

Ilenia De Bernardis

Madre e figlia nel romanzo familiare d'autrice *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes

Il saggio propone una lettura di *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes come romanzo familiare d'autrice che riformula dall'interno i codici del genere, assumendo la soggettività femminile come principio strutturante. La forma diaristica diventa dispositivo di autoanalisi e di emersione del desiderio, rivelando la tensione tra interiorità e ruolo domestico, tra colpa e libertà. La famiglia è interpretata come luogo di trasmissione di norme, modelli materni e dispositivi patriarcali, secondo la prospettiva dei *Complessi familiari* di Lacan. La relazione madre-figlia costituisce il fulcro del conflitto: Valeria proietta sulla figlia desideri rimossi, mentre Mirella incarna la rottura generazionale, sottraendosi ai rituali e alle aspettative familiari. Diversamente dai romanzi familiari più tradizionali, l'uscita di Mirella dalla casa paterna è definitiva. Céspedes elabora così una poetica che ridefinisce il romanzo familiare in chiave moderna e critica.

This essay reads Alba de Céspedes's Quaderno proibito as a female-authored family novel that reshapes the genre from within by placing women's subjectivity at its structural core. The diary form functions as a device of self-analysis and as a site where desire emerges, exposing the tension between interiority and domestic roles, guilt and freedom. The family is examined as a space of transmission of norms, maternal models, and patriarchal structures, in line with Lacan's Family Complexes. The mother-daughter relationship becomes the central axis of conflict: Valeria projects unfulfilled desires onto her daughter, while Mirella embodies generational rupture, resisting rituals and expectations. Unlike male family novels, Mirella's departure is final. Céspedes thus develops a poetic vision that redefines the family novel in a modern and critically engaged direction.

1. *Quaderno proibito* è un classico

Quaderno proibito di Alba de Céspedes (pubblicato in rivista tra il 1950 e il 1951 e in volume nel 1952) è ormai riconosciuto come uno dei romanzi più significativi e complessi del Novecento italiano. La sua forza risiede nelle caratteristiche tipiche dei classici: opere che meritano di essere lette e rilette in più stagioni della vita. Del resto «d'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima» e si definisce classico «quel libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire».¹ Il romanzo di

¹ Italo Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.

Céspedes² di cui qui ci occupiamo va collocato proprio in questa categoria di libri.³ E se leggendo, ad esempio, *Padri e figli* di Turgenev, Calvino non poteva fare a meno di «pensare come questi personaggi hanno continuato a reincarnarsi fino ai giorni nostri», allo stesso modo non si può fare a meno di considerare il romanzo di Alba de Céspedes come un'opera che esplora temi che continuano a risuonare con forza nel nostro tempo come le dinamiche familiari, le tensioni tra generazioni, il conflitto tra desiderio individuale e ruoli sociali, la ricerca di un equilibrio tra autonomia e riconoscimento da parte delle donne. Del resto, con le parole di Elena Ferrante, diremo che «un libro riesce e dura se [...] cattura un po' di quello che una volta si chiamava, ampollosamente, lo spirito del tempo».⁴

2. La colpa di scrivere

Il tema dominante del romanzo è la scrittura. *Quaderno proibito* è un romanzo in forma di diario⁵ che propone una profonda ed articolata riflessione sul senso dello scrivere, sul rapporto tra parola e identità, tra narrazione e libertà. La protagonista, Valeria Pisani – moglie di Michele Cossati e madre di Riccardo e Mirella – scopre nella scrittura uno spazio di autoanalisi e di rivelazione, ma anche un territorio proibito, un gesto che infrange norme implicite e che genera un profondo senso di colpa.⁶ Come osserva Sara Da Ronch, «la meta-scrittura assume diverse valenze [...]

² È ormai un dato acquisito dalla critica recente assumere il cognome dell'autrice senza la particella nobiliare «de», accogliendo un'esplicita dichiarazione dell'autrice stessa. A supporto, cfr. Annalisa Andreoli, *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025 dove si riporta una lettera dell'autrice a Domenico Porzio del 30 marzo 1967, in cui scrive: «Io mi chiamo Céspedes, e la “de” non è che una particella nobiliare. Seguire a scriverlo in modo errato provoca il rimbalzo dello stesso errore nei giornali e anche nelle edizioni straniere dei miei romanzi. [...] È già abbastanza spiacevole che il mio nome, in Italia, venga pronunciato *Céspedes* e non *Séspedes* come dovrebbe essere e come viene pronunciato in tutti gli altri paesi del mondo (provi a figurarsi di essere chiamato Borzio o Corzio invece di Porzio). Ma questo non si può evitare e il resto sì» (p. 13).

