, in cui poter finalmente prendere l’iniziativa.¹⁹

Se “the political value of literary texts for the standpoint of feminism can be determined only by an investigation of their social functions and effects in relation of the interests of women in a particular historical context” (Felski 1989, 5), per valutare una produzione testuale dobbiamo conoscere le circostanze in cui vivevano scrittrici e lettrici e le loro rispettive rivendicazioni. In questa ricerca si tenta dunque di capire in quale modo i prodotti letterari e di consumo considerati abbiano espresso i valori della società in cui sono nati, in che maniera abbiano dato voce all’esperienza delle donne riflettendo i cambiamenti in corso nella penisola.

Gli anni che seguono il secondo conflitto mondiale sono durissimi per l’Italia, come raccontano il cinema e la letteratura neorealista. Il paese si trova a dover affrontare non solo l’emergenza della ricostruzione materiale ma anche un processo di modernizzazione delle strutture economiche e sociali: mancano case per tutti, i salari sono bassissimi, il tasso di disoccupazione elevato.²⁰ L’Italia è infatti ancora un paese

¹⁹ Le donne si vedono dapprima negare la possibilità di esprimere il proprio punto di vista: essendo state escluse dalle esperienze chiave del mondo moderno (come la vita cittadina, la guerra mondiale), sarebbero escluse anche dal campo letterario (“the literature of modernity describes the experience of men”). Esse riproducono la loro esperienza, che è diversa da quella degli uomini, in testi che non posso essere catalogati spesso come modernisti, dato che questa categoria è di creazione maschile. L’esaltazione da parte di Virginia Woolf della scrittura modernista come espressione della voce femminile, che impiega la ‘sentence of the feminine gender,’ viene ridimensionata da Felski, secondo cui “there is nothing inherently feminist in experimental writing” (Wolff 9).

²⁰ “Nel 1947 l’indice dei prezzi all’ingrosso era salito a più di cinquanta volte il suo livello prebellico; c’erano milioni di disoccupati, che versavano in condizioni di vita disperate” (Mack Smith 568). A proposito del cinema e della sua funzione nell’Italia del dopoguerra si vedano i saggi raccolti da Zygmunt

contadino in cui circa la metà della popolazione svolge un'attività legata all'agricoltura e molti hanno parenti in campagna, presso cui si sono rifugiati durante il conflitto o da cui hanno ricevuto beni alimentari di prima necessità, come accade ad esempio alla protagonista del romanzo di Fausta Cialente *Un inverno freddissimo*. Marta Boneschi, che ha diffusamente pubblicato su quegli anni, così sintetizza l'Italia del dopoguerra: “Il costume è ancora quello tipico di una società rurale: alla fine della guerra poco meno della metà degli italiani che lavorano è addetta all'agricoltura, il modo di vivere prevalente è quello delle campagne” (1998, 247).

Con l'espansione delle industrie, la caduta della legge fascista contro l'emigrazione e la mancanza di una riforma agraria, le campagne si spopolano e cambia la struttura della società italiana: nel corso di un decennio solo un terzo della popolazione resta legato alla terra, mentre il settore industriale e soprattutto il terziario si espandono inarrestabili.²¹ Anche il panorama cittadino subisce profonde modifiche, dilatandosi in periferie dove trionfano l'abuso edilizio e i disservizi.²²

L'italiano medio è conquistato dal modello di vita americano che il cinema e la stampa vanno diffondendo.²³ I suoi bisogni rispecchiano il progresso del paese che dopo

G. Barański and Robert Lumley in *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*. Per un panorama generale della cinematografia del tempo si veda Gian Piero Brunetta e la sua *Storia del cinema italiano*.

²¹ Molti contadini lasciano le zone rurali attratti dai conglomerati urbani e, in un secondo tempo, dalle aree più povere (il Sud Italia, il Nordest) si spostano verso quelle più ricche nella speranza di trovare un lavoro. Già dalla fine della guerra si assiste ad una ripresa del movimento migratorio, diretto non solo verso il nuovo mondo ma anche verso gli stati europei più sviluppati (Svizzera, Belgio, Germania) e il Nord Italia, con un flusso particolarmente consistente verso il triangolo industriale Milano-Torino-Genova, che porterà Torino a diventare la terza metropoli 'meridionale' dopo Napoli e Palermo.

²² La costituzione di questa nuova società viene documentata nei testi considerati. Le scrittrici di questo studio si occupano infatti della realtà e di come questa stia cambiando, registrandone le minime variazioni. Lo stretto rapporto città-campagna, l'inurbamento dei contadini, l'emigrazione dei meridionali al Nord, la speculazione edilizia, sono tutti fenomeni rintracciabili nei documenti letterari di de Céspedes, Cialente, Bonanni.

²³ Si ricordi che “prima del 1957, anno di punta nelle vendite dei televisori e nel successo di alcuni programmi popolari ... è il cinema a fare la parte del leone nelle preferenze della generazione adulta come

la liberazione vuole prendere parte al contesto internazionale, vuole immergersi nella modernità, troncando i ponti con un passato scomodo e prontamente rimosso. L'Italia che nel 1946, con le prime elezioni a suffragio universale, sceglie la repubblica rispetto alla monarchia, vuole porsi a garante delle libertà civili con la sua moderna Costituzione. Una sentita esigenza di riscatto e di rinascita percorre il paese, ma questo desiderio del nuovo verrà accolto e messo in pratica dai singoli più che dallo Stato. Prima del cruciale Sessantotto, il ventennio '50-'70 è segnato dal *boom* economico che proietta il paese nella rosa delle nazioni più avanzate e imprime una svolta nella vita degli italiani e delle italiane. Imprevisto nella sua reale portata eppure iniziato già con la ripresa dei primi anni '50, questo momento storico registra delle profonde trasformazioni economiche e sociali che coinvolgono in modo significativo la donna e il suo ruolo.²⁴

Il reddito procapite aumenta, quasi raddoppia nel corso degli anni Cinquanta, e la qualità della vita migliora sensibilmente. Se all'inizio del decennio un quarto delle case italiane era privo di acqua corrente, di luce elettrica, di gas e di bagno, dieci anni più tardi questi servizi sono a portata di molti.²⁵ Gli anni del *boom* sono caratterizzati dal crescente acquisto di elettrodomestici, prima fra tutti la televisione: la sua notevole diffusione comporta un livellamento culturale e linguistico del paese e mostra agli abitanti delle campagne gli usi e le comodità della vita urbana, rompendo il loro isolamento e allo

della giovane, presente com'è, a differenza di oggi, anche negli angoli più riposti della penisola" (Piccone Stella 71). La frequenza per il 60% dei giovani "è almeno settimanale."

²⁴ Con *boom* o miracolo economico si intende quella fase d'oro dell'economia italiana culminata nel quinquennio 1958-1963 che vide uno straordinario tasso di crescita annua media del 6,3 per cento (Ginsborg 289). Guido Crainz ha pubblicato nel 1996 una puntuale *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra gli anni cinquanta e sessanta*, evidenziando come nell'economia l'industria si impose in qualità di settore trainante a scapito dell'agricoltura.

²⁵ "All'inizio degli anni cinquanta meno dell'8% delle case possiede contemporaneamente elettricità, acqua, bagno e servizi interni: saranno quasi il 30% dieci anni dopo. Frigoriferi e televisori irrompono ... nelle case italiane contemporaneamente ad una alimentazione finalmente accettabile e a condizioni abitative che iniziano ad essere appena decenti: possiede il frigorifero il 13% delle famiglie italiane nel 1958, più della metà nel 1965; analogo, grosso modo, il trend dei televisori, più tardivo quello delle lavatrici" (Crainz 84).

stesso tempo allettandoli con la promessa di un'agiata vita cittadina. Questo a tutto vantaggio delle donne:

Il miracolo economico porta automobili, frigoriferi, abiti confezionati in serie, juke-box, mangiadischi e molta libertà. Alla fine si rivela un saldo alleato delle ragazze: con l'industrializzazione e il benessere, le fabbriche hanno bisogno di manodopera, si diffonde il turismo, l'istruzione per tutti. ... Tante giovani donne si trasferiscono dalla campagna alla città, per studiare o lavorare; emigrano, al seguito di padri o mariti: tra i giovani sotto i 25 anni, nel '56 e nel '57, sono più donne che uomini a cambiare residenza. (Boneschi 59)

Il miracolo economico non fu effettivamente tale: le premesse erano già visibili nella consistente disoccupazione, nella debolezza dei sindacati e nell'inefficace lotta all'evasione.²⁶ Il paese entrò nel 1963 in una congiuntura economica sfavorevole: il tasso di crescita annua diminuì sensibilmente e questo stato di cose, questo immobilismo, portò successivamente alla straordinaria mobilitazione di studenti e classi operaie del Sessantotto. Dal punto di vista storico, si può dire con Paul Ginsborg che in Italia il decennio inaugurato dal prodigioso sviluppo economico “costituì solo una grande opportunità politica mancata” (383).

A raccontare il cambiamento di questi anni sono scrittori e registi, da Fellini, Visconti, Rosi, a Gadda e Bianciardi, che ne indicano puntualmente anche gli aspetti negativi. L'altra faccia del *boom* è infatti la fine traumatica di una civiltà rurale alla quale le radici del popolo italiano erano legate, per quanto con sentimenti e spirito contrastanti. “L'inurbamento selvaggio, la crescita impetuosa delle città, l'abbandono di vecchi principi morali vengono vissuti e descritti come una perdita complessiva di identità”

²⁶ Spiega Miriam Mafai ne *Il sorpasso* che le premesse consistevano “nella nostra rapida e dolorosa ricostruzione, orientata dalla politica deflazionistica di Einaudi e degli aiuti del Piano Marshall; i segni del cambiamento erano già percepibili nel 1955, l'anno della sconfitta operaia alla Fiat ma anche, va ricordato, l'anno di *Lascia o raddoppia?*, la prima trasmissione televisiva di successo, e l'anno in cui viene posta la prima pietra di quella che sarà l'Autostrada del Sole” (35).

(Mafai *Il sorpasso*, 77). Nell' "orrore e sofferenza per la modernità" che Mafai trova espressi dal mondo intellettuale italiano (maschile) si legge anche

la conseguenza di una duplice egemonia, della cultura comunista e cattolica, ambedue legate, sia pure in modi e con motivazioni diverse, ai valori tradizionali di una società povera, fosse quella contadina o quella operaia. Erano i valori del risparmio, della laboriosità, della disciplina, della modestia dei costumi, del sacrificio personale, tipici, secondo la vulgata comunista, della classe operaia e, secondo la predicazione dei parroci, di ogni buona famiglia che intendesse vivere secondo i precetti del *Vangelo*. (78)²⁷

A questi valori propri del vecchio patriarcato, si accompagna il tramonto di ben altre "virtù," quelle imposte tradizionalmente alle donne: la verginità, la fedeltà, la prolificità, spesso accompagnate da un diffuso analfabetismo. Questa trasformazione dunque, salutata dagli scrittori con accenti ferali, se vista da una prospettiva femminile, non può che suscitare speranze in una parità futura.²⁸

Con l'approvazione del decreto di suffragio universale nel 1945, le donne sono chiamate a votare; questa conquista, che segue l'esempio francese e corona una battaglia di lunga durata, viene salutata con grande entusiasmo e assunta come promessa di cambiamento radicale. Raccontava una pioniera del movimento per i diritti della donna, Sibilla Aleramo, di aver tremato di emozione una volta trovatasi in cabina elettorale. Ricevuto il voto e la possibilità di inserirsi in un ambiente lavorativo, le donne "si trovano sull'orlo di enormi cambiamenti sociali, economici, psichici" (Passerini *Autoritratto di gruppo*, 38).

²⁷ Tornerò su questo punto nella discussione del fotoromanzo, interpretato dallo storico Angelo Ventrone come baluardo di una morale cattolico-rurale.

²⁸ Al febbraio del 1963, ad esempio, risale la legge che sancisce il diritto della donna ad accedere a tutte le professioni ed impieghi pubblici, compresa la magistratura (Crainz 212).

Le donne hanno acquistato maggiore consapevolezza anche attraverso la tragica esperienza della guerra e della Resistenza²⁹ e la comparsa dei nuovi modelli importati dall'apparato culturale. Durante il conflitto era stata esaltata l'insostituibilità del ruolo femminile:

La partenza degli uomini per il fronte aveva costretto le donne a fare le operaie, le postine, le tranviere, le spazzine. Il 40% dei dipendenti dell'industria erano donne. Anche nei municipi e nei ministeri il numero delle donne impiegate era assai aumentato, superando di necessità le disposizioni restrittive emanate nel 1939, secondo le quali le donne non potevano costituire più del 10% dei lavoratori statali. (Mafai *L'apprendistato della politica*, 15)

Se il fascismo aveva cercato di relegare le donne al focolare,³⁰ con la guerra e la necessità le aveva fatte uscire dalla sfera domestica, spesso per ricoprire occupazioni e ruoli tradizionalmente affidati ai loro compagni. Difficile diventava convincerle a rientrare nei ranghi: «la missione di «angelo del focolare», sempre pronta al sacrificio, costretta a battersi nelle piccole vicende del cerchio familiare, dopo essersi misurata con cose più grandi» è una pretesa che «sembra intessuta di mille egoismi» (Garofalo 16). La realtà è che «chi volesse sostenere che una donna, solo per aver generato e per trovarsi alle prese con i doveri e le responsabilità del suo stato *deve* sentirsi felice e appagata, peccerebbe di retorica» (Garofalo 61). Il cinema e la letteratura di importazione statunitense presentavano un modello di vita che proponeva una donna più libera, meno dipendente dalle incombenze domestiche: si pensi a questo proposito al passo di *Quaderno proibito* in cui la protagonista Valeria Cossati parla di una pellicola americana

²⁹ La Resistenza «rappresenta il fondamento politico e morale della nuova Italia e, per le donne, la prima partecipazione di massa a un moto popolare» (Mafai *L'apprendistato della politica*, 10).

³⁰ «Per venti anni, del resto, il fascismo aveva affermato, perentoriamente, che il posto delle donne era la casa. Lo proclamava Mussolini nei suoi discorsi, lo ricordavano ai bambini le insulse immagini dei libri di testo, lo ricordavano affettuosamente i parroci nelle prediche domenicali e persino i professori del ginnasio e del liceo» (Mafai *L'apprendistato della politica*, 16). Per ulteriori approfondimenti rimando al testo fondamentale di Victoria de Grazia, *How Fascism ruled Women: Italy, 1922-1945*.

in cui si vede un marito aiutare la moglie a lavare i piatti, suscitando l'ilarità del pubblico.³¹

Benchè la Costituzione rappresenti un modello di democrazia, la sua attuazione viene spesso messa in secondo piano dalla sopravvivenza del codice civile fascista e pre-fascista, che per le donne implica la conferma di una presunta inferiorità biologica che nega loro pari diritti. Le disposizioni del codice Rocco, e successivamente, quelle del nuovo Codice Civile, stabiliscono per legge l'autorità del marito sulla moglie, la famiglia, i figli, e giustificano l'uso di mezzi di correzione da parte del marito sui membri del gruppo familiare: "La donna ne esce definita veramente come subalterna o minorata" (Mafai *L'apprendistato della politica*, 20).³²

I cambiamenti apportati nella Costituzione del nuovo Stato italiano non agiscono immediatamente a livello delle coscienze: nei momenti di rottura con la tradizione del passato si assiste a crisi e profonde difficoltà, e la "rivoluzione dei costumi" procede più lenta e laboriosa della rivoluzione delle idee e dell'apparato legislativo. "Il compito che spetta alle donne di oggi è appunto di *modificare il costume*, di mettere in luce la falsità e l'ipocrisia di certe giustificazioni con le quali si vuole risospingerle verso la passività, di temprarsi ad un lavoro che devono affrontare con la coscienza chiara delle loro responsabilità" (Bertoni Jovine *Storia dell'emancipazione femminile*, 9; corsivi miei).

³¹ Si veda anche Mafai, *Il sorpasso*.

³² Molti articoli della Costituzione erano piuttosto avanzati per quei tempi, tuttavia vennero resi inefficaci da una decisione della Corte di Cassazione: essa "stabilì una distinzione tra quelle parti della Costituzione che erano di immediata attuazione (le «norme precettizie») e quelle da realizzarsi solo in un futuro indeterminato (le «norme programmatiche»). In tal modo non solo gli articoli innovatori rimanevano lettera morta, ma molte leggi e codici fascisti, in palese contraddizione con la Costituzione, non furono mai abrogati" (Ginsborg 132). Del resto anche il personale era lo stesso che aveva servito sotto il fascismo e la Corte istituzionale, l'organismo incaricato di garantire i principi della nuova repubblica, venne istituita solo nel 1956. La Corte revocò quelle leggi che più contrastavano con i principi della Costituzione e si registrò qualche progresso nel campo dei diritti civili, ma il processo fu "frammentario e tutt'altro che lineare" (Ginsborg 198).

Sia i comunisti che i cattolici, per quanto con diversa prospettiva, prendono atto del nuovo ruolo della donna: se Togliatti spiegava che

si deve realizzare l'unità di tutte le donne italiane, considerate nel loro complesso come una massa che ha interessi comuni, perché è tutta interessata alla propria emancipazione, alla profonda trasformazione delle proprie condizioni di esistenza e quindi a quel rinnovamento di tutto il paese senza cui questa trasformazione non è possibile (citato in Capezzuoli-Cappabianca 138)³³

Pio XII nel 1945 aveva precisato che

ambidue (uomo e donna) hanno il diritto e il dovere di cooperare al bene totale della società, della patria: ma è chiaro che, se l'uomo è per temperamento più portato a trattare gli affari esteriori, i negozi pubblici, la donna ha, generalmente parlando, maggior perspicacia e tatto più fine per conoscere e risolvere i problemi sociali della vita domestica e familiare, base di tutta la vita sociale. (Capezzuoli-Cappabianca 138-39)³⁴

Immersa nel flusso della sfera pubblica, la donna italiana “è ormai *soggetto* e non *oggetto* nella comunità in cui vive” (Garofalo 28). L'attiva presenza femminile sulla scena urbana esprime nuovi interessi e necessità: la donna proiettata fuori delle mura domestiche si rende conto che per lei esistono vantaggi e motivi di curiosità che la spingono a partecipare alla vita pubblica.

Il miracolo economico porta una nuova libertà nei consumi e negli spostamenti, rivelandosi quel “saldo alleato delle ragazze:” con il processo di industrializzazione e il diffuso benessere, le fabbriche tornano ad assumere nuova manodopera, l'istruzione si

³³ Si possono leggere gli interventi di Togliatti sulla questione femminile nella raccolta *L'emancipazione femminile* (1973).

³⁴ Osserva Helen Crowley: “These divisions between the public and private domains, and the work of women and men, are specific to modernity and mark the boundaries between historically specific forms of masculinity and femininity, and between different kinds of individuality. The public and the private have come to represent different values – rationalization, contract, and egalitarianism as counterposed to emotionality, bonding, and difference; and different kinds of activities – productive work and rational calculation in the public sphere, and reproductive caring and intuitive empathy in the private sphere” (346). Già nel 1897, in occasione delle elezioni politiche, Anna Kuliscioff aveva dichiarato: “è passato il tempo in cui la donna non attendeva che alla famiglia e viveva al di fuori di tutte le lotte che agitano la società moderna. La macchina, la grande industria, il grande magazzino, la trasformazione generale dell'economia sociale, ci ha strappate dal focolare domestico e ci getta nel vortice della produzione capitalistica. Con ciò il centro di gravità dei nostri interessi è trasportato, di necessità, dalla vita di famiglia alla vita sociale” (citata da Gabriella Parca in *L'avventurosa storia del femminismo*, 59).

diffonde e tante giovani, per cercare un lavoro o un titolo di studio, si trasferiscono dalla campagna alla città, quando non emigrano al seguito dei propri padri o mariti (Boneschi, *Santa Paziienza*, 59).³⁵ Le donne che nel corso del conflitto erano state chiamate a lavorare al posto dei mariti impegnati al fronte, nel dopoguerra erano poi state costrette a lasciare il lavoro agli uomini e tornare alle mura domestiche con un gravoso senso di frustrazione e un desiderio di rivalsa che fa dichiarare ad una di loro: “la nostra è stata una lotta per i diritti del giorno dopo e alla fine di tutto non eravamo più le donne di prima” (citata da Boneschi).³⁶ Ma all’euforia del dopoguerra si sostituisce un’atmosfera rigida e tesa a tracciare delle precise norme di condotta che si diffondono rapidamente e capillarmente: un’indagine svolta nel ’50 rivela che le aspirazioni femminili sono, in ordine, “un marito, i figli, avere la casa ordinata e pulita, essere protetta” (Boneschi 23)³⁷. Quelle che vogliono continuare a lavorare, devono farlo tra mille pregiudizi, accettando un salario di almeno un terzo inferiore a quello maschile. La Chiesa gioca un ruolo influente nel ribadire alle donne che l’unità familiare è nelle loro mani e che a loro spetta l’educazione dei figli, la cura del marito, la pulizia della casa nonché l’assistenza agli infermi. Nonostante le donne siano diventate una parte importante dell’elettorato, i loro diritti sono riconosciuti solo dopo lunghe battaglie. La lotta per l’emancipazione si rivela laboriosa e complessa: solo nel 1963 viene abrogato lo *ius corrigendi*, al 1970 risale la

³⁵ Molte donne emigrano verso le fabbriche: “nel biennio ’46-48 le donne sono circa un terzo della popolazione attiva. Una su tre è operaia ma i salari femminili, nella media nazionale, sono il 70% di quelli maschili” (Boneschi *Santa paziienza*, 59).

³⁶ Per la condizione femminile durante l’epoca fascista, si veda, oltre a de Grazia, *La donna nera* di Maria Antonietta Macciocchi e *La nuova italiana: la donna nella stampa e nella cultura del Ventennio* di Elisabetta Mondello.

³⁷ Il modo di vita urbano prevale su quello della campagna. “Il lavoro domestico cambia i suoi contenuti a poco a poco, ma radicalmente. E resta sulle spalle delle donne. Dopo l’acqua corrente, fredda e calda, e l’elettricità, arrivano gli elettrodomestici. Come il frigorifero, che permette la conservazione dei cibi; presto si potrà fare la spesa una volta alla settimana al supermercato, il primo dei quali apre le porte a Roma nel ’57, seguito da un gemello a Milano pochi mesi più tardi. Avanza poi la lavatrice, che cancella una quantità di lavoro muscolare, le mani screpolate, i geloni, i reumatismi e la raccolta della cenere (impiegata per secoli come detersivo)” (Boneschi *Santa Paziienza*, 166).

legge sul divorzio, al '78 quella sull'aborto.³⁸ Aumenta progressivamente la presenza femminile nelle scuole e nelle università, per quanto restino poche le donne iscritte agli atenei, che devono oltretutto pagare una tassa doppia.³⁹ Di norma le protagoniste dei romanzi non sono donne colte; è la nuova generazione, nata dopo la guerra, che comincia ad avere la possibilità di educarsi – si pensi, in *Quaderno proibito*, allo scontro culturale tra madre e figlia ribelle iscritta all'università, o al gruppo di giovani universitari protagonisti di un popolare romanzo rosa di Brunella Gasperini, *L'estate dei bisbigli*.

La nuova donna apprezza dunque le possibilità offerte dalla modernità: interessante si rivela a questo proposito riportare i risultati di un sondaggio condotto dall'*Almanacco Letterario Bompiani* nel 1959. Vi si chiedeva ad un gruppo di personalità del mondo letterario di commentare i cambiamenti operati all'interno della società per individuare un presunto progresso o regresso. Nella rubrica “tre cose che ieri erano meglio o peggio di oggi” è interessante notare che, mentre gli uomini intervistati tendono a vedere un peggioramento della società o interpretano i quesiti con una vena umoristica, le (poche) donne rilevano un miglioramento generale. Dichiara infatti Grazia Livi:

³⁸ Nel '77 la legge passa alla Camera e nel maggio '78 anche in Senato e viene promulgata con il numero 194. Marta Boneschi ricostruisce nel suo stringato stile giornalistico le tappe più importanti di questo processo che condusse nel 1975 al nuovo diritto di famiglia. Il potere del marito nei confronti del coniuge si poteva prima esercitare su piani diversi: la cassazione gli riconosceva il diritto di impedire alla moglie di esercitare un'attività professionale, di pretendere la prestazione sessuale (il *remedium concupiscentiae*), di controllare la corrispondenza della moglie e ‘correggerne’ il comportamento ricorrendo a punizioni fisiche. Tutto questo in contrasto con i diritti della costituzione. Soltanto nel '63 la Cassazione privò il marito dello *ius corrigendi*, e nel 1975 la legge 151 pose fine all'autorità maritale e allo stato di subalternità del coniuge (Boneschi 103 et passim).

³⁹ L'incremento della frequenza scolastica è effetto anche dell'istituzione della scuola media unica nel 1962, che aumenta la popolazione delle scuole superiori. “Il segno femminile di questa crescita è tutt'altro che trascurabile ... sia tra gli studenti universitari che tra i non numerosi laureati le femmine segnalano con una maggiore presenza una crescita delle loro ambizioni in misura inequivocabile: mostrano infatti un incremento del 15,9% in più rispetto a quello medio maschi+femmine tra il '55-'56 a il '62-'63 ... (da 38.313 a 68.293)” (Piccone Stella 67-68). Una pioniera dell'educazione femminile era stata ritratta da Anna Banti ne *Il bastardo*, uscito nel 1953. Cecilia decide di diventare ingegnere e riesce nel suo intento, sacrificando però tutti gli affetti; è interessante che per ottenere il permesso dal padre ella gli prometta solennemente di dedicarsi in tutta serietà all'accademia e alla professione, e di rinunciare all'amore, per essere un uomo. Solo rinnegando la sua femminilità può entrare nel mondo professionale.

“Meglio oggi di ieri: 1) La maggiore stima e considerazione che gli uomini dimostrano verso la donna che lavora. 2) La diffusione di una media informazione culturale in tutte le classi sociali attraverso la stampa, la televisione, i documentari. 3) Il diffuso desiderio di viaggiare, e quindi la disposizione ai contatti con genti, ambienti e costumi stranieri” (132). La scrittrice esalta proprio il nuovo ruolo ricavato dalla donna nella società e l’accesso ad un’educazione offerta a tutti tramite i nuovi mass-media e l’opportunità di incontrare culture diverse, cose di cui si avvantaggiano in primo luogo le donne. Sui nuovi spostamenti e sulla rapidità della vita moderna si esprime anche Milena Milani, artista e scrittrice: “Non so quali siano le cose peggio di ieri. Io, ieri, non ero nata, mi considero di questo tempo, di questi anni, vorrei anzi essere ancora ‘da nascere.’ Cose meglio, ce ne sono infinite, non soltanto tre come ci è stato chiesto. Sono tutte meglio le cose che ci aiutano a vivere in maniera rapida, vertiginosa: dall’aereo al telefono, dal radar allo sputnik. Ma quelle che io prediligo, eccole: la mia macchina da scrivere, la mia automobile, e lo Spazialismo” (137). La Milani lega dunque la sua professione ai nuovi tempi, all’epoca moderna che le garantisce libertà di espressione e movimento, ed esalta le molteplici strade che si aprono davanti alla nuova generazione, di cui si sente parte pur essendo nata negli anni venti.

I.3 Le scrittrici nel panorama letterario del tempo: un resoconto alternativo della narrativa del dopoguerra

Anna Garofalo scrive nel 1956 che solo i libri che si occupano di questioni attuali, come quelli che “raccontano la lenta ascesa della donna e il suo progressivo inserimento

nella società ... riescono a farsi strada durevolmente e a conquistare i lettori” (183). È ad alcuni di questi libri che la presente ricerca è rivolta: *Un inverno freddissimo* di Fausta Cialente, un romanzo di Laudomia Bonanni, *L'adultera*, e due di Alba de Céspedes, *Quaderno proibito* e *La bambolona*. A questi vanno aggiunti alcuni romanzi rosa, ignorati dalla critica, che, per quanto non apertamente militanti, testimoniano al pari delle opere letterarie un nuovo ruolo muliebre. La produzione più legata all'attualità, spesso messa in secondo piano proprio per lo stretto legame con il momento storico, può contribuire a dare un quadro d'insieme più completo della narrativa femminile del dopoguerra. Questi testi vengono considerati nella mia ricerca sulla base del loro rapporto con le nuove questioni femminili e con alcuni temi portanti della modernità (come la città industriale, i nuovi mezzi di trasporto, i media).

I modelli di comportamento femminile proposti nelle opere letterarie, riflesso di schemi ideologici e sociali, sono catalogati da Anna Nozzoli nel suo *Tabù e coscienza*, in cui analizza la “condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento.” La Nozzoli mira a

ricostruire le tappe della esclusione della donna dalla società, emergente anche laddove l'autrice rifiuta caparbiamente l'assimilazione al proprio sesso; e, al tempo stesso, restituirle la possibilità di autodefinirsi, nell'unico spazio di espressione concesso, dopo millenni di definizione da parte della cultura maschile. (viii)

Dopo un'analisi della prima metà del Novecento, dominata dalle figure della peccatrice e dell'angelo del focolare,⁴⁰ nella letteratura femminile della seconda metà del

⁴⁰ “Dagli scenari dannunziani della Guglielminetti, attraverso i tenebrosi *pastiche* della Vivanti, sino ad arrivare al *degré zéro* di Neera, il cammino della narrativa femminile in Italia tra la fine del secolo e i primi decenni del '900 sembra così muoversi sotto la stella di un'incontrollata, aprioristica, quasi ontologica rispondenza al ruolo materno, parimente riflessa dalle due mitologiche Eve della nostra letteratura: la «peccatrice» e l'«angelo del focolare», il demone perverso e la ieratica creatura votata al parto e alla riproduzione” (Nozzoli 30). Sul ruolo delle donne imposto dal patriarcato si rimanda allo studio seminale di Kate Millett, *Sexual Politics* (1970): la differenziazione dei ruoli, premessa al consenso verso il patriarcato, sarebbe stata ideata dal gruppo dominante maschile che esalta le caratteristiche più convenienti:

Novecento appaiono nuove figure all'orizzonte letterario come la *female urban walker* e la *voyageuse*, che testimoniano il rientro della donna nel tessuto urbano della società e il suo prendere voce direttamente (questi temi sono al centro del seguente capitolo, dedicato alle donne e alla modernità). “Con il dopoguerra le donne emergono a comprimarie nella letteratura italiana, dopo aver riscoperto, grazie anche all'esperienza della Resistenza, una dimensione collettiva che poi confluirà nel neofemminismo degli anni cinquanta” (Rasy 126).

Molti sono i nomi di scrittrici da fare e molti da recuperare, dimenticati nel corso del tempo pur avendo ricevuto attenzione dalla critica e dal pubblico. Le autrici della generazione di de Céspedes e Cialente

have been disadvantaged and disempowered mostly on account of their gender. Their work has not been widely studied in Italy, nor has it attracted the attention of many Italian critics. There are few monographs about these writers. They are rarely included in anthologies and dictionaries of contemporary Italian literature, and when they are mentioned it is usually briefly and in asides. (Scarparo 228)⁴¹

Ann Hallamore Caesar sostiene una tesi interessante riguardo alla marginalizzazione delle donne nelle storie della cultura italiana del dopoguerra basate principalmente sulle due categorie criticamente accettate del neorealismo e della neoavanguardia:

“aggression, intelligence, force, and efficacy in the male; passivity, ignorance, docility, ‘virtue,’ and ineffectuality in the female” (26). Betty Friedan, che ha studiato le donne americane negli anni Cinquanta, ha osservato un ritorno del ruolo tradizionale della donna madre e moglie esemplare, promosso e propagandato dai media, giornali e pubblicità in primo luogo: “Women’s involvement in the public sphere declined as they succumbed to ‘the feminine mystique’ which defined women as ‘healthy, beautiful, educated, concerned only with her husband, her children and her home’” (13). Per Friedan le donne dovevano risvegliarsi da questo torpore e cercare invece di realizzarsi trovando un lavoro fuori delle mura domestiche.

⁴¹ In un breve *excursus* sulle antologie letterarie pubblicate fino al 2000, Scarparo denuncia la scarsa considerazione rivolta alle donne. Ricorda la *Storia della Letteratura Italiana* curata da Enrico Malato, uscita in quell'anno, che dedica spazio a molti scrittori del ventesimo secolo, includendo le scrittrici in un'unica sezione «La narrativa al femminile». Asor Rosa nella sua *Letteratura Italiana* del 1986 esamina quattro romanzi di scrittrici, mentre nella loro *Storia della letteratura italiana* del 1969, Emilio Cecchi e Natalino Sapegno rivolgono la loro attenzione solo ad Anna Banti, Elsa Morante, Grazia Deledda e Gianna Manzini. Caretti e Luti nel 1973 considerano brevemente Banti, Morante e Manzini.

the conventional account of post-war literature that focuses on the conflict and eventual exchange of roles between neorealism of the 1940s and 1950s and experimentalism of the 1960s and 1970s, has tended to obscure the central role in the development of the novel in Italy played by women writers over the decades since the war. (249)

In accordo con Hallamore Caesar, ritengo che la scarsa presenza di nomi femminili nelle antologie del tempo (e spesso attuali) sia dovuta ad una certa resistenza all'assimilazione opposta dalle opere delle scrittrici rispetto a canoni letterari 'maschili,' ricavati da testi di autori riconosciuti come indiscussi maestri. Una retrospettiva sugli anni Cinquanta e Sessanta rischia di mettere in rilievo solo quei testi che possono rientrare nella categorie accettate, lasciando ai margini le opere più eccentriche scritte spesso da donne.⁴²

Nel dopoguerra il neorealismo con la sua fiducia nella possibilità di individuare un modello di sviluppo nella storia e la certezza nella missione educativa dello scrittore, si impone come estetica dominante per raccontare gli anni della guerra e della Resistenza. Per quanto estremamente significativo, il neorealismo ha avuto breve durata, abbandonato poi come una fase transitoria di mera testimonianza in favore di pratiche più 'moderne' di scrittura: "women writers ... played no part in neorealism" (Hallamore 250), con l'eccezione di Renata Viganò che nell'*Agnese va a morire* racconta la sua esperienza nella Resistenza. Il fatto che le donne non abbiano scritto un testo come *Il sentiero dei nidi di ragno* o *Una questione privata* risale, secondo Hallamore Caesar, alla forma del romanzo neorealista, legato ad alcune convenzioni che escludono a priori

⁴² Ann Hallamore Caesar ricorda le parole di Anna Banti che in un'intervista del 1984 rilasciata a Sandra Petriagnani aveva notato come neppure i premi letterari né le critiche favorevoli permettessero alle opere di scrittrici di guadagnare un posto nelle storie letterarie: "One of the most talented twentieth-century writers, Anna Banti, remarked in an interview given in 1984 that even where individual works by women have received critical acclaim and literary prizes they still fail to win a place in the literary histories." (248). A questo proposito va ricordata anche Elsa Morante e il suo netto rifiuto di essere considerata scrittrice (vedi Petriagnani, *Le signore della scrittura*).

l'esperienza femminile: la vita avventurosa nei boschi, il contatto con la natura, l'isolamento dalla famiglia e dal focolare domestico, tutte caratteristiche delle storie d'avventura per ragazzi, non dei libri per ragazze. Sebbene molti libri siano stati pubblicati da donne nel decennio 1943-53, di norma non parlano del fascismo o della guerra, parlano della famiglia e cita, come tipico esempio, *Lessico Familiare* (ma anche *Maria* di Lalla Romano):

when women write about Fascism and the war in terms of civilian life, the tone is inevitably more muted, but also at times more ambivalent: in Laudomia Bonanni's *Palma e sorelle* (1954) bombing raids over the city provide a welcome relief to peasants as they find that town-dwellers will pay whatever they can to rent places in the country where they might find refuge from the nightly devastation. (Hallamore 252)

A mio parere le scrittrici parlano degli effetti secondari della guerra, soffermandosi appunto su chi il conflitto lo soffre: la guerra è presente come causa di partenza, origine dei mali, delle storture della società di cui sono vittime i più deboli, e tra questi le donne. È rintracciabile dunque sullo sfondo, e permea la scrittura femminile, anche quando non chiamata direttamente in causa; anche un libro come *Le metamorfosi* di Lalla Romano, centrato sui sogni, è intriso delle contraddizioni e delle asperità del conflitto. Quando il neorealismo si esaurisce, nasce una nuova generazione di scrittori che rivaluta la forma sul contenuto ed esalta una "aggressive modernity," criticando ogni ideologia ed ogni forma di comprensione della realtà. La scrittura femminile conduce invece una critica contro questa 'aggressive modernity' e i suoi mostri (si veda ad esempio *La bambolona*). Se per molti scrittori viene meno la fiducia nelle proprie possibilità di capire e interpretare il mondo in favore del lettore, e giocano con il ruolo di quest'ultimo, Elsa Morante "in common with many women writing in Italy ... rejected impersonal discourse with its implication that we can in some way stand outside the

major issues of life” (Hallamore 256). Si profila l’immagine di una letteratura femminile impegnata che insiste particolarmente sul compito assunto dalle scrittrici di mantenere viva la memoria, di insegnare il passato alle nuove generazioni, contrapposta ad una letteratura maschile (ad esempio Calvino) orientata in senso ludico-sperimentale.

Gli studi critici sulla letteratura del dopoguerra pubblicati da Giorgio Pullini e da Barberi Squarotti ricordano alcune firme di scrittrici. Pullini, ne *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, si limita a citare una manciata di nomi inseriti un po’ forzatamente in categorie letterarie forgiate su autori uomini: c’è alla base una chiara distinzione di merito e valore, per cui le autrici acquistano interesse e rilievo nel momento in cui si allontanano da tematiche femministe ed esplorano, ‘libere dal peso del pregiudizio,’ il campo più vasto dei rapporti umani. Se il pregio di un’opera per il critico consiste nell’indagine delle profondità psicologiche dell’individuo-personaggio, le scrittrici ricavano per loro solo una nicchia marginale in cui esplorano le problematiche legate all’esser donna. Il fatto che Pullini noti che l’Italia non viene troppo contagiata dalle sperimentazioni d’oltralpe, rivela come non tenga conto della produzione femminile, fortemente influenzata non solo da Virginia Woolf ma anche, tra gli altri, da Katherine Mansfield. Pullini delinea sei categorie nell’esame delle opere del dopoguerra: le testimonianze di guerra, la narrativa politico-sociale, la letteratura di costume, il romanzo psicologico, i ‘moralisti’, infine i ‘mimetici’ insieme agli ‘stilisti’. Le donne dedite alla scrittura rientrano come produttrici di una letteratura impegnata tra la narrativa moralista, quella politico-sociale e di costume.⁴³ Barberi Squarotti invece ne *La narrativa*

⁴³ In particolare, secondo Pullini, Bonanni rientra nella narrativa politico-sociale e sarebbe legata al neorealismo; la de Céspedes rientrerebbe tra i moralisti perché, partita “dal terreno dell’esperienza personale” è rimasta fedele “ad una narrativa di concreta, sincera urgenza morale” (360). La Cialente non è nominata; troviamo solo Morante, Ortese, Romano. Vedi Giorgio Pullini. *Il romanzo italiano del*

italiana del dopoguerra elenca ben sedici scrittrici sotto l'etichetta generica di neorealiste; molte di loro sono autrici di un solo libro, nato da una pressante "urgenza di testimoniare."⁴⁴

Ritengo che il gruppo di scrittrici considerate in questo studio si distacchi dal neorealismo per motivi ideologici più che formali: il loro fine non si esaurisce nella denuncia immediata; la denuncia è rivolta contro l'intero discorso culturale, va al di là delle condizioni sociali, si spinge nel privato e non è ottimista. Il neorealismo è una categoria maschile che ha funzionato come un pretesto, aprendo apparentemente le porte della scrittura alle donne con la sua enfasi sul valore della testimonianza diretta: "il reale problematicizzato, anche politicizzato, della scrittura degli anni Quaranta-Cinquanta, della piena stagione neorealista, sul piano quantitativo ha portato la donna narratrice su posizioni più rilevanti del passato" (de Giovanni 20). Da un lato la "sex ratio della produzione femminile in narrativa" aumenta in base al processo di alfabetizzazione garantita ad una popolazione sempre maggiore; dall'altro

il canone estetico-tematico della letteratura come testimonianza portato avanti dal neorealismo, aveva aperto le porte anche a scrittori non professionisti, quindi anche alle donne, incoraggiandole nella esposizione dei propri drammi personali in rapporto ad un vero e proprio 'formulario' di contenuti: guerra, Resistenza, dopoguerra, contadini meridionali, operai delle fabbriche, ecc. (20)

La crisi dell'età neorealista in Italia non ha decretato la sparizione della narrativa femminile, anzi: "la crisi avvertita e discussa a metà degli anni Cinquanta come cedimento della necessità storica ed ideologica dell'ottimismo neorealista ... trova proprio

dopoguerra (1940-1960). Un altro testo critico pubblicato negli anni sessanta, *Gli anni Sessanta narrativa e storia*, di Claudio Marabini, presenta il profilo di undici autori del tempo che incarnano l'approdo ultimo del romanzo italiano (l'esilio dalla Storia), senza includere una scrittrice.

⁴⁴ Si tratta di Renata Viganò, Laudomia Bonanni, Livia de Stefani, Milena Milani, Pia d'Alessandria, Rosita Fusè, Gianna Muri, Lalla Vanzella, Anna Mosca, Lina Angioletti, Lucia Tumati, Diana Fiori, Maria Brunelli, Camilla Salvago Roggi, Gabriella Leposini, Lea Quaretti.

in alcune donne scrittrici le coraggiose battistrada di soluzione alternative” (de Giovanni 21).⁴⁵ In *Carta di donna*, seguendo lo schema classificatorio di Barberi Squarotti, de Giovanni ha cercato di tracciare un profilo antologico della scrittura femminile di tutto il Novecento, suddividendo le scrittrici per generazioni e raggruppandole in correnti letterarie, e ha individuato quattro categorie: nella prima include quelle che, come Anna Banti e Maria Bellonci, si dedicano al romanzo storico, il cui massimo esempio è offerto da *Artemisia*; nella seconda Masino, Morante e Ortese (escludendo *Il mare non bagna Napoli*) che cercano una via di fuga nel realismo magico, mentre Cialente e de Céspedes si fanno portavoce dell’impegno civile; Gianna Manzini, Natalia Ginzburg e Lalla Romano rientrano a titolo diverso nell’ambito del romanzo psicologico. La schematizzazione, per quanto discutibile e sommaria, aiuta ad orientarsi nell’insieme dei nomi del campo letterario di metà Novecento e ad individuare il filone oggetto del mio studio, quello del cosiddetto impegno. Un impegno non necessariamente politico, esplicitato a livello pubblico, bensì inteso nel senso di “disvelamento,” di rappresentazione realista e di critica esercitata a vari livelli del testo.

In questa ricerca mi concentro su scrittrici legate alla realtà quotidiana di cui vogliono mettere in luce i nascosti meccanismi di *gender* sul piano economico, sociale e letterario (e per questo motivo sono state spesso definite ‘moraliste’). Il loro stile poco concede alla retorica e predilige un tono medio, a tratti colloquiale, spesso ravvivato e reso più incisivo dalle nuove tecniche di rappresentazione cinematografiche, che offrono alle donne un nuovo modo di guardare la realtà e insegnano alle scrittrici a giocare con il

⁴⁵ Barberi Squarotti, invece, nella categoria che attesta il superamento del neorealismo, registra una scarsa presenza delle donne: Anna Maria Ortese, Lalla Romano, Beatrice Solinas Donghi, Adriana Noferi, Maria Corti. Ancora meno scrittrici sono incluse sotto il cosiddetto “romanzo morale-psicologico:” Angela Bianchini, Lullina Terni, Bianca Garufi, Dacia Maraini.

punto di vista. Il contesto storico sociale resta ben visibile sullo sfondo e determina lo sviluppo dei rapporti tra i personaggi, spiegandolo. Va osservato che anche una personalità che esplicitamente rifiuta la categoria dell'impegno, come Gianna Manzini, interpretava l'atto di scrivere come "in primo luogo aiutare se stessi e gli altri a capire, perché la comprensione del sociale passa sempre attraverso il proprio privato" (citata in de Giovanni 24). Questa convinzione viene riflessa in tutti i testi delle scrittrici esaminate; si tratta di opere cioè che si situano all'intersezione di varie 'categorie' (realismo, romanzo psicologico o di costume) per il loro indagare le dinamiche interne dei rapporti familiari e amorosi, sullo sfondo di una società che cambia velocemente.

Nella scrittura femminile degli anni Cinquanta e Sessanta si osserva il frutto di un rinnovamento della letteratura, la sperimentazione di nuovi generi e stili. Si tratta della continuazione di un percorso iniziato già negli anni Quaranta, in cui "la ricerca letteraria delle donne sembra muoversi parallelamente su piani diversi: la definizione di un proprio punto di vista; la ridefinizione delle tematiche; la sperimentazione di nuove strutture narrative; la ricerca linguistica; la riflessione sulla scrittura come percorso di identità" (Zancan 106). La sperimentazione delle scrittrici che "nelle riprese e nei rimandi testuali riflette la continuità di un'attenzione reciproca," non è antiquata, rivolta al passato, ma moderna, attuale, mira a raccontare la nuova condizione femminile al fine di migliorarla. Ci sono sempre dei nuovi passi da fare nel campo dell'uguaglianza: con questa premessa "le scrittrici della seconda generazione [de Céspedes et al.] sperimentano, con consapevolezza e con mestiere, le modificazioni dei canoni letterari intersecando generi letterari e tipologie di scrittura del privato" (Zancan *Il doppio itinerario*, 107).

Le scrittrici del presente studio rielaborano la forma romanzo usando sì la scrittura privata, i modelli stranieri, le nuove tecniche del cinema, ma anche la letteratura di consumo, quei “topoi of popular fiction and romantic sagas” cui fa riferimento Sharon Wood descrivendo il profilo atipico di un’attrice insospettabile e apparentemente lontana dal rosa come Elsa Morante (*Italian Women’s Writing*, 155). La tanto vituperata narrativa popolare offre un serbatoio di situazioni, personaggi, ma anche tratti linguistici e stilistici, che sono immediatamente riconoscibili e amati dal pubblico. Le scrittrici assistono ad una transizione che vogliono favorire, guidare, assecondare, sottraendola ai dettami maschili, per cui ricorrono a *cliché* popolari.

Le questioni sociali vengono trattate dalla scrittura femminile anche quando non direttamente menzionate:

prose writing by women in the postwar period exhibits a fine awareness of politics and a simultaneous distance from ideological positions. Writers chart both the changing reality of women’s lives and the sociohistorical shifts which lie behind these surface changes. They form no one school or tendency; traditionally excluded from the heart of political life in Italy, they felt no need to perform a public and radical break with the past. The continuity with prewar production leads to continued and deepened experimentalism rather than regression. (Wood, “Women’s Writing in the Postwar Period,” 157)

Le donne hanno guardato a modelli d’oltralpe, oltre i confini nazionali, arricchendo così la forma romanzo di nuove tecniche, sperimentando con la scrittura, e ci hanno lasciato dei testi che ancora riscuotono la nostra attenzione “in their own measure of resistance” (Wood 157). Ed è questa resistenza al discorso sociale e letterario dominante che suscita interesse verso opere meno conosciute che rivestono un valore di documento di un’epoca. Parla esplicitamente di testimonianza Fausta Cialente, nella riflessione che accompagna il suo *Interno con figure*: “non mi sento all’altezza di

proporre qualcosa d'altro se non la testimonianza del mio tempo ... ed è un compito al quale il narratore non dovrebbe sottrarsi, ciascuno a suo modo naturalmente” (xvii-xviii).

Il romanzo, genere diffuso e popolare, può farsi portavoce di denuncia.⁴⁶ L'impegno al 'disvelamento' viene confermato e ribadito dal gruppo di intellettuali che si raccoglie intorno alla rivista *Noi donne*, militanti su diversi piani per la lotta a sostegno dell'emancipazione femminile. Tre scrittrici collaborano a vario titolo a questa lotta, esponendosi chi più chi meno: Cialente e Bonanni additano la guerra come causa prima dello sfacelo dei rapporti umani, de Cèspedes invece accusa la nuova società del benessere, che relega ancora la donna ad un ruolo marginale e la priva di parola.

Sulla base di questo impegno, Cialente nell'*Introduzione a Interno con figure*, scritta nel 1976, ripudia il ricorso a moduli patetico-sentimentali su cui aveva ripiegato nelle sue opere giovanili: “mi domando onestamente quanto la nuvoletta rosea, patetica, ironica e perfino sentimentale potrà convincere nuovi e di certo più spregiudicati lettori. Nel migliore dei casi costituirà quello che un'opera letteraria non dovrebbe mai essere, un'evasione soltanto: una specie di caldo cuscino messo sotto i piedi infreddoliti in una cattiva stagione” (x). Evidente appare un sotterraneo riferimento al genere del fotoromanzo e del romanzo rosa, da cui la Cialente, specie dopo gli anni Sessanta, vuole prendere le distanze. In questa riflessione possiamo però leggere anche la confessione di un debito contratto a suo tempo con la stampa rosa, di cui si vuol fare ammenda.

⁴⁶ Notava Arnaldo Bocelli in *Almanacco letterario Bompiani* che “sempre molto diffusa, fra gli scrittori giovani, è la tendenza ad una 'letteratura di testimonianza.' Si potrebbe dire che la memoria lirica, propria degli scrittori della generazione 'di mezzo' (i nostri 'memorialisti' per antonomasia), abbia nei nuovi sempre più dato luogo ad una memoria 'morale,' o memoria 'giudice,' volta non già, o non tanto, alla ricerca del 'tempo perduto,' quanto a riflettere dirette esperienze o problemi del tempo presente, della società e del costume d'oggi, di cui si vuol trovare, o a cui si vuole imprimere, un senso. E varie sono le forme nelle quali cotesta tendenza si manifesta, dal reportage al saggio, dall'inchiesta al viaggio, dalla cronaca al racconto disteso, oggettivo, a quelle che tengono un po' dell'una e dell'altra, fino al pastiche; ma anche quando si tratti (come spesso si tratta) di immaginazione, di invenzione, questa ha sempre un fermento, un frizzo o un mordente che le viene da quella esperienza, da quella coscienza e volontà” (247).

Eppure la letteratura alta e quella di consumo hanno ricoperto uno stesso fine, almeno nel dopoguerra. È un periodo in cui occorre formare la nuova donna, così come secoli addietro Baldassarre Castiglione aveva pensato di formare il cortegiano, una figura al passo con i tempi. La nuova donna, frutto consapevole della società del benessere, viene tratteggiata da più fonti, di diverso prestigio. Dalla voce carismatica e pedagogica dell'*Enciclopedia moderna della donna* ideata da Dina Bertoni Jovine a quella mondana e superficialmente frivola dei vari galatei di Elena Canino, della Contessa Clara, di Irene Brin (*nom de plume* di Maria Vittoria Rossi), a quella popolare e largamente diffusa delle piccole poste dei settimanali rosa, curate spesso da anonimi confidenti, è tutto un educare, consigliare, proibire, incoraggiare la nuova donna. Le spinte sono in direzioni varie, quando non opposte: la Bertoni Jovine spinge per il progressismo e per offrire delle prospettive attuabili dalla donna in tutti i campi della società; i settimanali rosa, invece, costituiscono l'anello di congiunzione tra la società pre e dopoguerra. Così anche per i galatei, fari nella notte della transizione da una generazione ad un'altra.

Cialente, Bonanni e de Céspedes si trovano coinvolte nel progetto dell'enciclopedia della Jovine, sia come collaboratrici sia come consulenti; l'opera mira a denunciare degli aspetti problematici della condizione femminile, visti in diversi momenti storici e da diverse angolature. La Bonanni, per esempio, contribuisce con una denuncia di alcune storie di donne incontrate nel suo lavoro di consulente per il tribunale dei minori dell'Aquila, illuminando la condizione di arretratezza della provincia, mentre la Cialente suggerisce per sommi capi quali opere letterarie non dovrebbero mancare nella biblioteca della donna moderna, perché la cultura è un aspetto determinante del

progresso. La nuova italiana deve leggere, e che cosa legga diventa un problema scottante e attuale.

CAPITOLO II

La città-metropoli e i nuovi mezzi di trasporto della modernità

“The peculiar characteristics of modernity ... consist in the transient and fugitive nature of encounters and impressions made in the city”

Janet Wolff, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, 1990¹

II.1 Tra città e campagna: il difficile passaggio verso una maggiore libertà

Come è stato delineato nel capitolo precedente, il panorama della scrittura femminile negli anni Cinquanta e Sessanta si presenta piuttosto articolato e comprende personalità alquanto diverse tra loro. La modernità industriale entra in modi molteplici nelle opere delle autrici ed impone dei cambiamenti sia a livello di contenuto che a livello formale nella struttura stessa del testo narrativo, dando così vita a nuove e originali soluzioni. Provare ad individuare un filo comune e proporre un percorso alternativo che unisca le scrittrici di questo periodo potrebbe prendere avvio da alcune attente considerazioni sulla rappresentazione della città e del movimento delle donne all'interno e all'esterno di questo spazio che assume i caratteri di una grande scena in cui recitare la propria indipendenza agli occhi dell'opinione pubblica. Nell'analisi testuale assume un rilievo significativo il ruolo degli spazi-soglia o spazi liminali, di cui si cercherà di esplorare il significato all'interno dell'economia narrativa.

¹ Wolff ricorda che alcuni scrittori collocano il 'moderno' specificamente nella vita cittadina: “in the fleeting, ephemeral, impersonal nature of encounters in the urban environment, and in the particular world-view which the city-dweller develops” (35).

Alla metropoli industriale, luogo di incontro e scambio, in cui l'individuo è esposto a molteplici sollecitazioni e stimoli, va assegnato un ruolo cruciale nell'esperienza della modernità.² Nelle opere delle scrittrici lo spazio urbano raffigurato diventa inoltre un "sistema di simboli atto a veicolare l'esplorazione di istanze femministe" (Frigerio 53) e la sua fruizione assume un carattere liberatorio quando consente alle donne di realizzare la propria creatività, garantendo loro un certo campo di azione e movimento. Vivere la città e descrivere il paesaggio cittadino non costituiscono solo uno sfondo ma tendono ad assumere un valore specifico all'interno della struttura del romanzo, occupando un ruolo attivo nell'impianto testuale.³

Nel corso del mio studio ricorrerò ad alcuni concetti chiave legati alla critica della spazialità, come la nozione di eterotopia introdotta in uno studio seminale da Michel Foucault, la distinzione tra *flâneur* e *voyageur* proposta da Andrew Thacker (e declinata al femminile da Janet Wolff) e i concetti di itinerario e mappa elaborati da Michel de Certeau. Mi servirò di questi strumenti d'analisi per mettere in luce le diverse tecniche narrative impiegate dalle due autrici considerate in questo capitolo, Fausta Cialente e Laudomia Bonanni; cercherò inoltre di rintracciare nelle scelte contenutistiche o stilistiche delle influenze provenienti dalla letteratura femminile d'oltralpe (Woolf) o legate alle innovazioni introdotte da un nuovo *medium* narrativo strettamente associato alla modernità come il cinema. La Woolf si riferiva a Londra come ad un perpetuo palcoscenico ("the London scene") e come sostiene Susan Merrill Squier nel suo *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*

² Si veda il saggio di Georg Simmel del 1903, *La metropoli e la vita dello spirito*.

³ Frigerio osserva che l'analogia tra la coscienza che percepisce e il movimento attraverso la città "fa sì che l'ambiente urbano diventi una presenza attiva nei romanzi e che le metafore ad esso legate vengano impiegate per descrivere la struttura e il funzionamento della coscienza" (54).

used the city in her works to explore the cultural sources and significance of her experience as a woman in a patriarchal society. Woolf's treatment of the city in her fiction and essays, where it appears as setting, image, and symbol, reveals the literary techniques she used to attain an authentic voice as a woman writer. (3)

Non solo la scrittrice acquista voce attraverso la descrizione dello spazio urbano ma lo ritrae come un teatro: questa impronta scenica viene adottata, come vedremo, anche nelle opere considerate.

Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life* (1980) afferma che esaminando la rappresentazione della spazialità all'interno di un testo si possono mettere in rilievo particolari strategie adottate dall'autore. La connessione tra lo spazio e la narrativa "illuminates a series of points about the linguistic form of modernist narratives. One is the way modernist works interrogate the quotidian spaces of modernity: the city, the street, the room, the house, and so on" (de Certeau 30).⁴ Nell'analisi riveste particolare importanza la nozione di *spatial stories*, che offre un metodo centrato non semplicemente sulla rappresentazione di spazi particolari nel testo quanto sulla messa a fuoco delle strategie formali impiegate e su una visione interattiva del rapporto tra spazio e testo. La modernità altera lo spazio letterario allo stesso modo in cui le 'storie spaziali' presenti nei testi modellano la maniera in cui noi percepiamo la modernità (31). Questa lezione viene perfettamente illustrata da Virginia Woolf che, affascinata dall'idea di muoversi rapidamente tra gli spazi della modernità, trovava i mezzi materiali di trasporto un veicolo adatto a tradurre le esperienze quotidiane del mondo contemporaneo (Thacker 153).⁵

⁴ De Certeau analizza scritti del cosiddetto *Early Modernism* (1890-1930), ma le sue parole trovano un'utile applicazione anche nei testi appartenenti alla tarda modernità, o *High Modernism*.

⁵ Virginia Woolf esaltava la grande libertà concessa dall'automobile che offriva la possibilità di convogliare l'esistenza nel mondo moderno. L'esperienza ricavata dall'uso dei mezzi di trasporto e movimento veniva impiegata dalla Woolf "as a way of exploring the multiplicity of identities that make up

Le tecniche adottate dalla Woolf sono state da più parti collegate ai nuovi procedimenti narrativi proposti nella prima metà del Novecento dalla cosiddetta settima arte, il cinema.⁶ Queste tecniche trovano un riscontro nelle opere delle scrittrici italiane al centro del presente studio: vi si rilevano, infatti, inquadrature e riprese di tipo cinematografico, impiegate soprattutto nell'ambito delle descrizioni spaziali al fine di movimentare il procedere della narrazione.⁷

Prendendo le mosse da queste premesse, intendo esaminare lo sviluppo dell'elemento spaziale all'interno di *Un inverno freddissimo* (1966) di Fausta Cialente e *L'adultera* (1964) di Laudomia Bonanni. Si tratta di due romanzi che forniscono un'immagine complementare di Milano nel periodo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta e consentono pertanto di tracciare un profilo della città lombarda in espansione e del cambiamento dei costumi nella vita dei suoi abitanti. Ci appare una metropoli che mantiene una netta contrapposizione con l'idilliaca campagna e la sua periferia che è deturpata da una speculazione edilizia diffusa, condannata senza appello; nonostante ciò, la città, vista da una prospettiva femminile, si riscatta parzialmente nel testo della Bonanni in quanto fonte di nuove opportunità economiche per le donne e spazio di gioiosa *flânerie*.

what we think of as 'the self' -- travel and transport in car and plane open up the fragmented nature of individual being" (Marcus *Virginia Woolf*, 69-70). In Italia la comparsa dell'automobile nella seconda metà degli anni Cinquanta cambiò il modo di spostarsi e accorciò le distanze, creando un nuovo senso dello spazio: "L'Italia si rimpicciolì e mentre cambiava il *senso* dello spazio cambiava anche la sua *misura*" (Galli della Loggia; corsivi miei).

⁶ Si fa qui riferimento agli studi di Laura Marcus, "The Shadow on the Screen: Virginia Woolf and the Cinema," e di James Donald, *Imagining the Modern City* (1999).

⁷ Anche nel cinema, come nella città moderna, la figura della donna si imponeva e acquistava una visibilità nuova: "È la donna in realtà, soggetto e oggetto dello spettacolo sia della città che di quello cinematografico. La scena urbana e gli spazi dello spettacolo sono declinati al femminile. La donna abbandona la casa e subisce, in misura superiore all'uomo, i richiami dello spazio incantato della sala cinematografica. La macchina desiderante la chiama, e s'impadronisce del suo corpo, la trasforma in un oggetto di desiderio sullo schermo, ne celebra la sua presenza e la sua potenza" (Biondi 55).

Il romanzo della Cialente racconta la gelida stagione del 1946-47, registrando le drammatiche vicende che coinvolgono una famiglia allargata, ospite di una spoglia soffitta milanese.⁸ Camilla, madre di tre figli e moglie abbandonata, ha accolto presso i suoi cari e sotto la sua ala protettiva un nipote e la consorte insieme alla vedova e alla bimba di un altro nipote caduto nella guerra di Liberazione. La figlia maggiore di Camilla, Alba, stanca della miseria e delle privazioni, si allontana dall'anugstia del nido in cerca di una vita più agiata ma trova la morte in un tragico incidente; la sua scomparsa viene compensata nel finale dalla riapparizione del padre, tornato a Milano dopo anni di silenzio. Camilla, colonna portante della piccola comunità, decide a quel punto di lasciare la città e il marito per trasferirsi definitivamente in campagna, dove la natura soltanto potrà lenire i suoi dolorosi ricordi.

Il testo, pur essendo uscito negli anni Sessanta, riflette con precisione il momento di cambiamento e metamorfosi attraversato dal paese nel corso del secondo dopoguerra, presentando un quadro crudo e realista degli anni precedenti l'avvento del *boom* economico. Sullo sfondo possiamo intravedere la faticosa opera di ricostruzione e di riedificazione, insieme al crescente sviluppo di profonde disuguaglianze tra le diverse classi sociali: sembra che la Cialente miri a individuare le cause del cinismo e delle

⁸ Fausta Cialente (Cagliari 1898-Londra 1994), pubblicò *Un inverno freddissimo* nel 1966, dopo la trilogia dei romanzi 'levantini' ambientati in Egitto. Erano passati 5 anni dalla sua ultima fatica ma, come ricorda l'occhiello introduttivo dell'edizione Feltrinelli, il suo silenzio non aveva stupito perchè la Cialente era "per naturale disposizione una scrittrice appartata," con una biografia *sui generis* se confrontata alle colleghe italiane: vissuta in Egitto per ventisei anni al seguito del marito compositore, "divorando un'intera biblioteca della letteratura francese tra le due guerre, ma lasciandosi influenzare soprattutto da Conrad e da Joyce (e, per gli italiani, da Svevo e da Alvaro)," fu antifascista militante, ed entrò nel 1940 nella Resistenza attiva. Dalla città del Cairo faceva un programma radiofonico in italiano e dirigeva un settimanale per prigionieri italiani in Medio Oriente. Tornata in Italia dopo la Liberazione, vinse nel 1976 il premio Strega con il romanzo autobiografico *Le quattro ragazze Wieselberger*; si ritirò successivamente dalle scene, trasferendosi a Londra presso la figlia e dedicandosi a traduzioni.

storture del presente attraverso una rilettura di quel passato, per trovarne una chiave interpretativa.

Il romanzo gioca sull'avvicendamento dei punti di vista, che trascorrono da un personaggio all'altro senza soluzione di continuità, e su un'insistita componente teatrale: lo sguardo del narratore si sposta e si fonde con quello dei vari protagonisti illuminandone i segreti dell'animo, come nel procedimento della prospettiva multipla immaginata dalla Woolf.⁹

Lo scenario dell'opera è per lo più la fredda e stretta soffitta in cui i personaggi si isolano dalla metropoli e dalla vita cittadina. La copertina della prima edizione costituisce una sorta di commento visivo al testo. Si tratta di una veduta della città nei primi umidori della nebbia dall'alto dei pinnacoli del Duomo, dove statue di santi in arduo equilibrio sembrano volgere uno sguardo mesto ma protettivo sulla vasta città. Questo sguardo dall'alto verso il basso anticipa un movimento visivo che ritorna nel corso dell'intero romanzo: la prospettiva dei personaggi e della voce narrante ci regala infatti inquadrature nella stessa direzione, dovute sì alla collocazione materiale dello spazio abitativo ma anche al tentativo da parte dei personaggi di dirigere uno sguardo onnicomprensivo sulla realtà che li circonda e li sconfigge, portandoli a decretare la somma 'incoerenza' della vita. Seguendo de Certeau, potremmo spingerci a considerare gli inquilini temporanei della soffitta come *voyeurs*; salendo, infatti, ognuno

leaves behind the mass that carries off and mixes up in itself any identity of authors or spectators. ... His elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the bewitching world by which one was 'possessed' into a text that lies before one's eyes. (92)

⁹ La scrittrice inglese scriveva, a proposito dell'ozioso passeggiare per lo spazio urbano e dell'incontro fortuito con diversi sconosciuti, che "into each of these lives one could penetrate a little way, far enough to give oneself the illusion that one is not tethered to a single mind, but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others" ("Street Haunting: a London Adventure," 165).

Dall'alto ogni personaggio cerca di leggere e interpretare il caotico mondo fissandolo in un quadro dai contorni distinti.¹⁰

Si osservi la sequenza iniziale, una sorta di “geographical prologue” (Papotti), frutto di un'accorta regia e di sapienti inquadrature. Dopo una panoramica dall'alto sul paesaggio cittadino seguiamo il volo dei colombi; si descrive la scena generale sottostante, vista attraverso gli occhi dello stormo in volo, poi lo sguardo del lettore viene condotto attraverso portoni, cancelli interni e cortili; zoomando su uno dei colombi appollaiati sulla terrazza dell'ultimo piano di un edificio, il campo prospettico si restringe e di lì rimbalza all'interno della soffitta, dove si sovrappone per un attimo allo sguardo di Camilla. La qualità cinematografica della rappresentazione spaziale nel testo, si sofferma in particolare sul monocromatismo e l'uso del chiaroscuro che secondo la sua analisi accumulano il romanzo ai capolavori neorealisti del dopoguerra.¹¹

La soffitta è catalogata nella *Poetica dello spazio* (1957) di Gaston Bachelard come uno spazio interno dotato di forte valenza sentimentale, in cui molte memorie si intersecano: l'opera del filosofo francese ci insegna soprattutto che non viviamo in uno spazio vuoto ma “carico di qualità, uno spazio che è anche, probabilmente, abitato da fantasmi” (Foucault 22).¹² E un tema rilevante nel libro della Cialente è proprio quello

¹⁰ “Among other things representation reinforces a set of social structures that help individuals to make sense of surroundings that are otherwise chaotic and random, and to define and locate themselves with respect to those surroundings” (Stuart Aitken e Leo Zonn; citati da Papotti 191).

¹¹ “The initial paragraphs of the first page resemble the opening shot of a movie, or the raising of the curtain on a stage, with an effective visualization of the scene” (Papotti 190). “The original atmosphere that the author creates in her novel seems to be in part indebted to a blend of the chiaroscuro that shines in movies like *Roma città aperta* (by Roberto Rossellini, 1945), *Sciuscià* (by Vittorio de Sica, 1946), *Germania anno zero* (by Roberto Rossellini, 1947), and *Miracolo a Milano* (by Vittorio de Sica, 1950)” (192); “*Un inverno freddissimo* is a book in ‘black and white,’ not only because of its insistence on the gray atmosphere of Milan in the winter but also because of the absence of chromatic nuances” (193).

¹² Come ricorda Foucault, Bachelard indaga “lo spazio della nostra percezione primaria, quella dei nostri sogni, delle nostre passioni, che posseggono in se stesse delle qualità che sono intrinseche; si tratta di uno spazio leggero, etereo, trasparente, o meglio è uno spazio oscuro, aspro, saturo: è uno spazio dell'alto, delle

dei fantasmi, degli spettri, intesi come ricordi dolorosi del passato che tormentano i protagonisti, impedendogli di vivere appieno il presente. Non è solo un'abitazione condivisa, è un palcoscenico su cui prendono vita passioni e drammi. Nella soffitta Camilla ha creato un fittizio labirinto di stuoie, ha suddiviso lo spazio (un "simulacro di casa") in tante 'stanze' ("simulacri di camere") dando vita a quell'aspetto teatrale che il figlio minore, Guido, più volte nel corso del romanzo rileva con estrema lucidità. Per il ragazzo le travagliate vicende familiari non sono che

un susseguirsi di colpi di scena che toglievano il fiato ma, in complesso, uno spettacolo deludente. Le parti in gioco non lo soddisfacevano e fin dall'inizio aveva provato il bizzarro desiderio di correggere le parole e i gesti di quei 'personaggi' perché potessero giungere a convincerlo con la loro forza o grandezza. (265)

Guido non può accettare una realtà esterna meschina e resta "fermo a quel tanto di teatrale, di spettacolare che aveva sempre avuto la misteriosa assenza del padre" (266), pur dubitando della riuscita finale della messinscena: "Chissà come termineranno, tutte queste cose, [...] ognuno la sua parte, proprio come a teatro..." (270-71).¹³ E in effetti tutti i personaggi rivestono una parte, un ruolo da recitare, come in una pièce pirandelliana: si riconoscono tra gli altri la Madre, il Padre, la Ragazza Traviata, il Conformista, lo Straniero.

La presenza ricorrente di deittici e aggettivi o avverbi spaziali di riferimento ("quella portafinestra," "tetti vicini," "chiese lontane," "lì dentro") permette di ricondurre di volta in volta i pensieri al punto di vista di uno dei protagonisti, con una tacita

cime, ed è al contempo uno spazio del basso, del fango, è uno spazio che può scorrere come l'acqua sorgiva, è uno spazio che può essere vetrificato, immobile come la pietra o come il cristallo. Tuttavia, queste analisi, per quanto fondamentali per la riflessione contemporanea, riguardano soprattutto lo spazio dell'interno" (13). Alla *Poetica dello spazio* di Bachelard si rimanda per un'ampia e suggestiva riflessione sul significato dei luoghi elevati.

¹³ Agli occhi di Guido ogni gesto diventa teatrale: "Bel colpo di scena anche l'arrivo del padre, quando Lalla l'aveva riconosciuto!" (266). Anche le tendine alle finestre funzionano come sipari, con un motivo che ricorre anche nel romanzo della Bonanni: "Scostò di nuovo la tendina per ricoprire il vetro (inutili visioni, le sue, inutili, oziosi pensieri)" (12).

‘localizzazione successiva’ dello sguardo.¹⁴ A tratti la voce narrante denuncia il suo ruolo di regista del dramma, la sua capacità di spingersi al di là del palcoscenico (“in fondo ai cortili, che di lassù [Camilla] non poteva vedere, erano sepolti i mesti alberi scheletrici”), a volte invece vi rinuncia esplicitamente, come nel momento in cui narra la morte della sfortunata Alba. L’incidente accaduto alla giovane, investita insieme al compagno in una notte di nebbia, viene riportato succintamente nella misura di un fatto di cronaca nera: sono le guardie a riassumere l’episodio, la cui dinamica è stata ricostruita in base a sparuti testimoni.¹⁵

Di Milano non troviamo i luoghi chiave, facilmente riconoscibili, che saranno presenti nel romanzo della Bonanni *L’adultera*; la città viene ritratta come selva irta di pericoli e rischiose deviazioni.¹⁶ Sin dall’inizio si presenta con toni spenti e termini che hanno in genere una connotazione negativa: la metropoli settentrionale si mostra nebbiosa, ferita, spenta.¹⁷ Appare come un cimitero, un sepolcro; anche gli interni cittadini al di fuori della soffitta si presentano spogli, isolati, tristi. Si veda l’abitazione della collega avvista di Alba che vuole corromperla introducendola in un mondo falso di

¹⁴ Questa tecnica consente di dare la parola ai vari personaggi e spesso si unisce a lunghi *flashback* per inserirsi nei loro ricordi, mescolando alla terza persona il discorso indiretto libero. Un caso estremo di queste ‘visioni interiori’ si ha a pagina 93, quando la voce narrante tenta di penetrare i pensieri di Nicoletta, l’infante, addormentata in un “perfetto sonno astratto,” per concludere: “E che cosa potevano essere i suoi sogni se non una geometria di luce e d’ombra” (94).

¹⁵ Questo resoconto asciutto e distaccato della prematura scomparsa di un personaggio torna anche nel finale del romanzo della Bonanni. I testimoni contribuiscono a mantenere nell’incertezza la ricerca della verità, cui non è dato giungere: “Andarono lungo il lago tenendosi per mano e sognando della vita futura? Nessuno potrebbe dirlo, nessuno lo seppe mai” (216).

¹⁶ “The dominant urban landscape is an undifferentiated space with no names or recognizable icons of the city. ... Nor does the author make any reference to the industries that since the nineteenth century shaped the urban structure of Milan, which would later be labeled the ‘economic capital’ of Italy” (Papotti 190).

¹⁷ “Milano era una grande città ferita. ... Si fermavano ai piedi delle case bombardate di cui erano rimasti i muri esterni e dentro non c’era più nulla: se alzavano lo sguardo vedevano il cielo brumoso attraverso le occhiaie vuote delle finestre – finestre che aprivano sul nulla” (20); “Al di là dei finestrini appannati, dopo le solite botteghe, le vetrine, i portoni delle vie centrali, aveva veduto filar via rapidamente le cancellate semivestite dello scuro fogliame invernale, gli alberi spogli, i magri abeti, i marciapiedi solitari, tutto in un’aria umida e greve” (70).

agi e soldi facili: il suo letto è “triste come una tomba,” il luogo “stranamente freddo, quasi clinico; e ... quel giaciglio intatto nella stanza accanto era sembrato un letto operatorio” (72).¹⁸

Alba, abbandonata la soffitta, si trasferisce in un appartamento popolare in periferia, osservando con amarezza che tra tanta gente, “sarà anche lei una delle facce anonime che vanno e vengono sulle scale di un grande casamento. Non le sembra nemmeno di essere ancora a Milano” (167). La nuova periferia in espansione viene ritratta come luogo di imprigionamento, spazio carcerale, che molti aspetti condivide con il quartiere popolare tratteggiato nell’*Adultera* della Bonanni.¹⁹ La Cialente conduce una polemica contro l’invasione del cemento e la modernizzazione, accusando la spietata rincorsa ai profitti della ricca borghesia uscita dalla guerra, rea di costruire casermoni anonimi e orribili periferie popolari, luoghi in cui i sentimenti vengono sepolti e nuovi individualismi prevalgono:²⁰

Quel che si vedeva dalla finestra della camera non era davvero bello: un grande casamento di periferia, sfuggito alle bombe nonostante la sua mole, un’ampia strada piuttosto fangosa (la campagna non doveva essere molto lontana) e di qua, di là, torreggianti disordinatamente, altre case altissime, costruite con estrema economia, quindi brutte e squallide. Si vedevano anche le demolizioni in corso di vecchie casacce semicampagnole che dovevano far posto ad altre nuove costruzioni, perché in avvenire la grande città doveva accogliere nuova gente, oltre che sanare le sue ferite di guerra; quindi si sarebbe moltiplicato all’infinito il numero di quelle finestre che ora, sulla fine del pomeriggio, si accendevano una dopo l’altra e illuminavano interni esigui e malinconici. (165)²¹

¹⁸ Allo stesso modo, il ristorante della cena di lavoro che inaugura la carriera di Alba nella prostituzione, diventa una sorta di cripta: “Era un luogo di lusso, con soffici tappeti e misteriosi, immobili tendaggi che nascondevano finestre inesistenti giacché la taverna era sotterranea e per entrarvi si scendevano parecchi gradini” (171); all’interno spicca il “funereo fogliame” (174).

¹⁹ Si veda a proposito degli spazi carcerali lo studio di Ellen Nerenberg, *Prison Terms: Representing Confinement during and after Italian Fascism*.

²⁰ La Cialente stessa riconosceva come tema proprio della sua opera “il ritratto d’un’incosciente o colpevole borghesia,” ravvisando a livello sociale e politico le cause della decadenza dei tempi (Introduzione, IX).

²¹ Nel dopoguerra “a Milano, Roma, Genova, Napoli il paesaggio è costellato da cumuli di macerie, il sovraffollamento delle abitazioni è impressionante e ogni spazio libero è coperto da baracche o da ricoveri

Sono i miniappartamenti, le nuove unità abitative che separano anziché unire come faceva lo spazio comune del ballatoio esterno alla soffitta, dove i personaggi nei momenti difficili trovano vicendevole conforto e sostegno.

Se la periferia non appartiene a Milano, neppure la soffitta vi fa parte ed appare come un angolo staccato dal mondo: “Basta lasciarsi alle spalle il tumulto del centro e si trovano angoli tranquilli dove sembra d’essere confinati in qualche lontana provincia” (49); “Così tutto piombò nel buio e nel silenzio, un silenzio cittadino, vale a dire un tambureggiare in distanza, un rotolio, un gemere stridulo di ferraglia cigolante, e tonfi, e clamori indistinti che lassù giungevano come da un altro mondo” (63).²² Questo luogo, questo *practiced place*,²³ si presenta come sito di confino, di esilio, dove ristabilire una comunità che la nuova società del dopoguerra tende a disgregare con le spinte centrifughe dell’individualismo. Lo spazio privato, ripetutamente opposto a quello pubblico, mantiene un suo carattere ‘sacro.’²⁴

L’inverno cittadino diventa metafora della morte dei sentimenti: a Camilla sembra di “vivere in mezzo a una pianura nuda e gelata, senza orizzonti,” dove gli uomini sono come “gelide pietre in fondo a uno stagno morto” (106). La soffitta si erge a baluardo della solidarietà, dove superare non solo “il gelo di un crudo inverno,” ma anche “la

più o meno improvvisati, tanto per i nuovi arrivati quanto per i senz’altro dei bombardamenti” (Boneschi *Poveri ma belli*, 38).

²² Si osservi il succedersi onomatopeico nell’ultima proposizione, che torna nell’opera della Bonanni, e serve a tradurre sulla pagina i rumori della modernità.

²³ Si fa riferimento al testo di Henri Lefebvre, *The Production of Space*, apparso originalmente nel 1974. Il *practiced place* è la definizione impiegata da de Certeau per definire il concetto di spazio, visto come ‘luogo attualizzato’ (ad esempio le strade cittadine percorse dai passanti).

²⁴ Scriveva Foucault: “lo spazio contemporaneo non può ancora essere completamente desacralizzato ... la nostra vita è ancora governata da un certo numero di opposizioni che non si possono toccare, che l’istituzione e la pratica non hanno ancora osato violare; opposizioni che ammettiamo come date una volta per tutte; per esempio, tra lo spazio privato e lo spazio pubblico, tra lo spazio familiare e lo spazio sociale, tra lo spazio culturale e lo spazio dell’utile, tra lo spazio del tempo libero e quello del lavoro” (14).

gelida sensazione di vivere in un mondo superficiale e bigotto, avaro e ingiusto” (251), come spiega uno dei protagonisti (e un gesto ricorrente dei vari personaggi è proprio quello di cercare il calore del contatto, scaldarsi, stare insieme).

Numerosi e molteplici riferimenti al campo semantico equoreo ritraggono la soffitta come nave, luogo ‘eterotopico’ per eccellenza:

se per caso gli strepiti esterni si arrestavano, si aveva l’impressione che la vecchia casa galleggiasse solinga in un mondo muto (100); La soffitta sembrava di nuovo galleggiare attraverso uno spazio misterioso e nel silenzio che in certe ore la circondava si poteva aver l’impressione che la casa sorgesse da una morta laguna o sulle rive di un estuario addormentato e di là affluissero in un moto quasi impercettibile le onde di quel lento fiume caliginoso. (264)²⁵

L’eterotopia è una categoria introdotta da Foucault nel suo saggio del 1967, *Des espaces autres*, in cui rivendicava con forza l’importanza nell’epoca moderna del concetto di spazio.²⁶ Le eterotopie vi sono definite come

luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell’istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all’interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. (14)

Leggendo la soffitta di *Un inverno freddissimo* come una eterotopia, possiamo forse catalogare questo spazio nelle cosiddette “eterotopie di crisi,” “luoghi privilegiati o sacri o interdetti, riservati agli individui che si trovano, in relazione alla società, e

²⁵ Per Foucault la nave rappresenta “un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all’infinito del mare” (20). Si incontra una simile immagine in un testo giovanile della Cialente, *Marianna*, scritto nel 1930: “Ogni mattina la casa partiva come un veliero sbandato per l’incerto viaggio che doveva condurla alla sera” (raccolto in *Interno con figure*, 16).

²⁶ Lo spazio attuale si differenzia da quello medievale della “localizzazione” (che “esprimeva un insieme gerarchizzato di luoghi: luoghi sacri e luoghi profani, luoghi protetti e luoghi al contrario aperti e privi di difesa, luoghi urbani e luoghi rurali” 11) e da quello galileiano della “estensione” (Galileo Galilei ha scoperto che “il luogo di una cosa non era altro che un punto nel suo movimento” 11), segnalandosi con la sua caratteristica di spazio della “dislocazione” (nell’epoca moderna “lo spazio ci si offre sotto forma di relazioni di dislocazione” 12).

all'ambiente umano in cui vivono, in stato di crisi" (15). Tutti gli abitanti del sottotetto hanno subito una perdita, e la temporanea permanenza in questo luogo rappresenta per loro una sorta di rito di passaggio, prima di reintrodursi in qualche modo nella nuova società.

Sempre secondo Foucault le eterotopie "aprono a quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie; l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale" (18); la comunità della soffitta vive sulle macerie di un mondo distrutto dalla guerra, sulle rovine di un'ormai scomparsa solidarietà. Anche sotto questo aspetto la soffitta rivela il suo carattere di luogo di contestazione del reale, sito di sopravvivenza di un senso di *communitas* in estinzione, e ricopre pertanto una funzione di "compensazione" capace di creare "un altro spazio, uno spazio reale, così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, maldisposto e caotico" (Foucault 19).²⁷

Alla verticalità urbana si contrappone la casa di campagna, luogo di fuga e di riposo, da cui adottare una nuova prospettiva, più equilibrata, sulla realtà. "The urban environment acquires its identity not only through the portrait of its characteristics, but also from its opposition to the countryside. ... The rural environment is traditionally portrayed as a possible safe haven from the harsh conditions and limits of urban life" (Papotti 196).²⁸ Se caratteristica essenziale dell'esperienza della modernità è la

²⁷ L'opera della Cialente, scrittrice "sensibile nel percepire e cogliere il dramma dei grossi sconvolgimenti e più ancora dei sottili mutamenti della vicenda umana," intona il "requiem, oltre i limiti dei personaggi, per una società che muore" (Clementelli 362).

²⁸ Spesso questa immagine della campagna è ovviamente mitica: nella commedia cinematografica degli anni '50 si realizzava un'idealizzazione analoga dell'Italia contadina e si offriva agli italiani trasferiti in città un'immagine ideale del mondo che avevano lasciato alle proprie spalle, eliminando con cura tutti quegli aspetti negativi legati al fenomeno dell'inurbamento e dell'emigrazione interna (Ventrone 621).

percezione che la realtà sia in continua trasformazione, dissolta e ricreata in un rapido processo che non conosce sosta,²⁹ non sorprende che nelle società moderne sia diffusa una nostalgia per il tempo passato, per i ritmi più pacati della comunità perduta. Camilla rimpiange un'Italia che sta morendo nel passaggio alla nuova Repubblica, tema questo che si trova in altre opere di mano femminile del tempo e che meriterebbe uno studio mirato. Camilla è affezionata all'ambiente rurale, con i suoi odori e colori, e quando da uno degli abbaini della soffitta della casa di campagna, guarda giù, il quadro non è più nebbioso, grigio, dai confini incerti, ma vitale, verde: “Com'era diverso il paesaggio visto di lassù. Il sole era alto, adesso, e si adagiava come un manto sontuoso sui campi e sui boschi che fumavano leggermente nell'aria fredda ... il senso insopprimibile della vita si agitava in fondo a quelle macerie di se stessa e spuntava come i germogli che aveva veduto poco prima sulle piante, qualcuno fragile e tenero, altri ruvidi e aguzzi” (284-85).

Se consideriamo spazio liminale l'orto dietro la casa di campagna, da cui si può ammirare la natura senza perdervisi, il gesto finale di Camilla di scendere, attraversare l'orto e il giardino per andare nel prato acquista il significato simbolico di un superamento del limine e di un ritrovamento di sé. Gli spazi liminali sono luoghi di passaggio e transito in cui l'individuo cerca una definizione di se stesso (da *limen*, che in latino significa “soglia,” “margine”). La presenza insistita di questi luoghi (finestre, porte, terrazze, giardini) nella narrativa femminile sembrerebbe riflettere a livello metaforico il percorso delle donne negli anni Cinquanta e Sessanta, un periodo segnato,

²⁹ Si rimanda all'opera di Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (1982). Sullo stesso tema si veda inoltre il più recente *Liquid Modernity* di Zygmunt Bauman (2000), secondo cui siamo entrati ora in una fase di crisi della modernità, dove concetti base come lavoro o identità, spazio e tempo, si sono 'liquefatti.'

come si è visto nel capitolo precedente, da profondi cambiamenti sociali e culturali che hanno coinvolto il ruolo femminile rendendo la donna protagonista della scena.

Dal prato la precedente visione viene capovolta, ora la donna dal basso guarda verso l'alto: "quando dal ciglio del prato si volse a guardare la vecchia casa con le sue colonne e gli alti abbaini pensò che quello era il suo avvenire, all'infuori delle prossime, provvisorie, calde notti amoroze: una casa da custodire e amare" (286). Il romanzo si conclude così con un capovolgimento di prospettiva e di localizzazione che denunciano un rafforzamento del personaggio femminile, il quale riesce a ridefinire la sua posizione attraverso un nuovo sguardo. Non più la vista dall'alto su una città che non possiede e da cui si allontana ma lo sguardo levato da un punto di vista terreno, da una realtà che non l'ha tradita e in cui può trovare la sua voce. Questo tipo di lettura dunque si allontana da quella proposta negli anni Settanta dalla pioniera della critica femminista in Italia, Anna Nozzoli, la quale osservava nel suo *Tabù e coscienza* che, per quanto Camilla conciliasse nella sua figura ruoli opposti, quello maschile e quello femminile ("In una Milano emblematicamente gelida, segnata in profondo dalle ferite postresistenziali, Camilla consuma suo malgrado il proprio iter di donna autosufficiente ed emancipata a cui i casi della guerra hanno dato in sorte un ruolo decisamente maschile" 122-23), rappresentava nel suo insieme una "*débâcle* della donna:" una "vena rinunciataria e pessimistica che pervade la narrazione" metterebbe infatti in crisi "ogni ipotetico rinnovamento della tipologia femminile" (123). Anche la figlia di Camilla, Alba, fuggita nella ricerca di 'afferinarsi' e caduta vittima di cattive compagnie, non riuscirebbe a soddisfare le sue esigenze e aspirazioni che nel ruolo di prostituta o sposa: secondo Nozzoli, il proposito della Cialente di mettere in evidenza la crisi post-bellica sarebbe fallito miseramente, in

quanto il romanzo si chiude con “la rinuncia ad ogni effettiva integrazione negli eventi contemporanei, indicando altresì una zona franca, quella del rapporto uomo-natura, come unica possibilità di scampo” (Nozzoli 124).

Credo che il rapporto conflittuale che lega Camilla e Alba sia un riflesso, a livello del sistema dei personaggi, del passaggio tra due epoche storiche, tra un'Italia legata alla campagna e ai valori della tradizione ed una proiettata verso l'espansione urbana. La nuova mentalità, osserva la Cialente a distanza di vent'anni, aveva promesso alla donna, “partecipe della comune crisi di trapasso da una fase pre-industriale a una di industrializzazione più avanzata” (Buonanno 25), un'affermazione individuale attraverso il superamento del disagio che la colpiva in prima persona. Il generalizzato accesso all'istruzione e all'occupazione unito alla crisi del nucleo familiare mette in discussione il ruolo tradizionale di ‘paziente riproduttrice;’ Camilla rifiuta un ruolo subalterno ma nella nuova situazione economica e sociale, non può attuare se non una forma minima di emancipazione femminile: la rinuncia alla ricostituzione del focolare. “La società industriale rivelava la sua sostanziale ambiguità nei confronti della donna e, in definitiva, la via era aperta ad una maggiore consapevolezza, ma anche alle contraddizioni e all'insicurezza” (Buonanno 25). La scrittrice triestina rileva queste contraddizioni e le incarna in diversi ruoli muliebri, specialmente in quello di Alba, sedotta dal miraggio del benessere. La giovane si piega ai nuovi modelli di vita importati dai mass-media americanizzati: “la realizzazione di sé diveniva improvvisamente cosa tangibile, a portata di mano, a patto di procurarsene i mezzi, indifferente materiali o spirituali: l'automobile come l'amore” (Buonanno 25). Il messaggio allettante era largamente

diffuso e trovava accoglienza favorevole tra il pubblico femminile, alla ricerca di vie per rendersi autonomo.

Se Camilla rappresenta il vecchio e Alba il nuovo, la Cialente dichiara che occorre un nuovo modello femminile di riferimento, e questo si potrebbe rintracciare nella figura di Lalla, la figlia minore, che persegue con tenacia e forza d'animo la sua vocazione alla scrittura affrontando ostacoli e difficoltà, e che deciderà di rimanere in città con il padre ritrovato. Lalla acquista una chiave di lettura della realtà attraverso l'arte, senza rifugiarsi in uno spazio sicuro e protetto; la ragazza 'vive' la città alla ricerca di una guida, sorretta dalla sua passione ("Lalla sarà eternamente una fanciullina in cerca di avventure, non avrà mai paura di perdersi nel bosco, ha come una luce dentro di sé" osserva Camilla, 278).

In questo sistema di personaggi femminili, la figura iniziale di Alba si potrebbe riconnettere alle eroine dei fotoromanzi da cui diverge in quanto 'traviata': lo stereotipo femminile dei fumetti, infatti, "è quello della brava ragazza di umile condizione, spesso orfana, che lavora per mantenere la madre e le sorelle, continuamente insidiata dai pericoli e dalle tentazioni della metropoli dove, talvolta, si avventura" (Forte 145). L'eroina rosa, "graziosa, umile, zelante nel lavoro, lontana anche negli aspetti esteriori dalla vamp (che, in queste storie, ha in genere il ruolo della «cattiva»)" (Forte 145), viene sempre coinvolta in una "disavventura (tracollo economico della famiglia, seduzione con promessa di matrimonio da parte del cattivo, malattie, licenziamento dalla fabbrica per colpa delle compagne invidiose e via continuando)" (146). Su qualunque situazione avversa l'eroina deve trionfare e giungere all'altare. Contro queste leggi inderogabili,

Alba sbaglia ed è punita, come la ‘donna traviata’ nei romanzi rosa di Liala: cede infatti per ignobili motivi e non merita la purificazione offerta dal matrimonio vantaggioso.

Mi sembra che non si possa parlare di rinuncia all’azione da parte di Camilla, che torna alla natura con il suo carico di esperienza e con il desiderio di ricominciare una nuova vita insieme ad un vecchio corteggiatore, senza ricadere nel *clichè* della donna abbandonata che perdona in nome dell’unità familiare.³⁰ La protagonista acquista coscienza dei suoi non sopiti istinti e rifiuta di rientrare in quel ruolo di moglie che la comparsa del marito e le convenienze sociali le imporrebbero, scegliendo la difficile via del distacco e dell’indipendenza. E un secondo confronto con la stampa rosa sottolinea la modernità del personaggio di Camilla. Nella stampa commerciale il corpo della madre costituisce di norma un “problema, perché nessuna figura ha all’epoca uno statuto negativo come la donna nell’età di mezzo,” giudicata non rappresentabile: la mamma deve presentarsi “pudica e felicemente asessuata” (Bravo 55). Il corpo di Camilla, invece, così come quello dell’adultera di Bonanni, è un corpo sensuale e materialmente presente sulla scena.

Nel rapporto tra Camilla e sua figlia Alba, Cialente ritrae un tema tipico della scrittura femminile, quello dello scontro madre-figlia, che verrà analizzato nel capitolo successivo in riferimento al romanzo di Alba de Céspedes *Quaderno proibito*.³¹ In questo

³⁰ “Il crudo inverno era sul punto di finire, lei ne usciva spaccata in due ... ma pur sentendosi cosciente ad ogni momento della devastazione ch’esso le aveva recato, il senso insopprimibile della vita si agitava in fondo a quelle macerie di se stessa e spuntava come i germogli che aveva veduto poco prima sulle piante, qualcuno fragile e tenero, altri ruvidi e aguzzi” (284-85).

³¹ La figura di Alba viene anticipata nel racconto *Interno con figure*, risalente al 1937 e poi rimaneggiato: la giovane Anna si isola dai familiari soffrendo di un’intima insoddisfazione e una profonda solitudine. In questo testo troviamo anche una precisa descrizione della periferia urbana che cambia, inghiottendo la campagna: “Minacciose erano ... le demolizioni in corso di quelle vecchie casacce campagnole, che certamente avrebbero fatto posto a nuove costruzioni e si sarebbe quindi moltiplicato all’infinito il numero delle finestre che al tramonto si accendevano le une dopo le altre e illuminavano interni quasi sempre esigui e malinconici” (28).

contrasto generazionale si può individuare uno dei temi portanti del romanzo e dell'opera della Cialente, che intende indagare la crisi del dopoguerra riflessa all'interno di un singolo nucleo familiare.³² Lo stile mira ad una studiata naturalezza, cifra di riconoscimento di queste autrici che ritagliano la forma verbale su misura dei personaggi, di cui vogliono esprimere in modo diretto l'interiorità senza filtri di giudizio. In questo senso, il linguaggio cinematografico, con la sua immediatezza, viene loro in aiuto e Clementelli lo individua con precisione nel

modo narrativo tutto «contemporaneizzato» e per così dire scivolato, quasi a sorvolare, nel timore del superfluo e per una resa più immediata dell'essenziale, su stati d'animo pure complessi e fatti d'irrevocabile gravità, con un dire uniforme e senza sbalzi emotivi. (360)

Questo scrivere 'fluido' che permette di mutare continuamente prospettiva ricorda lo stile della macchina da presa, a suo tempo indagato dalla Woolf nel saggio del 1926 "The Cinema." La romanziera inglese fu influenzata sotto molti aspetti dalla nuova arte, pur non avendo mai esplicitamente riconosciuto il ricorso alle sue tecniche; per il suo ruolo di modello letterario rispetto alle scrittrici italiane degli anni Cinquanta e Sessanta, un'analisi delle qualità cinematografiche della scrittura woolfiana si rivela utile e calzante. "The Cinema" mette in questione la possibilità del nuovo *medium* narrativo di trasmettere emozioni: vedere la vita come dal finestrino di un treno in corsa (come farà la protagonista del romanzo di Bonanni) non lasciava tempo alla riflessione né al coinvolgimento emotivo, e le innovative tecniche impiegate si limitavano ad accogliere il visibile senza operare una selezione dei dettagli. Tuttavia si riconosceva n'el saggio che

³² Commenta Elena Clementelli che *Un inverno freddissimo* è "in chiave meteorologica, il simbolo di una devastazione morale, di un'assenza di calore umano che aggiungono dramma a dramma, postumi agghiaccianti della violenza appena subita. Così la volontà unificatrice di Camilla si frantuma contro la disgregazione progressivamente vittoriosa, di cui appaiono via via artefici e protagonisti figli e nipoti, i quali vanno scavando quell'abisso fra le due generazioni che dovrà poi dare il via a uno dei più ardui conflitti spirituali e ideologici del secolo" (361).

la forma d'arte doveva ancora sviluppare appieno le sue possibilità, consistenti nel cogliere l'insieme di colori, suoni e movimenti offerti dalla vita cittadina: Woolf “made explicit the connection between cinema and urban modernity, and rendered the city as cinematic” (Marcus “The Shadow on the Screen,” 142). Ciò che più l'affascinava era il fatto che la cinepresa permettesse di riprendere il mondo ‘in assenza,’ o meglio, attraverso una ‘presenza invisibile’ e potesse annullare il normale rapporto spazio-temporale: “The most fantastic contrasts could be flashed before us with a speed which the writer can only toil after in vain ... The past could be unrolled, distances annihilated” (Woolf *Collected Essays*, IV, 352).