³ Sulla rivendicazione della classicità di Céspedes la critica recente è concorde anche al di là di *Quaderno proibito*. Lucinda Spera, a proposito di *Dalla parte di lei*, osserva: «I presupposti per fare del romanzo un classico sarebbero dunque già tutti in queste vicende editoriali, che raccontano le tappe di un'opera importante e destinata a rimanere a lungo sotto i riflettori. E del resto, in un recentissimo articolo dal profetico titolo *Classici. Quando, in Italia, il romanzo di Alba de Céspedes liberò le donne* Natalia Aspesi ricorda che nello stesso anno della *princeps* usciva in Francia il saggio storico-filosofico di Simone de Beauvoir *Il secondo sesso*, anche questo, in diverso modo, destinato a modificare prospettive e immaginari. Lo scossone provocato dal romanzo è sotto gli occhi di scrittori e giornalisti che [...] ne parlano e ne scrivono in varie sedi, pubbliche e private». Cfr. Lucinda Spera, «Aspetto il suo libro nuovo»: Dalla parte di lei di *Alba de Céspedes classico del Novecento*, in Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni, Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio (a cura di), *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. I. Le narratrici*, Roma, Adi editore, 2023, pp. 141-148: 143.

⁴ Cfr. Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, e/o, 2007, p. 280.

⁵ Marina Zancan osserva che «all'origine [...] dell'immaginario poetico» della nostra autrice ci sia proprio la scrittura di un diario. In «un frammento autonarrativo» scritto «a ridosso della composizione di *Quaderno proibito*» Alba de Céspedes confessa di aver ricevuto da sua zia in regalo un quaderno per scriverci proprio un diario. Cfr. Marina Zancan, *Introduzione e cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, pp. XI-CXLV: XV.

⁶ Sull'ambivalenza con cui il romanzo abita e al tempo stesso eccede le categorie associate alla scrittura femminile, cfr. Sabina Ciminari, «*Le Cahier interdit*»: dentro e fuori le «*étiquettes*», in Sabina Ciminari, Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze, Franco Cesati, 2023, pp. 161-179.

da quella, forse più immediata, di scrittura come atto proibito, a quella di mezzo capace di suscitare dubbio e riflessione, fino a quella di strumento di autoanalisi». ⁷ Marina Zancan, dal canto suo, sottolinea come «il grande tema della scrittura» sia il filo che unifica l'intera opera di Céspedes: «un lungo racconto del mondo osservato dallo sguardo interiore di una donna», scandito da immagini ricorrenti – «la finestra, il ponte, la notte, l'attesa, l'ascolto, la memoria» ⁸ – che diventano metafore della soglia, del passaggio, dell'ascolto di sé.

Il senso di colpa è il sentimento che più spesso ritorna nelle pagine del romanzo. Valeria lo confessa apertamente: «Per scrivere il diario trascuro i miei doveri. Il fatto è che mi pare d'essere stata io stessa a inventare molti obblighi per vincolarmi ad essi. Tuttavia a causa del quaderno mi sentivo colpevole». ⁹ La scrittura sottrae tempo alla famiglia, ai doveri domestici, al ruolo di moglie e madre che la società le impone. Ma la colpa non nasce solo dalla trasgressione pratica: nasce dal fatto stesso di pensare, di interrogarsi, di mettere in discussione ciò che fino a quel momento era stato accettato senza domande. Alessandra Rabitti coglie questo punto con grande precisione: la colpa di Valeria è «quella di capire», ¹⁰ di vedere ciò che la retorica della «brava madre» e della «buona moglie» impone di ignorare. Scrivere significa dunque aprire gli occhi, e aprire gli occhi significa rischiare di non riconoscere più la propria vita. E tuttavia, la scrittura non la paralizza. Al contrario, diventa lo strumento attraverso cui Valeria prende distanza dalla propria esistenza, la osserva, la analizza, la mette in discussione. È un atto di libertà, anche se clandestino; un gesto di emancipazione, anche se vissuto come peccato.

Il romanzo mette in scena una scissione profonda: da un lato il ruolo di moglie e madre, dall'altro la «libertà intermittente» che la scrittura le offre. Mariella Muscariello descrive bene questa polarità: ¹¹ da una parte un desiderio «colpevole ma potente» ¹² di sottrarsi alle mansioni quotidiane, dall'altra un'«antica attitudine»

⁷ Cfr. Sara Da Ronch, *Alba de Céspedes e il romanzo della scrittura. Il caso di Quaderno proibito*, in «Oblio», VIII, 29, 2018, pp. 49-60: 51.

⁸ Cfr. Zancan, *Introduzione e cronologia*, cit., p. LVI.

⁹ Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, con prefazione di Nadia Terranova, Milano, Mondadori, 2022, p. 73. Da questo momento le citazioni dal romanzo si intenderanno tratte da questa edizione e ne verranno riportate le pagine tra parentesi nel corpo del testo.