In *Mrs Dalloway* “scenes are visually, or cinematically, framed in a character’s field of vision” (Marcus 162) e questo modello cinematografico si può estendere ai romanzi analizzati. In particolare, in Cialente il movimento finale della prospettiva di Camilla rafforza la presenza sulla scena del personaggio femminile e ne sottolinea il (nuovo) punto di vista.

II.2 A spasso per la città

Nel secondo romanzo considerato, *L'adultera* di Laudomia Bonanni,³³ accanto al paesaggio urbano che riproduce una Milano industrializzata, si impongono i mezzi di

³³ Laudomia Bonanni (L'Aquila 1907 - Roma 2002) si occupò a più riprese del ruolo della donna e della sua trasformazione. Di professione maestra elementare, conobbe in prima persona la povertà e l'ignoranza dei piccoli paesi dell'entroterra abruzzese e per vent'anni lavorò anche come consulente presso il tribunale dei Minori dell'Aquila, raccogliendo così testimonianze di prima mano sulla miseria di tanti ambienti della provincia (testimonianze raccolte in *Vietato ai minori*). Un suo manoscritto, *Il fosso*, vinse a sorpresa nel 1948 il premio “Amici della Domenica,” l'anno seguente Mondadori pubblicò quattro racconti nella collezione la Medusa degli Italiani. Pubblicò svariati romanzi sino al 1963 quando, sopraffatta da un grave esaurimento nervoso, interruppe la carriera di scrittrice. Il suo ultimo romanzo, *La rappresaglia*, è uscito

trasporto della modernità, che meritano qualche considerazione. Andrew Thacker ha studiato il loro impatto sul tessuto letterario nelle opere di diversi scrittori modernisti, concludendo che il movimento tra spazi diversi è una caratteristica chiave di questi testi, rilevabile anche dall'emergere dei mezzi di trasporto come l'automobile, il tram, l'autobus o la metropolitana: alla figura ottocentesca del *flâneur* si affianca nel novecento quella nuova del *voyageur*, più dinamico e influenzato, nella sua percezione del mondo, dalla rapidità degli spostamenti (7).³⁴ Il viaggiare, lo spostarsi nello spazio urbano e non, può anche rivestire un senso di emancipazione dai percorsi stabiliti: "Walking in the city, traveling by rail and the ideal of spatial stories" esprimono una contestazione dello spazio organizzato dal potere (de Certeau 115).³⁵ Ciò vale a maggior ragione per le donne, che si muovono alla scoperta di nuove frontiere approfittando dei meno rigidi costumi favoriti dalla ripresa economica; la protagonista del romanzo della Bonanni, ad esempio, fa la commessa viaggiatrice, e il suo lavoro a costringe a compiere lunghi viaggi in treno, fonti di incontro e occasioni di riflessione.

L'Adultera uscì nel 1964 presso l'editore Bompiani, ricevendo il plauso della critica che attribuì al romanzo il Premio Selezione Campiello. Delle autrici considerate, Bonanni è la meno nota: personalità defilata, timida, estremamente riservata, dopo aver registrato negli anni Cinquanta e Sessanta un discreto successo di critica e pubblico, è stata quasi completamente dimenticata fino alla recente riscoperta. La sua opera merita di

postumo nel 2003. Per un'esauriente panoramica della vita e delle opere della scrittrice, si veda la raccolta curata con grande dedizione da Pietro Zullino, *La vita e l'opera di Laudomia Bonanni*.

³⁴ Benchè il tempo sia un fattore essenziale nella comprensione del progetto modernista, "discussions of modernism must now consider also the very profound ways in which *space*, *place* and *geography* occupied the modernist imagination" (Thacker 3). In *Moving through Modernity* si sostiene che "we should understand modernist texts as creating metaphorical spaces that try to make sense of the material spaces of modernity" (3).

³⁵ Va precisato che per de Certeau tutte le storie sono "a travel story – a spatial practice," perchè tutte attraversano ed organizzano dei luoghi, selezionando e collegandoli in una certa sequenza, e trasformandoli in discorsi ed itinerari (115).

essere rivalutata per l'incisività dello stile e la scelta coraggiosa dei temi affrontati, sempre scottanti, come la delinquenza minorile, l'aborto o le droghe. Al centro dell'*Adultera* troviamo la storia di Linda, sposa e madre non proprio esemplare, donna ancor giovane e piacente che ha intrecciato una relazione con un militare di buona famiglia il quale, nel corso della narrazione, le propone di divorziare dal consorte per convolare a nuove nozze.³⁶

La storia segue un percorso lineare che ricalca lo spostamento spaziale della protagonista in viaggio per motivi di lavoro da Milano a Napoli, con una tappa a Roma per incontrare l'amante, Giulio, e con lui recarsi nella città partenopea. Il primo spazio rappresentato per scorci prospettici è la metropoli lombarda, vista dapprima attraverso angoli di grigia e anonima periferia popolare, dominata da fabbriche e gettate di cemento, in cui riesce difficile orientarsi: "Se qualcuno glielo chiedeva, ancora Linda, col suo senso approssimativo dei luoghi, diceva di abitare dalle parti di San Siro, o a San Siro addirittura" (13); "la strada di cemento di casa sua ancora si presentava sconosciuta e indistinguibile da tante altre uguali della periferia" (18). È uno spazio "antiestetico," un non-luogo che non permette di esprimere la propria personalità e trasmette un senso di soffocamento, di prigionia:

Dalla finestra della camera al decimo piano, aprendo la mattina si trovava davanti una prospettiva di strada che ogni volta le dava un senso d'irrazionalità come se se sviluppasse verticalmente, chiusa e uniforme tra caseggiati più bassi, tutta color calce sporco, con operai in tuta sulle moto, da sembrare un interno di fabbrica a capannoni. Suonavano le sirene. Prima di ritirarsi guardava il cielo invariabilmente grigio. (14)³⁷

³⁶ Si ricordi che l'adulterio femminile fino al '68 veniva punito dalla legge più severamente di quello maschile perchè considerato più grave agli occhi della società. Il marito era sanzionato solo se 'creava scandalo,' ossia manteneva pubblicamente un'amante ai danni della propria famiglia (si veda Boneschi 110).

³⁷ Anche la periferia romana, in cui Linda ha abitato per qualche tempo, è ritratta al pari di quella milanese come spazio anonimo, soffocante, in cui perdersi è sin troppo facile: "Ospedali cliniche università, il vialone spoglio, ci siamo. Riconosceva la strada dietro i vetri della circolare da come stava sorgendo tutta sulla sinistra e in curva, di proporzioni mastodontiche ai suoi occhi, caseggiati altissimi con file e file di

In questo spazio legato alla quotidianità delle classi proletarie la natura diventa spettacolo irreale, apparizione epifanica, ‘televisiva:’ “Pellicole di foglioline, brillanti di un verde inverosimile sotto la luce del lampione, un po’ al *technicolor*, ma vere, le prime a Milano” (15).³⁸

Il centro cittadino, al contrario, presenta una fisionomia precisa. L’appropriazione del cuore di Milano da parte di Linda avviene tramite un processo di familiarizzazione che riporta la protagonista all’amata campagna, con una conseguente inversione di valore del polo cittadino:

Di giorno, da vicino, trovava il Duomo massiccio e pesante, come calcato in uno stampo. Allora andava dietro all’odore. Conosceva certi angoli umidi sotto le pareti a picco, che a camminarci guardando in terra i ciottoli muschiosi, tra lo sterco biancastro impastato di piumette e coi piccioni alle gambe, dava l’idea di un sagrato campagnolo. Odore di campagna. (20)³⁹

In questo spazio urbano assimilato Linda ama perdersi, vagare senza meta precisa, dopo aver lasciato il laboratorio artigianale dell’amica Ortensia, presso cui è impiegata:

Riscendendo da Ortensia, gustava la passeggiata oziosamente per la piazza, in Galleria, al Duomo, o dietro il palazzo Marino, tutte quelle traverse vie e viuzze, con

balconcini. Gabbie appese. Il mio qual è. Identico agli altri sopra e sotto, quasi a portata di braccio a destra e a sinistra, semicircolare, una gabbia a stecche di cemento. Era lo sfogo del cucinino. Giù dall’altra parte della strada quel gruppo di piante polverose in mezzo agli sterri e la copertura di bandone d’una catapecchia coi girasoli nell’orticello. Sito fabbricabile. Vi sarà spuntato un altro casermone” (86-87). Per Virginia Woolf la periferia era spazio anonimo, come si legge in *Jacob’s Room*, in cui la periferia londinese sembra rappresentare “both anonymity (‘some one loved some one’) and a kind of social and cultural death” (Thacker 157). La Woolf utilizza proprio il termine gabbia riferendosi al soggiorno a Richmond, alla periferia di Londra: si legge infatti nel suo diario che si sente in gabbia, in prigione, inibita, e detesta l’idea di una vita “forever suburban,” per sempre periferica (si veda l’annotazione del 28 giugno 1923).

³⁸ Si può fare qui un collegamento tra il personaggio di Linda e Marcovaldo di Italo Calvino che sogna in *technicolor*: “Marcovaldo è un sognatore ingenuo e creativo, sempre pronto a trasformare il mondo intorno a sé in un mondo di sogno, come in un film che passi d’improvviso dal bianco-nero al *technicolor* (e Marcovaldo, come del resto Calvino da giovane, è un sognante e appassionato consumatore di film)” (Ceserani *I sogni visibili di Calvino*, 189). C’è un parallelismo tra il modo in cui vivono la città i protagonisti di questi due testi contemporanei (*Marcovaldo o le stagioni in città* è del 1963). Come per Marcovaldo, la natura mette in luce delle corrispondenze interiori nel personaggio: al fresco contatto con le foglioline primaverili “Linda le trovò rimescolanti, non poté trattenersi dal passarvi la mano, a occhi chiusi percepì un vellichio e di nuovo le sali in gola quello strido teneramente animale” (Bonanni 15).

³⁹ È uno spazio di “*rus in urbe*” come quello annotato da Laura Marcus a proposito di *Mrs Dalloway*: i parchi di Londra rappresentano “the country in the city ... so that the country/city divide is both established and transgressed” (*Virginia Woolf*, 69).

qualche inopinato rudere dei bombardamenti, la parte di Milano che conosceva palmo a palmo benché fosse incapace di ricordare i nomi. (18)

In questo vagare come in quello, successivamente rievocato nel romanzo, degli anni romani di Linda, possiamo ritrovare i segni della *flânerie*, quel girovagare osservando in modo partecipe e allo stesso tempo impassibile lo spettacolo della città. Deborah Parsons ha coniugato questa pratica al femminile: se il *flâneur* baudelariano è colui che attraversa gli spazi urbani senza sosta, la studiosa si chiede, nel suo *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, se possa esistere la sua controparte, la figura della *flâneuse*. L'esempio più significativo di *flâneuse* è stata senza dubbio Virginia Woolf: nel suo saggio "Street Haunting: a London Adventure," apparso nel 1927 sulla *Yale Review*, la scrittrice racconta il piacere derivante dal passeggiare oziosamente nella città.⁴⁰ E osserva che in questo vagare:

We are no longer quite ourselves. As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one's own room. (155)

Per le strade di Londra la Woolf diventa un grande occhio ("an enormous eye"), una macchina da presa che riprende ininterrottamente, senza interrogarli, gli eventi circostanti che scivolano davanti allo sguardo come sulla corrente di un fiume.

La Parsons, partendo da alcune osservazioni sulla diversa esperienza della città conosciuta dalle donne rispetto a quella vissuta dagli uomini, afferma che è proprio con l'afflusso delle donne sulla scena urbana in qualità di "empirical observers" che la percezione della sfera pubblica come privilegio di segno maschile viene messa in

⁴⁰ Questo saggio offre "one of the most striking accounts of the *flâneuse*, the female version of the *flâneur* (stroller)" (Marcus 63) la cui rilevanza per la vita cittadina era stata individuata e descritta da Charles Baudelaire nel saggio *The Painter of Modern Life* (1863). Si veda inoltre Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*.

discussione (Parsons 4). Per quanto non esista, secondo la studiosa, una visione specificamente femminile della città, le scrittrici tendono a rappresentarla non come un tutto coerente, compreso da una visione onnisciente, ma attraverso un quadro frammentato. Lo sguardo femminile ama divagare nella raffigurazione urbana per le strade secondarie, come Linda faceva al tempo del soggiorno romano quando

già andava al centro da sola. ... Bisognava prendere due, tre mezzi, dimenticava di scendere e sbagliava le fermate. Instancabile nel camminare, chilometri e chilometri a caso, col gusto dei luoghi ignoti, soddisfatta di essersi raccapezzata alla fine senza domandare. (solo qualche istante di panico.) (88)

Questo breve attimo di panico viene sopraffatto da una segreta sensazione di gioia inconfessabile, un intimo pensiero di essere liberi dalle costrizioni sociali:

Una città che piace con tutti i sensi, perfino l'odore di sterco ai posteggi delle carrozzelle e le zaffate di ammoniaca ai lungotevere se ti affacci alle spallette dei ponti o provi a scendere le scale verso il fiume. Specialmente la soddisfaceva di non conoscere nessuno, il senso di sicurezza dell'anonimato. (88)

Per le scrittrici ritrarre la città equivaleva ad aprire le porte alla sua esplorazione, resistendo all'invito a seguire le direzioni esibite dalla segnaletica e dalla razionale disposizione delle strade, per lasciarsi guidare dall'istinto attraverso vie secondarie in cui ritrovare una consonanza interiore con i propri ricordi: "Living in modern cities constructed by and around masculine culture, they represented, engaged with, and resisted the narratives for female urban life defined by that culture" (Parsons 15). In questo senso Bonanni e la sua protagonista si iscrivono nella traiettoria inaugurata dallo "street haunting" di Virginia Woolf e proseguita con il "pilgrimage" di Dorothy Richardson; la *flânerie* di Linda diventa un tentativo di trovare la propria identità e il proprio posto "in the uncertain environment of modernity" (Parsons 41) e si rivela pertanto una sorta di 'esperienza liminale.' Nella metropoli la donna vaga alla ricerca di

se stessa, e da questa condizione Linda si allontana parzialmente nel momento in cui acquista maggiore coscienza di sé, quando cioè inizia a lavorare per Ortensia. Il percorso attraverso la città passa dal disorientamento della periferia ad un fiducioso orientarsi nei luoghi legati al suo impiego. È l'indipendenza economica a riscattare la donna da una condizione di marginalità insofferente in cui non vede riconosciuto il suo diritto all'autodeterminazione.⁴¹ Per questo motivo, la *flânerie* di Linda per il centro di Milano, si distingue dallo 'street haunting' woolfiano; si tratta di un percorso più cosciente e maturo, in cui la donna diventa al pari dell'uomo una '*urban walker*' che sperimenta e vive il tessuto e il testo urbano, pur senza comprenderlo appieno (de Certeau).⁴² Potremmo qui spingerci a ravvisare uno stretto collegamento tra scrittura e passeggiata: camminare per le vie cittadine stimola la coscienza, l'indipendenza e il desiderio di raccontarsi. Un esempio viene offerto dalla protagonista di *Quaderno Proibito*: Valeria Cossati acquista il famoso quaderno che la condurrà ad una maggiore consapevolezza di sé, quando esce di casa per andare a comprare le sigarette. Questo pretesto ci riporta a Virginia Woolf, e al suo saggio "Street Haunting," in cui il vagabondare della scrittrice ha come meta finale una libreria dell'usato, dove acquistare una matita. Lo spostamento spaziale costituisce in se stesso una risposta alla ricerca di identità con la rivelazione della

⁴¹ La critica ha dimostrato come gli scritti londinesi di Virginia Woolf evolvano da una posizione di "anxious marginality" ad un "embrace of the political and aesthetic possibilities for a woman in the modern city" (Thacker 155). Lo spazio può essere artificiale e poco accogliente ma apre nuovi orizzonti, e Bonanni sottoscrive questa visione nei pensieri di Linda: "Pensava a Milano sfolgorante al neon pubblicitario, il rombo ininterrotto del grande traffico a cui s'era abituata, i pavimenti caldi di casa, l'aria sporca con quel grigiolino prezioso che s'inala uscendo dagli interni surriscaldati. ... Milano è sempre Milano. Smog. Va bene, uno stato innaturale, si forza la propria natura, ma oggi tutti forzano la propria natura, finché ce ne formiamo un'altra. I bambini si abituanano a quest'aria come le mosche al d.d.t. Ormai non avrebbe più lasciato Milano" (184).

⁴² Michel de Certeau introduce una differenza tra le figure del *walker* e il *voyeur*, che mirerebbe a raggiungere una vista oggettiva e distaccata. De Certeau "grants twentieth-century urban experience, for which walking is a secondary form of locomotion (often a kind of drifting), the glamour that a writer such as Walter Benjamin found in the nineteenth-century leisured observer or *flâneur*" (During 151). Si veda inoltre Rachel Bowlby, *Feminist Destinations and Further essays on Virginia Woolf*.

molteplicità dell'io: nel corso dell'*Adultera*, Linda adotta diverse prospettive dello stesso sito (la piazza del Duomo), sovrapponendo ad uno sguardo dal basso quello goduto dall'alto della stanza d'albergo in cui si è clandestinamente fermata una notte con l'amante.⁴³ Virginia Woolf si chiederebbe:

Is the true self this which stands on the pavement in January, or that which bends over the balcony in June? Am I here, or am I there? Or is the true self neither this nor that, neither here nor there, but something so varied and wandering that it is only when we give the rein to its wishes and let it take its way unimpeded that we are indeed ourselves?" (161)

Neppure Linda trova risposta a queste domande ma la cerca in un interrogarsi insistente che l'accompagna lungo tutto il viaggio sul notturno diretto a Roma. Sul treno si svolge la prima parte del tragitto ed il resoconto occupa metà dell'opera. Durante la corsa i rumori meccanici del mezzo di trasporto, riprodotti attraverso efficaci richiami fonici ("sferragliante velocità;" "fragorosa;" "che scrolla;" "scuote"), si insinuano nei pensieri della donna e fanno scattare il riaffiorare di episodi cruciali della sua vita. La prosa della Bonanni, concisa e ricca di salti associativi, mira a trasportare sulla pagina i veloci cambiamenti del paesaggio, che nel loro avvicinarsi sullo schermo della memoria richiamano, come vedremo più avanti, l'avvicinarsi delle scene sullo schermo cinematografico. La *voyageuse* prende il posto della *walker* e il suo sguardo si posa senza sosta su fotogrammi diversi; la tenda del finestrino diviene un sipario che si apre e chiude sui ricordi.⁴⁴

⁴³ "le piaceva di più la piazza in bianco e nero con l'assembramento di macchine in giro alla statua" e "dal balcone alto si vedeva come un raduno di coleotteri intorno a Leonardo" (18). A questo proposito si può ricordare che nelle prime opere della Woolf la tecnica cinematografica impiegata consisteva nel "let the perspective shift from high to low, from huge to microscopic, to let the figures of people, insects, aeroplanes, flowers pass across the vision and melt away" (Winifred Holtby citata da Marcus "The Shadow on the Screen," 129).

⁴⁴ Parsons nota come "The flaneur's experience of disjointed faces looming out of the darkness of the street and passing by into obscurity is now translated into the experience of the traveler in the train, without feet

È il treno a determinare la velocità dello scorrimento delle istantanee e a rendere il soggetto passivo: “the geographical journey or metaphorical Bildungsroman is taken out of the control of the protagonist, whose autonomy is lost to the mechanical speed of the modern vehicle” (Parsons 130). Il soggetto dunque viene trasportato e quasi trascinato nei suoi movimenti interiori dalla rapidità del mezzo di trasporto, un fenomeno già avvertito da Virginia Woolf, che vedeva nel treno “a speeding symbol of the experience of modernity itself; external reality collapses into internal space, only to be re-presented again in a different outer space” (Parsons 153-54). Lo spazio esteriore non è che la pagina del romanzo, in cui il paesaggio interiore di chi osserva, quelle che Woolf definiva “gallerie scavate nel personaggio,” viene portato alla luce, prende forma, trova espressione, in un ritmo rapido e sincopato, dove i ricordi e le immagini si accavallano e si rinnovano proprio come le onde. Woolf elogiava le nuove ed esaltanti possibilità offerte allo scrittore dai treni espressi: “Their comfort, to begin with, sets the mind free, and their speed is the speed of lyric poetry, inarticulate as yet, sweeping rhythm through the brain, regularly, like the wash of great waves” (citato in Thacker 174).

Travolta da queste onde, la protagonista rivive la sua infanzia, la giovinezza, le sue avventure extraconiugali, trasportata dalla varia successione di rumori: “cigolii vibrazioni stridori” la riscuotono come se fino a quel momento “fosse rimasta insensibile e sorda.” Innescato alla stazione, il flusso dei ricordi le fa “passare in rassegna” la propria vita. Irrequieta, vaga con la mente: seduta, ad occhi chiusi, le immagini di un turbiniò d’ali la conducono a mettere a fuoco una scena legata al presente da suoni stridenti e discordanti (il “gracchio feroce” delle cornacchie in India, dove il marito Antonio,

on the ground, whirled at speed through an unknown landscape of which he catches only momentary glimpses” (129).

prigioniero degli Inglesi, è rimasto per ben 7 anni), mentre il treno “echeggia sonorità metalliche di ferrovia e stridori d’arresto” (46); “da fuori, come una spettatrice, freddamente” rivede il ritorno del consorte, il loro incontro alla stazione. Il punto di vista si sposta come l’occhio della cinepresa. Nell’abbandono del sonno, “da qualche parte che non localizzò distinse sibili alternati a gorgogli e, a intervalli, un sommesso russare” (50) e questo la riporta alla sua casa paterna. “Il riquadro si schiarisce, è l’alba alle tendine. Palpitano bianche, leggere al vento dell’orto. Un tuono rotola in lontananza” (50): ma il tuono non sono che gli stantuffi del treno. Attraverso la stessa tecnica, l’inquieto rivoltarsi di un compagno di viaggio le riporta alla mente il raspare dei gatti nell’orto di casa, poi nuovi rumori evocano ancora un temporale, il vagone “cricchia” e richiama la pioggia scrosciante del giorno della partenza volontaria del marito per il fronte africano. Un fruscio, le tende del vagone, le tendine della camera da letto da sposa “sollevate dal vento dell’orto – com’è possibile?, il vento della corsa” (53). E ancora: rombi e tonfi sono quelli dei bombardieri nel cielo, il contatto di una coscia calda è il corpo del tedesco accolto nel suo letto nei mesi della guerra, anzi no, in realtà è il vicino di carrozza, che accostatosi, le mostra sotto l’impermeabile il membro virile.

A questo punto Linda si rifugia nel corridoio: lo scompartimento, da spazio in cui dare libero corso ai propri pensieri, diventa gabbia, gli altri passeggeri, figure ostili ed estranee. È il paradosso della “traveling incarceration” di cui parla de Certeau a proposito del treno, dove l’isolamento dal paesaggio esterno stimola l’esplorazione delle terre interiori: “There is something at once incarcerational and navigational about railroad travel” (113). Le frontiere che separano il viaggiatore dall’esterno sono ribadite dai rumori del treno, non sono leggibili ma udibili, come spiega lo storico francese: “Glass

and iron produce speculative thinkers or Gnostics. This cutting-off is necessary for the birth, outside of these things but not without them, of unknown landscapes and the strange fables of our private stories” (de Certeau 112).

Quando Linda chiude gli occhi il film della sua storia riprende, sollecitato dallo sbattere della tenda che ora richiama il metronomo sul pianoforte della casa paterna. Il ritmo ta ta ta “è la tenda di ferrovia che segna il tempo a piccole scudisciate col tintinno,” quello stesso rumore che durante la notte aveva evocato “le tendine della casa vecchia:” si potrebbe continuare a lungo con queste serie di esempi associativi, ma credo che il procedimento narrativo utilizzato dalla Bonanni sia ormai evidente.⁴⁵ Si tratta di una tecnica di sovrimpressione cinematografica, in cui una o più immagini vengono sovrapposte ad altre immagini precedentemente impresse sulla stessa pellicola. Verso la fine del tormentato viaggio, in un breve momento di sopore, Linda vede gli altri avanzare come zombie su di lei, e la descrizione richiama esplicitamente un'altra strategia del cinema, quella del *ralenti*: “S'alzarono insieme. Sollevavano le braccia con strani movimenti al rallentatore, come se compissero gesti enormi, spropositati, minacciosi.

⁴⁵ Ecco altri esempi di questo procedimento: “Caldo, che caldo. Il termosifone, l'atmosfera soffocante degli ambienti piccoli surriscaldati. ... Ma anche qui si soffoca, se aprissero un po' di finestrino. E l'ascensore, quel sentirsi trasportare in un buco che risvegliava la fobia del chiuso” (87). E nel chiuso gli odori si fanno pesanti: ecco la infastidisce l'odore del pecorino che caratterizza il giovane vicino, parente del marito e amante occasionale: “Possibile che mi ricordi col naso, la memoria olfattiva, è tutto qui nel mio naso” (90). Il ragazzo strimpella la chitarra e i rumori si confondono: “Ogni tanto un accordo, tran tran tran, come il ta ta ta del metronomo, no è la tenda che sbatte” (90). Alle sollecitazioni della memoria olfattiva si aggiungono quelle visive: “nel finestrino una scarpata coperta di seccumi neri a groppi e buchi, che riempiva il vetro senza un filo di cielo. Somiglia a qualcosa, ecco, un quadro di Burri” (94). Poi lo spazio buio di una galleria, confuso con “lo stanzone-laboratorio lungo e cupo”, dove lavorano le dipendenti di Ortensia. Al vetro che tintinna si sovrappongono i vetri rotti del dopoguerra, e la difficoltà di ricostruire un matrimonio infausto, e il ricordo della gravidanza indesiderata, “un ventre che cresce è sempre sconcio,” e la rabbia del parto: “un pianto di debolezza, disgusto e amara compassione” (103). La stanchezza si trasforma in una specie di catalessi e in questo stato di semincoscienza i rumori del treno echeggiano i bombardamenti: “irruppe dentro la sua testa il fragore del treno in corsa. Rombi e tonfi sordi, rombi e tonfi. In mezzo un lungo fischio. Proprio come quando l'allarme si confondeva col cessato allarme e le sirene suonavano contemporaneamente al passaggio dei bombardieri. ... Rombi e tonfi, rombi e tonfi. ... Tu tum, tu tum, tu tum – gli stantuffi sotto, è il treno. Fischia la locomotiva”. Poi un distacco, un volo della mente: “non udiva più il fragore rombante del treno. Nel silenzio la mente acquistò scorrevolezza. Silenzio innaturale” (114).

Uno alla volta, nel barcollio dello scompartimento, vennero avanti. Venivano nella sua direzione” (116). La tecnica del *ralenti* o *slow motion*, spesso impiegata per sottolineare un momento di estrema tensione e *suspense*, trova perfetta applicazione nell’angoscioso dormiveglia dell’adultera. Durante il viaggio scopre di aver subito un furto, trovandosi priva del denaro lasciatole dal marito; i suoi spostamenti senza sosta lungo la carrozza alla vana ricerca di aiuto aggiungono enfasi e disagio alla metaforica irrequietezza dei suoi pensieri in continuo movimento tra passato e presente.

Solo l’arrivo a Roma interrompe la sua “insonnia tormentosa col mulinello nella testa,” che ha forse materializzato il senso di colpa per i ripetuti tradimenti nei confronti del marito.

La colpì l’idea di aver passata in rassegna la propria vita come dicono che avviene prima di morire. La mia vita sessuale, corresse con recondita intenzione superstiziosa. Curioso tranello del subcosciente, di aprire la memoria a scatole cinesi, una dentro l’altra, fino all’ultima più segreta, il senso di colpa. (119)

Questa narrativa a scatole cinesi rievoca il “tunnelling process” che la Woolf così ha descritto: “I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect and each come to daylight at the present moment” (*Diary*, Vol. II, 263). Scavando nel profondo dei personaggi possiamo trovare una connessione: possiamo vedere l’umanità di Linda e avvicinarci a lei e alle ragioni dietro al suo comportamento.⁴⁶

Il senso di colpa riemerge probabilmente per via dell’imminente incontro a Roma con Norman, l’amante, che galantemente la scorta alla sua automobile. Il paesaggio da

⁴⁶ Il rimorso non giunge a livello di coscienza e Linda non cerca giustificazioni al suo operato. Si potrebbe fare qui un confronto con le adultere che in quegli anni inviavano lettere ai settimanali femminili, certe di essere donne oneste e di avere diritto ad un po’ di felicità: Gabriella Parca, che ha raccolto alcune di queste missive, rileva che in generale la moglie adultera “cede con facilità alla corte dell’uomo e non è angosciata da problemi morali, quanto dal timore che il marito possa scoprire il tradimento e l’amante si stanchi della relazione. Il suo dramma è tutto esteriore: nasce dalla consapevolezza che la società condanna l’adulterio e dalle difficoltà della situazione” (247).

Roma a Napoli, visto dalla Fiat Seicento, scorre veloce, riducendo la donna a semplice spettatrice ('an enormous eye') che si limita a registrare la scena:

Erano apparsi enormi alberi di mimose già sfiorite, ombrelle altissime di pini tutti inclinati nella stessa direzione, qualche gruppo di palme. L'orizzonte si allungava appiattito, ma non definì quella sfumatura cilestrina in fondo che dopo aver visto condensarsi la striscia con una linea precisa. (128)⁴⁷

È uno scenario in movimento, su cui si accampano immagini diverse:

Incastonato nelle occhialature di roccia, il duplice turchino splendente del mare di Pozzuoli e del lago d'Averno appena un po' più cupo, con Ischia e Nisida galleggianti celesti. Scomparve. S'alzò un cartellone sulfureo: *Averno Camping*. Muri d'orto con ciuffi di rosmarino. Su un argine ripido grandi fichi d'india crivellati. Ricompariva a tratti il mare. Ai festoni della vite i fiocchetti rosa dei germogli. Campagna alberi case gente gente case e case. Una *sovrapposizione* ininterrotta dentro gli occhi. (150; corsivo mio)⁴⁸

In questo lungo e articolato paragrafo la Bonanni tenta di tradurre in linguaggio letterario l'effetto del piano-sequenza: si tratta di frasi brevi, sincopate, nominali, asindetichiche, dove la ripetizione "case gente gente case e case" rimanda al susseguirsi di fotogrammi diversi.⁴⁹ E la continua precisazione cromatica aggiunge alla pellicola il *technicolor*, donando i più bei colori alla natura (il mare turchino incastonato, al pari di un elemento prezioso) e relegando invece a toni cinerei la città e la sua periferia. Ma c'è

⁴⁷ L'impatto dell'automobile, a portata di tutti gli italiani, veniva così tratteggiato da Miriam Mafai: "L'oggetto del desiderio che cambierà non solo gli orientamenti degli operai in fabbrica ma la vita di tutti noi e il volto delle nostre città e delle nostre campagne, l'aria che respiriamo e il ritmo delle nostre giornate e delle nostre settimane, questo oggetto del desiderio è la Seicento, la prima macchina che la Fiat metteva a disposizione di tutti gli italiani, o per lo meno a disposizione dei loro sogni, dei loro progetti, dei loro sacrifici" (*Il sorpasso*, 17).

⁴⁸ Continua il paragrafo: "Dal mare sorsero ciminiere e un voluminoso fumo bianco si scartocciò orlandosi di gialloverde minerale. Altissimo, si spingeva nella loro direzione. Se lo portarono appresso, li precedette. La nuvola di Bagnoli arrivò al Vomero, la collina nuda di dietro, sui fabbriconi bianchi piantati nel crinale. Girando, era ancora sopra all'altezza del San Martino. Dopo la solita periferia di cemento, l'odore di Napoli la schiari" (150-51).

⁴⁹ Il piano sequenza è un'inquadratura lunga, priva di stacchi e di montaggio, che presenta una completa corrispondenza tra tempo del racconto e tempo della storia (si rimanda al *Manuale del film* di Rondolino e Tomasi). È la ripresa che un normale osservatore potrebbe vedere e che si può rintracciare anche all'interno del romanzo della Cialente quando, durante una corsa in taxi, il paesaggio urbano viene visto dal finestrino come attraverso uno schermo: "Le strade erano quasi vuote a quell'ora e il tassì era andato di carriera. Al di là dei finestrini appannati, dopo le solite botteghe, le vetrine, i portoni delle vie centrali, aveva veduto filar via rapidamente le cancellate semivestite dello scuro fogliame invernale, gli alberi spogli, i magri abeti, i marciapiedi solitari, tutti in un'aria umida e greve" (70).

di più: la scrittura può aggiungere alle immagini, a differenza del cinema, gli odori, i profumi, ed ecco allora le mimose, i pozzi sulfurei, i ciuffi di rosmarino, il fumo delle ciminiere. I verbi rientrano nell'area semantica dell'apparire o del prendere forma, delinearci (apparire, allungarsi, appiattire, definire, condensarsi): si cerca di fissare delle istantanee rapide, veloci, cangianti, dove i piani (la distanza cinematografica in rapporto con i personaggi) si intersecano ai campi (la distanza in rapporto con l'ambiente). Il movimento della frase, grazie allo scorrere ininterrotto di proposizioni brevi, e alle scarse deviazioni registrate, è lineare, punta in una direzione precisa che si renderà man mano intelligibile come freudiano *death drive*. La natura si manifesta, mentre l'uomo (e ciò che produce) si muove, si sposta nello spazio: ciò che è umano (il fumo della fabbrica, lo sguardo della cinepresa) è movimento, la natura invece si riconosce nella fissità della mitologia. Dietro questo paesaggio campano (Pozzuoli, il lago d'Averno, Nisida) si nascondono infatti i campi Flegrei con il loro carico di storia e mito.

La presenza sullo sfondo dei Campi Flegrei, anticamente considerati l'entrata all'Oltretomba, proietta una valenza di rito di 'discesa agli Inferi' sul viaggio di Linda, e alimenta un tema funerario che corre lungo tutto il romanzo e trova il suo adempimento nelle ultime pagine, quando la protagonista, immersa nel calore della vasca del suo alloggio napoletano, muore per le esalazioni di una stufa malfunzionante. La situazione riflette specularmente la scena iniziale dell'*Adultera*, in cui assistiamo al bagno caldo della donna. Il termine flegreo (dal greco 'ardente') indica l'abbondanza di sorgenti termali nella regione campana e anticipa così l'ultima scena della disordinata esistenza di Linda.⁵⁰ Questo finale si presta a molteplici interpretazioni: si potrebbe trattare di una

⁵⁰ Il motivo dell'acqua costituisce un tema ricorrente anche nei romanzi della Cialente, in cui riveste una doppia valenza di "funesta simbologia di morte" e "solenne sensazione di eterno ritorno che riconduce,

punizione, con cui l'adultera paga per i suoi peccati, o di un sacrificio, con cui li espia, ma la risposta di Bonanni resta volutamente ambigua. Ciò che va osservato è che Linda rifiuta il ruolo tradizionale di moglie e madre esemplare per seguire i suoi istinti sensuali e il suo desiderio di indipendenza, sovvertendo così le norme del regime patriarcale. Nella narrativa femminile le donne impersonano ruoli molteplici per sovvertire l'idea di un soggetto coerente imposto dal patriarcato: la protagonista dell'*Adultera*, Linda, alla fine soccombe in quanto non può essere inquadrata come un modello per l'Italia della rinascita e del *boom*. Si tratta di un 'un'anomalia' prodotta dalle storture della guerra, di cui la scrittrice 'filma' il ricco paesaggio interiore, e a cui dà nome Linda, che ha il valore semantico di "senza macchia, pura."

Se si considera ora il rapporto tra lo spazio e il movimento narrativo ricorrendo alle categorie di de Certeau, il viaggio di Linda costituisce una *actualization of space*, realizzata attraverso lo spostamento spaziale del punto di vista: la protagonista registra il paesaggio mentre è in movimento, scorrendo da un fotogramma all'altro.⁵¹ In questa "ripresa" l'autrice riesce a mescolare staticità e spostamento, fondendo così i due tipi di *spatial narrations* individuati da de Certeau: la mappa e l'itinerario/tour.⁵² Lo studioso francese spiega che "description oscillate between the terms of an alternative: either

sulle ali della memoria, al tempo perduto e ritrovato" (Clementelli 359). In *Ballata levantina* la protagonista scompare gettandosi in un fiume e de Giovanni e Parsani hanno letto questo finale come un atto suicida, interpretandolo come simbolico ritorno alle acque per rinascere purificata.

⁵¹ Per de Certeau se *place* è un luogo fisso, per esempio un testo scritto, *space* è l'uso di quel luogo, come l'atto del leggere compiuto da un individuo storico: *spaces* e *places* possono sempre trasfigurarsi l'uno nell'altro nel corso della narrazione, cioè si può avere una 'identification of places' e una 'actualization of spaces.'

⁵² Per de Certeau la mappa costituirebbe la tecnica narrativa tipica del romanzo realista, in cui viene rappresentato un ordine immobile, pietrificato, dove nulla si muove "except for discourse itself, which, like a camera panning over a scene, moves over the whole panorama" (18) e lo scrittore rappresenta il paesaggio come "a painter viewing the land 'extended like a map beneath him'" (33). Questa rappresentazione del paesaggio dall'alto, a volo d'uccello, non coincide con la descrizione del viaggio in auto dei due amanti, dove il movimento viene reso tramite verbi di visione, apparizione, e con il fumo che sale. La differenza tra mappa e tour è quella tra un discorso che elenca dove sono collocati i vari siti e uno che descrive un luogo attraverso una catena di azioni e movimenti (33).

seeing (the knowledge of an order of places) or *going* (spatializing actions)” e frequente è il passaggio dall’itinerario, una serie discorsiva di operazioni, alla mappa, una scena totalizzante in cui diversi elementi sono concentrati, all’interno della struttura delle storie spaziali o “travel story.” Infatti il racconto di viaggio o di azione è segnato dalla ‘citazione’ dei luoghi che ne risultano e che lo autorizzano (119).⁵³ Ed ecco un esempio di come queste citazioni si inseriscono nell’itinerario dei due personaggi (Linda e l’amante), per le vie di Napoli:

“Stava guardando in aria i panni appesi sventolanti, le bandiere di Napoli a festeggiarli, dicevano le altre volte. ... Erano a Toledo. La macchina voltò e s’addentrò lentamente” (152); “Dopo aver parcheggiato in piazza Plebiscito tra svolazzi di colombi, rifecero a piedi un tratto di via Toledo, tornando indietro sullo stesso marciapiede nell’affollamento festivo. ... Anche la Galleria era gremita, le volte rimbombavano. ... Ruscirono davanti al San Carlo. Continuarono a camminare mentre scuriva e s’accendevano le luci, una lunga passeggiata fino alla discesa di Santa Lucia e al ristorante sul Porticciolo” (165); “Salita la scaletta ripida, si erano trovati nelle luci di via Partenope, davanti ai grandi alberghi nuovi, un po’ anacronistici, massicci e stipati di terrazzini appesi, ma magnificamente comodi” (173); “Risalirono via Chiaia lentamente. ... Con le saracinesche abbassate, le insegne spente, deserta a quell’ora domenicale di cena o di cinema, la strada si svolgeva curvando in su, irriconoscibile. ... Quando la strada si richiuse, erano nel cuore della vecchia Chiaia dai marciapiedi stretti e logorati, col disegno sporgente di tutti i suoi balconi, ringhiere di ferro nero sul corpo dei palazzi che sembravano altissimi e cadenti” (182).

Nel romanzo della Bonanni la tendenza alla mappa, alla cristallizzazione in un palcoscenico totalizzante in cui ogni elemento occupa il suo posto preciso, viene così arricchita grazie al movimento del soggetto che guarda ed assorbe lo scenario, restituendo questa interiorizzazione nel tessuto linguistico del testo, attraverso ricorrenti verbi di moto. In questo modo emerge il soggetto femminile e la sua voce, tesi ad appropriarsi del

⁵³ Se la mappa è un teatro, in cui si giustappongono i dati forniti dalla tradizione e quelli derivati dall’esperienza, prodotti dall’osservazione empirica, il tour invece consente di mescolare gli elementi dell’ordine imposto e ci spiega come impiegare lo spazio: “maps, constituted as proper places in which to exhibit the products of knowledge, form tables of legible results” mentre “stories about space exhibit on the contrary the operations that allow it, within a constraining and non-‘proper’ place, to mingle its elements anyway” (de Certeau 121).

nuovo spazio urbano in modo cosciente (viaggio) o svagato (*flânerie*). Cialente ha adottato una teatralizzazione dello spazio della soffitta ma, rispetto alla scrittrice abruzzese, presenta in *Un inverno freddissimo* uno *static landscape*: l'innovazione consiste nell'osservare la città sottostante con la tecnica dell'*aerial shot*. Dal suo distaccato angolo di contemplazione Camilla rinuncia ad interagire con la metropoli e preferisce affrontare i suoi fantasmi nella quiete solitaria della campagna.

Il ricorso a queste inquadrature cinematografiche da parte delle due autrici ci riporta ancora una volta alla Woolf e alla sua 'one-day novel' *Mrs Dalloway*. Nel celebre romanzo la scrittrice inglese ricorre a "perambulation and locomotion around the city ... as narrative routings" e gioca con le nuove tecniche introdotte dal cinema: flashback, montaggio, carrellate (Marcus 68). Nel caso dell'*Adultera* occorre aggiungere che la vicenda si svolge nell'arco di ventiquattro ore e che questa struttura narrativa consente alla Bonanni di esplorare, come nel caso della Woolf, "an ordinary mind on an ordinary day" ("Modern Fiction," 106). Per concludere, nelle scrittrici si rileva, accanto all'influenza dell'alto magistero della Woolf, quella delle nuove strategie artistiche propuginate dal cinema, diffusissimo a livello popolare negli anni Cinquanta e Sessanta. Non solo dunque la letteratura genera letteratura; anche un mezzo più popolare contribuisce ad innovare le tecniche rappresentative della scrittura. Questo apre uno spiraglio all'ipotesi di un'influenza esercitata sulla *high culture* da forme artistiche meno nobili ma largamente diffuse, come potrebbero essere le riviste femminili del tempo, che incarnano un immaginario diffuso cui attingere per costruire i propri intrecci. Con il fine non troppo segreto di contestare o di mettere in discussione la validità della produzione commerciale e del suo immaginario.

CAPITOLO III

La nuova educazione delle ragazze: le ‘carte rosa’

“Direi che il problema della stampa femminile viene oggi secondo soltanto a quello del benessere materiale e morale dell’infanzia: ne è anzi la condizione necessaria in quanto solo una massa femminile rettamente educata potrà creare una generazione nuova sana e felice”

Ada Gobetti, *Panorama della stampa femminile*, 1952¹

III. 1 Il Congresso sulla stampa femminile

Nel 1956, Anna Garofalo con il suo *L’italiana in Italia* offre un esauriente ritratto della condizione muliebre nella penisola a qualche anno dalla fine della seconda guerra mondiale.² Le donne, secondo la giornalista, “vengono tenute in una situazione di inferiorità proprio perché non si svegli in loro la ragione e le induca a riflettere sui fili spinati che limitano il campo ove sono racchiuse” (7). Il riferimento ad immagini spaziali concluse, recintate, che nella loro icasticità (“fili spinati”) rievocano la crudele costrizione dei campi di concentramento, rimanda al tema affrontato nel capitolo precedente: questa donna ‘imprigionata’ all’interno dello spazio domestico e, più in

¹ La citazione della Gobetti presenta tutta l’ambiguità sottesa al rapporto donne ed educazione: la donna come simbolo di pace, dei valori di solidarietà, collaborazione, pietà, rievoca l’immagine tradizionale della madre più che quella della moderna donna emancipata. La Gobetti sottolinea la necessità dell’educazione femminile come base per una maternità più consapevole, ribadendo così la priorità del ruolo materno.

² Anna Garofalo, giornalista attiva negli anni 40 e 50, pubblicò sul mensile *Il mondo* numerose inchieste di attualità. Curò inoltre una trasmissione radiofonica, *Parole di una donna*, che andò in onda dal 1944 al 1953 alla RAI. Pioniera nella discussione franca e aperta di quelle che erano le più urgenti e contrastate questioni femminili, la Garofalo desiderava raccontare in *L’italiana in Italia* la storia delle donne e della straordinaria trasformazione in atto nel paese, sfruttando la sua esperienza radiofonica.

generale, della struttura sociale, avverte i limiti della sua condizione e cerca una via di fuga. “Si sente nel chiuso delle famiglie qualche cosa che scricchiola, il bisogno di aprire le finestre, di dire la verità, la stanchezza dei luoghi comuni” (Garofalo 8). Il “bisogno di aprire le finestre” si configura come necessità di varcare la soglia che divide interno ed esterno, privato e pubblico, di superare lo spazio-*limine*. La giornalista spiega che la nuova italiana dovrà lasciare il “cerchio familiare” per partecipare responsabilmente alla vita della *civitas*, come ha cominciato a fare con il voto che le ha garantito l’accesso alla sfera pubblica: cittadina a tutti gli effetti, la donna è diventata soggetto attivo.

Ma molta strada resta da fare per raggiungere la completa parità “morale, sociale e giuridica:” per percorrere questa strada, la libertà più difficile da conquistare è, secondo la Garofalo, quella dal timore. Il timore è anzitutto quello di parlare, di dare corpo e voce alle proprie rivendicazioni. Tanti temi restano tabù e le donne non osano affrontarli pubblicamente; ne parlano invece con sorprendente sincerità nel gineceo delle riviste femminili, rivelando agli anonimi confidenti delle piccole poste i loro crucci e le loro speranze. La stampa femminile, che conosce in questi anni un successo e un’espansione editoriale senza precedenti, svolge, insieme alla cosiddetta narrativa rosa (fotoromanzo, cineromanzo, romanzo rosa), una funzione determinante nell’educazione delle donne, particolarmente all’interno delle classi popolari, piccolo e medio-borghesi.³ In anni in cui si registra “una scarsità grave di nozioni e di punti di riferimento sul maschile,” la difficoltà di dialogo tra madri e figlie e tra coetanee è enorme: “l’avidità di informazioni, anche di piccolissimi segnali, su come muoversi nel terreno sconosciuto dello scambio e della lettura ostica dell’altro sesso, era talmente divorante da rendere estremamente

³ Ancora nel 1976, “con 45 titoli, fra settimanali, mensili e altri periodici, il giornalismo destinato alle donne rappresenta ... in Italia, il più rilevante *corpus* di stampa periodica specializzata” (Lilli 253) e quella più soggetta ad investimenti pubblicitari.

difficile l'uso corretto di ciò che veniva confidato, raccontato. Inoltre la gamma dei comportamenti espressivi socialmente tollerati, nella personalità femminile, era molto ristretta” (Piccone Stella 135). Meglio dunque confidarsi con un'autorità che distribuiva consigli dall'alto della sua esperienza, facilitando l'incontro con l'Altro nel rispetto dei codici di comportamento. Ritengo utile dedicare questo capitolo ad un'indagine sulla stampa rosa degli anni Cinquanta e Sessanta, affidando al capitolo successivo l'analisi dei punti di contatto tra 'vituperata' narrativa rosa e scrittura propriamente letteraria, con un *case study* di un'opera di Alba de Céspedes.

Una crescente attenzione è stata riservata, ieri ed oggi, da parte della critica al filone della stampa rosa per la sua capillare diffusione presso il pubblico femminile e il suo potenziale valore pedagogico.⁴ Il rosa è il colore tradizionalmente associato allo spazio femminile che caratterizza “con coerente uniformità di toni pedagogici, prodotti che risultano assai diversi per ampiezza, dignità letteraria e caratteristiche del *medium* usato per raggiungere i fruitori” (Faeti 160). Di questo colore si tingono generi differenti, dal romanzo al fotoromanzo, dai libri per signorine ai rotocalchi.⁵ Molti studiosi e studiose, pur entro una generale presa di posizione polemica verso questa forma di scrittura ritenuta paraletteratura, si chiedono il perchè del successo travolgente di fotoromanzi, poste del cuore, romanzi sentimentali.⁶ Non sarà superfluo ricordare qui che

⁴ Sono spesso gli stessi direttori e i collaboratori delle testate di fotoromanzi più famose a sostenere la bontà delle proprie intenzioni. A dispetto di quanto comunemente si crede, non di rado gli iniziatori del fotoromanzo erano marxisti o comunque vicino a quelle idee politiche. Bravo ricorda le parole di Damiano Damiani, regista per il fotoromanzo *Bolero*: “Per noi la cosa più importante era fornire a masse sempre più vaste strumenti di lettura e così contribuire alla loro emancipazione. Non credevamo che ciò che ha successo presso le masse dovesse essere necessariamente un prodotto sottoculturale, secondo una visione elitaria della cultura assai radicata in Italia” (15).

⁵ Si intende per stampa femminile la stampa genericamente rivolta ad un pubblico femminile, per quanto una parte non trascurabile sia spesso costituita da lettori maschi.

⁶ Per un panorama della storia della stampa femminile si veda Evelyne Sullerot, *La presse féminine*. Per un'analisi della stampa femminile in Italia, con toni piuttosto critici, si rimanda invece a Milly Buonanno,

la stampa femminile in Italia ha registrato la punta di massima concentrazione negli anni Quaranta, con l'apparire di un tanti nuovi periodici, per lo più fotoromanzi e che ha continuato a lungo a riscuotere consensi di pubblico e vendite. Per capire questo grande successo, occorre tracciare un quadro generale della politica editoriale sottesa, ricorrendo al prezioso aiuto degli atti di un convegno che venne organizzato a Roma dall'Unione Donne Italiane e dal settimanale militante *Noi donne* nel 1952. Questa manifestazione cercò di fare il punto della situazione e di ribadire che il fine primo della stampa periodica femminile era l'educazione delle lettrici. Alcuni interventi furono poi pubblicati dalla rivista in un opuscolo che offre una chiara testimonianza della funzione attribuita dagli intellettuali alla stampa e della diffusa chiamata alla moralità che ha pervaso molta della produzione letteraria degli anni Cinquanta e Sessanta. In questa atmosfera il fiorire dei fotoromanzi si collega alla funzione chiave del nuovo *genre* nato in Italia: ricordare e riproporre alle donne italiane i valori tradizionali tanto cari al patriarcato, come "verginità, matrimonio, sacrificio, riscatto dalla perdizione" (Buonanno 32). Il fotoromanzo si pose come strumento di continuità tra passato e presente, invitando, dietro le sue aspirazioni, a mantenere lo status quo. A ulteriore conferma di una continuità con il passato, molte riviste borghesi nate durante il ventennio, come *Grazia* e *Annabella*, proseguirono le pubblicazioni e sull'esempio della stampa femminile americana si presentarono con un abito rinnovato pur mantenendo un'ideologia di fatto conservatrice.

Il congresso dell'UDI nacque proprio con l'intenzione di lanciare un appello alle 'donne che scrivevano per le donne,' con lo scopo di invitare "la stampa femminile

Naturale come sei. Si può trovare una panoramica sulla paraletteratura nelle sue varie forme in *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto* a cura di Noel Arnaud, Francis Lacassin, e Jean Tortel, con un contributo di Michele Rak per l'edizione italiana.

all'altissima missione che le è assegnata: essa deve essere un'amica ed una compagna che incoraggi e si faccia amare, non una voce che umilia e che corrompe, che illude ed inganna, come troppo spesso oggi avviene" (*Le donne e la cultura* 183). Ed ancora: "La stampa femminile non deve essere oggetto di speculazioni ma deve essere frutto della collaborazione sincera ed onesta fra editori, scrittori e pubblico per lo sviluppo della personalità e della cultura della donna" (184). Tra le aderenti al congresso, introdotto da un caloroso saluto di Sibilla Aleramo, meritano di essere menzionate Anna Banti, Fausta Cialente (articolista del settimanale), Anna Garofalo, Natalia Ginzburg, Joyce Lussu e Laudomia Bonanni. Sono in molti a dimostrare interesse e attenzione verso un fenomeno crescente e che necessita uno studio organico per tracciare un quadro del suo sviluppo e soprattutto delle sue potenzialità; *Noi donne* pubblicò in quello stesso anno la prima storia della stampa e del giornalismo femminili dal Settecento in poi, curata da Grazia Cesarini e Ghita Marchi. La comunità intellettuale di sinistra si interrogava sul futuro della carta stampata come avrebbe fatto di nuovo negli anni Settanta, in coincidenza con un'altra svolta nel ruolo femminile e nell'ambito di un rinnovato clima di lotta e propaganda.

Ada Gobetti, richiamandosi ad un precedente libello di Maria Antonietta Macciocchi, offre nel suo contributo al convegno una sintetica mappatura dei periodici del tempo. Gobetti parte da un dato importante: "in Italia si vendono settimanalmente oltre quattro milioni e mezzo di giornali a rotocalco destinati alle donne, corrispondenti, come spesa, a una cifra di dieci miliardi annui" (11).⁷ Si tratta di almeno 25 settimanali a rotocalco dedicati alle donne italiane e si può ipotizzare che queste copie vengano lette

⁷ Gli atti del congresso *Le donne e la cultura*, organizzato nell'ottobre 1952 a Roma, sono usciti nello stesso anno per le edizioni *Noi donne*, a cura di Ada Gobetti, Piero Calamandrei, Maria Bassino, Tommaso Fiore, Carlo Scarfoglio, Dina Jovine, Maria Antonietta Macciocchi e con prefazione di Sibilla Aleramo.

almeno da tre persone, cosicché la loro influenza si allarga a macchia d'olio. Questa stampa si suddivide in due grandi categorie: “quella d'ispirazione borghese-laica, e quella d'ispirazione cattolica, o meglio vaticana”(11). I giornali che appartengono alla prima categoria sono i più numerosi e si possono ricondurre a tre gruppi editoriali principali, che dominano il mercato: Mondadori, editore di *Bolero* (450.000 copie di diffusione settimanale), *Confidenze* e *Grazia*; Rizzoli, con *Bella*, *Annabella*, *Novella*; e Vitagliano, specializzato in cinema, che stampa *Le vostre novelle*, *Luna Park*, *Novelle-film*, *Hollywood*.⁸ Gobetti individua anche un quarto gruppo che, “sotto le più diverse sigle editoriali, si riattacca a quell'«internazionale della stampa del cuore» che ha il suo centro a New York presso l'editore Mac Fadden e i cui elementi si ritrovano debitamente adattati nelle varie «storie vere», «intimità», e «confessioni» dei paesi dell'Europa occidentale”(12). In questa categoria fa rientrare numerose riviste di successo: *Tipo*, *Sogno*, *Intimità*, *Confessioni*, *Selezione femminile*, *Marie Claire* e soprattutto *Grand Hôtel*, la rivista allora più venduta a livello nazionale, con 500.000 copie settimanali.⁹

⁸ Interessante un commento di Anna Bravo che osserva come negli anni Cinquanta le case editrici Mondadori e Rizzoli non annoverassero nel catalogo ufficiale delle loro pubblicazioni *Bolero* e *Sogno*, giustificando queste riviste solo come proficua fonte di denaro da investire in opere di migliore qualità: questo spiega più di mille parole la bassa considerazione di cui queste pubblicazioni godevano presso l'opinione colta.

⁹ Alla metà degli anni Settanta la situazione non è cambiata nei suoi tratti generali: Rizzoli guida la classifica delle vendite con *Annabella*, *Amica*, *Bella*, *Novella 2000*; il gruppo Del Duca segue con *Grand Hôtel*, che continua ad essere il più diffuso settimanale femminile italiano, *Intimità*, e *Stop*; terzo Mondadori con *Bolero Teletutto*, *Confidenze*, *Grazia* e *Cosmopolitan*; quarto Rusconi con *Gioia* ed *Eva Express*. Persiste dunque il successo del fotoromanzo mentre sembra trovare difficoltà il cineromanzo, soppiantato da periodici di diversificati interessi. Milly Buonanno propone una stratificazione sociale dei giornali, iscrivendo ai livelli medio e medio-superiore *Grazia*, *Amica*, *Annabella*; *Alba*, *Bella*, *Confidenze*, *Gioia* e *Intimità* ai livelli medio e medio-inferiore; *Grand Hôtel*, *Bolero teletutto*, *Eva Express*, *Stop*, *Novella 2000* a quelli medio-inferiore e inferiore: questo conferma per Lilli come “il fumetto e l'evasione in generale siano il nutrimento della popolazione femminile più sprovvista economicamente e culturalmente” (261). Per un'analisi della “divisione in classe” della stampa femminile, si rimanda a Milly Buonanno, *Naturale come sei* e all'articolo di Eco, Vollaro, Usberti, “Lady Kitsch” su *L'Espresso colore* (1970).

La produzione d'ogni gruppo può essere suddivisa in altre due categorie: i giornali a fumetti e fotoromanzi, e le "riviste del senso comune," che "rispecchiano la mentalità e le esigenze d'un largo strato della media borghesia italiana" (13). Per fare chiarezza tra tanti titoli, va ricordato che nel dopoguerra, in linea generale, i ceti popolari potevano disporre di fumetti e di giornali di racconti come *Confidenze e Intimità*, mentre i ceti borghesi potevano ricorrere a testate come *Novella*, *Grazia* o *Annabella*, per beneficiare dell'informazione provvista accanto alla moda, alle rubriche varie e alla narrativa.¹⁰

Di entrambe le categorie individuate per gruppo la Gobetti traccia i difetti, legati *in primis* al modello e agli ideali proposti. Tutte le partecipanti al congresso concordavano nel rimproverare alla stampa femminile il confinamento della donna italiana ad un ruolo secondario, minore; incatenata al *clichè* del matrimonio fortunato la donna non veniva istruita ad assumere un nuovo ruolo, più attivo ed impegnato. Riviste e romanzi rosa invitavano le giovani a sfruttare le doti femminili per 'accalappiare' un buon partito, rifiutando ogni idea di emancipazione femminile, ogni richiamo alla libertà e all'indipendenza. La mia lettura si discosta da quella di Gobetti; ritengo infatti che la stampa rosa offrisse anche dei benefici per le sue numerose lettrici e rivestisse non solo

¹⁰ Si veda l'articolo di Gian Luigi Falabrino, "I segreti dell'alcova" in *Il mondo* (19 marzo 1963). Riviste eclettiche come *Grand Hôtel*, *Annabella*, *Grazia*, *Novella*, di grande successo commerciale, seguono una formula standard che Giorgio Bocca nel suo volume *La scoperta dell'Italia* ha così definito: "quaranta per cento alla moda; venticinque all'attualità erotico-sentimentale, venticinque alla precettistica, ai consigli pratici educativi, cinque alla cultura generale, cinque alla cucina" (citato da Dina Bertoni Jovine *Enciclopedia della donna*, 157). Tutte le rubriche indicano che di fronte alla crisi dei valori tradizionali le donne cercano di crearsi dei nuovi punti di riferimento sui diversi aspetti della vita quotidiana. A parere di Bertoni Jovine, spesso le riviste si affidano ad informazioni d'attualità senza rielaborarle ad uso del pubblico: "Si accoglie cioè l'esigenza di una informazione a livello del progresso attuale, ma si teme di imporre alle lettrici lo sforzo di trasformare l'informazione in vera e propria cultura. Questo spiega non soltanto la spezzettatura degli argomenti in rubriche diverse ma anche la loro frammentarietà" (157).

un compito di evasione ma anche di educazione e di preparazione all'inserimento nella società.

Secondo Gobetti anche in riviste più progressiste come *Marie Claire* e *Grazia* la donna, per quanto si presentasse più indipendente, dotata di intelligenza e di capacità e con un'occupazione di prestigio (spesso grazie a spregiudicate doti 'maschili'), era pronta a lasciare tutto in nome della famiglia. Per questa figura il lavoro e il matrimonio servivano solamente a garantire quel lusso che era il suo vero ideale, segno rivelatore di una mentalità conservatrice.¹¹ L'atteggiamento di sospetto che serpeggia tra le partecipanti (e i partecipanti) del convegno dell'UDI attribuisce alla stampa commerciale un valore degradante e denigratorio nei confronti delle donne. Si tratta di una tendenza, ravvisabile in particolare negli interventi di Ada Gobetti e Antonietta Macciocchi, che ha lasciato tracce sino al presente e risale al filone di accusa di marca marxista-francofortese che condanna in blocco la letteratura di massa. Per Adorno e Horkheimer

the modern culture industry produces safe, standardized products geared to the large demands of the capitalist economy. It does so by representing 'average' life for purposes of pure entertainment or distraction as seductively and realistically as possible. Thus, for them, Hollywood movies, radio, mass-produced journalism, and advertising are only different at the most superficial level. (During 29)

Ma Adorno e Horkheimer non tenevano conto delle possibilità di un consumo critico e delle capacità inerenti al sistema dell'industria culturale di fornire a tutti delle opportunità creative. Nella loro visione, la massa dei consumatori non sarebbe stata in grado di distinguere tra realtà e finzione: "The whole world is made to pass through the filter of the culture industry. ... The more intensely and flawlessly his techniques

¹¹ Per quanto riguarda le riviste di ispirazione cattolica, come i diffusi settimanali di moda *Alba* e *Gioia*, la critica marxista non può che condannarle in blocco per l'educazione tradizionale offerta; esse insegnavano soprattutto la rassegnazione, l'accettazione della realtà senza alcuna pretesa o desiderio di cambiamento, esaltando nelle donne la dote della passività.

duplicate empirical objects, the easier it is today for the illusion to prevail that the outside world is the straightforward continuation of that presented on the screen. ... real life is becoming indistinguishable from the movies” (Adorno e Horkheimer 126). I prodotti dell’industria culturale sono fatti in modo tale da costringere i consumatori a perdere la propria immaginazione e spontaneità; ogni riflessione cede di fronte ad un riconoscimento passivo di vicende e tecniche già precedentemente conosciute. Questo tipo di fruizione passiva viene attribuita di norma alle consumatrici di rosa, e non stupisce che la stessa cultura di massa sia caratterizzata come ‘femminile’ per le sue qualità usualmente riferite alle donne e come tali ritenute inferiori: emozioni, sentimenti e passività (Hollows 71).¹² Dichiara la Gobetti: “Quanto più una popolazione è culturalmente arretrata, tanto più i suoi gusti sono determinati e dominati da quello che vede, da quello che sente, da quello che legge; e la suggestione esercitata sugli strati più semplici dalle pagine di questi giornali è spesso assolutamente invincibile” (22). Dieci anni più tardi la critica americana Betty Friedan ribadiva questa linea accusatoria denunciando l’influenza negativa dei mass media nella sua fortunata *Mistica della femminilità*, subito tradotta e pubblicata in Italia nel 1964 dalle Edizioni di Comunità; nel testo si denunciava il sostegno ad antichi ruoli e norme restrittive presente nella stampa femminile (americana). Secondo la Friedan le donne venivano continuamente invitate a rimanere nell’ambito domestico, ad annullare il proprio potenziale e le proprie aspirazioni. Bisognava proporre modelli di donne emancipate contro l’immagine

¹² “Indeed, as Andreas Huyssen argues, in critiques of mass culture, there is a ‘persistent gendering of mass culture as feminine and inferior’ (1986, 196) and an association of modernist high art with a heroic masculinity. ... The threat of mass culture was to ‘feminise’ men – no one, at the time, felt the need to contest the idea that ‘feminine’ qualities were inferior qualities” (Hollows 71). Se per Adorno e Horkheimer la cultura di massa è simbolo del potere del capitalismo e del conformismo asservito della gente, va qui ricordato l’insegnamento di Gramsci secondo cui ciascuno di noi fa parte della massa: “Si è conformisti di un qualche conformismo, si è sempre uomini-massa o uomini-collettivi” (1376).

idealizzata imposta, in modo da fare nascere un barlume di coscienza. Anche in Italia “fu proprio la stampa (femminile, s’intende) la grande propagandista della ‘mistica della femminilità’ ...: sposando insieme cattolicesimo e pubblicità, verginità e consumismo, fedeltà coniugali e supermercati, essa si avviò verso i suoi fasti di regina dei mass media e diede un contributo definitivo alla formazione della «nuova» casalinga italiana” (Lilli 284).

Laura Lilli coglie involontariamente proprio quel dato di contraddittorietà che problematizza qualunque condanna a priori di questa produzione di consumo; infatti pubblicità, consumismo e supermercati fanno riferimento ad una società che privilegiando il progresso e l’avanzamento tecnologico consente maggior tempo libero ed idee per impiegarlo, favorendo i contatti con l’altro sesso. Il filone critico francofortese, assumendo le consumatrici come “cultural dupes,” non riconosce alle donne alcun potere di *agency* legato alle pratiche della lettura e dell’interpretazione, perché immagina che i messaggi provenienti dalle riviste “are simply injected into a passive audience who absorb them uncritically” (Hollows 13). Negli anni successivi questa prospettiva è stata soggetta a revisioni da parte di intellettuali influenzate dai *Cultural Studies*, come Tania Modleski e Janice Radway, che hanno rivalutato la letteratura rosa e altri generi di consumo (in particolare le *soap opera*). Il pericolo di considerare questo tipo di produzione culturale come prodotto di massa è quello di vederlo semplicemente come un oggetto da fruire senza il ricorso a capacità critiche. Gli studi culturali invitano a fare

riferimento non a un pubblico generico di lettori, un pubblico di massa, ma a lettrici storiche, con interessi e gusti definiti.¹³

Tania Modleski contesta l'idea che "all narrative pleasure is male pleasure" (Mulvey)¹⁴ sostenendo che i romanzi rosa rappresentano una forma specificamente femminile di piacere narrativo. In *Loving with a Vengeance* (1982) la studiosa sostiene che il pubblico conosce gli ingredienti necessari alla buona riuscita dell'opera e ne cerca traccia. Le lettrici si aspettano determinate situazioni e godono del ritrovarle nel testo: cercano conferme, non novità. Il piacere deriva loro dal ritrovare il noto e l'*happy ending*; si sentono così investite del potere di interpretare la realtà e leggerla. Non solo; la capacità da parte della protagonista femminile di ridurre l'eroe ai suoi piedi indicherebbe un certo potenziale di azione e un intimo desiderio di vendetta che ricompenserebbe la frustrazione quotidiana della donna. Dietro a tanta letteratura rosa si nasconderebbe dunque una proiezione utopica verso un mondo diverso, per quanto legata ad un genere in fondo regressivo e tradizionalmente reazionario. Radway prosegue sulla strada della 'rivalutazione' del rosa pubblicando nel 1984 *Reading the Romance*, centrato sulla figura della lettrice di letteratura sentimentale, una figura dotata di maggior senso critico di quanto comunemente attribuitele: "Through identification with the heroine, the reader can experience this state and satisfy her own needs before returning to a world in which she must care for others" (citato in Hollows 80-81). Radway intravede nei romanzi rosa la ricerca dell'unione simbiotica madre-figlia: ogni lettrice punta infatti a tornare ad un

¹³ Per l'apporto degli studi culturali alla letteratura si rimanda al capitolo primo. La critica femminista si sentì autorizzata a considerare con serietà i romanzi rosa; prime tra tutte Tania Modleski con il suo *Loving with a Vengeance* (1982) e Janice Radway con *Reading the Romance* (1984).

¹⁴ Si rimanda al saggio più conosciuto di Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975).

rapporto in cui viene accudita. In questo senso la lettura rappresenterebbe un atto di resistenza alla realtà quotidiana.

Negli anni Cinquanta poche ed isolate erano le voci più aperte al confronto dialettico con il genere rosa: tra queste quella di Anna Banti, il cui intervento al convegno sarà più avanti analizzato e, all'interno dello schieramento comunista, quella di Teresa Noce, che in una lettera uscita sulla rivista *Lavoro* sempre nel 1952, tentava di comprendere le ragioni della popolarità del rosa non limitandosi a condannarlo. Spiegava che le lettrici di un giornale cercano

ciò che permette loro di 'evadere' dalle miserie della vita quotidiana, che le faccia sperare in un domani più bello, che le faccia sognare magari il 'principe azzurro' ... Il successo dei 'fumetti,' della stampa a rotocalco e illustrata e di certi romanzi rosa che hanno milioni di lettrici, anche tra le donne lavoratrici, tra le massaie come tra le impiegate, tra le braccianti come tra le operaie, si spiega soprattutto con questo bisogno di evadere. Alzare le spalle e parlare di 'arretratezza' delle donne, come sovente fanno i nostri compagni uomini, è inutile e non risolve il problema. (citato da Bravo 103-104)¹⁵

Le intellettuali presenti al congresso prendono distanza da questo tipo di stampa femminile, esaltando la funzione e l'alto valore morale e moralizzante svolto da *Noi donne*, unico rappresentante della stampa cosiddetta "democratica." Il settimanale presentava un mondo che partendo dall'esperienza reale delle donne le invitava ad intervenire sulle realtà, a divulgare la buona nuova dell'emancipazione.¹⁶ Proponendosi come antidoto al fotoromanzo nonché alle riviste d'evasione e d'informazione, *Noi donne* cercava di invogliare nuove lettrici sfruttando anche il richiamo della moda, della cucina, del cinema, delle rubriche, dei concorsi di bellezza e conteneva, oltre a racconti e

¹⁵ Anche tra le giovani comuniste erano diffusi i fotoromanzi, come aveva già osservato nel 1947 una militante dell'Associazione ragazze d'Italia in un articolo su *Vie nuove*, intitolato "Le ragazze sognano:" "se alla conferenza nazionale della Gioventù comunista qualche delegata avrà *Grand Hôtel* nella borsa ... non ci si deve scandalizzare: anche per questa via le ragazze vanno verso la democrazia" (citato da Bravo 101).

¹⁶ La rivista "ha portato alle donne semplici, alle donne colte, alle donne che vogliono stare tutte insieme e non rimanere divise, una parola nuova" (Alessandrini 118).

romanzi, persino un cineromanzo, trascrizione in fumetto della trama di un film di successo.¹⁷

Organo ufficiale dell'UDI a partire dal dopoguerra, *Noi donne* conobbe una consistente diffusione passando nell'arco di dieci anni da 3.000 copie a 300.000 grazie all'alacre attivismo delle sue diffonditrici, donne comuni che nelle ore libere si dedicavano alla distribuzione e al passaparola.¹⁸ Negli anni Sessanta il periodico affrontò con coraggio temi significativi quali la parità salariale, il libero accesso a tutte le carriere, la tutela delle lavoratrici, il controllo delle nascite, favorendo la crescita culturale delle lettrici.¹⁹ Come spiegava Joyce Lussu: “E questa è cultura: cultura intera, nel senso di prendere coscienza di sé e delle proprie possibilità di sviluppo, dei rapporti tra sé e gli altri, dell'ambiente intorno a sé e della possibilità di *agire* su questo ambiente per modificarlo e migliorarlo” (111; corsivo mio). La Viganò nel numero di ottobre 1952 di *Noi donne* aveva parlato di una “fame di cultura” da parte del pubblico che andava soddisfatta con il giusto nutrimento intellettuale e spirituale; cardine di questa missione appariva l'esaltazione del lavoro come possibilità di concreta emancipazione.

La politica di *Noi donne* mirava alla massima diffusione popolare: grazie ad un prezzo contenuto, offriva alla donna uno strumento per “dare un giudizio sulle cose che avvengono attorno a lei, su ciò che la schiaccia, che la opprime, su ciò che si può fare per

¹⁷ Il periodico contiene, spiega Joyce Lussu al congresso sulla stampa femminile, “tante belle figure, e c'è anche un cineromanzo e c'è la moda e tanti consigli pratici, utili, e qualche racconto che piace” (110). *Noi donne* “insegna a fare le frittelle di pane e ad essere belle per i mariti che tornano. Ma al primo posto c'è l'impegno per la Resistenza e l'impegno per la pace, per la ricostruzione. ... *Noi donne* insegna la politica e la speranza e propone il relax con fumetti educativi e romanzi a puntate” (Michetti 86).

¹⁸ Fondato nella clandestinità in Francia nel 1936 da un gruppo di fuoriuscite antifasciste, tra la fine del '43 e l'inizio del '44 si trasferì in Italia e divenne l'organo principale di stampa e propaganda dei Gruppi di difesa della donna, nati nell'Italia occupata subito dopo l'armistizio, e uscì in diverse edizioni. Questi gruppi di difesa diedero luogo, nel 1945, all'Unione Donne Italiane, o UDI, schierata a difesa delle lavoratrici, un'associazione attenta “al vivere concreto delle donne, cui fa da sfondo, insieme con la dimensione del sociale, il tema dei diritti individuali sanciti dalla Costituzione” (Michetti 76).

¹⁹ Si avvia un “processo al pregiudizio in cui *Noi donne* svolge una parte importante, anticipando il dibattito sui temi della società civile e del costume, su quello che ... definiremmo: il privato” (Michetti 78).

la liberazione propria e di tutti” (111). Negli anni Cinquanta iniziarono le prime grandi inchieste del periodico, condotte da Anna Maria Ortese, Paola Masino, Fausta Cialente che “con una prosa acuta dipingono le tabacchine al duro lavoro, le ragazze e le vecchie malate di sifilide perché violentate dagli eserciti alleati, le operaie succubi delle molestie dei padroni” (Michetti 86).²⁰ Il giornale affrontava tutti gli aspetti della vita delle donne anche grazie alla rubrica della posta, curata prima da Renata Viganò e poi da Giuliana Dal Pozzo, in cui erano “le lettrici a raccontare l’Italia e le italiane che cambiano.”

Ma la palma delle vendite negli anni di *Noi donne*, che rimane un caso unico, spettava comunque ai giornali di evasione e di informazione: un panorama dei riferimenti culturali negli anni Cinquanta e Sessanta non può prescindere da uno studio del popolarissimo fotoromanzo, creazione tutta italiana, la cui influenza si riflette a vari livelli anche nelle lettere ricevute da queste pubblicazioni, da cui emergono i sogni e i timori delle donne ritratte da Anna Garofalo. L’analisi delle rubriche di piccola posta consente infatti di comprendere quale fosse l’apporto di queste riviste all’educazione delle proprie lettrici e soprattutto garantisce l’ascolto della voce delle donne che leggono i giornali, un pubblico variegato per cultura ed estrazione sociale ma prezioso specchio delle italiane di allora.

Dall’esame delle rubriche di posta, emergono anche le ideologie che guidano queste riviste, e che secondo la critica di sinistra sarebbero interamente riconducibili all’idea della donna come essere disinteressato a discorsi politici ed economici, e rivolto tutto al personale. Dissento però da questa interpretazione perché non tiene in sufficiente conto il pragmatismo di fondo e il tono scanzonato di molti consiglieri e sottovaluta il

²⁰ Con tono apologetico, Michetti rivive la storia della rivista: “Negli anni ’50, anni di guerra fredda, di sviluppo industriale al Nord, e di immigrazione dal sud, le donne vogliono lavorare, *Noi donne* le sprona; le donne sentono il peso del padre, *Noi donne* le invita a ribellarsi, ma con giudizio” (86).

fatto che all'angolo della posta spesso contribuivano persone preparate, come la giornalista e sociologa Gabriella Parca che curava la corrispondenza su *Luna Park*.

III.2 *Grand Hôtel* e il successo del fotoromanzo

In un bell'articolo apparso nel 1988 sulla *Rivista di storia contemporanea* Angelo Ventrone proponeva di rivalutare i settimanali femminili a fumetti per la loro opera pedagogica. Spesso unica lettura per molte donne, l'influenza del fotoromanzo "fu enorme sulle lettrici di scarsa cultura: ... molte ragazze impararono a leggere sul 'fumetto,' sillabando la frase d'amore" (Parca 17-18). Migliaia di donne sono raggiunte da questi settimanali e "non sono, tutte, donne semianalfabete o piccole, fantastiche ragazzette che hanno tempo da perdere. Molte sono impiegate, operaie, insegnanti" (Cesarini-Marchi 76). Il pubblico di queste riviste, disprezzate e aspramente criticate da molta stampa di sinistra e cattolica, si rivela infatti ben più vario di quanto si ritenga comunemente e comprende anche una buona percentuale di uomini. Le critiche colpiscono in modo più acceso lo scopo di questa stampa, che sarebbe quello di isolare le lettrici "dalla loro stessa vita; trasportarle lontano dalla realtà, evitare che resti loro tempo e voglia di analizzarla, di combatterla se questa realtà è penosa" (Cesarini-Marchi 76-7).²¹ Per la sinistra questi periodici sono promotori del capitalismo borghese, per la chiesa

²¹ Anche la scrittrice Joyce Lussu ricorda, parlando della cultura nei villaggi meridionali, "queste ragazze coi giornali a fumetti in mano" e si indigna in quanto intellettuale: "ci dobbiamo vergognare di non sapere offrire a questa povera ragazza che l'evasione a fumetti di una sgrammaticata, inverosimile e immorale novella d'amore" (108). E la storica Gina Formiggini, a proposito delle ragazze di Napoli: "è doloroso constatare che i giornali a fumetti sono pasto quotidiano di operaie, cameriere, impiegate, studentesse, di ragazze della cosiddetta «buona società» e, talvolta, anche di insegnanti. Che cosa contengano quei giornali tutti sappiamo: avventure strabilianti, amori appassionati e complicati, scene pornografiche, assassini" (114). Si veda per dare un contesto storico e culturale al fotoromanzo Angelo Ventrone, *Tra propaganda e*

dell'individualismo e del materialismo moderni, e la polemica si fa tanto più aspra quanto maggiore è il successo raccolto da questa stampa.

Il fotoromanzo, nato nel biennio 1946-47 con la comparsa di *Grand Hôtel*, *Bolero Film* e *Sogno*, si presenta come un tipo di settimanale completamente nuovo a metà strada tra i fumetti e la narrativa sentimentale e si definisce “settimanale di letture illustrate.”²² *Grand Hôtel* (primo numero 29 giugno 1946), apparve come un *medium* diverso, senza ascendenze riconoscibili, caratterizzato da una forte componente visiva che lo avvicinava al cinema. Ogni numero conteneva due romanzi ad immagini, un romanzo ‘scritto’ pubblicato ad episodi, il racconto di una vicenda di vita vissuta, e due rubriche di corrispondenza, «Bureau» di Francis (dietro cui si nascondeva lo stesso direttore Matteo Macciò) e «Filo d’oro» di Wanda Bontà. Il tutto era incorniciato da due illustrazioni, nella prima e nell’ultima pagina, che evocavano quelle della *Domenica del Corriere*.²³ La scrittrice Wanda Bontà inaugurò, con *Diario di una sposa*, insieme a Luciana Peverelli, autrice di un *Tu, la mia follia*, il primo numero. Simile al *feuilleton*, la trama tipica delle storie presentate si riduce di norma a due giovani belli e onesti che si innamorano a prima vista e solo dopo innumerevoli peripezie e fraintendimenti riescono a coronare il loro amore che ha il sapore di una passione fatale e inevitabile. Di ceto

passione: «Grand Hôtel» e l'Italia degli anni '50. Questi settimanali raggiunsero tirature altissime e svolsero una funzione pedagogica a livello popolare seconda solo a quella del cinema. Evélyne Sullerot nella sua *Presse féminine* ribadisce che il fotoromanzo “permise quello che né la stampa né la radio erano mai riuscite a fare in Italia: penetrò negli strati di popolazione che non erano mai stati sfiorati dai mezzi di comunicazione di massa” (299).

²² Il primo vero settimanale di fotoromanzi, *Sogno*, uscì l’8 maggio del 1947; solo nei primi anni Cinquanta anche *Grand Hôtel* si adeguò e sostituì i fumetti con i fotogrammi. Il successo del *medium* spinse persino un periodico cattolico come «Famiglia cristiana» a farne uso. Nella seconda metà degli anni Cinquanta il fotoromanzo cambiò formato per adeguarsi alla fortuna del rotocalco, lasciando maggior spazio all’attualità, alla cronaca, allo spettacolo e alla televisione: mantenne il proprio successo fino agli anni Ottanta, che segnarono la decadenza del *genre* dovuta alla concorrenza del mezzo televisivo. Si veda sul fotoromanzo e il passaggio alla telenovela l’articolo di Grazia Menechella, “Italian women readers and spectators: from “fotoromanzo” to “teleromanzo”.”

²³ Delle tavole illustrate, “la prima mostra sempre una coppia, colta in un atteggiamento «tipico», la seconda racconta un fatto esemplare e si attiene ai topoi di un tipo particolare di cronaca” (Faeti 228).

diverso, lui più in alto nella scala sociale, lei spesso impiegata che dopo il matrimonio rinuncia al lavoro. Non c'è ombra di questione politica o sociale²⁴ e lo sfondo storico serve solo a fornire spunti. “Manicheo e irrealistico” (Bravo), ricco di colpi di scena, patetico e sentimentale, le caratteristiche del nuovo *genre*, rimaste inalterate sino agli inizi degli anni Settanta, sono così riassunte da Grazia Menechella: “the fotoromanzo is full of stereotypes; the language is dream-like; the characters are clearly divided between good and bad, rich and poor; and details of set design, even more than dialogue, are essential in distinguishing proletarian spaces from those of the upper middle-class” (33).²⁵

In realtà Anna Bravo, nel suo accurato studio sul fotoromanzo apparso nel 2003 per i tipi del Mulino all'interno di una collana significativamente chiamata «L'identità italiana», sottolinea che agli inizi il *genre* era molto più anticonformista di quanto comunemente pensato; offriva infatti esempi di ragazze disinibite e moderne. Ma

l'ondata di restaurazione morale che nel dopoguerra e nel decennio cinquanta dilaga in occidente non risparmia certo l'Italia, e uno dei pochi punti su cui concordano le centrali culturali e le forze politiche è la pericolosità del fotoromanzo. ... Il primo problema di questa fase è non trasgredire troppo. (Bravo 47)

Infatti nell'Italia del dopoguerra, in cerca di una nuova unità e identità nazionale, il “pericolo sessuale” per le donne costituisce una possibilità tanto paventata quanto reale,

²⁴ “A volte aristocratici o grandi borghesi, i protagonisti sono per lo più di ceto medio, lui ingegnere avvocato medico, di solito un gradino più su di lei, impiegata infermiera commessa o ex ricca” (Bravo 41).

²⁵ Anche Roberto Saibene insiste sulla formula stereotipata: “L'indiscutibile banalità e ridondanza dei fotoromanzi derivano ... dalla presenza ossessiva dello stereotipo ad ogni livello compositivo: dall'immagine alla parola, dalla narrazione al contenuto ideologico” (192). Come si vedrà nel capitolo successivo, anche il romanzo rosa (Liala *in primis*) partecipa di queste caratteristiche, differenziandosi solo per un più accentuato descrittivismo di oggetti e indumenti.

come aveva raccontato Bonanni nella sua *Adultera*: “sulle ragazze si vede incombere il libertinaggio, sulle mogli il bovarismo” (Bravo 103).²⁶

I fotoromanzi, con le loro vicende tormentate, le eroine sensuali e stilizzate, i consigli “in tema di amore, moda, salute, galateo” (Bravo 8), si fanno portavoce di messaggi diversi, a tratti contraddittori (secondo la logica della cultura di massa), che aprono la via alla modernità testimoniando un desiderio di promozione sociale e un consumismo nascente, una sorta di mitologia italiana dello sviluppo, modellata sull’ideologia americana.²⁷ Questo ‘americanismo’ contestato ai fumetti non si differenzia dalla propaganda dell’ideologia dominante da parte dei giornali borghesi filocattolici di informazione che si reputavano ad un livello più alto e ritenevano di proporre modelli più moderni e progrediti (ben inseriti nel progetto statale).²⁸ La cultura popolare americana allora trovava un valido appoggio anche nel cinema Hollywoodiano, alla cui influenza i detrattori del fotoromanzo attribuivano gli intrecci complicati e inverosimili e il linguaggio sgrammaticato. I legami con il cinema erano forti, tanto che attori del grande schermo acquistavano fama grazie alle loro apparizioni sulle riviste o viceversa si concedevano alle riviste una volta raggiunta la fama; le notizie su attori e attrici erano

²⁶ Alcuni critici hanno letto l’opera della Bonanni analizzata nel capitolo precedente proprio come una *Madame Bovary* nostrana.

²⁷ Si legge in Macciocchi: “Il materiale di queste riviste non è soltanto d’ispirazione ma diretta provenienza americana. Non vi è un giornale in cui non troviate la novella americana, il romanzo americano, il film americano, il personaggio americano, il modello americano. Alcuni giornali sono esclusivamente composti di materiale americano, che, ogni settimana, arriva in enorme quantità dagli U.S.A.” (*Sotto accusa la stampa femminile*, 6). La Macciocchi si riferiva innanzitutto a *Storie vere*, *Confessioni*, *Intimità*, *Selezione Femminile*.

²⁸ Si ricordi in proposito quanto osservato da Althusser sulla complessità e diffusione degli apparati ideologici, Ideological State Apparatuses (ISAs), che si presentano come istituzioni private, sul modello della Chiesa, la giustizia, i mass media, o la scuola, ma sono in realtà parte dello stato pubblico perchè rivestono la funzione di riprodurre ed affermare il potere della classe dominante e devono la loro definizione al fatto che funzionano soprattutto attraverso l’ideologia. “They function by incorporating all classes in society within a dominant ideology, securing the hegemony of the dominant classes. Through the process of what Althusser called ‘interpellation,’ people are made into agents, or carriers, of social structure. Interpellation is analogous to hailing a person in the street: ideologies “address” people and give them a particular identity or subjectivity and a position in society” (Thompson 413).

disseminate nel testo e spesso le trame prendevano ispirazione dalle complicate storie cinematografiche. Anche la letteratura fornì degli intrecci ai fotoromanzi; *Sogno* ad esempio pubblicò nel 1951 una riduzione di *Tess dei d'Uberville*; *Bolero* nei suoi «Albi» *I promessi sposi*; *Grand Hôtel* propose *Anna Karenina* e molti altri testi che insieme offrono testimonianza di come il rosa nasca da una ipersemplicificazione della letteratura sentimentale, circoscritta alla vicenda d'amore.²⁹

Secondo lo studio storico di Ventrone, i fotoromanzi, primo fra tutti *Grand Hôtel*, la testata più diffusa, con l'aiuto delle tecniche della narrativa rosa proponevano un modello di comportamento legato ad una “morale preindustriale e sostanzialmente rurale, nella quale avevano gran presa i valori e i temi del cattolicesimo tradizionale” (626) ossia la verginità come suprema virtù e la sacralità della famiglia.³⁰ Ma la Chiesa non riconosceva questa funzione, vedendoli solo come pericoloso strumento di corruzione della gioventù. Modernità e cattolicesimo si trovano uniti in quel mito umanista che costituisce secondo Anna Bravo una “specificità italiana:” la “pretesa di vivere la modernità senza rinunciare ai presunti doni dell'arretratezza: la nobiltà, la saggezza, la misura, la coesione sociale” (Bravo 60). Si tratta della ricetta che il fotoromanzo e in genere la stampa rosa offre alle insicurezze e alla crisi di identità dell'Italia e delle italiane del dopoguerra: mediare tra le nuove tecnologie, le nuove ideologie e la vecchia cultura patriarcale legata alla terra.

²⁹ Si veda Pozzato, in particolare 11-12.

³⁰ Le tecniche della narrativa rosa avevano uno scopo di richiamo e servivano a “sedurre le lettrici, attrarle nel proprio contesto, poi valersi del credito così conquistato per offrire lezioni, ammaestramenti, esempi” (Faeti 190). Occorre specificare che i primi anni le storie proposte da *Grand Hôtel* e gli altri settimanali a fumetti non erano poi così conformiste: vi si parla di giovani donne nubili che hanno figli illegittimi e inseguono con pervicacia e ostinazione i loro uomini, mostrando un certo raggio di azione. Con gli anni Cinquanta, come ricorda Bravo, le intemperanze si riducono, e le storie vedono il trionfo della castità e della passiva attesa della ricompensa.

Un ruolo cruciale svolgeva il linguaggio, che lascia un segno nell'immaginario culturale delle lettrici poco istruite con il suo inedito accostamento di aulico e dialogato, e che viene percepito dal pubblico come 'ricercato' e 'colto.'³¹ Roberto Saibene ne ha tracciato un profilo:

è proprio affiancando i luoghi comuni e le frasi banali, infaticabilmente accumulati, agli spezzoni di 'letterarietà' e 'poeticità' che le fotostorie conseguono un esito originale, quasi 'creativo.' Nasce così la classica 'frase da fotoromanzo,' che colpisce per lo sfasamento stilistico e per l'accostamento disarmonico di più codici espressivi. (202)

È questo lo stile che a tratti emerge dalle missive inviate alle rubriche di piccola posta di questi settimanali. Può essere interessante rivolgere uno sguardo ravvicinato agli angoli della posta delle riviste femminili, che offrono una preziosa riserva di materiale cui attingere per definire un quadro della mentalità diffusa tra lettrici e consiglieri (tenendo presente che le lettere erano selezionate e a volte riviste per la pubblicazione).

III. 3 Le rubriche di piccola posta

Occorre premettere che se tutta la stampa femminile registra una lenta evoluzione nella condizione della donna, come molti sostengono, essa non la riflette *sic et simpliciter*. La piccola posta ha avuto negli anni Cinquanta la sua piena affermazione: in molte scrivevano ai settimanali femminili, confidando con un po' di vergogna paure e desideri, frivolezze e ridicoli dubbi, a tratti rivelando anche una timida coscienza politica

³¹ Secondo Arslan e Pozzato, "l'organizzazione discorsiva, più superficiale" della narrativa rosa assumerebbe una "funzione più propriamente afrodisiaca" che viene svolta nel testo "attraverso una certa icasticità, o immediatezza dell'immagine, e attraverso un'iperbolica espressiva confrontabili con quelle della pornografia" (1035). Brunella Gasperini introduce una distinzione tra il linguaggio dei fotoromanzi e quello dei romanzi rosa. Quest'ultimo infatti sarebbe "molto diverso, più colloquiale, non più irrigidito in forme antiquate o convenzionali; è anzi una lingua scritta molto flessibile, collegata direttamente alle forme espressive usate quotidianamente, o addirittura tipiche di gruppi particolari all'interno della società" (intervista raccolta da Vittorio Spinazzola, 131).

e di classe.³² La corrispondenza con le lettrici di un periodico costituiva un prezioso luogo di incontro, un ponte tra le sfere del pubblico e del privato: un luogo di scambio e trattativa, spazio in cui partendo da elementi familiari alla pubblica opinione, si potevano anche negoziare nuovi modelli di comportamento.

Nel dopoguerra i confidenti della piccola posta raggiunsero una considerevole importanza al punto da allarmare il Vaticano che rilevava con preoccupazione la crescente tendenza delle donne a confessarsi non con il sacramento ma in un giornale, ad un consigliere laico.³³ Alle redazioni dei periodici arrivavano ogni giorno migliaia di lettere, in cui le anonime lettrici sottoponevano al vaglio del consigliere un problema a volte frivolo e a volte reale e angoscioso. La risposta acquistava spesso un tono didattico e rifletteva le convinzioni morali del curatore della rubrica: per questo motivo, la critica di stampo marxista attaccava duramente il messaggio impartito dai periodici di massa (“Sia il tono grave o paternalistico, sia ironico o affettuosissimo, l’insegnamento è sempre quello: sii donna, abbi pazienza, sappi sorridere e vedrai che tutto si accomoda” Cesarini-Ghita 74). Secondo le parole polemiche e sprezzanti di Laura Lilli, la donna italiana rivelava nella corrispondenza tutta la sua “degradazione culturale” nonché uno stato “psicologicamente «coloniale»,” confinata ad una situazione di disagio da cui cercava disperatamente di uscire: “nel grande plagio femminile del dopoguerra, una delle

³² Molte le lettere anche da parte di uomini, che esulano dall’interesse di questo studio; Bravo ricorda che nel caso di *Grand Hotel e Bolero* almeno un 25% dei lettori erano maschi (mancano dati precisi, esiste solo una ricerca del 1958) (77). Un’altra testimonianza arriva dall’angolo della posta curato dalla de Céspedes: “more than half the letters published on her page came from men rather than women and de Céspedes stated on more than one occasion that this reflected the balance of letters that she received from each” (Morris “From Private to Public,” 14). Con il tempo le rubriche di posta si articolano in diversi spazi che trattavano temi diversi, dove prevaleva il trattamento specializzato e *ad personam* della questione sollevata dai corrispondenti. Non più un unico confidente ma una serie di esperti, psicanalisti, dottori, avvocati, preti, pronti ad offrire una interpretazione specialistica.

³³ Anche i giornali cattolici risposero con rubriche di lettere affidate ad un padre spirituale, come ad esempio negli anni cinquanta Padre Atanasio su *Famiglia Cristiana*, che esaltava il ruolo materno affidato alla donna (si vedano Forte e Morris).

voci più irresistibili – suadenti e severe ad un tempo – è stata quella dei consiglieri della stampa per donne” (286).³⁴

Già nel 1950 Maria Antonietta Macciocchi si interrogava sull’integrità morale di chi rispondeva a queste lettrici nei settimanali rosa più popolari che sfruttavano le piccole poste e le rubriche di corrispondenza con lo scopo di legare intimamente il lettore al giornale. Tenute da redattori e redattrici che si nascondevano dietro esotici pseudonimi (come Francis, Lula o Kyra), le rubriche attiravano le confidenze private di lettori e lettrici. Macciocchi riconosceva l’utilizzo di queste rubriche come specchio del costume dell’Italia di allora: “è anche vero che, leggendo queste piccole poste, voi troverete tale messe di drammi umani, di sciagure, di povertà che esse possono ben rappresentare lo stato di infelicità in cui versa l’umanità nel mondo dominato dalla borghesia” (*Sotto accusa* 17). Ma subito dopo lanciava la crociata contro il rosa: “di fronte al cinismo, all’indifferenza, alla freddezza con cui Lula o Kyra rispondono, sentirete con forza, ancora una volta, come la stampa che noi andiamo esaminando sia nociva e la sua funzione apertamente reazionaria” (17).

Nel 1966 Gioacchino Forte pubblica un’indagine sul rotocalco femminile in Italia con il titolo *I persuasori rosa*, per esaminare la condizione della donna riflessa nella stampa del cuore, lontano da letture strettamente femministe e potenzialmente mistificatrici.³⁵ Nella sua visione più imparziale, a cui non manca tuttavia un velo di ironia, le pagine di corrispondenza restituiscono il quadro di una generazione che lentamente lascia il passo ad una nuova (7). Dall’angelo del focolare si passa nel corso

³⁴ Sulla stessa linea Milly Buonanno che polemizza con le piccole poste riconoscendovi nelle risposte segni di “abbandono fatalistico al caso o alla provvidenza, vitalismo gratuito, gusto del bozzetto falso-romantico, filosofia dell’accomodamento, disprezzo e rigetto del diverso” (64).