¹⁰ Rabitti, in proposito, scrive: «La sua colpa è quella di togliere del tempo, scrivendo, alla famiglia e ai doveri domestici; la sua colpa è quella di avere un segreto, qualcosa che riguarda solo lei e di cui non può rendere partecipi il marito e i figli, ma la sua colpa è, soprattutto, quella di capire, di mettere in discussione la sua vita e tutto ciò che aveva imparato ad accettare senza porsi troppe domande, di dare delle spiegazioni a quanto, per rispondere alle immagini socialmente riconosciute di brava madre, buona moglie e famiglia rispettabile, bisognava far finta di non vedere», cfr. Alessandra Rabitti, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 131-132.

¹¹ Muscariello, in proposito, precisa che si tratta di «una polarità che trova spazio, nella sua immaginazione, nella sua vita onirica, in un colpevole ma potente desiderio di contravvenire alle sue mansioni quotidiane che convive, però, con un'antica attitudine all'ordine che aveva funzionato da argine alla dispersione di sé e che ora, più che mai, torna nostalgicamente alla memoria come spia di una passata condizione di rassicurante stabilità», cfr. Mariella Muscariello, *Oltre le soglie delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in Rossella M. Riccobono (a cura di), *A window on the Italian Female Modernist Subjectivity. From Neera to Laura Curino*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 105-118: 110.

¹² *Ibidem*.

all'ordine che fino a quel momento aveva garantito stabilità e identità. Valeria sogna di abbandonarsi al disordine, di lasciare i letti sfatti, le pentole sporche, la biancheria da lavare. È un sogno di trasgressione minima, ma radicale, perché mina il fondamento stesso del ruolo domestico. Eppure, allo stesso tempo, teme il caos, teme di non riuscire a rimettere tutto in ordine prima del ritorno del marito. La sua libertà è sempre minacciata dal ritorno dell'obbligo. La scrittura diventa così il luogo di una doppia verità: rivela il desiderio e rivela la paura; apre uno spazio di autonomia ma ne mostra anche i limiti; permette di immaginare un'altra vita, ma ricorda continuamente il peso della vita reale.

3. *La poetica della soglia*

Uno degli elementi più originali di *Quaderno proibito* è la ricorrenza di immagini liminali che costituiscono i nuclei dell'immaginario letterario di Céspedes. Si tratta spesso di oggetti concreti – la porta, lo specchio, la chiave, la scrivania – ai quali si affiancano quelle immagini ricorrenti individuate da Marina Zancan («la finestra, il ponte, la notte, l'attesa, l'ascolto»). Tutti questi elementi compongono una vera e propria poetica della soglia, che struttura il romanzo tanto sul piano simbolico quanto su quello narrativo.

La soglia è, innanzitutto, il luogo in cui Valeria si colloca: né pienamente dentro il ruolo domestico, né davvero fuori da esso. La scrittura stessa è una soglia – un varco clandestino che le permette di transitare tra l'identità imposta e l'identità desiderata. In questo senso, la poetica della soglia si intreccia con ciò che Gaston Bachelard definisce «spazio dell'intimità immaginante»: ¹³ un luogo in cui l'interiorità prende forma attraverso immagini che aprono possibilità, più che chiuderle.

La soglia è anche il luogo del tempo sospeso; l'attesa, la notte, il silenzio sono momenti in cui Valeria può ascoltare sé stessa, sottraendosi – seppure temporaneamente – al ritmo della vita familiare. Qui la scrittura diventa un atto liminale: non appartiene né al mondo domestico né a quello pubblico, ma a uno spazio intermedio che permette alla soggettività femminile di emergere senza ancora esporsi.

Infine, la soglia è il luogo del conflitto. Come ha dimostrato Victor Turner, ¹⁴ gli spazi liminali sono quelli in cui le strutture sociali si incrinano e diventano visibili. In *Quaderno proibito*, ogni soglia attraversata – reale o simbolica – mette in crisi l'ordine familiare: la porta chiusa della stanza in cui Valeria scrive, la finestra da cui osserva la città, il ponte che separa e unisce, la notte che sospende i ruoli. È in questi interstizi che la protagonista percepisce la possibilità di un'altra vita, pur senza riuscire a varcarne del tutto il confine.

¹³ Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Milano, Dedalo, 1989.

¹⁴ Victor Witter Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

La poetica della soglia, dunque, non è solo un insieme di immagini ricorrenti, ma è la forma stessa attraverso cui Céspedes rappresenta la condizione femminile. Una condizione fatta di passaggi, esitazioni, aperture parziali, desideri trattenuti. È in questa liminalità che si colloca la voce di Valeria: una voce che non esce allo scoperto, ma che nella scrittura trova il suo spazio di transizione, il suo luogo di resistenza, la sua fragile ma tenace possibilità di libertà.