³⁵ Il titolo venne preso a prestito da *The hidden persuaders*, un saggio del 1958 di Vance Packard sulle strategie manipolative della pubblicità che aprì la strada alla divulgazione di concetti sociologici.

degli anni ad una figura più integrata nella modernità. Le piccole poste costituiscono “un’efficacissima tribuna per dibattere in pubblico problemi che, almeno in larghi strati del ceto medio, non si osa ancora discutere in altra sede” (10). Non credo tuttavia si possa parlare di una filosofia comune dei persuasori rosa, come fa Forte e la critica marxista, dato che risulta difficile accomunare firme diverse che professano intenti diversi; molte redattrici e redattori si mostrano consapevolmente investiti di un compito gravoso quando nelle loro rubriche affrontano argomenti tabù. Si potrebbe ricordare, oltre alla sociologa Gabriella Parca di cui si tratterà più avanti, il caso di Wanda Bontà, che cura la rubrica «Filo d’oro» su *Grand Hôtel*, e rassicura una ragazza angosciata per aver perduto la ‘purezza’ spiegandole che nulla di irreparabile è accaduto (Pozzato 52).

Maria Pia Pozzato cataloga le rubriche della posta del cuore all’interno del genere rosa ma le considera come “iniezioni di realtà” perché consigliano, “accanto alla visione sentimentale del mondo e della vita, un comportamento realistico, pratico, che tenga conto delle disillusioni” (17). Prendendo come dato acquisito la validità documentaria di questi testi (alcuni forse inventati dai redattori, ma per lo più reali testimonianze di problemi attuali e comuni³⁶), le indicazioni che queste lettere ci offrono per quanto non precise né elaborate ci aiutano a tracciare un quadro generale dei problemi delle donne che allora leggevano i periodici femminili (ed erano numerose) e in particolare di quelle che si spingevano a scrivere ai consiglieri.

Solo recentemente è stato notato in termini positivi che l’attiva partecipazione prevista dall’angolo della piccola posta contrasta la lettura ‘passiva’ richiesta dalla stampa rosa: “the readers ... of women’s literature have created a space for themselves in

³⁶ Per un’articolata giustificazione della validità d’uso di questi materiali di ricerca si rimanda a Penelope Morris, “The Harem Exposed,” nella raccolta da lei curata *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*.

which they are *active*, and in which they attempt to establish contacts with other women: it is the space devoted to the readers' mail" (Menechella 39). Un compito importante di queste rubriche è appunto quello di mettere in contatto le lettrici, di far parlare le donne, di aiutarle a costruire una nuova morale (per quanto ideologicamente caratterizzata a seconda del periodico), dopo la propaganda insistita dei modelli fascisti e la provvisoria libertà acquisita al tempo di guerra. Le italiane hanno bisogno di orientarsi, di 'farsi,' come dimostra la pubblicazione di numerosi galatei cui si faceva riferimento nel primo capitolo, e spesso le lettere al confidente rivelano la necessità di chiedere informazioni o conferme, di confidare dubbi e sofferenze riguardo temi che non sono trattati da altri vettori sociali, funzione da alcuni estesa all'intera letteratura rosa.³⁷ Le lettrici che scrivono alle rubriche di corrispondenza esprimono innanzitutto un bisogno genuino di trovare degli interlocutori, che mancano all'interno della famiglia.³⁸ Le madri non erano in grado di assolvere questo compito, come dimostra l'impotenza di Valeria dinanzi al cambiamento di mentalità impersonato dalla figlia Mirella in *Quaderno proibito*. Per questo motivo spesso le confidenti si presentano materne e complici, con l'effetto di creare un processo di fideizzazione e di riconoscimento.

L'ascendenza sul pubblico delle lettrici della posta era chiaramente avvertita anche dalle scrittrici 'militanti;' molte di loro si sono prestate al ruolo di consigliere considerandolo un modo di contrastare l'invadenza dei confessori religiosi e innovare i costumi della generazione precedente, rivelatisi insufficienti a fronteggiare i tempi

³⁷ Nella letteratura rosa "ricevono concreta risposta attese, aspettative, semplici domande che le lettrici non riescono a formulare, e, per cui, comunque, raramente hanno potuto individuare destinatari o interlocutori" (Faeti 198).

³⁸ Sempre ad un processo di condivisione delle esperienze private in vista della 'costruzione di una nuova morale' possiamo far risalire il successo dei giornali di storie vissute, come *Confessioni* e *Intimità*: "Il primo numero di *Intimità* si presenta alle lettrici come il luogo di un «dialogo fra tutte le donne del mondo, che hanno atteso e sofferto, che hanno qualcosa da raccontarci», come «il loro rifugio, il loro angolo intimo e accogliente, il loro specchio fedele»" (Bravo 72).

moderni. Il panorama di queste confidenti si presenta dunque vario: la Contessa Clara sulla *Settimana Incom*, Donna Letizia e la Signora Quickly su *Grazia*, Brunella Gasperini su *Annabella*, Marise Ferro su *Marie Claire*, e ancora Candida su *Novella* (la stessa Gasperini in realtà), Wanda Bontà su *Grand Hôtel* ma anche Alba de Céspedes su *Epoca*,³⁹ Renata Viganò, Fausta Cialente e Giuliana Dal Pozzo su *Noi donne*, Paola Masino su *Vie Nuove* e tante tante altre, intrattengono un proficuo e assiduo colloquio con le loro corrispondenti.⁴⁰ In qualche caso raccolgono poi il frutto di questo dialogo o pubblicano un campione delle lettere ricevute: nascono così preziose raccolte come *Le italiane si confessano* e *Parliamone insieme*, molto diverse tra loro per forma e intenti (una tratta da riviste di fotoromanzi, l'altra da un giornale politicamente schierato a sinistra), in grado di tracciare un quadro ridotto ma esemplare delle esigenze e dei problemi che occupano la vita quotidiana di una parte rappresentativa delle donne italiane: non solo questioni sentimentali ma conflitti familiari, contrasti generazionali, invecchiamento e solitudine. Sono gli stessi temi affrontati dalle donne piccolo-borghesi protagoniste dei romanzi analizzati, che ne parlano con la stessa disarmante semplicità.

Quando apparve nel 1959 *Le italiane si confessano*, la raccolta curata da Gabriella Parca, suscitò molto scalpore e vi fu chi arrivò a definirla “una specie di rapporto Kinsey

³⁹ Curò la rubrica «Dalla parte di lei» dal 1952 al 1958, restando successivamente tra i collaboratori del periodico, in cui pubblicò anche interviste e articoli di viaggio. Morris ha studiato la rubrica della de Céspedes sottolineando come la scrittrice miri a provvedere una sorta di “compendium of lay morals” e ricordando che “any attempt to provide an alternative to the Catholic Church, and the prevailing conservative attitudes of the time, was a matter of careful negotiation” (“From private to public” 11).

⁴⁰ Una delle più seguite rubriche di posta su un periodico femminile fu quella condotta su *Annabella*, a partire dal 1954, da Brunella Gasperini, descritta nella prospettiva militante di Laura Lilli come una “autentica campionessa dell’inganno «socialdemocratico» nella *presse du coeur*” che era “forse la consigliera più amata e popolare dei settimanali femminili borghesi, e proprio per questo quella che più solidamente fa da baluardo al sistema delle tre ‘K’ («Kinder», «Kuche», «Kirche»: bambini, cucina, chiesa)” (296). In realtà la Gasperini con il suo tono fermo e i suoi giudizi bilanciati diffuse tra le sue affezionate lettrici un modello moderatamente progressista.

all'italiana,” enfatizzando lo scandalo provocato.⁴¹ Il libro riscosse notevole successo e venne presto tradotto in francese, tedesco e inglese; Cesare Zavattini ne trasse ispirazione per un film inchiesta dal titolo *Le italiane e l'amore*, mentre Pasolini prese spunto per il suo *Comizi d'amore*, diretto nel 1965. Parca aveva scelto e ordinato 300 lettere su circa ottomila arrivate nell'arco di tre anni alle rubriche di “piccola posta” di due diffusi giornali a fumetti (*Luna Park* e *Polvere di stelle*).⁴² Vi si ascoltavano le voci di donne non educate, appartenenti quasi esclusivamente al proletariato e alla piccola borghesia (studentesse, ragazze di campagna, operaie) di tutte le regioni d'Italia, un pubblico molto giovane, tra i 13 e i 30 anni, che il critico dell'*Espresso* Paolo Milano identificò collettivamente come la “Mulier italica vulgaris.”⁴³

Le lettere pubblicate dalla Parca, suddivise per grandi temi, oggetto di dibattiti e polemiche, costituiscono una sorta di controparte delle storie rosa presentate negli stessi periodici, che propongono un'immagine idealizzata e ‘compensatoria’ dei rapporti di potere all'interno della società del tempo. I temi delle lettere (rigorosamente anonime, precedute dall'indicazione di provenienza), ruotano per lo più intorno alla grande questione della verginità (“La verginità è la chiave di volta di tutto il sistema patriarcale, ed anche la prima discriminante sociale nel rapporto fra i sessi” 5), dalla tanto richiesta prova d'amore alla disperazione per un compromettente abbandono ma si affacciano

⁴¹ L'espressione è dello scrittore Giose Rimanelli. Osserva Morris che la raccolta “cannot really be called a scientific study ... nor is it a kind of Kinsey report, not least because Kinsey's findings were based on very large numbers and on questionnaires (albeit controversial ones)” (*Women in Italy* 123). Gabriella Parca, giornalista specializzata in antropologia, ha scritto vari *reportage* e inchieste sui rapporti interpersonali nella società del suo tempo. Dopo *Le italiane si confessano* pubblicò nel 1965 *I sultani*, un'indagine sulla “mentalità e comportamento del maschio italiano,” cui seguirono le inchieste *I separati* e *I divorziati*.

⁴² Per *Luna Park* e *Polvere di stelle* curò, all'inizio insieme a Marcello Argilli, la rubrica della posta con lo pseudonimo Milena de Sotis. Parca lavorò come collaboratrice anche alle riviste *Sogno* e a *Bolero* (entrambi fotoromanzi), per cui firmò delle storie (Morris *Women in Italy*, 111).

⁴³“A leggerle di seguito, tante centinaia di donne diventano una donna sola; la Donna vista come la si sente, o meglio la *Mulier italica vulgaris*, cioè del popolo, specie biologica favorita dalla natura ma avversata dalle circostanze d'ambiente” (Milano).

anche la solitudine e il desiderio di promozione culturale. Sono spesso temi che il cinema di mano maschile affronta con toni da commedia di costume (*Divorzio all'italiana* di Pietro Germi è del 1961, *Signore & signori* del 1966, *Sedotta e abbandonata* del 1963), mentre le donne scrittrici esprimono tramite una scrittura immersa nei meandri della coscienza (diari, quaderni, flussi di coscienza, monologhi interiori). I titoli dei diciotto capitoli della raccolta forniscono un panorama degli argomenti trattati: I. La famosa prova; II. Giochi pericolosi; III. C'è stato un altro; IV. Adolescenti; V. Sogni d'arte; VI. Amore a vista; VII. Giuliette e Romei; VIII. Che fare?; IX. Pentimenti; X. Fidanzate infelici; XI. Lui le ha lasciate; XII. Rapporti col principale; XIII. Paure e pregiudizi; XIV. Non sono innamorate; XV. Amori proibiti; XVI. Mogli che soffrono; XVII. Adultere o quasi; XVIII. Italiane fuori Italia. Sono titoli che contengono già *in nuce* una microstoria, una situazione 'rosa,' secondo un prontuario da fotoromanzo. L'amore occupa la maggior parte della corrispondenza, ed è interessante notare come Parca lasci parlare le donne limitandosi ad una breve introduzione generale per ogni capitolo.⁴⁴ Si tratta di confessioni di donne spesso 'schizofrenicamente' divise tra il dovere di mantenersi pure a tutti i costi difendendosi dalla bestialità del maschio e al tempo stesso l'imperativo di sedurre e conquistare il principe azzurro. Come sostiene con disincanto un'operaia di 23 anni di Torino, nubile, che potrebbe ben rappresentare nella sua consapevolezza il filo d'unione tra le lettrici di *Grand Hôtel* e quelle di una rivista impegnata come *Noi donne*:

Ormai, dopo diverse esperienze personali, sono convinta che oggi nessun giovane aspetta di essere sposato senza pretendere dalla fidanzata «la prova del vero amore» o peggio «essere sicuro che lo possa fare felice». Voi tutti che rispondete sui giornali, dite alle ragazze di non cedere, assicurando che verrà per ognuna qualcuno che ci apprezzerà. Ma io vorrei sapere: siete sinceri quando dite questo? Conoscendo bene il mondo, nessuno di voi può darmi torto, perché se c'è ancora qualche giovane come

⁴⁴ Morris ha poi chiarito che si tratta di lettere non pubblicate, eccetto una a cui altre lettrici fanno riferimento.

dico io, sono così pochi, che quasi tutte le ragazze che non cederanno, finiranno sole la loro vita. (40)

Dal punto di vista linguistico, si registra in queste semplici lettere la traccia di un apprendistato pedagogico compiuto sul fotoromanzo, come dimostrano i numerosi stilemi tipici: “fui sua;” “quando vedo lui mi sento morire;” “successe la cosa più terribile per una ragazza – perdere l’onore;” “il nostro amore cominciò a fiorire puro e progredi come un bambino incomincia ad imparare i primi passi;” “si tratta di amori che non hanno fatto in tempo a vedere la luce e che persistono nella retina dell’anima, creando indefinibili rimpianti;” “quella sera i nostri sguardi si incontrarono e sfiorarono lievemente.” Come annota anche la curatrice, “non si ama se non ‘pazzamente,’ non si soffre senza essere ‘disperate,’ ogni preoccupazione diventa un ‘tormento’ ... il vero modello culturale presente nelle lettere, è quello dei romanzi a fumetti, che costituivano la lettura quotidiana di queste donne e di cui il settimanale a cui si rivolgevano era un esemplare” (17).⁴⁵

Questo ri-uso della letteratura popolare può essere positivamente interpretato adottando la prospettiva degli studi culturali, secondo cui “groups with least power practically develop their own readings of, and uses for, cultural products – in fun, in resistance, or to articulate their own identity” (During 7).⁴⁶ Le lettrici dei fotoromanzi

⁴⁵ Alcune scrivono romanzi sulla falsariga di quelli letti nelle riviste (confermando un valore propedeutico dei fotoromanzi): “Io e L. lavoriamo in campagna e un’ora al giorno abbiamo fatto un compito *Il fiore sotto la neve*, è come i romanzi che voi pubblicate” (83); “nello scrivere e pensare personaggi, per qualche attimo dimentico il mio dolore e quando ho finito di scrivere la prima novella ho pianto calde lacrime. ... Ma come fare? Io non conosco indirizzi di case di novelle e non ho la macchina da scrivere” (91). Va osservato che questi stilemi possono entrare anche nella letteratura cosiddetta ufficiale, con una funzione straniante, come sarà evidenziato nel capitolo successivo: si veda come Francesca, protagonista del romanzo di Alba de Céspedes *Il rimorso*, descrive la sua storia d’amore extraconiugale con Matteo, eroe virile e sensibile al tempo stesso. “Matteo viene dipinto come un eroe da romanzo rosa. Associato, sin dall’inizio, all’isola in cui risiede, egli è l’uomo che ha rinunciato alla civiltà per rifugiarsi nella natura” (Lombardi 115).

⁴⁶ È sempre l’impiego del pensiero gramsciano a consentire l’idea di una ‘resistance reading’ di questi prodotti culturali: la letteratura di consumo “is more closely in touch with popular sentiment, quicker to register when specific ideological combinations are losing their ‘pulling power’ and better able to make the

riproducono elementi del *romance* per articolare la loro identità, inquiete se si allontanano dal modello presentato: “Mia cugina dice che lo amo, ma io leggendo molti romanzi immagino l’amore una cosa più concreta in confronto al sentimento che provo per lui che in fondo è basato solo sul pensarlo sempre” (141). Non bisogna lasciarsi ingannare dal linguaggio romanzato: dietro un tono melodrammatico molte volte si nasconde un tragico episodio di violenza carnale, una cruda violazione fisica che non si può confessare per il timore di venire colpevolizzate. Queste donne, come efficacemente osserva la curatrice, non si distinguono dalle carcerate, chiuse ed isolate nei loro ambienti sociali e culturali. E il primo carcere diventa il linguaggio stesso; per articolare la parola d’amore non c’è che il rosa.

Spesso non hanno potuto compiere studi regolari (“vorrei chiedervi scusa per gli errori e la scrittura, ma non ho studiato”) e la loro grammatica viene corretta dalla Parca, che ‘sistema’ le lettere pervenute; Pier Paolo Pasolini, nella sua prefazione all’opera, aveva dubitato che le testimonianze raccolte fossero reali proprio per il loro linguaggio, oltre al fatto che tradivano un’assoluta e disarmante naivetè.⁴⁷ Come la giovane marchigiana che dichiarava: “Io penso così, quando una ragazza è stata messa in prova, come dice il mio fidanzato, non è più una per bene e vergine, e non può andare avanti a Gesù di bianco” (28). La “mulier italica vulgaris” rivela un’assoluta dipendenza dall’uomo, un’incapacità di valutare il proprio stato, stretta tra paure e pregiudizi; paventa

‘ideological adjustments’ in popular taste that can suture ‘the people’ back into a new hegemonic equilibrium” (Jones 72).

⁴⁷ Nella sua premessa, Gabriella Parca spiega di essere intervenuta in minima parte sulla forma delle lettere limitandosi a correggere errori sintattici e a sostituire termini dialettali; ribatte così alle osservazioni di Pasolini sulla perfetta e anonima lingua media esibita in questi documenti suggerendo all’intellettuale di prendere visione degli originali. Il linguaggio usato è spesso elementare, a tratti sgrammaticato, e risente fortemente del parlato, quando non adotta espressioni da fotoromanzo; il dato non sorprende, se si pensa che l’istruzione femminile era rimasta molto arretrata e registrava delle grosse sacche di analfabetismo specialmente nel sud Italia. Si veda in proposito la puntuale e dettagliata relazione al congresso dell’UDI di Tommaso Fiore, *Primo ostacolo: l’analfabetismo*.

di perdere il fidanzato se questi si renderà conto che non è pura. Si registra una totale assenza di dialogo con la famiglia, madri e padri sono inflessibili tutori dell'ordine e della morale che non vanno delusi: "Perciò datemi una risposta, così quando l'ho letta mi rivolgo a lui, se no non vado all'appuntamento senza un vostro consiglio, perché sono una ragazza indifesa e devo fare tutto da me" (120). La stessa Parca sottolinea che "un tempo si sarebbero rivolte al confessore, oggi si affidano al rubricista della piccola posta, a cui è anche più facile raccontare i particolari, a volte scabrosi, di una vicenda che non si sa come concludere" (124).

L'immagine della donna italiana offerta da questi documenti era un'immagine inedita e scandalosa, molto lontana da quella della moglie-madre asessuata: "una donna ossessionata dai problemi del sesso, ricca di slanci ma inibita dai pregiudizi, generalmente insoddisfatta della propria vita, ma incapace di fare il minimo tentativo per cambiarla" (Parca 2). Si possono mettere a confronto con i caratteri di questa figura femminile le protagoniste dei romanzi esaminati, così scandalosamente e provocatoriamente sincere nelle loro passioni, da Camilla della Cialente a Valeria della de Céspedes, a Linda della Bonanni, più o meno insoddisfatte della propria vita. Ed è interessante notare la progressione che da Valeria, incapace di cambiare la sua condizione e ridotta a bruciare il diario rivoluzionario, porta a Linda, che accetta e vive le sue avventure sensuali minacciata però da una nuova gabbia, infine a Camilla, la sposa abbandonata che ha il coraggio di non tornare con il marito ma proseguire per la sua strada e aprirsi ad un nuovo amore: il passaggio riflette non la cronologia della vicenda narrata (il testo della Cialente è ambientato nell'inverno del 1947), bensì quella della stesura e pubblicazione (il romanzo uscì per ultimo, nel 1966). La scrittrice triestina

proietta dunque sul passato una coscienza critica acquisita con l'esperienza e la storia, che le consente un gesto di rottura ancora più clamoroso se visto da quest'ottica; si noterà per inciso come Camilla con la sua vicenda 'esca' fisicamente da uno spazio carcerale (luogo eterotopico di confino) per vivere in uno spazio aperto.

Nelle piccole poste delle riviste rivolte ad un pubblico femminile più istruito, come *Grazia* o *Annabella*, i problemi presentati sono gli stessi, e spesso riguardano il 'saper vivere,' fornendo consigli di galateo ad una donna che si trova ad affrontare situazioni inedite, come occasioni pubbliche, viaggi o ricevimenti. Diversa invece la situazione presentata nelle rubriche di *Noi donne*, redatte da Renata Viganò e Fausta Cialente e successivamente da Giuliana Dal Pozzo: diversa perché diverse sono le lettrici o lo sono diventate, grazie agli insegnamenti della rivista. Spesso appartengono alla medesima classe sociale delle appassionate dei fotoromanzi, ma esprimono un più sentito desiderio di istruirsi, come mostrano i casi di alcune lettrici autodidatte che hanno preso alla lettera l'invito all'istruzione.⁴⁸

Per vent'anni, a partire dal 1956, la direttrice Giuliana Dal Pozzo intrattiene un lungo e proficuo colloquio attraverso gli scambi della rubrica «Parliamone insieme»; quindici anni più tardi, decide di raccogliere e pubblicare una selezione della posta ricevuta, per mostrare come i problemi esposti dalle donne siano cambiati nel tempo, le loro ansie si siano evolute e fatte più mature e consapevoli: al centro delle lettere non sono più le critiche da parte delle suocere o le lamentele dei mariti per la scarsa cura della

⁴⁸ "L'80% delle lettrici si lamenta di non aver potuto studiare, e il 95% si scusa di come la propria lettera è redatta" (Macciocchi "Un avvenimento nuovo," 160). Il desiderio di istruzione diverrà col tempo una costante delle lettrici di tutti i giornali femminili, come dimostra un'inchiesta condotta nel 1973 dalla Doxa che rintraccia il cambiamento determinante avvenuto nelle italiane: "Venti o trent'anni fa nella opinione delle intervistate, i quattro principali desideri della donna erano: 1) trovare marito; 2) avere figli; 3) avere la casa perfettamente ordinata e pulita; 4) sentirsi difesa e protetta. La graduatoria dei quattro principali desideri della donna di oggi sarebbe invece questa: 1) essere istruita; 2) avere un lavoro fuori casa; 3) essere indipendente nel modo di pensare e vedere le cose; 4) avere una vita agiata" (Luzzato-Fegiz 9).

casa ma la riconosciuta necessità di migliorarsi, di istruirsi e capire meglio, il desiderio di una vera parità che non valga solo sul piano giuridico ma si traduca in un eguale impegno nella sfera del pubblico e del privato. Le lettrici di *Noi donne*, di orientamento democratico, sono soprattutto schierate a sinistra, per quanto il giornale miri dal principio a rivolgersi a tutte senza distinzione di bandiera. Si differenziano e si vogliono distinguere dalle lettrici dei fumetti non tanto per una questione di classe quanto per una maggiore volontà e serietà; spesso anzi raccontano di essere partite dalla lettura di entrambi i giornali per poi optare decise per quello impegnato. Molti dubbi avanzati sono comuni, così come le richieste di consigli: troviamo anche qui la presenza insistita del tema della verginità, del terrore instillato nelle giovani donne di cadere nelle grinfie dell'uomo cacciatore,⁴⁹ ma leggiamo anche la difficoltà di crescere i figli, il desiderio di programmare le nascite, la paura per la vecchiaia che incombe. Giuliana Dal Pozzo include nella raccolta le sue risposte, abbastanza sorprendenti nel loro anticonformismo. Nelle sue riflessioni tende a “sostituire alle mistiche femminili di un inglorioso passato ... quel patrimonio culturale che si andava raccogliendo sotto l’impegno dell’emancipazione” (Prefazione, IX). In contrasto con Gabriella Parca, la giornalista vuole evitare che il suo spazio diventi “un confessionale per laici, dove le italiane si confessassero per avere il conforto di qualche assoluzione terrena” (X) e andare alla ricerca dei veri interessi che muovono le donne: non si vuole creare un “salotto di pettegolezzi da cui ognuno se ne va avendo avuto la sua buona dose di commiserazione” (4). Naturalmente c’è una forte progettualità investita nella formazione della lettrice, al pari di quella riscontrabile nella stampa rosa commerciale.

⁴⁹ Su questo terrore e sul ruolo dell'uomo-cacciatore mi soffermerò nel capitolo seguente trattando il romanzo di de Céspedes *La bambolona*.

Le corrispondenti, mentre ascoltano parlare i loro uomini di temi politici, cercano di prendere esse stesse parte attiva alla costruzione di una nuova società: soffrono delle idee antiquate dei genitori, del mancato apprezzamento e riconoscimento dei mariti, si rendono conto di dover garantire una maggiore libertà e responsabilità ai figli e stimolarne la crescita culturale. Vorrebbero confrontarsi con i loro compagni: *Noi donne* gli ha insegnato a capire molte cose, “soprattutto che per essere una ragazza moderna non è sufficiente saper ballare i balli moderni o divorziare tre volte come la tale attrice, ma vedere in modo moderno tutto il mondo,” come afferma una lettrice, che ribadisce la funzione educativa rivestita dalla pubblicazione:

Per essere moderne bisogna interessarsi di politica, di cultura, di tanti altri fatti da cui troppo spesso restiamo staccate per preoccuparci delle stupidaggini. ... Ti confesso però che fino a poco tempo fa odiavo i libri. Ora riesco a leggerli al posto di *Grand Hôtel* che ho smesso di comperare. Mi piacerebbe molto che tu pubblicassi questa mia lettera perché forse sono molte le ragazze lettrici di *Noi donne* che si trovano nella mia situazione (20).

E poi compaiono nuove voci, la nuova generazione che già agli inizi degli anni Sessanta reclama una maggiore libertà nei costumi e nei pensieri:

figlie di lettrici che avevano fatto la resistenza, ma in gran parte giovanissime donne, sedicenni, diciottenni che venivano al giornale dell'emancipazione correndo via deluse dai settimanali borghesi nei quali, se non viveva più l'ideale della donna tutta casa ... venivano proposti modelli femminili altrettanti sciocchi, offensivi, rivoltanti nella loro falsa modernità e nella loro egoistica spregiudicatezza. (dal Pozzo XV)⁵⁰

Le donne cominciano a fare domande e ad esprimere sentimenti prima non confessati: dichiara una lettrice nel 1966 che “la paura di restare zitelle, l'eccessiva importanza data alla verginità, il «cedimento», il matrimonio per dovere sono tutte cose che nessuna donna accetta più” (85). Molte ancora restano attaccate ad una morale tradizionale, a vecchi stereotipi difficili da abbandonare, ma il fatto stesso che scrivano

⁵⁰ Ritroviamo i toni sprezzanti dell'attacco alla stampa borghese, poco lontani da quelli usati da Macciocchi, Buonanno o Lilli.

ad un giornale tradisce l'aspirazione ad un confronto con altre donne, all'interno di quel grande e accogliente gineceo.

Le altre lettrici rispondono, partecipano, portano le loro esperienze; il pubblico di *Noi donne* è attivo e vivace. Nella rubrica trovano spazio tutti i temi che esploderanno poi nel sessantotto vengono trattati: “aborto, controllo demografico, rapporti diversi fra uomo e donna, revisione dei codici che sanciscono, come quello napoleonico, disparità basate sul sesso” (dal Pozzo XIII).

Spesso si tratta di tirare dei bilanci delle conquiste e delle perdite, di verificare che il lavoro tanto esaltato abbia effettivamente emancipato la donna e le abbia conferito maggior dignità.⁵¹ Comincia allora a serpeggiare tra le donne, specialmente avvicinandosi al '68, un'inquietudine, un senso di malessere, ansia, persino paura, e molte si chiedono il perché della propria infelicità, insoddisfatte della propria condizione ma incapaci di individuare il motivo di scontento.

Il linguaggio dei fumetti, le frasi preconfezionate, sono respinte con forza, come spiega una lettrice: “Stiamo insieme coscientemente con la consapevolezza di quello che facciamo (le frasi «ho ceduto dopo tante insistenze», «è stato un attimo di follia e ora me ne vergogno tanto», mi riempiono di sdegno)” (84). E quando una racconta un'esperienza che potrebbe ben figurare nella piccola posta di *Bolero* o *Grand Hôtel* (è rimasta volutamente incinta per farsi sposare dal ragazzo), ecco levarsi una reazione sdegnata: non può trattarsi di una vera lettrice del settimanale (“non riesco a capire come tu abbia

⁵¹ Una lettrice, a poco meno di vent'anni di distanza dal congresso sulla stampa femminile dell'UDI, così ricco di entusiasmi, speranze, prospettive, si domanda se effettivamente il lavoro le abbia procurato quella felicità prospettata e attesa, e rivolge questo quesito alle altre lettrici del periodico di sinistra: si avverte una malinconia di fondo che un volontarismo progressista non riesce a nascondere.

potuto seguire il nostro giornale senza attingere nulla di tutto quello che ci ha sempre dato generosamente per aiutarci a vivere onestamente e consapevolmente” 85).

Scrive Giuliana Dal Pozzo una dichiarazione che potrebbe adattarsi anche alle opere delle scrittrici considerate in questa ricerca:

bisognava riuscire a parlare alla donna anche in privato un linguaggio nuovo, calandosi non come intrusi né come esperti, ma come rivoluzionari nella sua vita più intima, gettando fra le pareti della sua casa una scala che le permettesse di uscire fuori, di raggiungere altre donne che avessero le sue stesse esperienze, bisognava aiutarla a pensare al plurale per trovare una visione più larga dei vari problemi, i responsabili delle difficoltà di cui soffriva. (XI)

Cialente, Bonanni, de Céspedes, cercano di raggiungere tutte le donne, anche quelle che leggono la stampa femminile borghese, di attrarre un largo pubblico ricorrendo a contenuti (la riduzione della donna ad oggetto, la codificazione repressiva della sensualità femminile, il desiderio di un’ampia libertà di movimento, l’aspirazione all’indipendenza economica) o a schemi narrativi (i *topoi* dell’immaginario rosa) in cui si possano identificare. “Una scala per uscire fuori:” l’idea è legata ad una metafora spaziale perché occorre che la donna esca dallo spazio privato del sé ed entri nel pubblico.

La disposizione cronologica delle lettere pubblicate in *Parliamone insieme* copre un largo intervallo temporale e mira a riflettere un progresso e una maturazione nella coscienza delle lettrici che dalla vita domestica passano a parlare di diritti civili. Si vuole tracciare un percorso progressivo per trasmettere il senso di un passaggio del testimone da una generazione all’altra, quella che Piccone Stella ha così ben ritratto in *La prima generazione*. Si assiste ad una sorta di democratizzazione dell’espressione verbale, per cui la consigliera si esprime in modo semplificato, avvicinandosi al linguaggio parlato impiegato dalle corrispondenti. Un’evoluzione parallela si può dire che avvenga nel romanzo ‘letterario:’ lo stile (con qualche eccezione per Bonanni) rinuncia a ricercatezze

da prosa poetica, propria della scrittura di Manzini e Banti, e punta ad uno stile medio, movimentato da effetti cinematografici e da un forte richiamo al teatro e allo sguardo, su cui si tornerà nel capitolo successivo.

III. 4 Una lettrice confessa: *Quaderno Proibito*

Oltre ai fotoromanzi e alle riviste politicizzate come *Noi donne* o *Vie nuove*, e alle messe di periodici femminili rivolti ad un pubblico medio-borghese – come *Annabella*, *Grazia*, *Novella*, fondati nel ventennio fascista, o *Amica*, nato nel 1962 per iniziativa del *Corriere* – c'erano, a raccogliere un pubblico più vario, non strettamente femminile, più colto ed economicamente rilevante (*target* di una consistente pubblicità), i periodici di informazione e attualità come *Epoca*, *Espresso*, *Europeo*. Su una rivista di questo tipo Alba de Céspedes pubblica il suo romanzo *Quaderno Proibito*: si tratta della *Settimana Incom*, versione stampata del più famoso cinegiornale d'Italia, che appare nelle edicole nel 1948.⁵² Nella pubblicazione notevole spazio era lasciato al mondo dello spettacolo e ai suoi protagonisti, ma soprattutto a clamorosi fatti d'attualità ed inchieste, il tutto corredato da una diffusa documentazione fotografica. In una quarantina di pagine, più del doppio di quelle di *Noi donne* e tre volte quelle di *Grand Hôtel*, la rivista voleva riunire articoli di approfondimento politico e culturale, lasciando largo spazio alla cronaca.

⁵² Dieci anni più tardi passerà dalla Incom Editrice alla Rizzoli e chiuderà le pubblicazioni nel 1966. Alba de Céspedes (Roma 1911-Parigi 1997), figlia di un ambasciatore cubano, scrittrice e poetessa, iniziò la sua carriera come giornalista e nel 1938 divenne famosa con il romanzo, tradotto in varie lingue, *Nessuno torna indietro* che fu colpito dalla censura fascista; impegnata nella Resistenza, fondò nel 1944 e diresse la rivista letteraria *Mercurio*. Esaminò le contraddizioni legate alla condizione femminile nelle opere *Dalla parte di lei* (1949), *Quaderno proibito* (1952), *Prima e dopo* (1956), *Il rimorso* (1967). Le protagoniste della de Céspedes sono donne che percepiscono la propria marginalizzazione rispetto al contesto familiare e sociale e cercano invano di realizzarsi. A partire dagli anni Cinquanta cominciò a vivere a tra Roma e Parigi, dove successivamente si trasferì.

Guadagnò fama grazie a rubriche come «I consigli» della Contessa Clara (Clara Radjanny von Skewitch) cui i lettori rivolgevano quesiti di vario tenore, dal galateo alle questioni sentimentali: come il titolo nobiliare fa presagire, la Contessa Clara distribuiva opinioni e commenti di stampo rigorosamente tradizionale e perbenista, con un voluto gusto retrò.

Quaderno proibito è costituito dal diario segreto di Valeria Cossati, datato dal 26 novembre 1950 al 27 maggio 1951 e venne pubblicato sul periodico nell'arco di sei mesi, tra il dicembre e il giugno 1950-51, quasi in contemporanea con il tempo della scrittura narrativa (successivamente inaugurò nel 1952 la collana Mondadoriana dei Grandi Narratori Italiani). Il primo episodio apparve accanto a servizi di attualità e inchieste, tra cui un articolo dal titolo significativo *Piace soltanto a pochi il mestiere dei genitori*, e la de Céspedes lo introdusse con una lunga prefazione che di seguito riporto integralmente per la sua efficacia nel tracciare la genesi della protagonista collegandola al pubblico delle lettrici:

Mi pare necessario scrivere queste righe per presentare Valeria. A me non piacciono, d'ordinario, introduzioni o premesse: trovo che un personaggio, se è vivo, si presenta da solo. Ma Valeria è un personaggio diverso dagli altri, non è stato tutto inventato da me, e perciò è necessario ch'io faccia qualche chiarimento. L'anno scorso ho pubblicato un romanzo intitolato «Dalla parte di lei». In questo romanzo si tratta di una donna che è infelice nella sua vita coniugale e che, pur amando teneramente il marito, alla fine lo ammazza. Io penso che non si debba mai, per nessuna ragione, uccidere un uomo e, infatti, condanno la mia protagonista a trent'anni di galera. Tuttavia ho pensato di comprendere, e di far comprendere ai miei lettori, quali siano le minute cause che possono spingere una donna a tali estremi. Mi sembra che questo sia uno dei compiti essenziali di uno scrittore: tentare di comprendere perché certe cose accadono, nella vita, e tentare di farlo comprendere ad altri. Se tutti si sforzassero davvero di comprendere i motivi che spingono a rubare o a uccidere vi sarebbero meno furti e meno delitti. Ma questo non c'entra con Valeria. O almeno c'entra soltanto per spiegare come, dopo *Dalla parte di lei*, io abbia ricevuto un gran numero di lettere da donne sconosciute. Alcune dicevano che il romanzo è bello, altre che è brutto, alcune che la protagonista aveva fatto male a uccidere e qualcuna perfino che aveva fatto bene. Ma l'importante è che, nello scrivermi, queste donne

(forse a loro stessa insaputa) mi raccontavano ampiamente del loro matrimonio, della loro casa e dei loro figli: e insomma della loro vita quotidiana. Erano lettere tutte diverse tra loro e però sembravano tutte narrare la storia della stessa persona. La descrivevano tanto minuziosamente che presto imparai a riconoscerla: aveva i capelli castani, gli occhi castani, ed era ancora giovane, ancora bella, di quella bellezza particolare alle donne intelligenti e sensibili che a tutta prima passa inosservata. Mi divenne così familiare che ebbi bisogno di un nome per chiamarla. La chiamai Valeria. Ma si potrebbe ugualmente chiamare Giuseppina o Luisa o potrebbe non aver nome alcuno, come non hanno nome quelle che mi scrivono firmando «Una lettrice». Il nome non ha importanza e forse neppure il modo con cui io espongo i fatti della vita di Valeria. Sono quei fatti che hanno importanza: poiché sono quelli che le donne non raccontano mai a coloro coi quali vivono: né al marito né ai genitori né ai figli. (23 dicembre 1950)

Valeria è dunque la lettrice media del settimanale, una donna comune, sposata ad un uomo modesto, che ricopre un ruolo materno verso il marito e i due figli, ritrovandosi figlia a sua volta nei rapporti con gli anziani genitori. Deve lottare per arrivare a fine mese e riuscire a soddisfare le richieste dei familiari, costantemente in cerca di appoggio e conforto. E deve fare i conti anche con una diffusa mentalità che la stessa *Settimana Incom* ben rappresenta. Nel gennaio del 1951 sul periodico appare un'inchiesta di Antonietta Drago sul tema "È felice la donna di oggi?" che con soddisfazione riscontra nelle italiane un forte attaccamento alla tradizione:

le donne preferiscono ancora la vita di casa alle attività pubbliche. Per molte il lavoro extra-casalingo è soltanto una dura necessità, e se potessero, resterebbero volentieri accanto al focolare. La donna del dopoguerra dedita a far carriera non è felice perché sente che la sua 'naturale funzione' è 'tradita'.⁵³

Ed ecco che, nello stesso numero dell'inchiesta della Drago, Alba de Céspedes prosegue nel racconto di gioie e timori di una donna che lavora come impiegata per aiutare il magro bilancio familiare ma non vive la sua occupazione come un obbligo né

⁵³ Tra le tante opinioni riportate, va segnalata quella di Anna Vita, una delle protagoniste più in vista dei fotoromanzi, che dichiarava: "Sono contrarissima alle donne che esigono la parità dei diritti, mi fanno ridere di vero cuore e nutro per esse un sentimento di profonda commiserazione. Dobbiamo convincerci che siamo solo donne, e non dobbiamo rammaricarci perché siamo creature privilegiate dalla natura, ed abbiamo in noi stesse la vittoria sull'uomo. L'arma più potente è quella di essere cento volte donna e far spiccare la propria femminilità in qualsiasi occasione." Anna Vita qui fonde vita e finzione, parlando proprio come una eroina da fumetto.

un sacrificio. L'impiego extra-casalingo diventa il suo posto nella società, il tanto agognato 'spazio per sé' ("sogno di avere una camera tutta per me" 64). De Céspedes pubblica dunque in un ambiente editoriale apparentemente favorevole alla crescita delle donne ma in realtà piuttosto tradizionale e legato ancora ad una visione patriarcale dei ruoli. È ai lettori benpensanti di questa rivista che Valeria Cossati si rivolge, ed è per loro che brucia le proprie confessioni.⁵⁴

Per Valeria la rivoluzione comincia con il quaderno nero che lei ha comprato all'insaputa di tutti ma in realtà il cambiamento data a partire dal lavoro che la spinge fuori delle pareti della casa, percepite anche qui, come in Bonanni, come spazio carcerale ("Ormai la casa mi sembra una gabbia, una prigione. Eppure vorrei poter sprangare gli usci, le finestre, vorrei essere costretta a rimanere giorno dopo giorno qui dentro" 150). La città, come per l'adultera Linda, diventa spazio del sé, in cui ritrovarsi, camminando "nelle strade che da sempre sono mie amiche" (144).

Anche i ruoli che si devono sostenere agli occhi della società, le 'parti' del giuoco pirandelliano, ci costringono, limitandoci. Ciò che è più sorprendente, le donne stesse fanno parte di questa resistenza al cambiamento, strette nei loro compiti tradizionali di mogli o madri o amanti che sovvertono individualmente ma senza intaccare lo *status quo*.

⁵⁴ Secondo una ricerca condotta dalla Rizzoli nel 1963 i lettori della rivista erano di credo conservatore, soddisfatti della loro posizione, e accettavano di buon grado i valori ormai consolidati dalla società moderna (come il riconoscimento alla donna della possibilità di lavorare fuori casa). Il sondaggio rivelava, prevedibilmente, che soprattutto le lettrici rivelavano un maggior "spirito di modernità." Interessante si rivelano, ai fini del nostro studio sul rapporto tra donne e modernità, i presupposti annessi, nell'inchiesta svolta dieci anni dopo le battaglie di Valeria, al termine moderno: 1. "Un individuo moderno dovrebbe tendere ... a lasciare la massima autonomia per la scelta lavorativa dei figli e non ostacolare le carriere meno tradizionali e meno sicure." 2. "Un individuo moderno dovrebbe poi essere favorevole alla riduzione del lavoro casalingo della donna e alla possibilità che possa assolvere ai suoi doveri di madre di famiglia anche lavorando. Anche nelle società preindustriali il lavoro femminile era diffuso, ma con una motivazione particolare, come mezzo temporaneo e sussidiario al lavoro del capo di famiglia. Nella società moderna, invece, il lavoro femminile tende ad essere accettato in modo autonomo e viene perseguito anche quando esistano sufficienti elementi di sostegno da parte del capo famiglia" ("Settimana Incom Illustrata" 11).

Si crea così un circolo vizioso, in cui le donne si conformano al punto di vista patriarcale, come avverte allarmata la protagonista, che annota nel suo diario la profonda differenza che la separa dalle amiche: “comprendevo a poco a poco che l’incolmabile distanza scavatasi tra di noi, in questi ultimi anni, è dovuta al fatto che io lavoro e loro no. Anzi, più precisamente, al fatto che io sono capace di provvedere ai bisogni economici della mia vita e loro no” (30). La figlia Mirella, invece, esplicitamente mira a contrastare quest’ipocrisia approfittando dei nuovi tempi per studiare all’università e affermarsi nel lavoro, senza ricadere nella vecchia ‘trappola’ del matrimonio e della famiglia: “Senti, mamma: io non voglio condurre la vita che tu e papà avete condotto” (39).

Quaderno proibito si rivela un’opera imprescindibile per esaminare il cambiamento di mentalità nei primi anni Cinquanta: testo diaristico ormai canonico nello studio della scrittura femminile novecentesca, mette in luce con esemplare chiarezza il *gap* generazionale tra una madre e sua figlia, sottolineando ed esaltando la maggiore libertà goduta dalle donne dopo la guerra. L’indipendente Clara, coetanea di Valeria, così spiega questo contrasto: “soprattutto una donna della nostra età, porta sempre in sé la lotta tra la donna tradizionale che le hanno appreso a essere e quella indipendente che ha scelto di divenire. C’è un continuo conflitto in lei. Risolverlo, superarlo, costa: soprattutto nei riguardi degli uomini” (181).

Valeria a sua volta rappresenta il *trait-d’union* tra sua madre e Mirella che “appartengono a due mondi diversi: l’uno che è finito con quel tempo, l’altro che è nato da esso. E in me questi due mondi si scontrano, facendomi gemere. Forse è per questo che spesso mi sento priva di qualsiasi consistenza. Forse io sono solo questo passaggio, questo scontro” (226). E il mondo del genitore appare lontano anni luce: “guardo mia

madre come un'immagine sacra, una vecchia stampa, e mi sento sola con questo quaderno" (31). Valeria soffre del mancato riconoscimento del suo ruolo da parte della nuova generazione:

[Mirella] non capisce che sono stata proprio io a renderla libera, io con la mia vita dilaniata tra vecchie tradizioni rassicuranti e il richiamo di esigenze nuove. È toccato a me. Sono il ponte del quale lei ha approfittato, come di tutto approfittano i giovani: crudelmente, senza nemmeno avvedersi di prendere, senza darne atto. Adesso posso anche crollare. (226)⁵⁵

Il passaggio della figlia alla *female agency* avviene tramite il metaforico attraversamento di un ponte, immagine pregnante che ricorre in tutti i romanzi della scrittrice, e che si potrebbe applicare anche alla rubrica di posta curata da de Céspedes su *Epoca*, "on the front line of this mediation between old and new, addressing as it did matters of huge controversy and clashes between the traditional and the modern that allowed very little room for compromise" (Morris "From private to public," 13).⁵⁶

Valeria comprende che la differenza che la separa da Mirella consiste proprio in una nuova libertà di scelta, nella possibilità di "non ubbidire"⁵⁷ e anche se è difficile per una madre "ammettere che molte cose nelle quali ella ha creduto, non continuo più per sua figlia" (170), è capace, in uno slancio di solidarietà femminile, di incoraggiare la figlia spingendola a cercare alternative migliori: "«Temo che qui ci siano molte brutte cose,

⁵⁵ Maria Rosaria Vitti-Alexander in un articolo del 1991 ha addirittura evidenziato come nell'evoluzione del pensiero delle protagoniste delle opere della de Céspedes si possa intravedere un "parallelo con il cammino della contestazione femminile ... dal primo timido chiedersi la ragione di certe norme inflitte dalla tradizione, al doloroso risvegliarsi di anime di giovani e non più giovani alle prese con scelte inaccettabili, fino alla lotta continua della generazione di donne per un posto dignitoso nella società in cui vive" (103). Secondo Vitti-Alexander, *Nessuno torna indietro, Quaderno proibito, Prima e dopo* costituiscono altrettante tappe di questo percorso.

⁵⁶ Si legge in Vitti-Alexander: "L'evoluzione dell'animo femminile nella de Céspedes, del ruolo e del posto della donna nella società, è allegoricamente presentato con un'immagine di ponte che dalla sponda di un mondo familiare, col suo complesso di norme ataviche, si libra verso un'altra sponda, libera da preconetti, ma piena d'incognite" (105).

⁵⁷ "A pensarci bene mi sembra che questa sia la causa dell'inquietudine di Mirella: la possibilità di non ubbidire. È ciò che ha cambiato tutto, tra padri e figli, e anche tra uomo e donna" (*Quaderno proibito* 63); "La differenza tra Mirella e me sta nel fatto che ella sceglie di lavorare e io ho dovuto lavorare per necessità" (74).

molte bugie. Forse non te lo dirò più, ma ricordati che te l'ho detto stasera: salvati, tu che puoi farlo. Vattene, fa' presto» (209).

“Mirella è una donna moderna, figura di un'altra storia,” scrive Marina Zancan nella *Prefazione* all'opera, intravedendo negli interstizi del romanzo uno “spaccato storico-sociale” dell'Italia repubblicana degli anni Cinquanta. Come spiega la studiosa, “l'osservatorio da cui Valeria analizza il *teatro* della vita è al centro di una famiglia piccolo-borghese consolidata nella sua struttura, assuefatta, senza apparenti conflitti, alla mediocrità del contesto sociale di cui essa è parte ed espressione” (v; corsivo mio). Di questo contesto sociale la de Céspedes coglie, come Cialente e Bonanni, “il degrado e la miseria,” denunciati anche nei successivi romanzi (da *Prima e dopo* al *Rimorso*, alla *Bambolona*).

Il *Quaderno* registra l'acuirsi della lotta di classe (la famiglia di Valeria deve “adattarsi, per forza, a una diversa condizione sociale,” quella della “mediocrità asfittica della piccola borghesia italiana,” come la definisce la Zancan) e segnala i primi passi dell'emancipazione femminile: la confessione privata consente alla protagonista di affrontare delle pesanti verità che mettono in dubbio i valori ereditati. Nulla resiste alla forza del capitale, osserva sconsolata: “talvolta non ritrovo più in me così netto, stabile, definito, quel modello di vita che i nostri genitori, col loro esempio, ci additavano e al quale sembra naturale ispirarci. Dubito insomma che tutto quanto possediamo e i nostri genitori possedevano prima di noi – tradizioni, casato, norme d'onore – valga ancora, in qualsiasi occorrenza, di fronte al denaro” (22). La virilità è una dote attribuita in base al

potere economico, perché tutto diventa merce (“chi ha danaro può ... comperare me, comperare Mirella” 59).⁵⁸

Nel rosa il conflitto di classe viene annullato nel matrimonio vantaggioso: all’interno delle storie presentate nel fotoromanzo “il conflitto di classe e l’odio verso i ricchi,” che spesso assumono i contorni della lotta fra i sessi (fanciulle insidiate da “ricchi borghesi senza stile, egoisti e prepotenti”), vengono di norma neutralizzati in nome del matrimonio che comporta una promozione di classe senza intaccare la struttura della società (Ventrone 627). Occorre correggere il tiro di queste affermazioni alla luce del recente studio condotto da Anna Bravo, che affianca all’idea corrente per cui “il fotoromanzo rifletterebbe l’ideologia borghese della mobilità sociale,” una teoria secondo cui “la vera essenza dei personaggi è tale e quale dal principio alla fine, soltanto che è nascosta da segreti misteri e casualità destinati a sciogliersi all’ultima pagina” (Bravo 124). La nascita decide l’appartenenza di classe e nessuno dei personaggi esprime l’intenzione di mutare condizione.⁵⁹

Nei romanzi considerati in questa ricerca le differenze sociali invece permangono, non vengono ignorate né annullate, e il tradizionale ‘happy end’ rosa viene negato: così Alba, figlia di Camilla, la coraggiosa protagonista di *Un inverno freddissimo*, non riuscirà a coronare il suo sogno d’amore borghese che le permetterebbe di rientrare all’interno della comunità. In *Quaderno proibito*, Mirella si innamora, ricambiata, del capoufficio, in

⁵⁸ Il tema economico è ricorrente: “Mi sono avveduta che valutavano la pelliccia della moglie come avrebbero valutato la forza fisica di lui: i gioielli che egli regalava a Margherita, i vestiti costosi, erano altrettante prove di virilità” (30); “Avevo il danaro nel portafogli, ma proprio a causa di quel denaro mi sentivo debolissima; poiché esso mi aveva costretto a misurare praticamente la nostra povertà” (58); “Mi pare che io sia spinta verso di lui [Guido], oltre che dal suo amore, proprio dalla sua forza di uomo ricco, di uomo arrivato a possedere una vita migliore della mia” (199).

⁵⁹ Secondo Buonanno (e Forte) la rappresentazione della realtà sociale costituirebbe un elemento di distinzione tra il fotoromanzo e il romanzo rosa dato che nel primo la realtà sociale appare più compartimentata e rigida (74).

una situazione tipica da fotoromanzo: Sandro Cantoni è bello, affermato, brillante, ricco – ma è anche sposato a causa di un errore di gioventù. Ostacolo aggirato dal fatto di essere coniugato ad una straniera, cosa che facilita le pratiche per il divorzio. Cosa sarebbe successo se la relazione fosse stata ‘semplicemente’ adulterina? Quello che succede a Valeria e al suo brizzolato direttore, stanco di una vita familiare ripetitiva e in cerca di una seconda giovinezza, che si allontana per la sua galanteria dal realistico personaggio del corteggiatore raffigurato da Gabriella Parca nel suo *Le Italiane si confessano*.⁶⁰ È la stessa Valeria, nella riduzione teatrale del romanzo, risalente al 1962, ad esclamare riguardo la vacanza-fuga che Guido le propone: “Che cosa sarebbero questi cinque giorni, in fin dei conti? Una vacanza, l’hai detto. Un’avventura. Grottesca, ridicola, al tempo d’oggi. Un fumetto! La solita avventura del principale con la sua segretaria. La donna disponibile per eccellenza, quando si ha poco tempo” (99). Questo tipo di situazione, questo clichè, va superato in favore di una nuova parità. Mirella non viene circuita dall’uomo di potere (spiega lo stesso Cantoni a Valeria: “Non mi piace il ritratto nel quale lei mi ha raffigurato nella sua immaginazione: l’uomo ammogliato, ricco, che insidia la ragazza ventenne” 178); mentre Valeria, che appartiene ad una famiglia dell’aristocrazia decaduta,⁶¹ cede alla corte assidua del principale perché lei in fondo

⁶⁰ “Per una ragazza che lavora, il suo principale è sempre una persona importante: l’uomo ‘arrivato,’ con la macchina e una certa disponibilità di mezzi; se non è più molto giovane, in compenso è dotato di molta esperienza. Quando egli approfitta di queste sue *chances*, la ragazza che non sa difendersi cede facilmente a suggestioni sentimentali. Inoltre l’assidua vicinanza e la confidenza concessa come prova di liberalità, provocano pericolose illusioni, trasformando un normale rapporto di lavoro in un ambiguo *ménage*” (Parca 183).

⁶¹ Come ricorda nel suo diario, Valeria è andata al collegio “più rinomato della città, ove gran parte delle allieve apparteneva all’aristocrazia: queste ultime ... sentivano riconfermato il prestigio della loro famiglia, e le altre, come me, ... nel riferirsi ad esse potevano pronunciare con dimestichezza cognomi di famiglie che avevano dato papi alla Chiesa e nomi a palazzi anche se, spesso, non lo possedevano più. Ricordo benissimo che, quando nominavo queste compagne, mio padre, che apparteneva a una famiglia di giuristi borghesi, ne era lusingato. Mia madre, invece, che proveniva da una famiglia della nobiltà veneta, purtroppo decaduta, fingeva di non darvi alcuna importanza” (27).

aspira a quell'indipendenza economica idealizzata come sinonimo di sentimenti felici e spensierati.⁶²

Valeria ribadisce la validità del suo amore per il brizzolato principale: “Mi pare che io sia spinta verso di lui, oltre che dal suo amore, proprio dalla sua forza di uomo ricco, di uomo arrivato a possedere una vita migliore della mia” (199); si tratta di un desiderio triangolare, secondo la definizione di Girard, per cui ad attrarre la donna è proprio la posizione sociale dell'uomo di potere: “mi pare che i nostri rapporti siano cambiati da quando non ci vediamo più soltanto in ufficio. Allora la sua ricchezza era per me una questione di cifre astratte la cui realtà non potevo neppure rappresentarmi e che quindi non mi attraeva né feriva” (197).⁶³ Mirella non ha perso la testa abbagliata dal potere economico di Cantoni bensì perché attratta dalla sua comprensione per le proprie esigenze di indipendenza e dal suo incondizionato appoggio. È una nuova figura di principe azzurro quello che la de Céspedes presenta, un uomo ‘illuminato’, proposto come nuovo target delle lettrici della *Settimana Incom*.

Una generazione doveva passare perché Mirella si confrontasse con la figura della madre come Valeria non aveva osato fare.⁶⁴ A cambiare la temperie culturale hanno

⁶² Interessante riportare le parole di Simonetta Piccone Stella sui modelli offerti alle adolescenti negli anni '50 e '60 che “si muovevano in mezzo ad una serie di figure e modelli femminili che possiamo ridurre a tre o quattro fondamentali. Le categorie generiche con le quali le indichiamo andrebbero riempite con i contenuti antropologico culturali che ne fanno, appunto, figure tipico-ideali di quel periodo: la donna tradizionale (che poteva essere la madre), la donna emancipata (che più di rado poteva essere di nuovo la madre), la coetanea (che si moltiplicava in una serie più ampia di modi d'essere), la diversa (la quale, a qualsiasi età, mostrava caratteristiche e tendenze che non combaciavano con gli altri stereotipi, e lati per un verso o per l'altro stimolanti, seducenti, segno dell'esistenza di «altre» possibilità)” (127). In *Quaderno Proibito* possiamo riconoscere questi modelli individuando in Clara, amica di Valeria, l'emancipata con una professione eccezionale e allo stesso tempo la diversa, impegnata in una delle nuove e attraenti professioni legate al cinema, e in Marina, fidanzata di Riccardo, la coetanea che incarna l'identità femminile tradizionale.

⁶³ Per il concetto di desiderio triangolare, si rimanda a René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, che studia le mediazioni operate del desiderio nella vita e nelle opere letterarie.

⁶⁴ Di fronte alla madre, Valeria non trova la sua voce: “Avrei voluto parlare di quanto era accaduto con Mirella, ma mi pareva che sarebbe stato come dirle cose che avrebbero potuto essere dette anche tra noi,

contribuito anche i nuovi mezzi di comunicazione di massa portatori di un messaggio moderno:

Sere or sono siamo andati al cinematografo, c'era una pellicola americana; a un certo punto si vedeva il marito che aiutava la moglie a lavare i piatti. Tutti ridevano, e anch'io, confesso, ho avuto voglia di ridere. Poi si vedeva la moglie lavorare in un ufficio, seria, con gli occhiali, dare ordini ad alcuni impiegati, e non rideva nessuno. Io ho detto che evidentemente si suppongono le donne capaci di saper fare più cose degli uomini e Michele s'è arrabbiato. (65)

Quaderno proibito svela l'altra faccia della realtà, e continua, in quanto scrittura di 'denuncia,' il costume della *Settimana Incom* di pubblicare racconti realistici lontani da quelli tutto passione e sentimento di Liala. E suscita una reazione da parte delle lettrici del settimanale, come provano due lettere giunte alla rubrica della Contessa Clara il 17 febbraio 1951: "Leggo con molto interesse il romanzo di Alba de Céspedes, e capisco le sofferenze di quella madre – perché io ho non una, ma due figlie, che si comportano come Mirella e vorrei sapere, da lei, il modo di salvarle (Mammà); "Leggo con molto interesse il romanzo di A. d. C., e disapprovo il costume attuale, per cui si dà troppa importanza all'integrità di una ragazza: lei stessa, Contessa Clara, ha il torto di appoggiare, con eccessivo puritanesimo, questo pregiudizio (lettore di Merano)." Questi due documenti testimoniano l'interesse ma anche il coinvolgimento emotivo delle lettrici (e lettori), e la validità dei temi trattati; non è un classico romanzo d'amore, con

quando io avevo l'età di Mirella, e che invece entrambe avevamo voluto ignorare" (45). Neppure la generazione di Mirella trova il coraggio di parlare apertamente; ciascuno trova una soluzione personale, senza farsi portavoce di un vasto gruppo. Scrive Simonetta Piccone Stella: "Sotto molti profili la generazione di donne che si forma negli anni '50 è relativamente anonima e abbastanza silenziosa. ... La generazione degli anni '50 non produce comportamenti collettivi propri, né una riflessione particolare su se stessa" (120). Mirella opera una trasformazione a livello personale, senza rifarsi a questioni di principio collettivo. "Proprio queste giovani donne hanno elaborato nell'ombra una varietà notevolissima di identità nuove, di soluzioni personali ed autentiche, pur senza partorire un modello preciso" (121). E continua notando che questa generazione non guarda alla precedente con un senso aperto di ribellione e di rifiuto: "circolava anzi un flusso generale di simpatia per la generazione femminile che si era trovata coinvolta nel conflitto e si era comportata bene, custodendo le case, facendo quadrato nelle numerose dure prove, sorreggendo gli uomini e poi anche ribellandosi" (125). Infatti Mirella non rimprovera a Valeria le sue scelte, ben consapevole dei sacrifici che la madre ha dovuto affrontare.

avventure, scomparse, agnizioni, ma ritrae il profondo e comune sentimento di una donna per il marito con cui convive da anni e da cui un muro di silenzi e bugie la separano, lo stesso muro che anni prima Francesca, protagonista di *Dalla parte di lei*, aveva visto nelle spalle del marito prima di sparargli. La Contessa Clara ammette di seguire con attenzione il romanzo perché vi riconosce delle dinamiche a suo tempo riscontrate nella propria vita privata, con le figlie e le nipoti; è un ciclo biologico che si è sempre presentato, ad ogni nuova generazione. “Il succedersi delle passioni e delle delusioni rappresenta un modello, forse malinconico, di logica e di prevedibilità.” Ma, avverte la consigliera, non bisogna “travisare il proprio passato, attribuendogli un alone romantico del tutto falso” perché anche le quarantenni di quegli anni, sono state a loro tempo ribelli: “Guardatevi indietro, e battetevi il petto: non eravate né sognatrici, né ubbidienti e somigliavate, identiche, alle Mirelle di oggi.” Occorre dunque aiutare queste giovani a raggiungere la felicità, che tuttavia consiste, secondo l’anziana contessa, nel passare “da una chiara giovinezza ad un matrimonio felice.” Con questa chiusa ripropone in modo inequivocabile il distacco tra due generazioni e trapela un’incomprensione di fondo verso le rivendicazioni di Mirella.

Nella sua caparbia necessità di comprendere, di fare luce sui conflitti che si trova ad appianare quotidianamente, Valeria Cossati riabilita l’immagine della donna comune, affidandole una profondità e una sensibilità insospettate. Come si è osservato a proposito di Camilla di *Un inverno freddissimo*, siamo davanti a due donne mature che non nascondono i propri desideri, pur rivelandoli solo all’interno della finzione dello spazio romanzesco. Entrambe cercano di difendere una propria dignità, come molte protagoniste dei romanzi di mano femminile di questi anni, e si arrogano il diritto a pensare per conto

proprio. Il congresso dell'UDI avrebbe dunque approvato (eccetto per la decisione finale di bruciare il quaderno) questa figura muliebre che invitava le donne a svegliarsi, a far sentire la propria voce prendendo le distanze dalle rappresentazioni convenzionali proposte dalla narrativa rosa, che contava tra i suoi clichè la relazione con il capoufficio e privilegiava il trionfo dell'amore e della propria felicità come giustificazione di ogni atto. De Céspedes affronta invece esperienze comuni a tutte le lettrici adottando volutamente uno stile modesto, disadorno, usando il medium letterario come veicolo di cambiamento.

Nel capitolo successivo, cercherò di aprire un'ipotesi di indagine e mettere in luce dei punti di contatto tra letteratura e rosa, per dimostrare come anche le scrittrici più legate all'attualità si rifacciano agli schemi e all'immaginario della disprezzata narrativa rosa per contestarli e allo stesso tempo conquistare un pubblico più vasto, replicando precisi schemi narrativi per poi capovolgerli svuotandone il significato.

IV CAPITOLO

Tra letteratura ‘seria’ e produzione ‘rosa’

La lettura di sciocca evasione (e l’aggettivo è necessario perché il sostantivo non deve significare condanna in assoluto) è piuttosto praticata dalle classi medie e specialmente, bisogna riconoscerlo, dalle donne di queste classi. Sono queste le analfabete dello spirito. Un’azione che miri a funzioni di guida e di risanamento culturale, dovrà certo escogitare ingegnosi sistemi di cura per casi simili: tanto più ribelli quanto meno «nazionali».

Anna Banti, *Responsabilità della donna intellettuale*, 1952

IV.1 La stampa rosa: “veleno del dopoguerra”?

Anna Banti, tra le protagoniste del convegno dell’UDI del 1952, presenta una relazione sulla *Responsabilità della donna intellettuale* in cui biasima la condizione di inferiorità culturale delle italiane evocando a conforto la figura di Virginia Woolf. La Woolf aveva colto infallibilmente, a suo parere, il nesso tra povertà ed ignoranza, ed ignoranti erano la maggior parte delle donne nella povera Italia del dopoguerra: le “analfabete dello spirito” erano per la Banti le donne delle classi medie che praticavano la “lettura di sciocca evasione,” espressione dietro cui non si fatica ad intravedere il ‘famigerato’ genere rosa. Nel suo intervento la scrittrice ricorda che il compito delle intellettuali è quello di raccogliere un consenso, creare un pubblico e promuovere il

percorso femminile verso l'emancipazione dai tabù ereditati.¹ Come le altre scrittrici qui prese in esame, Banti rifiuta apertamente il modello rosa riconoscendo come uniche influenze legittime quelle esercitate da una tradizione prestigiosa che oltre alla Woolf conteneva Mansfield, Austen e Brönte, e in ambito italiano Sibilla Aleramo e poche altre.

Sibilla Aleramo, insieme con Virginia Woolf, ha costituito un binomio cruciale nella formazione delle scrittrici italiane degli anni Cinquanta e Sessanta: le due intellettuali hanno lasciato non solo un'eredità stilistica, ma anche un testamento spirituale. Alla Woolf Anna Banti indirizza un elogio che esalta il valore umano ed intellettuale trasmesso dall'autrice di *Mrs Dalloway*:

Una grande scrittrice cui toccò nella vita la disgrazia di apparire una raffinata e schiva signora, dedicò, una ventina d'anni fa, un libretto alle sorti della donna povera del suo paese, che, per mancanza del denaro necessario per vivere autonoma, si trovava inchiodata a lavori domestici e subalterni, senza la possibilità di coltivarsi e di sviluppare una qualunque vocazione artistica. Io non mi stancherò di ricordare questa stanza di Virginia Woolf, un autore tutt'altro che popolare, ma che, se ancora vivesse, sentirebbe profondamente la forza delle nostre preoccupazioni di oggi. (91)

Alla peculiare cifra stilistica della Woolf si associava un rinnovamento nella mentalità e nel ruolo della donna intellettuale: la Banti stessa ha costantemente cercato, nella sua scrittura, di emulare questo grande esempio, e con lei Gianna Manzini e molte altre scrittrici della generazione di Cialente, Bonanni e de Céspedes.²

¹ Banti pose al centro di tutta la sua narrativa la "questione femminile," dando voce ad una "spietata denuncia contro l'esclusione della donna dalla società e la conseguente ansia di liberazione che pervade al *diapason* gli ossessivi viaggi alla scoperta del continente femminile" (Nozzoli 90). Va qui ricordata la dichiarazione della scrittrice contenuta in "Romanzo e romanzo storico" (pubblicato in *Paragone* nel 1951 e successivamente raccolto in *Opinioni*): "il romanzo vero altro non è che moralità, scelta morale in un tempo determinato" (38). Il forte accento sulla moralità e il fermo rifiuto dei toni patetici e sentimentali avvicinano la Banti alle autrici considerate in questa ricerca.

² Le prime traduzioni della Woolf apparvero negli anni Trenta: *Orlando* nel 1933, tradotto da Alessandra Scalero, *Gita al faro* l'anno dopo, tradotto da Giulia Celenza, mentre per *La signora Dalloway* si dovette aspettare il 1946. Ma circolavano i testi in versione originale e già dal 1927 la critica italiana si era interessata all'opera della romanziere inglese successivamente propagandata dalla rivista *Solaria* e dai suoi collaboratori.

Per quanto riguarda Sibilla Aleramo, occorre rivalutare l'indubbia rilevanza del suo magistero per le scrittrici del periodo preso in esame.³ Con il suo impegno per la lotta all'emancipazione, Aleramo costituisce un punto di riferimento chiave per le autrici considerate, che tennero con lei un proficuo scambio epistolare come dimostra, per quanto riguarda la Cialente e la de Céspedes, uno studio condotto da Myriam Trevisan, e per la Bonanni, l'*Epistolario* curato da Fausta Samaritani. Cialente e de Céspedes condivisero una lunga e fedele amicizia con la poetessa nonché simpatie politiche e letterarie, mentre Laudomia Bonanni conobbe Sibilla relativamente tardi eppure in poco tempo intrecciò con lei un rapporto di stima reciproca.⁴ Fu proprio Aleramo ad aprire, con un sentito augurio, i lavori del già citato Congresso dell'UDI, che si svolse all'insegna della polemica contro la produzione di consumo e in particolare la popolare narrativa rosa. Quando Maria Antonietta Macciocchi richiama *Una donna* nel corso del Congresso come modello di opera che conteneva dei "germi di rinnovamento per le donne," e ne aiutava il progresso, desidera avanzare come esempio per le intellettuali "non libri astrusi, difficili" ma testi di chiaro contenuto e forma semplice (*Un rinnovamento culturale* 166). E forma semplice e comprensibile presentava il rosa, di immediata interpretazione e fruibilità.

Questa vasta produzione narrativa merita un esame approfondito e una valutazione critica per la funzione svolta. Occorre anzitutto definirla e si rivela utile a

³ Nella sua *Storia di Sibilla* Rita Guerricchio, sottolineando l'importanza di *Una donna* nel panorama del femminismo (letterario) italiano, nota che Bonanni e Cialente, insieme a molte altre consideravano Aleramo "il loro precedente più autorizzato, almeno in Italia" (citato in Nozzoli 37).

⁴ La curatrice dell'epistolario Fausta Samaritani nota nella Prefazione: "Ciò che lega particolarmente le due donne è il femminismo, che è di antica data in Sibilla, mentre in Laudomia nasce dal conflitto interiore, per non aver incontrato in gioventù il decadente «superuomo» della sua vita, che aveva conosciuto nei libri di d'Annunzio, divorati ma poco compresi" (36). Il 'protorfemminismo' della Bonanni si allontana da una aperta militanza politica e in seguito la distanza dalla Aleramo e dalla critica di sinistra, che non riservò alla scrittrice aquilana la giusta attenzione dovuta ai temi sociali da lei trattati.

questo fine la descrizione contenuta nella *Letteratura Italiana Einaudi* ad opera di Antonia Arslan e Maria Pia Pozzato. Le due studiose, entrambe note per i loro studi rispettivamente sulla narrativa femminile tra '800 e '900 e il romanzo rosa, tracciano alcune coordinate essenziali per orientarsi nel grande mare del 'rosa.'⁵

All'interno di questa categoria generale, cui appartengono numerosi sottogeneri, si distinguono innanzitutto il fotoromanzo e il romanzo: del primo si è già parlato nel capitolo precedente a proposito di *Grand Hôtel*, sul secondo invece mi soffermerò ora per individuare delle possibili infiltrazioni nei confronti della scrittura letteraria vera e propria. Molti romanzi 'seri' sembrano mirare a riprendere e decostruire gli schemi diffusi dalla letteratura rosa, per svelare ciò che si nasconde dietro la facciata romanzesca, secondo una prospettiva che riconosce al rosa una grande popolarità e una innegabile presa sul pubblico ma ne misconosce le virtù. In particolare, esaminerò un romanzo di Alba de Céspedes, *La bambolona*, alla ricerca di spunti tratti – in chiave polemica – dal rosa.

Il tratto caratteristico di questa produzione di consumo viene da molti individuato nella prevedibilità e nella aporeticità. Non esistono conflitti ideologici o di classe, tutto può essere risolto in nome dell'amore, con o senza promozione sul piano sociale. Una lettura di pura evasione, sosteneva Anna Banti; eppure dietro il rosa si nasconde molto di più e le critiche che incessantemente la sinistra intellettuale ha rivolto a questo prodotto popolare a partire dal dopoguerra, non hanno intaccato le vendite e il successo

⁵ Per Antonia Arslan si veda *Dame, droga e galline: romanzo popolare e romanzo di consumo fra 800 e 900*, mentre Maria Pia Pozzato si è occupata di *romance* sin dagli anni '80 con *Il romanzo rosa*.

della stampa di consumo.⁶ Negli anni Cinquanta e Sessanta la critica militante si scaglia con acrimonia contro il periodismo rosa e la produzione cosiddetta paraletteraria,⁷ mentre le stesse case editrici Mondadori e Rizzoli rimuovono dai loro listini i titoli commerciali rosa la cui esistenza viene ufficialmente giustificata unicamente come fonte economica per prodotti più nobili ed intellettualmente riconosciuti. Negli anni Settanta si abbraccia il pensiero della mistica della femminilità che condanna la stampa femminile *tout court* come strumento di falsificazione: “la stampa femminile non possiede contenuti culturali validi e rappresenta, a volte, un fenomeno deprimente” (Serena Nozzoli 189).⁸

In Francia invece nel 1967 Evelyne Sullerot, che aveva cominciato a svolgere sondaggi tra i lettori di riviste rosa, organizza un convegno universitario sul fotoromanzo, dando così avvio alla considerazione della produzione di consumo in ambito accademico: se il fotoromanzo prevede la rassegnazione dell’eroina alla propria classe sociale, secondo la “morale cattolica della rassegnazione in terra e della ricompensa nell’aldilà,” per la prima volta si guarda alla paraletteratura non solo “come al regno del desiderio privo degli ostacoli e vincoli del reale, ma come a un luogo dove l’io respira più liberamente e all’occorrenza si ritempra in vista della lotta, quotidiana e non” (Bravo 122).⁹

⁶ Oggi il rosa è legato alle collane, come «Harmony» della Mondadori e «Blue Moon» della Curcio, di importazione straniera, ma non va trascurato il fatto che molte scrittrici italiane pubblicano sotto pseudonimo inglese.

⁷ Si vedano gli studi di Milly Buonanno e Rosellina Balbi. Per il concetto di paraletteratura e paraletterario si rimanda all’Introduzione di Michele Rak all’edizione italiana di Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel (a cura di), *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*.

⁸ “La stampa femminile non fa che ribadire il concetto che il ruolo della donna è all’interno della casa e non nella società. Essa funziona come strumento manipolatore delle coscienze femminili per spingerle ad accettare il ruolo stabilito per la donna in ordine alle necessità funzionali del sistema capitalistico e alla divisione del lavoro” (Serena Nozzoli 196).

⁹ Della Sullerot si ricordano *La presse feminine* (1963) e *Domani le donne* (1966).

Si fa strada l'idea che il rosa abbia una funzione più complessa di quanto fino ad allora sospettato.¹⁰ Negli anni Ottanta il genere ha subito un declino in Italia, dovuto ad un insieme di cause tra cui, accanto all'imporsi generalizzato del medium televisivo, la scelta delle case editrici di stampare traduzioni e ristampe, senza fornire un incentivo economico né riabilitare la figura delle scrittrici (e scrittori) di rosa.¹¹ Ma qualcosa stava cambiando; cominciavano ad apparire le prime interviste alle protagoniste della scena letteraria rosa, si pubblicavano i primi studi sul fenomeno, come quello di Antonio Faeti che confessava ed esaminava le ragioni della sua passione per i generi popolari nel suo *Dacci questo veleno! Fiabe fumetti feuilletons bambine*.

Una vera riscoperta del rosa avviene in Italia una decina di anni dopo con lo studio di Ermanno Detti, che pubblica nel 1990 *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, frutto di un certosino lavoro di ricerca e reperimento di materiali considerati minori e difficilmente conservati in archivi pubblici. Lo studio presenta una miniera di informazioni e di materiale fotografico, e offre un suggestivo panorama dell'evoluzione della narrativa d'amore, il cui successo per Detti risiederebbe nel semplice desiderio di fuga e di affermazione dei sentimenti.

Il rosa è cambiato nel tempo e il cambiamento registrato all'interno di un genere caratterizzato da forte serialità dimostra che le lettrici (e i non pochi lettori) vogliono credere nelle ragioni del cuore e nel mondo idealizzato ritratto, senza per questo perdere

¹⁰ Occorre menzionare, in ambito italiano, un testo uscito alla fine degli anni Settanta che, partendo da statistiche e dati sulla stampa periodica, servì a fare luce su alcuni diffusi stereotipi: si tratta di *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio: storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare (1946-1978)*, a cura di Maria Teresa Anelli, Paola Gabrielli, Marta Morgravi e Roberto Piperno.

¹¹ In un'intervista rilasciata a Vittorio Spinazzola, Brunella Gasperini offre una serie ragionata di motivi dietro al declino del romanzo rosa italiano: "Considerato un sottoprodotto, una merce di seconda categoria destinata a un pubblico di seconda categoria (le donne), viene snobbato dagli editori e dai recensori. Non viene sostenuto da una campagna pubblicitaria adeguata, non viene recensito se non distrattamente o ironicamente o erroneamente, perfino la veste grafica testimonia di questo trattamento" ("Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa»," 140).

il contatto con la realtà. Pur circondato da un alone di imbarazzo e reticenza, da un radicato complesso di inferiorità presente sia nei produttori che nei fruitori, il rosa riveste un ruolo degno di nota nella costruzione di una nuova società, favorendo il passaggio tra due mentalità. Nel secondo dopoguerra, con il successo dei rotocalchi femminili che propongono un modello di donna consumatrice, proiettata nella società industrializzata, nascono in Italia delle opere che, rispettando la tradizione culturale nostrana e la nuova temperie neorealista, presentano una maggiore aderenza alla realtà. Sono delle donne più dinamiche e consapevoli ad essere rappresentate da Luciana Peverelli e da Brunella Gasperini rispetto a quelle aristocratiche e altezzose di Liala, per molti versi vera iniziatrice del romanzo rosa nostrano.

Queste scrittrici conoscono bene il loro pubblico perchè spesso corrispondono con le loro lettrici attraverso le piccole poste e pubblicano i loro romanzi ad episodi sui periodici femminili; così come Liala si era occupata della corrispondenza in *Confidenze di Liala*, Luciana Peverelli scrive su *Sogno*, mentre la Gasperini adotta dapprima il *senhal* Candida su *Novella*, per poi qualificarsi con il suo vero nome nella seguitissima rubrica su *Annabella*.¹²

Per quanto collocato di norma in una dimensione atemporale, il racconto di una storia d'amore diviene spesso pretesto per narrare una vicenda che vede il reinserimento all'interno della tradizionale dimensione familiare di una figura femminile più libera e matura, alla ricerca di un sistema di valori diverso da quello materno, formatasi nel clima

¹² Gasperini dichiara che tutte le scrittrici rosa pubblicano le proprie opere ad episodi, prima che in volume, e questo inevitabilmente influisce sulla qualità della scrittura nonché sulla stessa struttura narrativa, "sia per la velocità di consegna ... sia perché bisogna fare in modo che il pubblico ricordi senza difficoltà i personaggi che ha lasciato la settimana prima" (136). Per un'affettuosa testimonianza della popolarità raggiunta da Brunella Gasperini presso il suo pubblico di lettrici, si veda l'omaggio di Marina Tommaso, *Brunella Gasperini: la rivoluzione sottovoce*.

degli anni Cinquanta. Per fare un esempio, in *Grand Hôtel* del 22 gennaio 1949, si presentava come storia vera il racconto *Ambizione*, testimonianza di una lettrice che dopo aver rinunciato all'amore per fare carriera scopriva di condurre una vita arida e inutile (per quanto di successo) e si trovava a rimpiangere il matrimonio: il finale ovviamente prevedeva le nozze con il principale e il felice ritorno alle pareti domestiche. La letteratura rosa esalta come strumento di conoscenza il ricorso al mondo dei sentimenti e degli affetti, privilegiando la prospettiva femminile, per quanto esiga come ultima tappa il rientro della donna nei ranghi.¹³ Il rosa affronta a suo modo il “nodo irrisolto” della questione del ruolo della donna nella società, avvicinandosi alla funzione antropologica del mito come “riorganizzazione del sociale nei suoi momenti di crisi e di trasformazione” (Arslan e Pozzato 1046).¹⁴ Le lettrici, alla ricerca di una nuova educazione che indichi loro come comportarsi nella società moderna, trovano uno spazio in cui vivere i propri desideri, la propria sessualità, pur tornando sempre ad aderire alla norma patriarcale:

Il sistema delle relazioni sessuali prescritte, interdette, temute o desiderate nei romanzi rosa è piuttosto costante: la relazione ottimale è quella matrimoniale, ma è tollerata come normale anche la sessualità femminile fuori dal matrimonio purché

¹³ Anche nel racconto sopra citato, a prima vista moralista e ‘reazionario,’ si assiste tuttavia all’ascesa formidabile e al successo della protagonista, motivata e capace; e seppure alla fine si ritira dalla scena, la sua rinuncia sembra più un sollievo per il mondo maschile che un insegnamento per il pubblico femminile. Spinazzola parla di “antitesi tra un aspetto ideologicamente positivo della narrativa «rosa» (la valorizzazione, la proposta di una rivalutazione della tenerezza, della sensibilità, dell’affetto) e un altro negativo, che ribadisce la subalternità del ruolo della donna.” E conclude: “Mi sembra comunque che un elemento innovativo ci sia, anche se mistificante in quanto la donna, che pure supera le tentazioni dell’«immoralità», i rischi del «malcostume» infrangendo a volte tabù e convenzioni, ricade poi nella parte tradizionale” (“Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa»,” 139).

¹⁴ Le colpevoli passioni delle protagoniste vengono in un certo senso legittimate dalle autrici (e dalle lettrici) attraverso una “sotterranea ambiguità del testo narrativo, giocato su due piani, il ricostituirsi dell’ordine sociale turbato e insieme la sollecitazione di una simpatia, di un’affinità profonda determinata dalla comune condizione femminile. È tutto l’universo amoroso che in sostanza viene recepito come in sé positivo e di segno appunto femminile: e pertanto destinato a scontrarsi con il sistema sociale stabilito, di segno prevalentemente maschile” (Arslan e Pozzato 1037).

non sia adulterina o accompagnata da una avversione della donna verso la prospettiva del matrimonio. (Arslan e Pozzato 1033)¹⁵

La prolifica e diffusa produzione della narrativa rosa rivestirebbe dunque una funzione ‘catartica,’ consentendo alla donna di accettare le contraddizioni che incontra nella vita di tutti i giorni, i divieti e i tabù che permeano il mondo reale, ‘maschile:’ nel rosa tutto funziona.

Pensiamo ora alla sensualità di Camilla, la protagonista di *Un inverno freddissimo*, risvegliatasi in seguito all’incontro con un corteggiatore di vecchia data; alla fine del romanzo la donna segue consapevolmente i propri istinti e, contro il tipico esito rosa, non ritorna al focolare domestico accanto al marito riapparso ma trasgredisce una tacita norma trasferendosi nella campagna della sua giovinezza, nel ‘suo’ focolare, dove può iniziare una seconda vita. Se il Rosso, gentiluomo di campagna, rappresenta l’amante ideale, forte e rispettoso, Camilla è sposata e sceglie di infrangere i tabù del rosa in cui sono “assolutamente interdette le relazioni omosessuali, gli incesti, l’adulterio della donna e la prostituzione” (Arslan e Pozzato 1033).

In questo capitolo, alla luce dei più recenti studi sulla letteratura rosa, intendo mettere a confronto letteratura rosa e alta per verificare se, e in quale forma, ci siano state delle influenze esercitate dalla prima sulla seconda.¹⁶ Naturalmente potrebbe trattarsi di

¹⁵ Le studiose propongono un interessante collegamento con il pensiero di Michel Foucault: “La persistenza del matrimonio come valore indica che il rosa ha ancora la funzione di articolare il sistema sociale della parentela ma il parallelo affermarsi e autonomizzarsi della componente più propriamente sessuale ricalca il processo che secondo Michel Foucault ha interessato le società occidentali a partire dal XVIII secolo e ha affiancato al «dispositivo di alleanza» il «dispositivo di sessualità». ... Il potere viene dal basso, dice Foucault, non ci sono dominanti e dominati, e in questa visione si inserisce perfettamente la conflittualità tipica del rosa contemporaneo in cui la donna non è più separata dall’uomo-marito da una serie di fatti contingenti ma dalla sua stessa volontà di potere e di autoaffermazione” (1032-33). Il rosa conferirebbe dunque alle donne una certa possibilità di contrattazione, risollemandole dalla pura rassegnazione al matrimonio combinato e rispecchiando le nuove dinamiche del potere della società.

¹⁶ Questo tema di ricerca si è già affacciato sulla scena critica, come dimostra lo studio di Maria Pia Pozzato su *Letteratura popolare e livelli di qualità. Un confronto fra Georgette Heyer e Barbara Cartland*. Si legga anche quanto scrive Roberto Saibene nel suo saggio sul fotoromanzo, in cui ipotizza che “le

un'influenza indiretta, o filtrata attraverso altri modelli di riferimento, come del resto accade anche per la Woolf, e si avanza qui un'ipotesi che meriterebbe ulteriori studi. Si tratta di una materia complessa perché appare difficile distinguere il rosa da quello che non lo è; l'analisi delle strutture narrative pone in evidenza delle tematiche ricorrenti.¹⁷ Una proprietà marcata del rosa, come si è appena visto, è quella di eliminare i contrasti e risolvere i conflitti con un compromesso socialmente accettato e praticabile, diversamente dall'opera letteraria 'di qualità' attenta a cogliere le sfumature del processo di cambiamento sociale e tendente a lasciare aperte le questioni senza imporre una soluzione consolatoria.

Le caratteristiche del genere rosa sono anzitutto il confronto polemico tra uomo e donna, che vede i due protagonisti impegnati in uno scontro da cui l'uomo esce inevitabilmente vincitore e la donna rassegnata, "redenta" perché riconciliata nel matrimonio (Arslan e Pozzato 1029).¹⁸ Anche l'erotismo gioca un ruolo importante e riceve più o meno spazio all'interno dell'economia del testo; se si considera un elemento chiave del rosa la sanzione dell'importanza e del valore positivo dell'erotismo femminile, potremmo interpretare le figure delle protagoniste come eroine che lottano per arrivare alla loro vittoria personale, il matrimonio, in cui vedono la soddisfazione legittima dei

fotostorie esercitino anche una spinta sui generi propriamente letterari e sulle forme comunicative «superiori» in genere" (209).

¹⁷ In inglese si parla di *romance*, che presenta alcuni tratti tipici: "a) the central narrative concerns a love relationship; b) the central relationship is between a hero and a heroine; c) most romances have a female protagonist; and d) there is a close identification between reader and protagonist" (Hollows 70). Adattando una definizione di Maria LaPlace, potremmo scrivere che un testo rosa "is distinguished by its female protagonist, female point of view and its narrative which most often revolves around the traditional realism of women's experience: the familial, the domestic, the romantic – those arenas where love, emotion and experience take precedence over action and events. One of the most important aspects of the genre is the prominent place it accords to relationships between women" (citato da Hollows 39).

¹⁸ Se per Lévi-Strauss "il romanzo tende a moltiplicare i conflitti e a concludersi in modo negativo," in seguito alla degenerazione e destrutturazione dei miti che hanno di per sé una "funzione riordinatrice," il romanzo rosa non presenta questa vocazione: "tende piuttosto a evocare, più che a mettere in scena, i conflitti; rende rarefatti fino all'improbabilità i motivi della discordia; riduce lo scontro quasi ad un balletto rituale che precede l'accoppiamento" (Arslan e Pozzato 1029).

propri desideri. Il rosa accoglie il desiderio sessuale femminile nell'ottica del lieto fine matrimoniale. Brunella Gasperini, autrice di una quindicina di romanzi e racconti, mette l'accento su questo finale: "indubbiamente nei romanzi 'rosa' la figura femminile è valorizzata, sempre però in una certa direzione, quella della mistica della femminilità. Quindi anche se la narrativa 'rosa' propone una serie di problematiche femminili, generalmente trascurate dalla cultura maschile, è ancora in questa prospettiva maschile che, a conti fatti, si muove" ("Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa»,", 137). Infatti nei suoi romanzi è sempre ad un uomo che alla fine

la donna si consegna, si 'dona.' Solo da un uomo è costituito il suo interesse. Non è soltanto l'angelo del focolare; il suo ruolo più importante è quello di donna-che-ama-un-uomo, attraverso il quale filtra la sua realtà, sul quale scarica tutte le sue migliori energie fisiche e psichiche. Io stessa nei miei romanzi non ho mai creato angeli del focolare, ma donne innamorate di un uomo, che esaurivano la loro esperienza nell'ambito del rapporto sentimentale. (138)

Spesso l'eroina è orfana di madre, dunque priva di una guida, e contro di lei si staglia un'antagonista che non è spietata né malvagia, come ci si aspetterebbe, ma incapace di raggiungere lo stesso piano dell'eroina (per via dell'età, della razza, della purezza dei sentimenti o altro).¹⁹ Nella letteratura alta la madre riveste invece, come notato da più parti, un ruolo chiave come modello rispetto a cui negoziare una nuova identità.²⁰

Il rosa non disegna spazi ed epoche precise, vive in una sua 'atemporalità' (ma con il passare del tempo compaiono maggiori riferimenti alla realtà) e in interni domestici

¹⁹ "Rispetto la "cattiva" del romanzo popolare, il rosa presenta una minor radicalizzazione. Innanzi tutto cade la distinzione tra una protagonista buona dalla grazia virginale e una protagonista cattiva dalla sensualità ferina" (Pozzato 20). Si veda anche Lazzarato e Moretti, *La fiaba rosa* (1981).

²⁰ Si rimanda a Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narratives, Psychoanalysis, Feminism* (1989). Si noti che di solito nella narrativa del Novecento sono le figlie a parlare, mentre nell'Ottocento erano le madri (Fanning 211).

dettagliati e ben definiti,²¹ la cui descrizione consente alle lettrici di riconoscervi i propri ambienti. Lo aveva già osservato all'inizio degli anni Cinquanta Anna Banti nel suo “Storia e ragioni del «romanzo rosa»,” segnalando un punto di forza del rosa nel suo “innestare il quotidiano sullo straordinario, il particolare sull’ovvio.”²²

Vorrei partire proprio dall’intervento dell’autrice di *Artemisia*, uscito nel 1953 su *Paragone*, per poi esaminare il punto di vista sul rosa di Cialente, Bonanni e de Céspedes, che non risparmiano dure critiche. Anna Banti si dimostra più conciliante, affrontando l’argomento della letteratura di consumo con grande lucidità: nel suo saggio dà voce alla necessità di indagare con attenzione un prodotto letto da almeno tre milioni di individui, secondo le sue stime. Questo genere lusinga i sogni di benessere e di avventura delle spettatrici, spiega Banti, seguendo uno schema piuttosto monotono e ripetitivo. Le autrici del rosa, conscie di non appartenere alla sfera della letteratura vera e propria, si professano soltanto “impresarie di una industria redditizia e di grande smercio” (78) ma lo stile ed il contenuto dei testi consentono comunque alla Banti di distinguere due correnti, tracciando un primo bilancio della narrativa rosa degli anni Cinquanta. La principale e più popolare è la corrente post-dannunziana, cui appartengono a pieno titolo Mura e la rivale Liala: “passioni infocate, casi sentimentali squisiti,

²¹ Visto il tema del secondo capitolo della presente ricerca, vorrei ricordare qui un’osservazione sulla ricorrenza “ossessiva” all’interno della narrativa rosa, del “motivo del limite, della sponda: l’eroina degli anni ’40 e ’50 adora le sue camerette dai cristalli rosa, apprezza soprattutto le stanze da bagno, e solo quelle, che si trovino a Como o ai Caraibi; si pasce di dettagli domestici come il ricamo di un lenzuolo o un piumino da cipria; più tardi, il limite dell’orizzonte rosa si tinge dei colori delle cartoline illustrate ... Ma è ancora, sempre, la stessa tendenza autarchica e claustrofila, «l’io e te soli, in un mondo vuoto»” (Arslan e Pozzato 1029). I romanzi rosa rappresentano spesso uno spazio chiuso, cintato, separato: “alla protagonista femminile è interdetto il mondo-teatro non solo come luogo in cui giocare una propria parte anche come luogo in cui godere di uno spettacolo” (*Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, 110).

²² Per la Banti l’attenzione al realismo spicciolo avvicinava la vicenda delle protagoniste a quella delle lettrici: “La dattilografa cui sta per capitare la grande avventura, verbigrazia l’amore del ricco principale ammogliato, si fermerà al bar, comprerà la matassa di lana a tre capi, si cuocerà due uova al tegame, coi gesti e le parole di ciascuna delle lettrici: le quali, risalendo da quel controllato verosimile al delizioso rischio del romanzesco, assomileranno se stesse all’eroina con un’approssimazione piena di speranza” (“Romanzo e romanzo storico,” 39).

ambienti e abitudini raffinati, personaggi aristocratici” (78) che influiscono più sul gusto che sul costume, perché il modello proposto è l’irraggiungibile, eterno, principe azzurro.²³ Non così il nuovo romanzo rosa di importazione americana che rappresenta “le vicende di una piccola avventuriera ignorante e primitivamente astuta, decisa a salire coi mezzi del suo sex appeal” (79). Questa corrente, esemplificata in Italia dall’infaticabile penna di Luciana Peverelli (“meccanica inventrice di innumerevoli collisioni fra donne oziose e ricche, donne povere e ambiziose, e uomini dalla mascella volitiva”), troverebbe un fertile terreno presso lettrici ingenuie e di scarsa istruzione, che coltivano speranze negli imprevisti del destino: “Il romanzo femminile si adegua a una classe piccolo borghese le cui figlie rifiutano il lavoro domestico e hanno imparato a reclamare di vivere la propria vita, pronte tuttavia al matrimonio, che le provveda, almeno, della domestica tutto fare” (79).

Banti, pur cadendo nel *cliché* della lettrice del rosa poco istruita e sognatrice, priva di un corrispettivo nella realtà, ha colto l’ambiguità insita nel romanzo rosa. Segnala infatti l’esistenza di una contraddizione tra il reclamare indipendenza e libertà e l’aspirazione al matrimonio d’interesse. Ai nomi sopra citati, Banti aggiunge quello di Giana Anguissola come esempio di romanziera passata dalla letteratura ‘seria’ al più remunerativo ‘rosa;’ sono scrittrici ‘vere’ come la Anguissola a rappresentare la possibilità di migliorare il genere favorendo “l’aspirazione a un livello più alto, a una più

²³ Mura era lo pseudonimo di Maria Volpi Nannipieri (1940), mentre il vero nome di Liala era Amalia Liana Cambiasi Negretti Odescalchi (1897 - 1995). È opinione diffusa che il romanzo rosa ricalchi e ripresenti lo schema della più famosa fiaba, Cenerentola: “La «letteratura popolare delle donne», infatti, sembra aver relazioni assai strette con le narrazioni fiabesche imperniate sul personaggio dell’orfana bella e povera, sottoposta a prove difficili quanto straordinarie, capace però di superarle e accedere a nozze felici e vantaggiose” (Lazarato e Moretti 15). Significativamente, Liala rivendicava un’influenza educativa sul suo folto pubblico che non coinvolgeva solo il gusto ma riguardava anche la sfera privata: “La critica mi morde, mi accusa di essere diseducativa. Ma con i miei romanzi ho insegnato le buone maniere, il rispetto reciproco. Ho insegnato come si sta a tavola. E Liala è arrivata prima dei deodoranti. Ci sono tonnellate di sapone nei miei libri, e molte lettrici hanno imparato che è importante lavarsi” (*Intervista*).

profonda coscienza artistica e morale” (82); insomma sarebbe auspicabile un rinnovamento del rosa che prendesse a riferimento modelli più curati stilisticamente per dare vita ad opere di qualità artistica.²⁴

Dunque l’attenzione alla resa stilistica e al messaggio trasmesso consentirebbe di trasformare complesse vicende d’amore in romanzi letterari; il rosa può diventare letteratura (così come molta letteratura, aggiungerei, può rientrare nell’ambito del rosa). Anche la famosa Luciana Peverelli, che allora registrava un successo costante, poteva e doveva compiere questo salto di qualità, ed era stata invitata ad aderire al congresso dell’UDI proprio per rendere aperta testimonianza della responsabilità delle scrittrici rosa nei confronti del loro pubblico. Così la Macciocchi le si era direttamente rivolta:

Noi sappiamo che oggi in Italia centinaia di migliaia di donne leggono quello che lei scrive, che lei oggi è la scrittrice più conosciuta dalle donne in Italia ... Difenda la sua firma, se può, dal contratto capestro in cui l’editore la tiene stretta, e la ponga questa firma, Luciana, sotto un romanzo che le dia diritto alla riconoscenza più vera delle donne. (153-54)²⁵

La Peverelli pubblicò nel corso della sua carriera decine di racconti e romanzi a puntate sui più vari giornali femminili, da *Grand Hôtel* ad *Annabella*, e qualcuno anche su *Noi donne*;²⁶ la sua firma era sinonimo di vendite e per aumentare il pubblico il giornale di sinistra doveva venire a patti con la cultura di massa.²⁷

²⁴ Dal momento che la Banti si duole della leggerezza e dell’ironia impiegate dai critici contro la narrativa di consumo, pronunciandosi “per un possibile riscatto del romanzo rosa italiano,” Antonio Faeti si spinge ad individuare nel saggio citato un tono moderato e anticipatorio nei confronti della più equilibrata critica successiva (Faeti 192).