4. *La madre e la figlia nel romanzo familiare*

Quaderno proibito, sebbene possa inizialmente apparire come un'opera prevalentemente intima e di carattere introspettivo, quasi un romanzo psicologico, rivela ad un'analisi più approfondita una seconda dimensione di significativa rilevanza. Non si limita infatti a esplorare la psicologia individuale di Valeria, ma si configura come un vero e proprio «romanzo familiare 'in senso ampio'»¹⁵ che, attraverso una narrazione che abbraccia tre generazioni di personaggi,¹⁶ si propone di indagare la complessità delle dinamiche che intercorrono tra i vari membri della famiglia, di esaminare le interazioni, i conflitti e le alleanze che si sviluppano all'interno del nucleo familiare. Da questa prospettiva, per guardare da vicino i significati che nel romanzo si intrecciano, sarà necessario richiamare le riflessioni di Lacan nei suoi *Complessi familiari*:

La famiglia gioca un ruolo primordiale nella trasmissione della cultura. Se da una parte le tradizioni spirituali, il mantenimento dei riti e dei costumi, la salvaguardia delle tecniche e del patrimonio le vengono contesi da altri gruppi sociali, la famiglia tuttavia prevale nella prima educazione, nella repressione degli istinti e nell'acquisizione della lingua, giustamente chiamata lingua materna. Essa presiede così ai processi fondamentali dello sviluppo psichico, a quell'organizzazione delle emozioni secondo tipi condizionati dall'ambiente che [...] è la base dei sentimenti. In modo più ampio, la famiglia trasmette delle strutture di comportamento e di rappresentazione il cui funzionamento si estende oltre i limiti della coscienza. In questa maniera la famiglia stabilisce una continuità [...] tra le generazioni.¹⁷

La famiglia, dunque, rappresenta il contesto primario in cui vengono trasmesse la lingua materna, le emozioni e le norme comportamentali. È all'interno di questo ambiente che si sviluppa quella che potremmo definire la 'grammatica dei sentimenti', spesso in maniera inconsapevole. Inoltre, la famiglia funge da veicolo

¹⁵ Cfr. Gloria Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, Introduzione a Filippo Gobbo, Ilaria Muoio, Gloria Scarfone (a cura di), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, Pisa, Pisa University press, 2020, pp. 7-24: 17. Scarfone precisa che il «romanzo familiare (in senso ampio)» è quel romanzo il cui «fulcro narrativo è la compresenza stretta e intima delle relazioni familiari. Non c'è uno sviluppo diacronico esteso, ma la famiglia riesce comunque a divenire il protagonista collettivo del racconto grazie alla forza centripeta attraverso la quale invischia i singoli individui. Alle diverse generazioni invocate sulla scena non è riservato lo stesso spazio sul piano narrativo; eppure, nonostante questo dislivello, all'interno del nucleo domestico viene a instaurarsi una dialettica tra generazioni che rende evidente uno scarto temporale e assiologico. Tra i grandi esempi del genere rientrano testi come *I fratelli Karamazov*, *I Malavoglia*, *Gli indifferenti* e *Il Gattopardo*» (*ibidem*).

¹⁶ Cfr. Marina Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13, 2005, pp. 95-125.

¹⁷ Cfr. Jacques Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 5.

per la circolazione di dispositivi patriarcali, gerarchie di genere e aspettative sociali, che definiscono ciò che una donna ‘deve’ essere. Questo processo di riproduzione culturale e simbolica di generazione in generazione è la cifra specifica del romanzo di Céspedes.

Valeria eredita dalla famiglia un modello di femminilità fondato sul sacrificio, sull’abnegazione e sulla rinuncia di sé: il ruolo dell’angelo del focolare.¹⁸ È un modello trasmesso dalla madre e interiorizzato a tal punto da configurarsi, per lei, come un destino naturale.

Pur vivendo un conflitto profondo con questo modello, Valeria si aspetta di consegnarlo intatto alla figlia Mirella, convinta che quest’ultima lo accetterà senza esitazioni. Ma è proprio qui che la storia si incrina: Mirella appartiene a un tempo nuovo, è l’anello della catena generazionale che rompe la continuità e introduce il cambiamento.

C’è nel romanzo un episodio apparentemente insignificante, ambientato in cucina, e perciò in un ambiente tipico della vita quotidiana e familiare che illumina con particolare chiarezza la soglia di separazione che si apre tra madre e figlia:

Le ho teso un piatto con le uova fritte – scrive Valeria – e l’ho pregata di portarlo a suo fratello. Mi ha chiesto perché non potesse venire lui stesso a prenderlo. “Ora lo chiamo” ha detto. Io mi sono rivolta verso di lei con durezza: “Ubbidisci” le ho ingiunto “Riccardo è stanco ha studiato tutto il giorno”. “E tu non hai lavorato tutto il giorno?” ha obiettato lei bruscamente: “E io non ho lavorato tutto il giorno?” Tuttavia, è andata a portarglielo. Quando è tornata ha detto: “Questo è quello che mi rivolta, mamma. Tu ti credi obbligata a servire tutti, a cominciare da me. Allora anche gli altri, a poco a poco, finiscono per crederlo. Tu pensi che per una donna aver qualche soddisfazione personale, oltre quelle della casa e della cucina, sia una colpa: che il suo solo compito sia quello di servire. Io non voglio, capisci? non voglio”. (p. 111)

In questa scena tipicamente familiare si condensa l’intero dispositivo patriarcale che governa la casa di Valeria. La richiesta rivolta a Mirella di servire il fratello non è un gesto neutro né di poco conto, riproduce, nella quotidianità, la subalternità femminile agli uomini della famiglia. Valeria la perpetua perché l’ha interiorizzata come un destino naturale; Mirella la rifiuta perché ne riconosce l’ingiustizia strutturale.