²⁵ Lo stile della Peverelli si distingueva dalle altre firme per le sue storie più attente alla psicologia dei personaggi e alla rappresentazione di un rapporto più realistico, in cui “il conflitto uomo/donna si diluisce nell’insieme delle tensioni sociali, il desiderio femminile deve superare prove su prove senza alcuna certezza del lieto fine” (Bravo 23).

²⁶ Nel dopoguerra la prolifica scrittrice milanese aveva anche provato a dare un personale indirizzo alla stampa femminile, dirigendo *Bella*, un giornale per molti versi vicino a *Noi donne*, che mirava a rappresentare con spirito neorealista la dura esistenza delle donne nell’Italia della ricostruzione. Il giornale infatti univa all’interesse per le storie d’amore, altri temi che si manifestavano con evidenza negli scritti inviati dalle giovani lettrici, spesso centrati sul conflitto bellico trascorso. Il numero di *Bella* del 10 maggio 1945 fu interamente dedicato alla liberazione delle città del Nord: dichiarava nell’editoriale la Peverelli che

Come ben sapevano le partecipanti al Congresso, i romanzi rosa insieme ai fotoromanzi, per quanto disprezzati, avevano una vasta diffusione e potevano raggiungere un numero ragguardevole di lettrici di varia estrazione e cultura. Questo dato non era trascurabile da parte di intellettuali e giornaliste che miravano ad espandere il proprio pubblico. E qualcuna cominciava a chiedersi se non ci fossero anche ragioni stilistiche, che favorivano la maggior fruibilità del prodotto, dietro questo successo: se la monotona vita quotidiana veniva apparentemente sacrificata nel rosa a favore della vivace e compiaciuta descrizione una vita di agi e di ricchezze, l'evasione poteva avere un significato più profondo di una semplice fuga dalla realtà ed essere segno di un gusto estetico che privilegiava il sentimento sopra la razionalità, come nel linguaggio cinematografico.²⁸ Così la storica Gina Formiggini rivolgeva un invito a tutte le scrittrici:

Sarà opportuno tener presente che la maggior parte delle donne legge per distrarsi, poiché di miserie e di dolori ne hanno già tanti intorno a loro! Educare quindi, presentare la vita qual è realmente, ma al tempo stesso *parlare alla fantasia ed al cuore delle donne* e questo, soprattutto, per «farsi leggere»! Potremo scrivere racconti od articoli dotti e profondi, ma, *se stesi in forma troppo alta o troppo arida*, resteranno lettera morta per le nostre lettrici. È una dura battaglia quella che noi intendiamo ingaggiare, ma la meta è nobilissima. (117; corsivi miei)

Un invito ad usare una forma più popolare, vicina al pubblico medio, uno stile più semplice, di maggior presa, senza per questo rinunciare alla dimensione della fantasia,

le sembrava perfino impossibile “scrivere di amori e di adulteri, di incontri romantici e di abbandoni, storie dei giorni qualunque” in una simile situazione. Si veda Grazia Cesarini e Ghita Marchi 69-73. Ma la pubblicazione era stata poi rilevata da un altro editore e l'esperienza era durata solo pochi anni, che non avevano intaccato minimamente l'etichetta della Peverelli autrice di *romance*.

²⁷ *Noi donne* cercò di espandere il proprio pubblico per raggiungere i ceti medi e bassi: “l'ambizione di *Noi donne* è parlare alle lettrici che sognano il bravo ragazzo e una casetta, alle anziane che riprovano la libertà delle più giovani, alle figlie che tutto vorrebbero tranne assomigliare alla madre e alla nonna, alle madri e alle nonne che non amino lasciarsi andare, alle ragazze che vogliono diventare attrici e a quelle che non sanno ancora cosa vogliono” (Bravo 107).

²⁸ Per quanto possa sembrare sorprendente, non si è riusciti a definire con precisione il piacere ricavato dalle letture rosa: se Maria Pia Pozzato si richiama a Freud e al provvisorio appagamento del sognare ad occhi aperti, Peter Brooks, nel suo *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, dichiara che il genere ha una funzione catartica in quanto soddisfa la nostra sete di giustizia.

del sogno, del cuore: si potrebbe leggere come una timida apertura alla letteratura di consumo. Perché dunque non usare il rosa ai propri fini e riutilizzarlo coscientemente all'interno della *high culture* per sfruttarne la popolarità e possibilmente opporvi un'alternativa? Si potrebbe in questo modo attribuire alla letteratura di qualità un valore più o meno consapevole di *counter-discourse* (dell'ideologia) del rosa.²⁹

In modo esplicito, e a più riprese, le autrici considerate in questa ricerca condannano la stampa rosa coeva, sottoscrivendo così la polemica avviata da *Noi donne*. Laudomia Bonanni in un breve commento apparso sulla rivista dell'UDI, osserva che una stampa propriamente femminile ancora non esiste, dato che

quella che attualmente circola – il gran numero di settimanali di cui tanti a fumetti – sembra ispirarsi per lo più a uno stato di minorità della donna. Sfrutta una debolezza, diciamo sentimentale, e si regge su un equivoco. Inspiegabile equivoco, se solo si pensi alla somma di lavoro che oggi la donna divide con l'uomo. Una stampa femminile – mai femminista – a rigore non dovrebbe esserci, e sarà un gran giorno per la donna italiana quello in cui non sentirà più tale esigenza. Oggi è vivissima. Soprattutto per una difesa della dignità. (12 ottobre 1952)

Debole, sentimentale, inferiore all'uomo: il personaggio dell'adultera Linda non rispecchia certo questa figura, tutto in lei appare forte, saldo. Norman (non il vero nome dell'amante ma un soprannome americanizzante che lei gli ha attribuito) ricorda il tipico eroe rosa, romantico, virile e benestante, travolto da un'accesa passione per l'eroina, che era stato fortemente deplorato da Gobetti:

un uomo dalla posizione solida, un po' matura, che abbia una macchina possibilmente non italiana e con carrozzeria fuori serie; e che possa portarti in luoghi di ritrovo in cui ci siano luci velate e musiche languide, vodka e champagne. ... un uomo comunque molto ricco (non importa se sia vecchio o giovane, bello o brutto, buono o cattivo, onesto o disonesto). (16)³⁰

²⁹ La nozione di *counter-text*, derivata da quella di *counter discourse* di Foucault, implica la ricerca e 'svelamento' dei segni di autorità e potere esercitati nei testi, per controbilanciare la loro influenza sulla società. Si veda del filosofo francese *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*.

³⁰ La figura dell'amante dell'immaginario rosa presenta senz'altro dei caratteri stereotipati e pochi tratti accennati sono sufficienti a risvegliarne le forme nel pubblico affezionato delle lettrici. Gli uomini sono

La figura di Linda, invece, intende superare ed annullare l'immagine stereotipata della lettrice tipo dei settimanali rosa, ingenua e chiusa nel suo mondo di fantasia.³¹ Certo Linda non sa dare un nome al suo malessere, non ha ancora una piena coscienza di sé e l'autrice sembra quasi suggerire che la colpa di questo è anche della società, del contesto storico così limitativo e pregiudiziale nei confronti della donna, ridotta ad oggetto-corpo e costantemente sottoposta allo sguardo e al controllo maschile, come accade nel rosa.

Fausta Cialente in un racconto uscito su *Noi donne* intitolato "L'amore," riporta una conversazione informale tenuta con due ragazze di modeste condizioni, lettrici appassionate di romanzi a fumetti, di cui conoscono tutte le complicate trame ("Non so come riescano a ricordarne i personaggi e le vicende, che si somigliano tutti, in modo sorprendente" 13 gennaio 1952). All'invito dell'interlocutrice a considerare come belle storie d'amore quelle, reali, dei propri conoscenti, le due ragazze replicano di non essere interessate a vicende comuni, arrivando ad accusare anche il cinema neorealista per i suoi soggetti 'tristi' ("quella è gente come noi. È la miseria nostra. Roba così, l'abbiamo sotto gli occhi tutto il santo giorno"). Preferiscono le novelle di evasione, e l'io narrante sconsolatamente comprende che, se aspira al successo e desidera che le sue storie trovino un vasto pubblico, dovrebbe mettere "Armande in vestaglia di raso e Liliane in pellicce

sempre belli ma anche molto virili, e la loro descrizione indugia sulle caratteristiche fisiche che indicano possanza e fierezza: tutti esibiscono "una sfacciata bellezza e l'ottusa, sovrabbondante muscolatura e mediterranea prestanta" che li inchiodano "al loro ruolo reale, di proiezioni di desideri femminili liberati – certo in parte, ma solo in parte, regressivi" (Daria Galateria citata da Roccella 131-32).

³¹ Milly Buonanno così stigmatizza questa figura: "chiusa nella ripetitività alienante di una fatica quotidiana che si sentirebbe colpevole di tralasciare anche solo in parte, ridotto il suo legame affettivo col marito al pasto comune e all'atto sessuale, e le sue opportunità di dialogo ai rapporti di vicinato e agli intervalli di lavoro, questa donna è fondamentalmente isolata e dispersa. Il suo profondo disagio ha poco in comune con quello della donna borghese ... perché le vengono meno gli strumenti culturali per interpretare il suo malessere non come disadattamento e incapacità personale, o fatalità di sofferenza cui bisogna piegarsi, ma in termini di degradazione dei rapporti umani e sociali conseguente all'assetto globale della società" (58-59).

di visone, camerieri in guanti bianchi, automobili fuoriserie, grandi alberghi e passioni deliranti; donne che cadono svenute per un sì o per un no, e uomini che, dopo aver sbattuto la porta, escono dalla stanza serrando convulsamente la mascella quadrata.”

E in *Un inverno freddissimo* la scrittrice cerca di risalire indietro nel tempo alle cause di questo netto rifiuto della realtà quotidiana, scorgendole nella guerra e nei suoi strascichi immorali che hanno insegnato l'orrore della miseria e la dipendenza economica e intellettuale da una figura maschile. Fumetti e figure corrottrici (come la collega di Alba) sono messe sullo stesso piano di degrado e immoralità; entrambi abbagliano e seducono con l'illusione della ricchezza e delle merci.

Cialente respinge l'elitario, l'eroico, l'aitante tipico del *romance*, la contrapposizione esasperata tra virile e femminile.³² Gli amori proposti nella soffitta sono amori semplici, modesti, intrisi di *pietas*. Gli uomini non hanno “forti spalle, fianchi stretti e visi abbronzati” (Cialente 1952) ma mantengono i loro difetti; eppure l'amante campagnolo di Camilla ha innegabilmente, come si è visto, caratteristiche da fotoromanzo, è un sogno che viene inseguito e realizzato. Merita riportare il lungo passo in cui, nel corso di una passeggiata a due, la voce rassicurante del Rosso e la sua prestanta fisica gradatamente si insinuano nei pensieri e nei desideri di Camilla:

A ripensarci, ora, tutti i buoni consigli su quel che doveva fare per la casa e il podere, all'inizio della passeggiata, l'avevano come preparata a ciò ch'era venuto in seguito, non aveva operato soltanto l'attrazione dei suoi muscoli, del suo acceso colore; e l'averla costretta (ma era poi giusto dire “costretta”?) a cedergli sul divano-letto nella capannina di caccia, perduta lassù in mezzo ai boschi di castagni e betulle, la vedeva anche adesso come la conclusione pressoché normale a cui l'aveva condotta la sua

³² La Banti aveva scritto che il romanzo rosa manteneva viva la discriminazione tra i sessi, “contribuendo ad abbuiare le coscienze e le istanze così della donna singola, come dell'intera classe femminile, tanto facile a scoraggiarsi, a ripiegarsi sulle situazioni ancestrali” (“Romanzo e romanzo storico.” 81). Una nota collana di titoli rosa negli anni Cinquanta e Sessanta era quella della «Biblioteca delle Signorine» dell'editore Salani, nata negli anni venti insieme a quella pubblicata da Sonzogno, che si era assicurato i titoli della francese «Bibliothèque de ma fille». Per una storia del rosa, si rimanda a Eugenia Roccella, *La letteratura rosa*.

quieta e un po' ironica civetteria, durata troppi anni. Se voleva essere sincera, non le era sgradito nemmeno il ricordo dell'interno di quella capannina solidamente costruita sul fianco del monte con un grosso legname che odorava di foresta, quasi fosse ancora albero vivo, con le radici nella terra; le ruvide pelli di bestia gettate qua e là sul tavolato grezzo, il caminetto in vecchia pietra, acceso, il grande plaid scozzese sotto il quale si erano riposati, dopo. (154)

Il personaggio del Rosso richiama e conferma l'analisi di Janice Radway sull'eroe della narrativa rosa, che non è solamente oggetto idealizzato del desiderio erotico della protagonista (e delle lettrici), ma una figura 'materna' in grado di offrire alla donna adulta quella protezione, quell'affetto e quelle cure che lei si trova a dover dispensare ad altri nella vita reale. In questo modo, spiega Radway, si assiste nel rosa al "reestablishment of that original, blissful symbiotic union between mother and child" (156). La scena di *Un inverno freddissimo*, pur ritraendo un amore adulterino, dunque vietato dal genere rosa, presenta dei tratti così attraenti e sensuali da far pensare a quella produzione di consumo (e in particolare Liala) biasimata da Cialente, che nell'articolo del 1952 aveva ribadito una scelta artistica (di stile e contenuto) opposta a quella iperbolica del rosa. Occorreva un linguaggio nuovo per raccontare l'esperienza dell'amore, spiegava la scrittrice, che non fosse quello di Liala ma più trito, comune. Lo stile del genere 'rosa' agli occhi di Cialente era eccessivo, sdolcinato e andava assolutamente evitato; eppure vediamo come neppure quest'artista possa evitare il ricorso all'immaginario rosa, di cui siamo tutte 'permeate' attraverso i canali della cultura di massa. Forse si tratta qui non di un volontario attacco al rosa quanto di un meno controllato ricorso al *topos* rosa che successivamente sarà smascherato come tale: a questo forse si riferiva l'autrice quando lamentava nell'*Introduzione di Interno con figure* (1976), di essere ricorsa in gioventù a moduli sentimentali patetici.³³

³³ Si rimanda al capitolo primo, 41.

Sempre nel segno del biasimo verso il rosa, all'inizio degli anni Sessanta Alba de Céspedes, leggendo nel risvolto di copertina di una riedizione mondadoriana del suo romanzo *Dalla parte di lei* locuzioni come “tormento interiore,” “riflettono il suo cuore,” “sfumato e dolce,” si indigna ed accusa il direttore della collana e autore del commento, di incompiensione e scarso apprezzamento della sua opera: “Vi ho trovato un’abbondanza di espressioni che io escludo dal mio vocabolario – scrive a Niccolò Gallo – e che mi spiacciono tanto più in quanto sono adoperate per definire, criticamente, la mia opera.”³⁴ Nel corso della stessa lettera, arriva a chiedere la rescissione del contratto con la casa editrice. De Céspedes sentiva di dover difendersi con forza dall’etichetta di scrittrice rosa e chiedeva un riconoscimento della “validità artistica” e del “contenuto etico” del suo lavoro. Nella rubrica di posta su *Epoca*, la scrittrice aveva spiegato ai lettori l’utilità e l’importanza delle buone letture dichiarando: “Leggere romanzi «per signorine» non serve a nulla perché vuol dire restare nel giro delle idee viete e superficiali che essi contengono, anche quando sono scritti in buon italiano; mentre la buona letteratura ci fa progredire intellettualmente” (4 marzo 1956). Ciononostante, si rilevano nella sua opera richiami abbastanza evidenti a certe formule del rosa, che possono essere interpretate come espedienti per catturare l’attenzione del pubblico e deluderne le aspettative con la forza del principio di realtà. Con la pubblicazione su rivista del diario segreto di Valeria Cossati infrange le regole del rosa perché parla di una donna come tante (con cui le lettrici si identificavano); venivano a galla scomode verità e pensieri inaspettati da parte di una tranquilla madre di famiglia, la cui figura era in genere soppressa nel rosa, come si è visto, per evitare il confronto e lo scontro tra due

³⁴ La lettera della de Céspedes, risalente all’autunno del 1962, è reperibile, insieme ad altro materiale appartenente al Fondo Alberto Mondadori, sul sito internet della Fondazione.

generazioni femminili. Inoltre la presenza materna avrebbe dovuto impedire alla figlia di commettere errori e consentirle di mantenersi onesta. Ma è proprio l'incapacità di essere un modello che tormenta Valeria Cossati, che confessa un desiderio sensuale non sopito, e lamenta la perdita d'intimità con il marito, arrivando ad esporsi ai rischi di una relazione extra-coniugale e costituendo motivo di scandalo.

IV. 2 Decostruzione del rosa

Un processo di capovolgimento è osservabile in un romanzo della de Céspedes uscito nel 1967 presso Mondadori, *La bambolona*. Proiettato sullo sfondo della Capitale e dei suoi ambienti piccolo-borghesi come il *Quaderno* e scritto in terra francese, dove la scrittrice si era stabilita a partire dal 1960, mostra un'Italia che, a quindici anni di distanza dalla testimonianza di Valeria, ha conosciuto il suo periodo di massima espansione economica. La nazione è cambiata e sta ancora cambiando, le nuove generazioni si fanno più scaltre abbracciando la logica del profitto inaugurata dai propri padri, tutti inseguono l'agognato benessere a costo di pesanti sacrifici:³⁵ questa la denuncia della scrittrice italo-cubana, che rivolge uno sguardo disincantato alla realtà del Belpaese, colpevole di aver tradito gli ideali della Resistenza (tema caro e ricorrente nella narrativa decéspedesiana). L'accusa viene espressa con un tono ironico che qui si avvicina ai moduli sveviani, attraverso un'indagine dei meandri mentali del cinico protagonista, l'avvocato quarantenne Giulio Broggin. Dopo l'introspezione femminile attuata nei

³⁵ Come spiega indignato uno dei personaggi della *Bambolona*: “pubblicano che gli italiani hanno raggiunto il benessere, che hanno tutti la lavatrice elettrica, il giradischi, la televisione, eccetera, ma siccome questi non sono un regalo dello Stato ... dovrebbero dire che la voce Numero Uno, per tutti gli impiegati, è la voce: cambiali!” (353).

romanzi precedenti, riconducibili a forme di scrittura autobiografica,³⁶ *La bambolona* adotta un narratore eterodiegetico e, fatto abbastanza sorprendente, adopera un punto di vista maschile, quello dell'uomo protagonista. Il narratore legge nei pensieri di uno scapolo impenitente perfettamente a suo agio nella Roma della burocrazia capillare e della diffusa corruzione (la Roma della dolce vita felliniana).

La 'bambolona' al centro dell'omonimo testo, una bella e appariscente ragazza di modeste condizioni adocchiata in un bar, inseguita e corteggiata in modo serrato, si rivela meno ingenua e innocente di quanto sospettato da Giulio, deciso a tutti i costi a farla sua. L'arrogante avvocato finirà infatti col soccombere all'astuzia della giovane, cadendo vittima di un piano astuto; costretto a chiederla in sposa e a darle del denaro per coprire lo scandalo di una (fasulla) gravidanza indesiderata, si rende conto di essere stato raggirato da una ragazza sveglia e assennata che ha intenzione di convolare a giuste nozze con un coetaneo spiantato e cerca solo un aiuto economico. Le parti così si rovesciano e de Céspedes sembra ribadire che la vera rivoluzione del Novecento è stata in fondo quella delle donne, i cui nuovi costumi e libertà hanno colto impreparata la società patriarcale tradizionale. Si rinnova così il solco che divide le due generazioni pre- e dopoguerra, già al centro di *Quaderno Proibito*: la ragazza può affermare il suo diritto ad un matrimonio d'amore, contro quello d'interesse caldeggiato dai genitori.³⁷

Ivana Scarapeccchia, il personaggio femminile, si dichiara lettrice di "album" (storie a fumetti), e ad un livello superficiale rispecchia fedelmente la descrizione faziosa

³⁶ *Dalla parte di lei* è un memoriale, *Quaderno Proibito* un diario privato, *Il rimorso* un romanzo epistolare. Fa eccezione il primo, *Nessuno torna indietro* (1938) che adotta il classico narratore etero- ed extradiegetico.

³⁷ Stiamo dunque entrando nella fase del "dispositivo di sessualità," commenterebbe Pozzato, in cui le donne possono 'contrattare' il loro destino in modo indipendente dalla famiglia. Ivana smaschera l'ipocrisia di Giulio rinfacciandogli: "tu, nel prezzo, pretendevi anche la commedia. Volevi recitare. Abbiamo recitato tutti. Papà e mamma avevano paura che a un certo punto venisse giù il sipario e buona notte" (379).

della lettrice media del fotoromanzo poco istruita e ingenua.³⁸ Ma siamo alla vigilia del Sessantotto, e le ragazze si sono fatte più accorte, sembra suggerire Alba de Céspedes: Ivana infatti smentisce l'immagine di "cultural dupe" (oggetto di critica nel capitolo terzo), in quanto dimostra delle spiccate doti pragmatiche nonché un grande cinismo, palesato nel discorso finale, in cui prende la parola per confessare il proprio piano.

L'ironico titolo, *La Bambolona*, rievoca un'osservazione di Anna Garofalo citata in apertura del capitolo precedente, che spiegava come per le nuove italiane l'incontro con un'immagine moderna di sé non fosse stato certo "spensierato, perchè significava l'avvenuta rinuncia alla comoda dipendenza, ai risvegli salutati da mazzi di rose, alle lunghe prove dalle sarte, a sentirsi chiamare «bambola» o «regina»" (138). Ed ecco che la de Céspedes denuncia quanto quell'immaginario di bambole e regine, a lungo trasmesso, fosse radicato nella psiche maschile e, di riflesso, anche in quella femminile.³⁹ Retaggio culturale, la donna messa su un piedistallo e venerata come un feticcio torna alla ribalta nella società consumistica del miracolo economico, riappare nel manichino che Giulio vede esposto in un negozio, restandone rapito:

Si fermò davanti a una vetrina illuminata nella quale era esposta biancheria femminile. Nel centro, un manichino indossava una camicia da notte di velo bianco, ornata di pizzo; sulla parrucca nera cotonata, era posato un rametto di fiori d'arancio simile a quello che aveva tra le dita e che tendeva nel vuoto al compratore, sgranando i neri occhi di cristallo. «La mia bambolona» Giulio gemé, riaccesso dal desiderio:

³⁸ Eccone un'altra definizione fornita sempre da Milly Buonanno in *Naturale come sei*: "Una donna giovane, non di rado ancora adolescente; vive in piccoli centri o nelle zone periferiche urbane, appartiene a famiglie di contadini, operai, piccoli impiegati. Ha un basso livello di istruzione ... La sua posizione nella famiglia ... se non è rimasta inalterata, certo è più vicina alla tradizione di quanto lo sia quella della donna di estrazione borghese" (58). Ancora più critica Rosellina Balbi: "ragazza di condizioni modeste scarsamente inserita nella vita sociale, piena di complessi e di inibizioni, disperatamente bisognosa di aiuto" (citata da Bravo 78).

³⁹ Riproposto nella letteratura rosa tramite il motivo dello specchio, per cui si legga Giovanna Rosa, *Lo specchio di Liala*. Arslan e Pozzato chiosano che l'uso "continuo e iperrealistico dello specchio" insieme con l'accurato descrittivismo dei dettagli e della casa, "vista come proiezione diretta" della donna, rimandano all'eroina un'immagine di sé nel suo "massimo fulgore fisico, oggetto d'amore per sé stessa" (1041). Lo specchio rivela il narcisismo insito nel rosa ma definisce anche un'immagine codificata della femminilità.

«Voglio la mia bambolona». Vedeva Ivana immobile, il suo corpo svelato e difeso dalla veste nuziale. (55)⁴⁰

Il volto, lo sguardo della ragazza (“gli occhi grandi, fissi come quelli delle bambole” 12), non tradiscono alcuna emozione, puri specchi del desiderio maschile: “Rivedeva Ivana seduta al suo fianco, le mani in grembo, gli occhi imbambolati: un oggetto finito, chiuso in se stesso, del quale era impossibile appropriarsi” (81), quasi un idolo imperscrutabile.⁴¹

La giovane donna diventa ‘territorio’ su cui l’uomo di una classe sociale superiore può misurare la propria forza (economica): “loro [i Broggin] erano sempre stati ricchi e i ricchi vivono sollevati un palmo da terra, vedono panorami più spaziosi; gli Scarapechia, invece, non potevano vedere che a un palmo di distanza” (222). Gli Scarapechia sono piccolo borghesi, di scarsa cultura, amanti del *kitsch* ma ambiscono a scalare la società con un matrimonio vantaggioso. Il tema del conflitto fra classi sociali ci ricorda che nel rosa questi conflitti, se presenti, sono risolti nel matrimonio, dunque annullati nella sostanza, in favore delle classi alto-borghesi e aristocratiche, mentre nei romanzi post-Liala di Peverelli e Gasperini, trovano una soluzione nell’accettazione da parte dei personaggi della propria classe sociale. Nei racconti di *Noi donne*, il conflitto

⁴⁰ Non passi inosservato il riferimento ai fiori d’arancio, simbolo del legame matrimoniale e del ruolo sessuale normativizzato, quello di sposa. A quello *status* Ivana dovrebbe mirare come alla fonte massima di autoaffermazione. Questo sguardo scrutatore ricorda certe descrizioni del romanzo rosa, come l’esempio seguente tratto da *Il peccato di Guenda* di Liala, focalizzato su “come appare una donna sotto lo sguardo (fotografico) dell’amato: «E in quella fotografia la fanciulla, a metà busto, nasceva da un folto di dalie enormi. Ella aveva un abito chiaro, serrato al collo ma senza maniche. Aveva gli occhi azzurri fissi al fotografo, aveva un sorriso straordinariamente dolce sulla bocca bella. Incantati gli occhi fissavano chi la guardava: trepide le labbra parevano nell’attesa di un bacio»” (153).

⁴¹ Ivana appare come un manichino senza testa: “lasciò andare le sue mani sul corpo della ragazza, lo carezzò, lo percorse con delizia, tanto più che non vedeva il viso di Ivana” (41). Il tema della mutilazione percorre questo testo, tornando ad esempio nell’immagine della scultura che il protagonista ha notato a casa di un’amica: “le mani di una scultura mobile – mani bianche, nere, grandi, piccole – che volteggiavano, mozze nell’aria” (285). Nelle ultime pagine: “La notte, senza fantasmi, era l’immenso e nero schermo in cui si rifletteva solo un tronco di donna con le braccia alzate in un gesto di difesa” (383).

viene invece esasperato a favore dell'onestà e del valore delle classi popolari.⁴² Qui, dopo la demistificazione dei ruoli sociali, ciascuno torna nei ranghi.

Per Giulio tutto ha un prezzo, tutto si può comprare: “In pratica, bastano i soldi. Tutto si compra: anzi, tutto si vende” (128) dichiara, echeggiando le parole di Valeria nel suo diario.⁴³ La verginità di Ivana costituisce, anche agli occhi della famiglia Scarapecchia, un “modesto capitale,” per il quale l'avvocato è deciso a versare un congruo indennizzo: “se c'era da pagare per avere Ivana, voleva pagare il meno possibile. Trovò dunque abusiva la ribellione del ragioniere – la ribellione del povero era sempre abusiva ai suoi occhi” (48).⁴⁴ Imporsi su Ivana significa imporsi sulla sua classe, imporre il proprio diritto di nascita e censo: sposandola, egli diverrebbe “padrone di quel corpo,” potrebbe “palpeggiarlo, toccarlo, senza che nessuno gliene contestasse il diritto” (88). Anche l'anello di fidanzamento gli deve dare “la possibilità di misurarsi con se stesso: col proprio potere. Quello economico e quello necessario ad affermare la libertà di comperare anche una donna, se ne aveva voglia” (189). Il piacere per Giulio Brogginì non è solo una soddisfazione dei sensi: l'idea del denaro accumulato, delle sue sostanze,

⁴² Come esemplificato dal didattico *Noi siamo migliori* di Ghita Marchi. La trama del romanzo a puntate si può così riassumere: Chiara, una ragazza povera, non riceve notizie dal suo fidanzato Fabrizio, figlio di un ricco avvocato di Treviso. Preoccupata, decide di recarsi in città e lo scorge in compagnia di una ragazza, sua promessa sposa. Fabrizio confessa di non poter sposare Chiara perché è povera. Si susseguono alterne vicende e alla fine Chiara troverà un giusto marito per sé.

⁴³ “Si può acquistare tutto ciò che è in vendita: gli uomini sono una merce come un'altra” (189). E ancora: “Ormai la vita di ognuno, e quella delle donne particolarmente, era soltanto una merce che si tentava di affibbiare a qualcuno” (295).

⁴⁴ Il ragioniere Scarapecchia è il padre di Ivana, che data la sua condizione modesta non vanta una raffinata educazione: “la ragazza manifestava gusti particolari del mondo piccolo borghese o usava espressioni che denunciavano la sua mancanza di cultura” (33). L'indennizzo per la deflorazione di Ivana sembra a Giulio quantificabile in “un milione e mezzo,” che diventeranno poi 10 milioni: “dieci milioni per dieci minuti di macelleria e, forse, qualche anno di prigione” (199); “dieci milioni per la ragazza e me la godo fino a ottobre” (241).

gli provoca “un flusso di virilità.”⁴⁵ Giulio distrugge l’immagine dell’eroe del rosa, ne rappresenta la squallida controfigura, per de Céspedes la vera immagine.

Una donna priva di risorse economiche e appartenente ad una classe modesta, come Ivana, può essere dunque acquistata come un qualunque prodotto agli occhi di un uomo facoltoso: in questa fila potremmo includere anche le figure di Alba di *Un inverno freddissimo* (per la cui compagnia il cliente deve pagare) e Linda de *L’adultera* (per la cui separazione l’amante è disposto a sborsare molto denaro). La figura della donna comprata per antonomasia, la prostituta, aleggia su tutti questi personaggi: non a caso a proposito di Ivana il protagonista richiama la scandalosa Olympia di Manet.⁴⁶

La consumazione della merce più ambita e preziosa, la verginità di Ivana, viene crudamente prefigurata nei suoi aspetti di sanguinosa lacerazione; a Giulio appare come “una faccenda piuttosto volgare: una sorta di macelleria” (135).⁴⁷ I temi della carne e del sangue si rincorrono costantemente nel romanzo: poco dopo aver visto Ivana, dinanzi “alla vetrina di una macelleria dove alcuni tagli di bue erano esposti su un tavolo di marmo” Giulio si chiede: “Che poteva dirle, di fronte a quella carne rossa, al grasso

⁴⁵ Giulio Brogginì rappresenta agli occhi di suo padre quei “giovani professionisti brillanti che credono di avere diritto a tutto, anche a profittare di una classe ancestralmente intimidita e di una ragazza sprovveduta” (302).

⁴⁶ Si potrebbe legare a questo la presenza nel romanzo dell’immagine del bordello (definitivamente chiuso nel 1958 dalla Legge Merlin): durante le visite a casa Scarapèccchia, “Giulio sedeva accanto a Ivana quasi fossero a colloquio nel parlatorio di un collegio. O, più precisamente, nel salone di una delle case a buon mercato, che aveva frequentato da ragazzo, aspettando di salire al piano superiore con la donna prescelta” (32).

⁴⁷ Numerosi esempi si possono rintracciare nel testo, legati alla corporeità della ragazza: “La bocca grande, carnosa; la pelle, d’un bianco latte” (15); “la pesantezza della carne, in una ragazza tanto giovane, ne palesava chiaramente la verginità” (17); “Ivana era un blocco di carne giovane, splendente” (381); “una sorta di potere mostruoso si sprigionava da quella testa perfettamente acconciata, il viso tondo, l’occhio un po’ sgomento, le spalle sontuose ... e da quel corpo di pietra, solenne nelle sue forme piene, inaccostabile” (181); “In quel gran corpo ... c’era una maestà che invitava alla contemplazione. Giulio guardava quel tronco armonioso senza il desiderio” (268); “[Ivana] è stata educata ad essere carne soltanto. Sì che è la statua dell’abbondanza, il paradigma della gioia dei sensi” (319). Tutti questi esempi rievocano l’insistita descrizione fisica del corpo di Linda ne *L’adultera*.

cereo, al sangue coagulato nel catino di smalto?” (13).⁴⁸ In quella vetrina la figura di Ivana viene ‘fatta a pezzi,’ la bambolona diventa il corrispettivo di quella carne rossa. Anche nel rosa le eroine sono ‘consumabili,’ seppure in termini meno crudi, e questa caratteristica si manifesta attraverso un insistito parallelo con il cibo: non solo nei romanzi di Liala ma anche in quelli di molte altre romanziere “il motivo della donna appetitosa come un buon boccone si ritrova con puntualità” (Pozzato 69).⁴⁹ De Céspedes porta all’eccesso anche questo aspetto, consegnandoci un’opera-parodia del rosa, che ne contesta radicalmente i presupposti, denunciando il carattere di mercificazione della donna.

Nella giovane dalle forme procaci Giulio metonimicamente vede una “morbida massa carnosa” che suscita i suoi appetiti sensuali, spingendolo a seguirla per le strade come un cacciatore insegue la sua preda, la proiezione del suo desiderio. Per riprendere uno dei temi chiave trattati in questa ricerca, la *flânerie* (per cui si rimanda al secondo capitolo), noteremo che la ragazza acquista i caratteri della passante baudelariana, interpretata dallo sguardo maschile come possibile avventura erotica.⁵⁰

⁴⁸ Interessante si rivela qui il confronto con un passo di Virginia Woolf tratto dal saggio *Street Haunting: A London Adventure*, in cui la scrittrice si sofferma sull’ambigua attrazione esercitata sul passante dalle superfici luccicanti delle vetrine e delle merci ivi esposte: “the glossy brilliance of the motor omnibuses; the *carnal splendor of the butchers’ shops* with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists’ windows” (21; corsivi miei). Si noti che la città moderna appare come un gioco di specchi e di riflessi, luogo di attrazioni pericolose e tentatrici, come già esaminato nel secondo capitolo.

⁴⁹ Significativo un parallelo tra *La bambolona* e un passo di *Trasparenze di pizzi antichi* di Liala, in cui una donna dichiara: “Io, che ho molta esperienza e non sono una novizia, sto in guardia da questo avvocato; mi fa piacere, grande piacere la sua attenzione assidua... ma non mi nascondo che per i suoi sessant’anni, io posso ancora rappresentare un piatto di buona leccornia” (85).

⁵⁰ Rachel Bowlby sottolinea che sia in Baudelaire che in Proust la passante non è che una proiezione dello spettatore, una creatura dell’immaginazione maschile, che Virginia Woolf ha ripreso nel suo *Mrs Dalloway* per capovolgere: “Peter’s imaginary girl with her own latch-key and her playful rejection of standard femininity is a model New Woman” (206). Giulio, “observing male,” presenta nel romanzo alcune caratteristiche del *flâneur*, dedito al culto delle belle donne: “Prendeva a camminare adagio, come uno che viene di fuori e che vuole godersi la città. Guardava le facciate rosse delle case, cotte dal sole, sedeva al tavolino di un caffè qualunque” (37); anche da giovane, confessa in prima persona, “guardavo le vetrine, i passanti, godevo dell’aria aperta e della mia condizione d’inusitata disponibilità ... Camminavo senza

Quest'osservazione ci riporta all'analisi sullo stretto legame tra donne, scrittura, e spazio urbano, già ampiamente indagato nell'ambito dell'opera di Virginia Woolf. Nelle prime pagine del romanzo della de Céspedes si ripete con finale diverso l'inseguimento narrato in *Mrs Dalloway*: al pari del protagonista della *Bambolona*, Peter Walsh vede una passante a Trafalgar Square e ci fantastica sopra, mettendosi sulle sue tracce. Il passo presenta molte affinità e consonanze lessicali con il passaggio decespadiano, cui potrebbe fare da ipotesto:

But she's not married; she's young; quite young, thought Peter ... Was she, he wondered as she moved, respectable? ... She moved; she crossed; he followed her. To embarrass her was the last thing he wished. Still if she stopped he would say «Come and have an ice», he would say, and she would answer, perfectly simply, «Oh yes». ... He pursued; she changed. There was colour in her cheeks; mockery in her eyes; he was an adventurer, reckless, he thought, swift, daring, indeed (landed as he was last night from India) a romantic buccaneer. (79-80)

Peter dà per scontata la disponibilità della sconosciuta, prefigurando il possesso della donna in termini materiali: l'avventuriero insegue la donna “fetishizing her clothes and accessories in a way that equates her with the articles for sale in shop windows, ‘her cloak, her gloves, her shoulders combining with the fringes and the laces and the feather boas in the windows’” (Parsons 69). Nel corso di questo inseguimento i ruoli vengono invertiti; è la donna, infatti, a condurre il gioco, Peter Walsh non può che adeguarsi. L'avventura si interrompe bruscamente davanti alla porta di casa dell'anonima la quale, prima di sparire, getta uno sguardo vago nella sua direzione, senza metterlo a fuoco e senza riconoscere la sua presenza virile e il suo ruolo di cacciatore.⁵¹ Ferito nell'orgoglio maschile, l'uomo cerca allora di avvilito l'avversaria ridicolizzandola e rilevando con

meta, allora, senza soldi in tasca, e il buio m'istigava a seguire donne che, alla luce del giorno, non avrei osato guardare in faccia” (286).

⁵¹ “now, and now, the great moment was approaching, for now she slackened, opened her bag, and with one look in his direction, but not at him, one look that bade farewell, summed up the whole situation and dismissed it triumphantly, for ever, had fitted her key, opened the door, and gone!” (*Mrs Dalloway* 81).

disprezzo la modestia e l'aspetto dimesso dell'edificio in cui abita: "The house was one of those flat red houses with hanging flower-baskets of vague impropriety" (81). Così facendo, ribadisce una sua presunta superiorità intesa come potere economico.

Ed ecco la stessa scena presentata con un più acceso tono sensuale, ne *La bambolona*, dopo che Giulio ha adocchiato Ivana al telefono in un bar:

Era giovanissima: il viso tondo, la fronte nascosta da una pesante ciocca di capelli neri, e il seno grosso, tremolante nel vestito chiuso fino al collo. Aveva un'aria infantile che contrastava con le sue forme, gli occhi grandi, fissi come quelli delle bambole. ... «Forse si è trattenuta al telefono per dispetto, per provocarmi». Intanto la seguiva a breve distanza. Lei camminava senza volgersi: la gonna stretta, i tacchi troppo alti, le impedivano di affrettare il passo. ... Avrebbe voluto dirle qualcosa, ma che cosa? Si trovavano dinanzi alla vetrina di una macelleria ... Poteva domandarle: «Le piace la carne, signorina?». Tentava di ridere, immaginando un simile approccio, ma senza riuscirvi. (12-13)

Giulio continua la caccia, senza scoraggiarsi, e dopo un maldestro approccio, segue la ragazza "in una stradina alberata tra bassi villinetti impiegatizi" e a differenza di Peter Walsh con una scusa entra nella casa e nella vita di Ivana.

A proposito della Woolf, Parsons nota che la scrittrice mette in parodia, attraverso le assurde fantasie romanzesche di Walsh, i limiti della struttura della "'dominant street story' of the relationship of the male and female in the urban world – the observing male and observed passante" (74). Nel romanzo della de Céspedes, in cui ritroviamo la degradazione della donna vista nel suo ambiente modesto ("la mediocrità del piccolo edificio era una garanzia di mansuetudine, di sottomissione" 16), Ivana, che ha conservato per tutto l'intreccio un ruolo passivo, prende alla fine la parola per rovesciare tutte le indiscrete presupposizioni del protagonista maschile. Si tratta dunque per la de Céspedes di una parodia della 'dominant romance story' in cui la donna, da oggetto di osservazione e merce da acquistare, assume capacità di azione (*female agency*) ponendosi

come osservatrice ed interlocutrice: i rapporti tra i sessi sono cambiati, così come quelli tra le generazioni.

Nel corso dello sviluppo testuale si percepisce una tensione tra due poli, quello narrativo della conquista e quello descrittivo dello spettacolo del corpo femminile, riconducibile alla tensione, già esplorata nel secondo capitolo, tra *space* (percorso) and *place* (osservato). Da un lato la narrativa, “the sense of something lacking, installing a desire to explore, to find out what is missing, to move into a new scene, and the possibility of achieving what is desired, thus motivated by a voyeuristic curiosity” e dall’altro lo spettacolo, “the spectator confronted by an image which is so fascinating that it seems complete; no longer the sense of something lacking; voyeurism blocked in a moment of fetishism” (Higson 3). Questo modo di vedere, legato principalmente al piacere insito nello sguardo, si presta ad un esame di *gender*: secondo Laura Mulvey e il suo celeberrimo saggio “Visual pleasure and narrative cinema” (1975), voyeurismo e feticismo, entrambi forme di piacere visivo in cui “the spectator looks, the camera looks, the male character looks, and the female character is looked at,” sono di pertinenza esclusivamente maschile, mentre le donne sono ridotte ad oggetti erotici per i protagonisti della narrazione e per gli spettatori.⁵²

⁵² Il voyeurismo del testo *La Bambolona* viene colto nella copertina dell’edizione Mondadori-de Agostini del 1986, in cui appare un fotogramma tratto dall’omonimo film del 1968 diretto da Franco Giraldi. Nell’immagine, la bella e seducente Isabella Rei, posa in un gesto di ‘offerta’ di sé, mentre la quarta di copertina così riassume la trama del romanzo: “Una giovane sconosciuta incontrata per caso può rivelarsi un’incognita, persino un rischio. Soprattutto quando un uomo quasi quarantenne, un ricco e brillante avvocato pieno di impegni e di durevoli legami sentimentali, si lascia catturare dal fascino d’una sera di maggio e decide di seguire fino a casa la ragazza. Da quel momento, il piacere passeggero di una semplice conquista si tramuta in ostinata fissazione, in una brama sensuale e sconvolgente verso una donna che egli può amare solo fisicamente. Tra i due, infatti, c’è una differenza troppo profonda perché passi inosservata: mentre lei, scarsamente dotata di mezzi e di doti intellettuali, sembra riluttante a concedersi, egli può solo proporre un matrimonio per dimostrare le sue buone intenzioni. E appunto dal complicato intreccio di situazioni, dal tentativo di volgere le cose a proprio vantaggio, il maturo avvocato si rende infine conto di quanto la vita sia diversa dai cavilli del mestiere.” Resta dunque totalmente fraintesa la componente parodica della scrittrice: tutto ruota intorno al personaggio maschile e alle sue crisi.

Ritornando al genere rosa, la donna sotto lo sguardo del buon partito deve comportarsi come davanti alla macchina da presa, sempre recitando una parte: lo sguardo maschile viene premiato ed esaltato nel suo voyeurismo.⁵³ Era questo, secondo la critica di *Noi donne*, il ruolo della donna promosso dalla stampa femminile: passivo e conscio di essere costantemente osservato. Un perfetto esempio di sguardo maschile che registra i dettagli più sensuali ed appetibili del corpo femminile viene offerto nella *Bambolona* dalla descrizione erotico-sensuale dell'aspetto di Ivana al primo appuntamento con il protagonista:

Per uscire con lui, Ivana aveva curato particolarmente il suo abbigliamento. Indossava un vestito di chiffon color carne a fiorami; il corpetto, pur lasciando nude le braccia, era accollato; ma il tessuto leggero mostrava le spalle e il principio del seno in trasparenza. Sul seno, tra i variopinti petali stampati, s'intravedevano due macchie tonde e more. («Bella. Bella da impazzire.») Avvolta nel pesante profumo francese che egli le aveva offerto, Ivana andava calzando nervosamente i lunghi guanti di pelle chiara: dono, anch'essi, del suo innamorato. (44-45)

Bisogna riconoscere che a sua volta la ragazza volutamente seduce Giulio, alimentando ad arte il suo desiderio, perfettamente conscia (ma questo lo si scoprirà solo più tardi) del significato della sua *performance*. Giulio (e il lettore con lui) pensa di trovarsi di fronte alla tipica donna-preda dei romanzi rosa che manifesta un “piacere, tipicamente isterico, di sedurre e poi negarsi” mirando a provocare il desiderio dell'uomo per poi frustrarlo (Pozzato 61).

Se il *voyeur* vuole esercitare il suo potere sulla donna, punirla, il feticista, secondo Mulvey, la ammira, deificandola: Giulio smania dal desiderio di toccare la giovane e sottometerla alla sua volontà e allo stesso tempo la trasfigura in un idolo. La caccia alla

⁵³ Nell'autobiografico *Diario vagabondo* (1977), Liala afferma: “Noi non ci facciamo belle per noi stesse. E quando ci guardiamo in uno di quegli specchi che ci riproducono fedelmente e per intero, noi non ci valutiamo secondo i nostri occhi ma con quelli dell'uomo che ci è caro. O magari con quelli dell'ignoto che ci incrocia per strada e che si volta. Forse è per questo che noi donne ci guardiamo dinanzi e dietro con doppio gioco di specchi” (187).

preda femminile è una convenzione narrativa che rispecchia un rapporto gerarchico di sottomissione della donna e appartiene agli schemi narrativi classici del rosa. Seguendo il pensiero dei *Cultural Studies* secondo cui “possibilities exist for ‘transgressive’ undermining or ‘festive’ overturning of routines and hierarchies through passive resistance, ironical mimicry, symbolic inversion, orgiastic letting go, even day-dreaming” (During 11), si potrebbe interpretare il capovolgimento parodico di questo schema come una forma di trasgressione e di resistenza a tale prospettiva ideologica di stampo patriarcale.⁵⁴

Accogliendo la lettura di Ventrone a proposito del fotoromanzo e estendendola all’intero genere rosa, se la premessa ideologica (il *dominant discourse*) che si nasconde dietro il rosa è la morale preindustriale, simil-rurale e cattolica, con i suoi valori di riferimento nella virginità, lo spirito di sacrificio, il lieto fine matrimoniale, la seduzione del linguaggio fallocratico, possiamo avanzare l’ipotesi che scrittrici come la de Céspedes operino un capovolgimento di questa morale, contestando l’importanza e la validità dei suoi principi.⁵⁵ La contestazione del *dominant discourse* può avvenire attraverso la rottura o la decostruzione delle convenzioni narrative, come si è detto: se prendiamo in esame alcune convenzioni narrative proprie di fotoromanzi e romanzi rosa, riconosciute e apprezzate dal pubblico (la virilità dell’eroe, la passività dell’eroina, il linguaggio descrittivo e così via) e ne individuiamo una rielaborazione nelle opere letterarie,

⁵⁴ Dal Pozzo commenta nella *Prefazione* alla raccolta *Parliamone insieme*: “Nel loro inseguimento gli uomini attuano varie indicazioni fornite dalla morale corrente: «l’uomo è cacciatore», «l’uomo non può fare la figura dello sciocco» eccetera. La donna nel tentativo inverso, cioè nel cercare di sfuggire all’uomo, che garanzie di successo ha dalla morale corrente? Ha la regola del «terrore». Essa sa che se cade una volta, per lei non c’è più scampo” (28).

⁵⁵ Anche un’autrice rosa più progressista e attenta alle rivendicazioni femministe come Brunella Gasperini riconosce che “il romanzo rosa classico, anche se modernizzato, dovrebbe poi essere «edificante», cioè portare al trionfo i «buoni sentimenti», secondo i principi morali più conformistici” (“Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa»,” 128).

possiamo ricavare delle ipotesi interessanti sui rapporti tra opere alte e di consumo che aggiungono alle prime un valore di risposta cosciente alle seconde (e all'industria editoriale) da parte delle scrittrici.⁵⁶ Sono delle osservazioni provvisorie su un tema degno di ulteriori e approfondite ricerche, quello del rapporto tra letteratura alta e rosa, finora sempre visti come irrelati.