La cucina diventa così un’altra soglia simbolica: Valeria resta dentro il ruolo, Mirella lo oltrepassa. È in questa frattura – tra chi riproduce il modello e chi lo interrompe – che si manifesta la modernità del romanzo.

In un altro episodio altrettanto denso di significati, Valeria liquida come ingenua e passeggera le aspirazioni di libertà che Mirella esprime con forza e decisione.

Valeria le rifiuta e dice: «Rifletterai, ti farò riflettere io, ti sposerai quando sarai

¹⁸ Virginia Woolf offre una descrizione impareggiabile delle caratteristiche dell’angelo del focolare. Scrive: «Era infinitamente comprensiva. Era estremamente accattivante. Era assolutamente altruista. Eccelleva nelle difficili arti del vivere familiare. Si sacrificava quotidianamente. Se c’era il pollo, lei prendeva l’ala; se c’era uno spiffero, ci si sedeva davanti lei; insomma era fatta in modo da non avere mai un pensiero, mai un desiderio per sé, ma preferiva sempre capire e compatire i pensieri e i desideri degli altri. E soprattutto (non occorre dirlo) era pudica. Il pudore era ritenuto la sua bellezza più grande, i suoi rossori il suo più bell’ornamento». Cfr. Virginia Woolf, *Professioni per le donne*, in Michèle Barrett (a cura di), *Le donne e la scrittura*, Milano, La tartaruga, 2003, pp. 50-58: 55.

innamorata, quando stimerai un uomo e allora amerai la tua famiglia, i tuoi bambini come ho fatto io» (p. 37). Mirella, dal canto suo, coglie la natura repressiva di queste parole e rivolge alla madre, una accusa grave e pesante, come quella di essere gelosa della sua libertà e del suo coraggio: «Mirella mi ha guardato con occhi duri e ha detto: sei gelosa» (p. 37). In effetti, Valeria prova nei confronti della figlia un sentimento complesso, un amore contraddittorio e ambivalente fatto anche di rabbia, invidia e frustrazione.

Come scrive Melanie Klein «l'invidia è un sentimento di rabbia perché un'altra persona possiede qualcosa che desideriamo e ne gode – l'impulso invidioso mira a portarla via o a danneggiarla. Inoltre, l'invidia implica un rapporto con una sola persona ed è riconducibile al primo rapporto esclusivo con la madre».¹⁹ Il romanzo mostra con grande lucidità come questa dinamica attraversi profondamente la relazione tra Valeria e Mirella. Un passaggio particolarmente rivelatore di questa dinamica è quello in cui Valeria confessa, nel quaderno, il desiderio inatteso di un altro figlio:

In questi ultimi tempi, benché avessi tante cose da fare e fossi molto stanca, spesso avevo pensato che mi piacerebbe avere un altro bambino. Dirò anzi che più mi sentivo stanca o nervosa e più desideravo averlo; ma naturalmente sarebbe ridicolo, alla mia età. Avere un bambino quando si hanno figliuoli già grandi, che potrebbero a loro volta avere figliuoli, non sta bene. Mi consolavo pensando che presto avrei avuto i figli di Mirella. Questa è una delle prime cose che desideravo scrivere quando cominciai questo diario e poi l'ho sempre dimenticato. Perciò ora, nell'apprendere che Mirella vuole lavorare e che si sposerà solo quando lo giudicherà vantaggioso, ho l'impressione che ella abbia compiuto una cattiva azione verso di me più che verso sé stessa: che mi abbia frodata, insomma. (p. 70)

Questo brano illumina un nodo centrale del romanzo: la scrittura come accesso alla zona del desiderio, una zona che Valeria può raggiungere solo nel suo quaderno, luogo clandestino in cui ciò che è proibito può essere pensato. Il desiderio di un figlio non è un impulso lineare, ma un movimento ambivalente, oscillante, che nasce dal vuoto e dalla stanchezza: un tentativo di colmare una mancanza che la sua vita domestica non soddisfa più.

Qui si attiva ciò che Julia Kristeva²⁰ definisce *logica materna del desiderio*: un desiderio che non procede per affermazione, ma per spostamento, per *metonimia*, per delega. Valeria non può desiderare direttamente; desidera attraverso un'altra. E l'altra è la figlia.

Il passaggio decisivo è infatti lo slittamento del desiderio: ciò che Valeria non può più vivere in prima persona viene proiettato sulla maternità futura di Mirella. Come ha mostrato Nancy Chodorow,²¹ la maternità può diventare un dispositivo psichico in cui la madre investe la figlia di aspettative e desideri non realizzati, trasformandola in

¹⁹ Melanie Klein, *Invidia e gratitudine*, Firenze, Martinelli, 1985, p. 17.

²⁰ Cfr. Julia Kristeva, *Poteri della perversione*, Milano, Spirali, 1980; Ead., *Storie d'amore*, Milano, Garzanti, 1987.

²¹ Cfr. Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978; Ead., *Psicoanalisi della maternità*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

un'estensione di sé. È esattamente ciò che accade qui: i figli di Mirella diventano il surrogato del figlio impossibile di Valeria.

Quando Mirella rivendica la propria autonomia – vuole lavorare, non vuole sposarsi presto – Valeria vive questa scelta come un tradimento personale: «mi ha frodata». La libertà della figlia non è solo una minaccia all'ordine familiare, ma una minaccia alla fragile architettura psichica che Valeria ha costruito, affidando a Mirella la realizzazione dei propri desideri inespressi.

La scrittura diventa allora il luogo in cui questa dinamica si rivela: rivela il desiderio, la paura, la proiezione, la dipendenza simbolica tra madre e figlia.

Nel romanzo Valeria comprende che la sua soggettività è stata costruita attraverso rinunce, deleghe e identificazioni. E che la libertà di Mirella è ciò che mette a nudo la sua stessa mancanza di libertà.

Un altro episodio emblematico della relazione madre-figlia, quello della Befana, rivela con particolare forza la violenza che attraversa il legame tra Valeria e Mirella. Valeria dedicava tempo, cura e meticolosità alla preparazione dei doni per l'Epifania, un rito familiare che per lei aveva un valore quasi sacro. Ma quando Mirella, a soli sei anni, scopre che la Befana non esiste e rivela la verità anche al fratello maggiore, l'incanto si spezza. La reazione di Valeria è uno schiaffo: un gesto di violenza che rivela la fragilità dell'equilibrio familiare e il tentativo disperato della madre di preservare un mondo simbolico che le sta sfuggendo di mano. Lo schiaffo diventa così il segno tangibile della tensione tra finzione e realtà, tra il desiderio di mantenere un'immagine idealizzata della famiglia e l'irrompere della verità, con tutto il suo carico emotivo.

In questo contesto, la violenza non è solo punizione, ma è anche l'espressione di un rapporto di potere e delle pulsioni aggressive che attraversano la relazione madre-figlia. Mirella infrange un tabù non tanto perché svela l'inganno, ma soprattutto perché è lei – la figlia e non il figlio – a farlo, rompendo un ordine simbolico che la famiglia non è pronta ad accettare.

Una tensione analoga riaffiora anni dopo, durante il Natale. Il rito della cena della Vigilia²² si compie senza Mirella, che ha scelto di partecipare alla festa organizzata dai vicini. La sua assenza incrina nuovamente il cerimoniale familiare.

Era una cena inconsuetamente buona e tuttavia mangiammo con svogliatezza. Io avevo comperate le albicocche secche che a Michele piacciono molto, ma quando le ho messe sulla tavola neppure le ha notate. Opache, raggrinzite, diffondevano attorno un senso di tristezza e di miseria. (p. 14)

L'immagine è quella di un ritratto di famiglia in cui i membri condividono lo spazio, ma non più il senso. La cena di Natale diventa così la rappresentazione plastica di una frattura: quattro commensali meno una, e proprio quell'assenza – la figlia che si sottrae al ruolo previsto – basta a svuotare il rito del suo significato.

²² Sull'importanza del rito della tavola nei romanzi di famiglia cfr. Elisabetta Abignente, *Memorie di famiglia per un genere ibrido*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 6-17: 11-15.

Mirella è il personaggio che, più di ogni altro in questo romanzo familiare, «spinge avanti» l'azione. E ciò che conta è che a farlo sia una figura femminile, non maschile. Il romanzo familiare d'autrice – e questo di Céspedes in particolare – rovescia, infatti, una dinamica ricorrente nei romanzi familiari scritti da uomini, nei quali sono i protagonisti maschili a mediare tra la conservazione delle tradizioni e le spinte della modernità o a pendere del tutto verso di essa.