Nei romanzi decéspedesiani considerati vi sono vari tratti che si oppongono al rosa, oltre a quelli sopra illustrati: prendiamo la differenza tra personaggi buoni e cattivi basata su alcuni difetti precisi e distinti in base al sesso: la figura della malvagia esibiva di norma "l'invidia, la vita ambigua, l'aver avuto rapporti sessuali prematrimoniali, l'aver studiato e il lavorare in uno studio professionistico, dimostrando di aver pensato troppo alla carriera" (Ventrone 626). Il malvagio presentava simili difetti, ed era "identificato in base all'infedeltà alla moglie, perché affrontava il matrimonio come un affare, perché era ricco, libertino, e con più di trent'anni o, infine, perché sfoggiava con prosaicità la propria ricchezza" (Ventrone 627). In base ai modelli indicati nell'analisi del fotoromanzo potremmo riconoscere in Mirella di *Quaderno Proibito* e in Giulio de *La bambolona* alcuni tratti del personaggio malvagio, ma con valori capovolti: la visualizzazione interna rende infatti Giulio un personaggio patetico, ridicolo, pur nel suo vuoto morale (il malvagio seduttore spinto da brame sessuali viene scornato), mentre Mirella, attraverso i suoi discorsi, appare come la donna nuova, moderna, emancipata che si scontra con l'immagine tradizionale e la supera.

La de Céspedes va contro la *master narrative* rosa della ragazza raggirata nella sua ingenuità e passivamente in attesa di riscatto sociale grazie alle sue doti fisiche e

⁵⁶ Come affermano Aitken e Zonn in *Re-Presenting the Place Pastiche*: "it is through the disregard or deconstruction of narrative convention that dominant discourses may be contested" (15).

morali; la giovane donna dall'educazione inflessibile al centro del romanzo *La bambolona*, che raccoglie in sé le qualità dell'eroina innocente (sventuratamente soggetta alle arroganti proposte del malvagio seduttore), non ha nulla in realtà di angelico; il suo comportamento conforme alle regole è dettato da un puro calcolo utilitaristico.

Mi piacerebbe con il presente studio aprire uno spazio per la discussione e l'esplorazione delle influenze esercitate sulle scrittrici italiane degli anni Cinquanta e Sessanta non solo dalla tradizione alta e ufficialmente riconosciuta (come per esempio Virginia Woolf, cui si dedicano saggi ed encomi) ma anche – in modo spesso critico – dalla produzione di consumo (la stampa rosa). Per quanto pubblicamente avverse al rosa, le scrittrici ne conoscono bene il potere di fascinazione esercitato sul pubblico (femminile e non) e desiderano riprendere e decostruire il genere per portare alla luce l'ideologia dominante nascosta dietro la narrativa di consumo. Ma occorre, accanto a questa direzione di studi, intraprenderne un'altra, ossia quella della rivalutazione della letteratura rosa così ingiustamente a lungo trascurata, e trasformata in un grande contenitore che contiene al suo interno personalità ed opere diverse ed ha effettivamente influenzato generazioni di lettrici, di tutte le classi e di differenti livelli culturali.⁵⁷ Si tratta di dissipare un pregiudizio che coinvolge sia la critica che la letteratura alta: la scrittura delle donne si confronta consapevolmente o meno con forme e modelli dominanti, ricorrendo a strategie diverse di “attraversamento, imitazione, acquisizione, decostruzione, riproduzione, critica, gioco, mentre il soggetto femminile che indaga,

⁵⁷ Si veda a questo proposito il militante, questa volta in favore del rosa, *Dangerous Men & Adventurous Women Romance Writers on the Appeal of the Romance*, a cura di Jayne Ann Krentz (scrittrice rosa), una raccolta di saggi scritti da popolari autrici rosa americane che esplorano sulla base della loro esperienza i miti e gli stereotipi che circondano il mondo rosa. Le autrici ribadiscono la validità del romance, che esalterebbe le capacità femminili favorendo un'integrazione tra maschile e femminile. Molte indagano la questione dell'identificazione della lettrice con il personaggio. Secondo Janice Radway, il libro “demonstrates eloquently that thinking about the contemporary state of culture goes on beyond the ivory tower and that it is cohesive and compelling” (dalla quarta di copertina).

refrattario a ogni rigida identificazione si è andato modificando continuamente”
(Calabrese 214).

CONCLUSIONI

Per una rivalutazione del rosa

Mi pare comunque che ancora oggi, in letteratura, il «popolare» sia sinonimo di rozzo, scadente, raffazzonato, superficiale, di cattivo gusto: e mi sembra che non ci sia molta gente disposta a battersi perché questo criterio cambi. E così si finisce tutti nello stesso calderone «rosa» dove convivono ottimi autori e autori pessimi, mentre gli editori preferiscono sostenere solo pochi romanzieri che, proprio per la mediazione tra «colto» e «popolare», rimangono nell'empireo.
Brunella Gasperini¹

In questa ricerca sulla scrittura femminile negli anni Cinquanta e Sessanta, sono partita da alcune considerazioni storico-sociali sull'epoca inaugurata dal dopoguerra, epoca che non ha ricevuto sufficiente attenzione storica forse perché relegata ad una funzione di secondo piano rispetto ai movimenti di protesta a cavallo degli anni Sessanta e Settanta. Di quel periodo è stato analizzato soprattutto lo sviluppo economico, che ha visto fiorire il cosiddetto *boom*; l'economia però è solo uno dei campi attraversati da novità e non è sufficiente a spiegare molti altri cambiamenti intervenuti a livello della cultura e della mentalità, nelle “istituzioni informali del controllo sociale – la famiglia, l'autorità, la religione o la trasmissione culturale tra le generazioni” (Piccone Stella 113).²

¹ Dall'intervista rilasciata a Vittorio Spinazzola, 140.

² Simonetta Piccone Stella nel suo *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano* ha osservato che “Per quanto riguarda le donne il fuoco sugli anni cinquanta si arricchisce di tutta l'urgenza e la carica intellettuale esplorativa che certe operazioni di cancellazione storica tendono a generare quando vengono scoperte e sconfessate” (114).

I cambiamenti colpiscono in modo particolare la condizione femminile, l'identità e il ruolo della donna che si allontana dai modelli tradizionali: resiste allo schematismo ereditato dall'epoca precedente e forte dei nuovi media che diffondono modelli alternativi, resiste al passato. Quest'azione di resistenza ai ruoli ereditati, che porterà alcune al pensiero neofemminista degli anni Settanta e alle sue aperte rivendicazioni, costituisce uno dei temi di questo studio: mi sono chiesta se e attraverso quali spazi le donne potessero esprimere la propria voce. Dopo aver esaminato lo spazio privilegiato della letteratura, in cui le intellettuali leggono il cambio di costumi e il divario generazionale come conseguenza della guerra e cercano nel testo una prospettiva nuova da cui osservare la realtà circostante (come dimostrano le analisi spaziali del secondo capitolo), ho cercato di colmare in parte il "vuoto di documentazione" sui pensieri e parole delle donne comuni con il ricorso alla stampa popolare femminile cui appartengono pubblicazioni di vario genere, dalle riviste d'informazione ai fotoromanzi, ai romanzi rosa. Un esame di questa stampa offre un panorama generale dei messaggi a cui era esposto il pubblico numeroso (basti ricordare le cifre indicate da Banti e Gobetti) delle lettrici e permette di avanzare delle ipotesi su un vasto campo finora poco esplorato all'interno degli studi letterari, quello della ricezione e consumo della produzione commerciale. Non disponiamo di molti dati ma nel 1958 un'inchiesta dell'Upa (Utenti Pubblicità Associati) rivela che "le lettrici/lettori di uno o più settimanali femminili sarebbero circa 10 milioni (Pozzato 77). La stampa femminile, specialmente quella più diffusa a livello popolare come il fotoromanzo, ha esercitato un'influenza sulle proprie destinatarie, la cui portata effettiva deve essere ancora analizzata. Per capire quanto le donne fossero influenzate da fumetti, romanzi rosa e dai tanti consiglieri delle piccole

poste (i persuasori occulti deprecati dalla critica marxista) ritengo si possa utilizzare una fonte preziosa seppur problematica come le lettere indirizzate all'angolo della posta delle riviste.

In quest'epoca aumenta la distanza delle giovani lettrici dalla generazione delle madri, diventate adulte in tempo di guerra, e si vanno cercando nuovi modelli di identità femminile mentre nasce spontanea una complice solidarietà tra coetanee. La giovane Alba di *Un inverno freddissimo* trova un'alleata nella moglie francese del cugino (amante della vita comoda) nonché nella collega corrotta che pure la trascina in un finto mondo di lusso. Mirella di *Quaderno proibito* non trova sodali con cui confrontarsi – quanto diversa da lei la timida compagna scelta dal fratello – e il suo riferimento è un uomo maturo con cui riesce a stabilire un rapporto di parità. A dieci anni di distanza, la 'bambolona' Ivana trova invece una compagnia di coetanei con cui crescere e parlare. Studi sociologici sottolineano l'importanza del gruppo di amici e amiche come quello al centro de *L'estate dei bisbigli* di Brunella Gasperini, autrice rosa da riscoprire.

Per molti giovani alcuni argomenti restano tabù e i consulenti delle poste, spesso scrittrici rosa, si rivelano confidenti e maestri preziosi. Il successo editoriale della stampa femminile può essere ricondotto alla maggior alfabetizzazione come ad un bisogno sentito di comunicare con un interlocutore al di fuori dell'istituzione familiare. Per quanto confinate al tempo libero e ad una lettura disimpegnata, credo che la produzione di consumo e in modo particolare i romanzi rosa, offrirono o confermassero nelle lettrici una certa visione del mondo, indicando loro una giusta condotta che distingueva tra ciò che era accettabile e ciò che non lo era. Potremmo in questo senso parlare di una funzione

pedagogica del rosa, avvocata dalle scrittrici stesse ma respinta dalla critica, seppur con qualche incertezza e ambiguità.

Basandomi su alcuni romanzi di celebri autrici rosa (Liala, Peverelli, Gasperini) pubblicati intorno agli anni Cinquanta, e guidata dall'idea che questo genere si avvicini alle funzioni del romanzo di formazione, ho cercato di chiarire in cosa consistesse l'educazione (amorosa) impartita. Ne ho tratto delle conclusioni utili per tracciare alcune somiglianze e distinzioni all'interno di questa produzione. Il rosa trasmette valori tradizionali (propri della società patriarcale) e catechizza le sue lettrici, in modo più o meno esplicito. Innanzitutto, l'uomo fondamentale è buono, e chi fa del male non lo vuole veramente, ma vi è costretto da una serie di circostanze, tra cui l'indigenza o l'amor proprio ferito; ognuno deve restare al proprio posto mantenendo la dignità e la rettitudine morale, senza desiderare alcun cambiamento. La donna deve seguire l'uomo limitandosi a riportarlo sulla retta via quando lui sbaglia, ricorrendo all'unica sua possibilità di azione, il sacrificio, che le permette di svolgere il ruolo positivo di garante delle norme. Le passioni, sempre intense, possono offuscare la ragione, ma dimostrano anche la grandezza d'animo di chi le prova e più sono tormentate, più sono taciute: molte situazioni potrebbero essere risolte a voce, rivelando il corso dei propri pensieri, ma si punta ad aumentare la tensione sino a renderla straziante. I personaggi di contorno partecipano come contrappunto alla vicenda mentre la comunità più vasta si rivela a volte ostile e distante, incapace di comprendere sentimenti tanto puri. Il gruppo ristretto dunque rappresenta la forza, e il lettore si sente accettato all'interno di questo gruppo, si trova dalla parte del giusto e viene rassicurato e confermato nei suoi principi. Gli esempi negativi offerti dalla vicenda raccontata illustrano comportamenti da evitare: *in primis*

l'adulterio, la slealtà, l'incuria nei confronti dei figli, la maldicenza, la superficialità, il perbenismo e il pregiudizio. Il comportamento prescritto prevede dunque il rispetto delle regole: chi le infrange, perchè straniero o proveniente da una classe diversa o accecato dalla passione, se vuole rientrare nella società deve adattarsi con più o meno consapevolezza. Questo il messaggio che trasmettono gli esempi positivi e negativi presentati.

Rak nel suo *Rosa: la letteratura del divertimento amoroso* parla di un 'galateo del contatto' che verrebbe appreso tramite il rosa: diffondendo un modello conoscitivo della realtà, insegnerebbe come non violare l'etichetta amorosa e rispettare le procedure. Mettendo in scena il momento del contatto, dell'incontro con l'Altro, che supera tutte le diversità, il rosa confina l'eros all'interno di un rapporto stabile.³ Inoltre il fatto che il contatto amoroso venga rappresentato nei termini del gioco e del divertimento, consente al lettore di assistere a questa partita da una posizione sicura, scaricando tensioni ed ansie personali.⁴

Di fronte alla nascita di nuove opportunità offerte dalla città, gli individui devono mantenere i ranghi, specialmente le donne che, pur sottoposte a divieti e proibizioni, sono investite di maggior libertà. L'amore non è che un mezzo per integrarsi nella società, ed

³ "Non si legge il romanzo rosa per imparare come incontrare l'uomo ideale o come sposarsi. Si legge per esercitare alcune forme di proiezione e di simulazione di un momento importante della vita personale – l'accoppiamento – e per imparare alcune regole di galateo del contatto" (Rak 15).

⁴ "Il romanzo rosa è un manuale di educazione amorosa in forma di intreccio. Ha adottato una componente storica del romanzo europeo: la formazione attraverso l'amore" (Rak 89). Rak ha condotto un'indagine all'interno delle case editrici dedite al rosa, ricavando delle considerazioni generali che valgono per le collane Harmony e simili: l'analisi sulla produzione seriale del rosa prevede una scrittura collettiva e organizzata a tavolino, che non funziona per le opere pubblicate sino agli anni Settanta, quando ancora produzione seriale e televisione non si erano imposte. A quel punto compare quello che Rak definisce "rosa shocking" opposto ad un "rosa antico" che "mette in scrittura le proiezioni della pubblicità a cominciare dal secondo dopoguerra. Fa parte della soddisfazione dei bisogni, del divertimento e del consumo" (63). Dopo il Sessantotto si registra il cambiamento: il rosa shocking invade tutti i generi, non solo quelli letterari. Nel dopoguerra il rosa contende alla letteratura alta il compito di diffondere un modo di pensare e vivere: insegna una lingua di base, dei modelli di comportamento, e una visione del mondo (Rak 63).

entrarvi da figlia, sposa o madre. Così il rosa consente alle donne di partecipare al mutamento dei costumi da semplici spettatrici, senza violare l'etichetta amorosa. I comportamenti devianti puniti confermano che alla base vi è un'ideologia dominante che prosegue nella società industriale quella cattolico-rurale di stampo conservatore, preoccupata per l'individualismo che si fa affermando e per la minacciata disgregazione dell'unità familiare.

Secondo la critica non si può parlare di scontri di classe o religione o razza all'interno delle carte rosa, si può solo parlare di scontri amorosi basati su differenze di *gender* che vengono alla fine superate. Ma un confronto tra le singole autrici, le più popolari sulla scena di quegli anni, si impone e permette di riscontrare delle differenze nel concetto di classe e su altri piani, stilistici e di contenuto. Se per Liala si deve appartenere ad uno stesso ceto (aristocratico o alto-borghese, comunque benestante), Gasperini e Peverelli parlano esplicitamente dei problemi legati alla diversa posizione nella società.

Nel rosa le autrici rispecchiano spesso la propria appartenenza sociale; descrivono infatti ciò che conoscono e alla fine fanno sposare tra loro personaggi di uno stesso *status*. Liala, per esempio, è un'aristocratica e la sua visione del mondo rispecchia l'ideale che associa alla nobiltà di nome quella d'animo e sentimenti, Gasperini e Peverelli invece sono borghesi e si mostrano più attaccate all'idea del rispetto della moralità e della dignità dell'individuo. Le scrittrici esaminate (Cialente, Bonanni, de Céspedes) appartengono alla media o alta borghesia e ritraggono nei loro testi classi popolari o medio-borghesi; quando rappresentano esponenti della propria classe, spesso li criticano come corrotti.

Nel rosa la donna dipende dall'uomo e dalle sue scelte e le sue decisioni sono piuttosto limitate (quando non errate) ma la figura maschile appare solo in Liala come decisa e affascinante (il classico eroe); per Gasperini esistono figure positive e negative, mentre per Peverelli gli uomini sono soprattutto figure repressive, che vogliono piegare la donna ai propri desideri. Le figure maschili tentatrici, corruttrici, hanno denaro, potere e autorità, così nel rosa come nella letteratura alta.

Per quanto riguarda lo sfondo dell'azione, se le eroine di Liala si rifugiano nell'Eden della campagna e vivono al di fuori della storia in ville nobili e isolate, erette a baluardo della purezza, Gasperini e Peverelli abbracciano la città ma non concedono alle loro protagoniste quel margine di libertà riconosciutogli dalla letteratura alta, in cui le donne, grazie ad un lavoro fuori casa, possono uscire aggirando divieti e sorveglianze, analizzando la propria situazione in modo lucido al punto da prendere decisioni, mentre relegano la campagna ad un idilliaco paradiso perduto (vedi capitolo secondo).

Spesso gli uomini nella letteratura alta rivestono un ruolo di secondo piano e, a meno che non siano politicamente impegnati, sono piuttosto incolori: sono le donne a ricevere il riconoscimento di un 'eroismo implicito' per aver superato la guerra che pur restando in secondo piano appare come causa prima di tutti i mali, strumento crudele di corruzione. La scrittura è certo più curata rispetto al rosa, si avventura nello sperimentalismo delle forme, segue lo sviluppo dell'azione con *flashback* (Bonanni) o con movimenti spaziali (Cialente), sviluppa un'azione, al contrario del rosa in cui gli eventi sono relegati ai margini e tutto accade nei tormenti interiori dei protagonisti. La scrittura rosa tende spesso a spingere all'estremo contenuto e linguaggio, per enfatizzare e sottolineare i momenti culminanti: la vicenda matura all'interno del personaggio. I gesti

tragici (pistole, coltelli) segnano l'acme della narrazione, e questa fascinazione con le armi deriva forse dalla lirica e dal melodramma, lontani antenati del rosa. Non ci si spinge allo sperimentalismo stilistico ma si può ricorrere all'ironia, come fanno Gasperini e Peverelli.

Il rosa si fa portavoce di stereotipizzazioni e di parole chiave che entrano nell'uso e nell'immaginario comune, come risulta dalla lettura delle poste del cuore; dal serbatoio del rosa le recupera a volte la letteratura, attratta dalla popolarità e dalla diffusione del genere.⁵ L'evidente riutilizzo di questa patina rosa è comprensibile perchè parlare rosa significa parlare una lingua comune ed essere immediatamente capite, al punto da creare delle attese precise nelle lettrici. Valeria Cossati ricorre al rosa per evocare il suo amore extraconiugale ma resasi conto di questo camuffamento, se ne riscuote con rabbia interpretandolo come un inganno morale. Il rosa sembrerebbe colpevole agli occhi della de Céspedes di giustificare ogni decisione presa sulla base della passione, diventando quel veleno che secondo molti avrebbe corrotto tante ingenue lettrici (capitolo terzo).

A mio parere è necessario controbilanciare i duri attacchi dell'*establishment* letterario contro il genere rosa con una sua riabilitazione. Diffuso presso tutte le classi sociali ma soprattutto tra le masse popolari e caratterizzato da una facile interpretazione, il rosa va diversificato nelle sue molteplici manifestazioni (le "carte rosa" di Ermanno Detti). Le riviste non si equivalgono, così come i fotoromanzi o i numerosi romanzi usciti nel dopoguerra e oltre, almeno sino alla produzione degli anni Settanta che si presenta con caratteristiche seriali (vedi nota 3). Ad un esame attento, il romanzo rosa rivela al suo

⁵ "di qui il fatale inclinare di molta letteratura ... ai temi del rosa, alla sua scrittura leggera, alla sua leggibilità, alle sue dimensioni commerciali" (Rak 50).

interno diverse personalità, per quanto la critica abbia negato a questa produzione la connotazione autoriale.

Accanto a questo studio approfondito occorre riabilitare il rosa sostenendo la sua funzione formativa:

Il romanzo rosa è nato con il disagio delle donne dell'industrialismo nei confronti di una trasformazione radicale dei ruoli e delle identità stabilizzati da una lunga tradizione e dal costume. Il lettore femmina ha dovuto effettuare in proprio l'allineamento graduale alle nuove regole del costume o, almeno, la decifrazione della loro organizzazione e tendenze. (Rak 94)

Non a caso nel dopoguerra numerosi testi del galateo femminile si affermano e si diffondono, rispondendo alla stessa domanda di modelli di identità femminile.⁶

Questa ricerca dunque è partita dall'analisi delle influenze esercitate sulla letteratura femminile del dopoguerra da linguaggi diversi, sottolineando il peso rivestito dalla produzione testuale di consumo. Per quanto dichiaratamente avverse a tutta la stampa rosa, le scrittrici ne conoscevano bene il potere di fascinazione esercitato sul pubblico femminile, come dimostra l'indagine di Cialente apparsa su *Noi donne*, e desideravano 'decostruire' il genere per portarne alla luce l'ideologia dominante. Ma questa stampa non ha avuto davvero alcun lato positivo? A distanza di tempo e con uno sguardo critico più imparziale, possiamo tentare ora di rendere giustizia ad una produzione culturale a lungo trascurata e soggetta ad aspri giudizi, per valutarne l'effettiva influenza nonché il più ampio significato storico.

⁶ Si vedano, tra gli altri: Vanna Piccini, *Galateo moderno* (1949); Elena Canino, *La vera signora: guida pratica di belle maniere* (1952); Contessa Clara, *Galateo* (1953); Brunella Gasperini, *Dopo di lei, signora: Piccolo galateo dei nostri tempi* (1957); Sara Fuzier Du Cayla (ed.), *Le belle maniere: galateo illustrato* (1965).

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese, Alberto. "Fotoromanzo." *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*. III, Turin: Einaudi, 1989. 1269-87.
- Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. "The Culture Industry Enlightenment as Mass Deception." *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1979. 120-167.
- Aitken, Stuart C., and Leo E. Zonn, eds. *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1994.
- Alessandrini, Ada. "Fertilità di un dibattito." *Le donne e la cultura*. 118-121.
- Almanacco Letterario Bompiani 1959*. Ed. Valentino Bompiani and Cesare Zavattini. Milan: Bompiani, [1958].
- Almanacco Letterario Bompiani 1962*. Ed. Sergio Morando, Milan: Bompiani, [1961].
- Anelli, Maria Teresa, Paola Gabbrielli, Marta Morgavi, and Roberto Piperno, eds. *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio*. Rome: Savelli, 1979.
- Arnaud, Noel, Francis Lacassin, and Jean Tortel, eds. *La paraletteratura: il melodramma, il Romanzo popolare, il fotoromanzo, il Romanzo poliziesco, il fumetto*. Trans. Marina Pisaturo. Preface by Michele Rak. Naples: Liguori, 1977.
- Arslan, Antonia. *Dame, droga e galline: romanzo popolare e romanzo di consumo fra 800 e 900*. Padua: Cleup, 1977.
- Arslan, Antonia, and Maria Pia Pozzato. "Il rosa." *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*. 1027-1046.
- Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. 1957. Trans. Ettore Catalano. Bari: Dedalo, 1975.
- Balbi, Rosellina. "La stampa femminile e la donna." *Nord e Sud* 33 (1962): 21-34.
- Banti, Anna. *Il bastardo*. Florence: Sansoni, 1953.
- . "Responsabilità della donna intellettuale." *Le donne e la cultura*. 89-100.
- . "Romanzo e romanzo storico." *Paragone* (1951): 75-82. Rpt. in *Opinioni*. Milan: Il Saggiatore, 1961. 38-42.
- . "Umanità della Woolf." *Opinioni*. Milan: Il Saggiatore, 1961. 66-74.

- Barański, Zygmunt, and Robert Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture*. London: Macmillan, 1990.
- Baranski, Zygmunt, and Shirley Vinall, eds. *Women and Italy: Essays on Gender, Culture and History*. London: Macmillan, 1991.
- Barberi Squarotti, Giorgio. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna: Cappelli, 1965.
- Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life." 1863. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. and ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1964.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press; Malden, MA: Blackwell, 2000.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus: Saggi e frammenti*. Trans. Renato Solmi. Turin: Einaudi, 1982.
- . *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso, 1983.
- Bennett, Tony. "Popular Culture and the Turn to Gramsci." *Popular Culture and Social Relations*. Ed. Tony Bennett, Colin Mercer, and Janet Woollacott. Buckingham: Open University Press, 1986. xi-xix.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Bertoni Jovine, Dina. Introduzione. *Storia dell'emancipazione femminile*. Ed. Luciana Capezzuoli and Grazia Cappabianca. Rome: Editori Riuniti, 1964.
- . *Enciclopedia moderna della donna*. Rome: Editori Riuniti, 1967.
- Bianchini, Angela. *Voce donna*. Milan: Bompiani, 1978.
- Biondi, Marino. "Cherchez la femme! Donne e personaggi nel cinema italiano degli anni cinquanta." *Il cristallo* 33 (1991): 55-72.
- Bocelli, Arnaldo. "La narrativa italiana." *Almanacco Letterario Bompiani 1962*. Milan: Bompiani, [1961]. 238-248.
- Bocock, Robert. "The Cultural Formations of Modern Society." *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Ed. Stuart Hall. Malden, MA: Blackwell, 1996. 149-83.
- Bonanni, Laudomia. *L'adultera*. Milan: Bompiani, 1964.

- . *Il bambino di pietra: nevrosi femminile*. Milan: Club degli Editori, 1979.
- . *L' imputata*. Milan: Bompiani, 1960.
- . *Le droghe*. Milan: Bompiani, 1982.
- . *Epistolario*. Ed. Fausta Samaritani. Lanciano (Chieti): Carabba, 2006.
- . *Palma e sorelle*. Milan: Bompiani, 1964.
- . *Vietato ai minori*. Milan: Bompiani, [1974].
- Boneschi, Marta. *Poveri ma belli: i nostri anni Cinquanta*. Milan: Mondadori, 1995.
- . *La grande illusione: i nostri anni Sessanta*. Milan: Mondadori, 1996.
- . *Santa Paziienza: la storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*. Milan: Mondadori, 1998.
- Bowlby, Rachel. "Walking, Women and Writing." *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Bravo, Anna. *Il fotoromanzo*. Bologna: Il mulino, 2003.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976.
- Brunetta, Piero. *Storia del cinema italiano*. Rome: Editori Riuniti, 1993.
- Buonanno, Milly. *Naturale come sei*. Rimini - Florence: Guaraldi Editore, 1975.
- Calabrese, Rita. "Frauenliteratur." *Dizionario degli studi culturali*. 212-217.
- Calamandrei, Piero. "La libertà di stampa." *Le donne e la cultura*. 25-44.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Canino, Elena. *La vera signora: guida pratica di belle maniere*. Milan: Longanesi, 1952.
- Cannon, JoAnn. "Women Writers and the Canon in Contemporary Italy." *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*. Ed. Maria Ornella Marotti. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 1996. 13-23.

- Cesarini, Grazia and Ghita Marchi. *La stampa femminile dal '700 ad oggi*. Rome: Edizioni Noi donne, 1952.
- Ceserani, Remo. "I 'cultural studies' fra Italia e America." *Italica* 81 (2004): 231-34.
- . "I sogni visibili di Calvino." *Nel paese dei sogni*. Ed. Vanessa Pietrantonio and Fabio Vittorini. Florence: Le Monnier, 2003. 184-194.
- Cialente, Fausta. "L'amore." *Noi donne* 13 gennaio 1952.
- . *Ballata levantina*. Milan: Feltrinelli, 1961
- . *Cortile a Cleopatra*. 1936. Florence: Sansoni, 1953.
- . Introduzione. *Interno con figure*. Rome: Editori Riuniti, 1976.
- . *Un inverno freddissimo*. Milan: Feltrinelli, 1966.
- . *Pamela o la bella estate: racconti*. Milan: Feltrinelli, 1962.
- . *Le quattro ragazze Wieselberger*. Milan: Mondadori, 1976.
- Clementelli, Elena. "Fausta Cialente." *Letteratura italiana. I contemporanei*. Vol. II. Milan: Marzorati, 1974. 354-63.
- Cometa, Michele. *Dizionario degli studi culturali*. Ed. Roberta Coglitore and Federica Mazzara. Rome: Meltemi, 2004.
- Contessa Clara (Clara Radjanny von Skewitch). *Galateo*. Rome: Colombo, 1952.
- Crainz, Guido. *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*. Rome: Donzelli, 1996.
- Crescenzi, Luca. "Neostoricismo." *Dizionario degli studi culturali*. 321-28.
- Crowley, Helen. "Women and the Domestic Sphere." *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. 343-61.
- Dal Pozzo, Giuliana. *Parliamone insieme: quindici anni di colloqui con le lettrici di "Noi donne"*. Rome: Editori Riuniti, 1973.
- De Certeau, *The Practice of Everyday Life*. 1980. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley: University of California, 1984.
- De Céspedes, Alba. *La bambolona*. Milan: Mondadori, 1967.

- . *Dalla parte di lei: romanzo*. Milano: Mondadori, 1949.
- . *Invito a pranzo: Racconti*. Milan-Verona: Mondadori, 1955.
- . lettera privata ad Alberto Mondadori, 1962. *Quanto Basta online*.
<<http://www.fondazionemondadori.it/qb>>.
- . *Nessuno torna indietro*. Milan: Mondadori, 1938.
- . *Prima e dopo: racconto*. Milan: Mondadori, 1955.
- . *Quaderno proibito*. Milan-Verona: Mondadori, 1952.
- . *Quaderno proibito: commedia in due tempi*. Milan: Mondadori, 1962.
- . *Il rimorso*. Milan: Mondadori, 1963.
- De Giorgio, Michela. *Le Italiane dall'Unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*. Rome: Laterza, 1992.
- De Giovanni, Neria. *Carta di donna: narratrici italiane del '900*. Turin: Società Editrice Internazionale, 1996.
- De Giovanni, Neria and Maria Assunta Parsani. *Femminile a confronto: tre realtà della narrativa contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*. Manduria: Lacaita, 1984.
- De Grazia, Victoria. *How Fascism ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- . "Upping the Anti (sic) in Feminist Theory." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn Warhol, and Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1997. 326-39.
- Deti, Ermanno. *Le carte rosa: storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Scandicci: La Nuova Italia, 1990.
- Donald, James. *Imagining the Modern City*. London: Athlone Press, 1999.
- Le donne e la cultura*. Ed. A[da] Gobetti, P[iero] Calamandrei, M[aria] Bassino, T[ommaso] Fiore, C[arlo] Scarfoglio, D[ina] Jovine, M[aria Antonietta] Macciocchi. Rome: Edizioni Noi Donne, 1952.

- Duby, Georges, and Michelle Pierrot, eds. *A History of Women in the West*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1992.
- During, Simon. *The Cultural Studies Reader*. London; New York: Routledge, 1993.
- Eco, Umberto, Saverio Vollaro, and Gabriele Usberti. "Lady Kitsch." *L'Espresso colore* 20 settembre 1970.
- Faeti, Antonio. *Dacci questo veleno! Fiabe fumetti feuilletons bambine*. Milan: Emme, 1980.
- Falabrino, Gian Luigi. "I segreti dell'alcova." *Il mondo* 19 marzo 1963.
- Fanning, Ursula. "Mother-Daughter Relationship." *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*. Ed. Rinaldina Russell. Westport: Greenwood Press, 1997. 211-12.
- Felski, Rita. Afterword. *Women's Experience of Modernity, 1875-1945*. Ed. Ann Ardis and Leslie Lewis. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2003. 290-300.
- . "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch." *PMLA* 5 (1991): 1094-105.
- . *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Fiore, Tommaso. "Primo ostacolo: l'analfabetismo." *Le donne e la cultura*. 55-64.
- Forgacs, David. "Cultural Consumption, 1940s to 1990s." *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Ed. David Forgacs and Lumley. New York: Oxford UP; 1996. 273-90.
- Formigini, Gina. "Per una stampa ispirata alla realtà della vita." *Le donne e la cultura*. 111-17.
- Forte, Gioacchino. *I persuasori rosa: Sociologia curiosa del rotocalco femminile in Italia*. Naples: Edizioni scientifiche italiane, 1966.
- Foucault, Michel et al. *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*. 1994. Milan: Mimesis Edizioni, 2005.
- Frabotta, Biancamaria. *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*. Bari: De Donato, 1980.
- Friedan, Betty. *La mistica della femminilità*. 1963. Trans. Loretta Valtz Mannucci. Milano: Edizioni di Comunità, 1964.

- Frigerio, Francesca, "Cultura urbana e scrittura femminile," *Culture: Annali dell'Istituto di lingue della Facoltà di scienze politiche dell'Università degli studi di Milano* 17 (2003): 49-69.
- Frye, Joanne. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986.
- Fuzier Du Cayla, Sara. *Le belle maniere: galateo illustrato*. Alba: Edizioni Paoline, 1964.
- Galli della Loggia, Ernesto. "Ideologie, classi e costume." *L'Italia contemporanea 1945-1975*. Ed. Valerio Castronovo. Turin: Einaudi, 1976.
- Garofalo, Anna. *L'italiana in Italia*. Bari: Laterza, 1956.
- Gasperini, Brunella. *Dopo di lei, signora: Piccolo galateo dei nostri tempi*. Milan: Rizzoli, 1957.
- . *L'estate dei bisbigli; Le vie del vento*. Milano: Rizzoli, 1956.
- Genette, Gérard. *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Turin: Einaudi, 1997.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia: 1943-1996: famiglia, società, stato*. Turin: Einaudi, 1998.
- Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. 1961. Trans. Leonardo Verdi-Vighetti. Milan: Bompiani, 1965.
- Gobetti, Ada. "Panorama della stampa femminile," *Le donne e la cultura*. 11-24.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni dal carcere*. II. Turin: Einaudi, 1975.
- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula A. Treichler, eds. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.
- Gundle, Stephen. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*. Florence: Giunti, 1995.
- Hallamore Caesar, Ann. "Post-War Italian Narrative: An Alternative Account." *Italian Cultural Studies: An Introduction*. 248-60.
- Hall, Stuart. "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities." *October* 53 (1990): 11-23.
- Hall, Stuart, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson, eds. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Malden-Oxford: Blackwell, 1996.

- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, England; New York, NY, USA: Blackwell, 1989.
- Higson, Andrew. "Space, place, spectacle." *Screen*, XXV (1984): 2-21.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narratives, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.
- Intorno al rosa*. Atti del convegno di Bologna (aprile 1984). Verona: Essedue Edizioni, 1987.
- Jauss, Hans Robert. *Estetica e interpretazione letteraria*. Trans. Carlo Gentili. Genoa: Marietti, 1990.
- . *Storia della letteratura come provocazione*. 1970. Trans. Piero Creso-Dina. Turin: Bollati Boringhieri, 1999.
- Johnson, Lesley. "As Housewives we are Worms." *Feminism and Cultural Studies*. Ed. Morag Shiach. 475-91.
- Jones, Steve. *Antonio Gramsci*. London; New York: Routledge, 2006.
- Jovine, Dina. "Divulgazione della cultura fra le donne." *Le donne e la cultura*. 73-88.
- Krentz, Jayne Ann, ed. *Dangerous Men & Adventurous Women Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Lazzarato, Francesca, and Valeria Moretti. *La fiaba rosa: itinerari di lettura attraverso i romanzi per signorine*. Rome: Bulzoni, 1981.
- Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. 1974. Trans. by Donald Nicholson-Smith. Oxford, UK; Cambridge, USA: Blackwell, 1991.
- . *La produzione dello spazio*. Milan: Moizzi, 1978.
- Lennox, Sarah. "Feminism and Cultural Studies." Unpublished and undated manuscript. <<http://www.ssc.wisc.edu/mferree/CGES804/Lennox-cultural&feminism.doc>>.
- Lepschy, Anna Laura. "The popular novel, 1850-1920." *A History of Women's Writing in*

- Italy*. Ed. Panizza, Letizia and Sharon Wood. 177-189.
- Liala. *Diario vagabondo*. Milan: Sonzogno, 1977.
- . "Intervista." *Tutto Libri* 6 novembre 1976.
- . *Lalla che torna*. Milan: Del Duca, 1961.
- . *Il peccato di Guenda*. Bologna: Cappelli, 1956.
- . *Trasparenze di pizzi antichi*. Milan: Valsecchi, 1948.
- Lilli Laura. "La stampa femminile." *La stampa italiana del neocapitalismo*. Ed. Valerio Castronovo and Nicola Tranfaglia. Rome-Bari: Laterza, 2001.
- Lombardi, Giancarlo. "Alba de Céspedes." *Italian Prose Writers, 1900-1945*. Ed. Luca Somigli and Rocco Capozzi. Detroit, MI: Thomson Gale; 2002. 96-102.
- Lombardi, Olga. "Laudomia Bonanni." *Belfagor* 40 (1985): 417-428.
- Lussu, Joyce. "Stampa democratica in un villaggio meridionale." *Le donne e la cultura*. 106-11.
- Luzzato-Fegiz, Pierpaolo. *Il volto sconosciuto dell'Italia: dieci anni di sondaggi DOXA*. Milan: Giuffrè, 1956.
- Macciocchi, Maria Antonietta. "Un avvenimento nuovo nella vita culturale italiana." *Le donne e la cultura*. 137-75.
- . *La donna nera: consenso femminile e fascismo*. Milan: Feltrinelli, 1976.
- . *Sotto accusa la stampa femminile borghese*. Rome: Noi Donne, 1950.
- Mack Smith, Dennis. *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*. Rome-Bari: Laterza, 1997.
- Mafai, Miriam. *L'apprendistato della politica: le donne italiane nel dopoguerra*. Rome: Editori Riuniti, 1979.
- . *Il sorpasso: gli straordinari anni del miracolo economico, 1958-1963*. Milan: Mondadori, 1997.
- Manzini, Gianna. *La Sparviera*. Milan: Mondadori, 1957.
- Marabini, Claudio. *Gli anni sessanta*. Milan: Rizzoli, 1969.

- Marcus, Laura. "The Shadow on the Screen: Virginia Woolf and the Cinema." *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. 99-178.
- . *Virginia Woolf*. Plymouth, UK: Northcote House, 1997.
- Menechella, Grazia. "Italian women readers and spectators: from 'fotoromanzo' to 'teleromanzo'." *Signifying behavior* 1 (1994): 32-47.
- Michetti, Maria, ed. *Cara UDI: l'UDI e "Noi Donne" compiono 50 anni: segni, parole, volti*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1994.
- Milano, Paolo. "Confessione pubblica e laica." *Espresso* 12 luglio 1959.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Garden City, NY: Doubleday, 1970.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, CT: Archon Books, 1982.
- , ed. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Mondello, Elisabetta. *La nuova italiana: la donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*. Rome: Editori Riuniti, 1987.
- Morandini, Giuliana. *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milan: Bompiani, 1980.
- Morris, Penelope. "From private to public: Alba de Céspedes' agony column in 1950s Italy." *Modern Italy* 9 (2004): 11-20.
- , ed. *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Screen* 16 (1975): 6-18.
- Nerenberg, Ellen. *Prison Terms: Representing Confinement during and after Italian Fascism*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Florence: La Nuova Italia, 1978.
- Nozzoli, Serena. *Donne si diventa*. Milan: Vangelista, 1973.
- Noi donne: foglio d'informazione dell'Unione Donne Italiane*. Luoghi di pubblicazione vari, 1944-.

- Pagliano Ungari, Graziella. "Letteratura al femminile." *Pubblico 1979*. Ed. Vittorio Spinazzola. Milan: Il saggiatore, 1980. 60-71.
- Palusci, Oriana, ed. *La città delle donne: Immaginario urbano e letteratura del Novecento*. Turin: Tirrenia Stampatori, 1992.
- Panizza, Letizia and Sharon Wood, eds. *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2000.
- Papotti, Davide. "Urban Winter Landscape with Female Figures: Representations of Space in Fausta Cialente's *Un inverno freddissimo*." *Italian Women and the City: Essays*. Ed. Janet Smarr and Daria Valentini. Madison, NJ; London, England: Fairleigh Dickinson UP; Associated UP, 2003.
- Parca, Gabriella. *L'avventurosa storia del femminismo*. Milan: Mondadori, 1976.
- . ed. *Le italiane si confessano*. 1959. Milan: Feltrinelli, 1973.
- Parsons, Deborah. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Passerini, Luisa. *Autoritratto di gruppo*. Florence: Giunti, ¹⁹⁸⁸.
- . *Storia di donne e femministe*. Turin: Rosenberg & Sellier, 1991.
- Personalità e mobilità sociale del lettore della Settimana Incom illustrata: inchiesta condotta dal Centro per la ricerca operativa presso l'università Bocconi*. [S. l.]: Rizzoli pubblicità, 1964.
- Petrignani, Sandra. *Le signore della scrittura: interviste*. Milan: La tartaruga, 1984.
- Piccini, Vanna. *Galateo moderno*. Milan: Cavallotti, 1949.
- Piccone Stella, Simonetta. *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*. Milan: Franco Angeli, 1993.
- Pozzato, Maria Pia. "Liala." *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Ed. Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini, and Maria Pia Pozzato. Florence: La Nuova Italia, 1979.
- . *Il romanzo rosa*. Rome: L'Espresso, 1982.
- . "Letteratura popolare e livelli di qualità. Un confronto fra Georgette Heyer e Barbara Cartland." *Maestre d'amore*. Bari: Dedalo, 1986. 93-118.

- Pullini, Giorgio. *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*. Milan: Schwarz Editore, 1961.
- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Rak, Michele. *Rosa: la letteratura del divertimento amoroso*. Rome: Donzelli, 1999.
- Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura*. Rome: Editori Riuniti, 1984.
- Roccella, Eugenia. *La letteratura rosa*. Rome: Editori Riuniti, 1998.
- Romano, Lalla. *Le metamorfosi*. Turin: Einaudi, 1951.
- Rosa, Giovanna. "Lo specchio di Liala." *Il successo letterario*. Ed. Vittorio Spinazzola. Milan: Bompiani, 1985.
- Rossi-Doria, Anna. *Diventare cittadine: il voto delle donne in Italia*. Florence: Giunti, 1996.
- Saibene Roberto, "Le strutture del fotoromanzo," *Pubblico* 1979. Ed. Vittorio Spinazzola. 190-210.
- Sardar, Ziauddin and Borin Van Loon. *Introducing Cultural Studies*. Ed. Richard Appignanesi. Cambridge, UK: Icon, 1997.
- Scarparo, Susanna. "Sono uno storico in quanto scrittore:" Imagining the Past in Maria Bellonci's *Rinascimento Privato*. *MLN* 117 (2002): 227-40.
- Shiach, Morag (ed.). *Feminism and Cultural Studies*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Simmel, Georg. *La metropoli e la vita dello spirito*. 1893. Ed. and trans. Paolo Jedlowski and Renate Siebert. Rome: Armando, 1995.
- Spinazzola, Vittorio. "Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa». Conversazione con Brunella Gasperini." *Pubblico* 1977. Milan 1977, 126-43.
- Squier, Susan Merrill, ed. *Women Writers and the City: essays in Feminist Literary Criticism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984.
- . *Virginia Woolf and London: the Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London; New York: Routledge, 1995.

- Sullerot, Evelyne. *La presse feminine*. Paris: Colin, 1963.
- . *Domani le donne*. Trans. Adriana dell'Orto. Milan: Bompiani, 1966.
- Thacker, Andrew. *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester-New York: Manchester University Press, 2003.
- Thompson, Kenneth. "Religion, Values, and Ideology." *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. 395-422.
- Togliatti, Palmiro. *Discorsi alle donne*. Rome: Centro Diffusione Stampa Nazionale del P.C.I., 1953.
- . *L' emancipazione femminile*. Rome: Editori Riuniti, 1965.
- Tommaso, Marina. *Brunella Gasperini: la rivoluzione sottovoce*, Reggio Emilia: Diabasis, 1999.
- Torriglia, Anna Maria. *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Trevisan, Myriam. "Sibilla Aleramo e le scrittrici del suo tempo. Scambi epistolari." *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, CCLIV, 1, 2004.
- Ventrone, Angelo. "Tra propaganda e passione: "Grand Hôtel" e l'Italia degli anni '50." *Rivista di storia contemporanea* 4 (1988): 603-31.
- Vitti-Alexander, Maria Rosaria. "Il passaggio del ponte: L'evoluzione del personaggio femminile di Alba de Céspedes." *Campi Immaginabili: Rivista Quadrimestrale di Cultura* 3 (1991): 103-12.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: The Hogarth Press, 1985.
- . *Culture and Society: 1780-1950*. London: Chatto & Windus, 1958.
- . *Keywords*. 1976. New York: Oxford University Press, 1983.
- . *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso, 1980.
- Wilson, Elizabeth. *Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago Press, 1991.
- Wolff, Janet. *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Oxford: Polity, 1990.

- Wood, Sharon. *Italian Women's Writing, 1860-1994*. London; Atlantic Highlands, NJ: Athlone, 1995.
- . "Women's Writing in the Postwar Period." *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*. Ed. Penelope Morris. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 147-58.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Volume II: 1920-1924. Ed. Anne Oliver Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- . *The London Scene: Five Essays*. London: The Hogarth Press, 1982.
- . *Mrs. Dalloway*, New York: The Modern Library, 1928.
- . "Modern Fiction." *Collected Essays*. (1942?) Ed. Leonard Woolf. Vol. II. London: Chatto & Windus, 1967.
- . "Street Haunting: A London Adventure." *Collected Essays*. Ed. Leonard Woolf. Vol. IV. London: Chatto & Windus, 1967.
- Zancan, Marina. *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*. Turin: Einaudi, 1998.
- . "La donna." *Letteratura italiana. Le questioni*. Vol. V. Ed. Alberto Asor Rosa. Turin: Einaudi, 1986. 765-827.
- . "Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura." *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Ed. Alberto Asor Rosa. Turin: Einaudi, 2000.
- Zullino, Pietro, ed. *La vita e l'opera di Laudomia Bonanni. Con una raccolta delle recensioni: Il fosso, Palma e sorelle, L'imputata, L'adultera, Vietato ai minori, Citta del tabacco, Il bambino di pietra, Le droghe e la presentazione di tre Romenzi inediti*. Rome: S. n., 2002.

Curriculum Vitae

Sara Teardo

- May 2009 Rutgers University – Doctor of Philosophy
Area of specialization: 20th Century Italian Literature
- 1999 University of Venice Ca' Foscari, Italy – Laurea in Lettere Moderne
(*summa cum laude*)
- 1993 Liceo Classico Marco Polo, Venice, Italy – Maturità Classica
- 2005 - present Princeton University, Full-time Instructor
Elementary Italian ITA 101 – 102
Advanced Italian ITA 107
Intensive Intermediate and Advanced Italian ITA 102-7
- 2005 Summer Rutgers University Summer Abroad Program (Urbino, Italy), Lecturer
Italian Short Story ITA 421 (Medieval and Renaissance texts) – ITA
422 (19th and 20th Century texts)
- 2004 - 2005 Princeton University, Part-time Instructor
Elementary Italian ITA 101 – 102
Introduction to Italy Today ITA 208
- 2004 Summer Rutgers University Summer Abroad Program (Urbino, Italy), Lecturer
Italian Short Story ITA 421 (Medieval and Renaissance texts) – 422
(19th and 20th Century texts).
- 2002-2004 Rutgers University, Teaching Assistant
Elementary Italian ITA 101 – 102
Italian Composition and Stylistics ITA 250 – 251.
Advanced Language and Literature ITA 306
- 2000-2001 Colgate University, Italian Intern
Elementary and Intermediate Italian