Così accade nei *Vicerè*, dove Consalvo è costretto ad opporsi al desiderio di donna Ferdinanda nelle ultime pagine del romanzo; così accade nei *Vecchi e i giovani*, dove Lando deve decidere quale ramo della propria famiglia tradire, e pure nel *Gattopardo*, che ci presenta Tancredi costretto a deludere sua cugina Concetta, nel tentativo di realizzarsi individualmente e di far sopravvivere la nobiltà nella modernità democratica. Spesso questa dialettica assume proprio i contorni di genere: mentre i personaggi maschili diventano immagine del delicato equilibrio fra i vecchi tempi ed i nuovi, i personaggi femminili interni alla famiglia come Concetta, donna Ferdinanda, Ursula in *Cent'anni di solitudine* (1967) o la giovane Toni, nei *Buddenbrook*, sono quelli ai quali è demandata la più alta fedeltà verso il passato e la tradizione.²³

In *Quaderno proibito* la logica narrativa si inverte rispetto a quella dei romanzi familiari più canonici.²⁴ Riccardo, il personaggio maschile, non è il vettore del cambiamento, ma il garante della continuità. È un personaggio fragile, bisognoso di protezione, perfettamente allineato ai valori tradizionali della famiglia. Progetta di sposare Marina e di restare a vivere nella casa dei genitori, perpetuando senza esitazioni il modello domestico che ha ereditato. La sua immaginazione affettiva è interamente plasmata dalla figura materna, come Valeria stessa annota nel quaderno a proposito di Riccardo:

Si rifà sempre a un carattere simile al mio quando immagina quello di sua moglie; [...] a Marina parla sempre di me, dell'affetto che ho per mio marito, di come ho sempre saputo sostenerlo con la mia fede, dei sacrifici che ho fatto. (p. 113)

Queste righe mostrano con particolare chiarezza come Riccardo non solo accetti, ma ricerchi attivamente la riproduzione del paradigma materno della dedizione femminile. La futura moglie è infatti pensata come una replica della madre, la famiglia del futuro come la copia esatta di quella d'origine. Riccardo non rompe la catena generazionale, la consolida. La sua funzione narrativa è quella di mostrare quanto il modello patriarcale sia interiorizzato e quanto la sua trasmissione passi proprio attraverso i figli maschi, che ne diventano inconsapevoli (o consapevoli) custodi.

Mirella, invece, incarna la rottura, rivendica autonomia, indipendenza, sceglie di legarsi a un uomo più grande di lei che è in attesa di divorziare da un'altra donna, e progetta con lui un futuro a Milano per affermarsi professionalmente.

²³ Lorenzo Mecozzi, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*, in Gobbo, Muoio, Scarfone (a cura di), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi», cit., pp. 121-140: 134.

²⁴ Osserva in proposito Gambaro che «in *Quaderno proibito* le figure più vive sono quelle femminili, mentre i profili dei maschi sono schizzati con maggiore convenzionalità», in Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes*, Milano, Unicopli, 2018, p. 111.

Nei romanzi familiari della tradizione maschile, quando i protagonisti «abbandonano la casa paterna per raggiungere la capitale tornano sempre, ma tornano in qualche modo *cambiati*, [...]. Questo è quanto avviene a Consalvo» nei *Viceré* ad esempio.

In *Quaderno proibito*, invece, l'uscita di Mirella dalla casa paterna è definitiva: non c'è ritorno, non c'è ripensamento, non c'è reintegrazione possibile. La sua partenza segna un distacco irreversibile dal modello familiare tradizionale. Ma l'allontanamento di Mirella ha anche un effetto concreto: riconfigura lo spazio domestico. La casa cambia, si libera una stanza – la migliore – un luogo che Valeria può finalmente occupare.

“Senti mamma” [...] “Io partirò, fra due o tre mesi. Questa è una bella camera, la migliore della casa. Tu potrai avere un po' di pace, finalmente. Si sta bene qui”. (p. 242)

Questo breve scambio mette in evidenza la duplice portata della scelta di Mirella. Da un lato, la sua partenza libera fisicamente uno spazio: la “migliore” camera della casa, che diventa per Valeria un possibile luogo di quiete, un margine di intimità che non aveva mai avuto prima. Dall'altro, questa apertura spaziale assume un valore simbolico: l'uscita della figlia interrompe la continuità familiare che voleva le donne confinate nello stesso ruolo e nello stesso perimetro domestico. La stanza vuota è dunque un segno materiale del cambiamento e, insieme, il simbolo di una separazione generazionale. Mirella sceglie di uscire, Valeria resta.

5. *Il rogo del quaderno*

La traiettoria di *Quaderno proibito* si compie in un finale tra i più tragici e dissonanti del Novecento italiano. Dopo aver attraversato la soglia della scrittura – unico spazio in cui la sua soggettività aveva potuto affiorare – Valeria brucia il quaderno, cancellando con un solo gesto il percorso di conoscenza del proprio io che quelle pagine avevano reso possibile. Il rogo rappresenta un atto di auto-annientamento: la chiusura definitiva del varco clandestino che la scrittura aveva aperto, la rinuncia consapevole alla possibilità di trasformarsi. In questo epilogo si concentra tutta la violenza simbolica del romanzo: la donna che aveva osato pensarsi al di fuori del ruolo domestico sceglie di spegnere la propria voce, di tornare nell'ombra, di sacrificare la libertà appena intravista. Chiude definitivamente con Guido, il suo datore di lavoro, che aveva riaperto in lei un desiderio sopito, e abbandona l'idea di una (im)possibile fuga d'amore a Venezia.

Lo sai, vero Guido, che non partiremo mai? [...] Saremmo anche lì in prigione [...] come lo siamo qui, o nella tua macchina, o nel caffè quando ci guardiamo attorno. Dietro sbarre che non possiamo abbattere perché non sono fuori di noi, ma in noi stessi. [...] Io sono una piccola borghese e sono più familiare col peccato che col coraggio e la libertà. (p. 246)

A rendere ancora più amaro questo finale è l'odio rabbioso che Valeria prova per Marina. Fin dal suo ingresso nel romanzo, Marina è oggetto di un disprezzo costante, mai mitigato da una sola parola positiva. Valeria la osserva con sospetto, la giudica, la svaluta, teme persino che voglia soppiantarla.

Mi è parso chiaro che Marina vuole soppiantarmi: forse pensa che lavorare è troppo faticoso, preferisce che continui a farlo io; lei rimarrà in casa con la donna di servizio, darà ordini, disporrà tutto, presto la casa finirà per appartenere completamente. (p. 241)

L'ostilità verso Marina non è dunque un semplice moto di antipatia, ma la forma che assume la paura di essere sostituita. Valeria, soprattutto nelle ultime pagine del romanzo, proietta su di lei il timore di perdere il proprio ruolo, il proprio spazio, la propria identità domestica.

Il rogo del quaderno e l'odio verso Marina convergono così in un epilogo che non offre riscatto. Valeria vede la soglia della libertà, la attraversa grazie alla scrittura, e poi vi rinuncia, schiacciata dal peso di un ordine familiare che non riesce a sovvertire. È proprio in questa rinuncia finale che si misura la modernità tragica e radicale del romanzo. *Quaderno proibito* non offre consolazioni né percorsi di emancipazione lineari: mostra una donna che tenta di pensarsi al di fuori del ruolo che le è stato assegnato, ma che non trova gli strumenti simbolici per farlo. La scrittura apre un varco, ma non basta a sostenerla; la famiglia, lacanianamente, resta (anche se non per tutti i personaggi) il luogo in cui si trasmettono modelli, gerarchie e desideri delegati; la relazione madre-figlia è il punto nevralgico in cui si giocano le tensioni più profonde tra ripetizione e rottura. Mirella, con la sua uscita definitiva dalla casa paterna, incarna la discontinuità, la possibilità di un'altra genealogia femminile; Valeria, con il rogo del quaderno, rappresenta invece il peso di una tradizione che non riesce a essere superata.

Con *Quaderno proibito*, Alba de Céspedes rinnova profondamente il romanzo familiare, trasformandolo in uno spazio in cui l'esperienza femminile, da margine, si fa centro generativo della narrazione. Attraverso la voce di Valeria e la discontinuità incarnata da Mirella, il romanzo mostra come la soggettività delle donne possa diventare principio di conoscenza, strumento critico e forza di trasformazione. La famiglia, da ambito di trasmissione di ruoli e gerarchie, si rivela così anche il contesto in cui tali dispositivi vengono messi in discussione. La scelta di un finale tragico, senza redenzione, conferma la radicalità dello sguardo di Céspedes: fissare il punto esatto in cui la liberazione si arresta, anziché rappresentarla compiuta. Questa tensione irrisolta – tra desiderio e colpa, tra soglia e ritorno, tra libertà intravista e libertà negata – costituisce l'eredità più duratura del romanzo. Del resto, rispettando la volontà d'autrice, diremo che «questo diario è un documento di veleno familiare».²⁵ E la chiave più radicale, l'autrice stessa la consegna poche righe più in

²⁵ «Mi raccomando fammi rivedere le bozze della pubblicità e risvolto» scrive ad Alberto Mondadori, il 18 novembre, inviando in casa editrice parte delle bozze. «Non voglio che si parli di serenità. Questo diario è un documento di veleno familiare; sto aggiungendo qua e là qualche frase che lo accentui. Non accentuate, presentandolo, la rinuncia come

là, nella medesima lettera, dove spoglia la rinuncia di Valeria di ogni patina di bontà per restituirla come «vendetta familiare», «mezzo di vincolare gli altri a tale rinuncia per fargliela pagare per tutta la vita». In questa precisazione si misura la lucidità ultima di Céspedes: il rogo del quaderno cessa di apparire come capitolazione e si rivela quale estrema, paradossale, strategia di Valeria – l’abnegazione convertita in arma, il sacrificio in debito perpetuo. Privata della libertà appena intravista, la protagonista si riserva così il potere oscuro di rendere irrimediabilmente invivibile, per chi le sta intorno, l’ordine domestico al quale ha scelto di tornare. È in questa torsione che il romanzo familiare d’autrice tocca la sua più inedita radicalità.

bontà, è una vendetta familiare, e un mezzo di vincolare gli altri a tale rinuncia per fargliela pagare per tutta la vita». La citazione è tratta dalle *Notizie ai testi* a cura Marina Zancan in appendice a A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 1657.