



CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'antichità al moderno

CICLO XXXVIII

«Tutto è fatto di rumori».
Scrittrici al microfono (1945-1985)

SSD: LICO-01/A

Dottoranda

Emma de Pasquale

Tutor

Prof.ssa Monica Venturini

Coordinatore

Prof. Angelo Luceri

Co-tutor

Prof. Marco Dondero

INDICE

Introduzione	1
I. Parole di carta in onde medie. La letteratura alla radio	7
1. Intorno al «medium cieco».....	7
a. La radio delle origini	7
b. La nascita del Terzo	23
c. Tra microfono e carta stampata	25
d. La radio come palestra di scrittura: il caso Camilleri	28
2. Il “micro-stylo”. Modelli di partecipazione intellettuale alla radio.....	32
a. La conversazione radiofonica e <i>Le norme</i> di Carlo Emilio Gadda	32
b. L'intervista alla radio e i nuovi ritmi televisivi	36
c. Spezzare «l'assedio»	42
II. Scrittrici al microfono	47
1. Un nuovo mosaico.....	47
2. Cambiare l'Italia. Resistenze radiofoniche	54
a. Fausta Cialente a Radio Cairo	54
b. Parole di una donna: Anna Garofalo tra letteratura, politica e società	57
c. Alba de Céspedes. La voce di Clorinda	60
3. Scrittrici «elettriche». Narratrici e poetesse alla radio.....	66
III. «La radio crea l'inesistente». Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale	75
1. Il «démone» della scrittura	75
2. «Il giallo della vecchia carta è il mio colore». Il Fondo Paola Masino e gli archivi di Rai Teche	90
3. «Un atomo di espressione». Letteratura, arte e mass media.....	103
4. Un progetto diffuso. Tra microfono, rivista e pagina letteraria	115
a. «Questione di pochissimo tempo». La radio nella stagione dell'impegno	115
b. Il mondo dell'infanzia tra i media	123
5. Una biblioteca via etere: Masino mediatrice culturale.....	131
a. Presenze immaginarie, «creature vive»	131
b. <i>Antologia e Pagine scelte</i>	137

c. <i>Libri ricevuti e Io ricordo</i>	140
6. «L’alternativa al compromesso è silenzio». La radio come autoritratto	146
a. «Vedere tutto a piena luce». <i>Scrittori al microfono</i>	146
b. <i>Il seccatore</i> . Un racconto per la radio	154
c. «Ruggiva in me un’intera orchestra». Masino librettista	159
d. <i>Gli anni Trenta</i> , testimonianze d’autrice	164
e. Il ricordo di Pirandello come autoritratto in pubblico	172
La parabola artistica di una figlia del secolo	184
IV. «La mia luce, la voce mia». Alba de Céspedes alla radio.....	187
1. De Céspedes e il canone. Una voce internazionale.....	187
2. «Un acquario stracolmo di libri e di carte». Archivi in dialogo	204
a. Tra il Fondo d’autrice e Rai Teche	204
b. Conversazioni e interviste	211
3. <i>Quaderno proibito</i>. Un ecosistema narrativo	223
a. Dal romanzo alla commedia. Un diario sul palcoscenico	223
b. Il <i>Quaderno</i> alla radio e in televisione	230
4. «Vibrare con le cose del mondo». <i>Nessuno torna indietro</i> tra i media	239
a. Dalla pagina alla radio al grande schermo	239
b. Il romanzo nel “magico occhio luminoso”	244
5. <i>Dalla parte di lei</i>. Tra letteratura, giornalismo e dibattiti radiofonici	248
6. <i>Maggio inglese</i>. Memorie di una scrittrice a Londra	262
a. La rielaborazione narrativa del diario	266
b. «Ormai, lavorano tutte». L’emancipazione femminile	271
Clorinda nel secondo Novecento.....	284
V. «Lo stimolo elettrico della ricerca». Maria Bellonci al microfono	287
1. «Tutto lo spazio è preso dai libri». Bellonci tra narrativa, giornalismo, media e premi letterari	287
2. «Una mandorla d’immortalità». Tra le carte	295
a. Conversazioni e interviste	301
b. <i>La donna e il secolo</i> . La «congiura inespressa»	311
c. Gaspara Stampa tra i media	316
3. Da <i>Milano viscontea</i> (1953) a <i>Tu vipera gentile</i> (1972): i Visconti nella transmedialità	322
4. <i>Taccuino</i>. Un cantiere narrativo aperto	330

a.	Tra <i>Pubblici segreti</i> , «La voce della libreria» e <i>Segni sul muro</i>	330
b.	«Sotto un cielo d'archivio». La ricerca documentaria in <i>Taccuino</i>	342
c.	Isabella d'Este tra i media	348
d.	«Il filo di Arianna». Scrittrici e scrittori nel sistema culturale	354
«Felicità come libertà». Una sfida da “vera scrittrice”		360
Conclusioni		363
Appendice		367
Bibliografia		463

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

FPM – Archivio del Novecento, Fondo Paola Masino (Sapienza Università di Roma)

FAAM, FAdC – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Alba de Céspedes (Milano)

AMB – Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, Archivio Maria Bellonci (Roma)

BNCR – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

ART – Archivio di Rai Teche (Roma)

CMM – Catalogo Multimediale di Rai Teche

RTF – Archivio Copioni di Rai Teche (Firenze)

FAC – Fondo Andrea Camilleri (Roma)

ACGV – Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” (Firenze)

I risultati di questa tesi si devono alla preziosa collaborazione delle sedi archivistiche in cui si è svolta la ricerca. In particolar modo, si ringrazia la prof.ssa Cecilia Bello, direttrice dell'Archivio del Novecento, per avermi accolta nel Fondo Masino, la prof.ssa Marinella Mascia Galateria e Alvisè Memmo per aver autorizzato la pubblicazione dei documenti inediti di Paola Masino qui riprodotti. Si ringraziano inoltre il dott. Tiziano Chiesa e tutto il personale della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori per il fondamentale supporto alla ricerca nel Fondo de Céspedes e Franco Antamoro de Céspedes e Andrea Melucco per aver acconsentito alla pubblicazione delle carte dell'autrice. Un ringraziamento anche al prof. Stefano Petrocchi, direttore della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, e alla dott.ssa Giulia Valori per aver permesso l'accesso ad una sezione dell'Archivio Maria Bellonci, alla dott.ssa Eleonora Cardinale, responsabile dell'Ufficio Archivi e Biblioteche letterarie contemporanee della Biblioteca nazionale centrale di Roma, al dott. Andrea Sassano, direttore di Rai Teche, alla dott.ssa Silvia Bruni della Biblioteca Rai "Paolo Giuntella" di Roma, al dott. Giovanni Iannelli, direttore di Rai Toscana, alla dott.ssa Angela Maria Motta e al dott. Livio Tognazzi per il prezioso supporto alla consultazione dell'Archivio Copioni di Rai Teche, alla dott.ssa Patrizia Severi, responsabile del Fondo Andrea Camilleri, e alle eredi dell'autore Andreina, Mariolina ed Elisabetta Camilleri, al dott. Fabio Desideri e alla dott.ssa Elisa Martini dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze.

Ringrazio il prof. Alberto D'Anna, Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre, il prof. Angelo Luceri e la prof.ssa Ilde Consales, Coordinatore e Vicecoordinatrice del corso di Dottorato in Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'antichità al moderno, e la Segreteria per la Ricerca, in particolar modo la dott.ssa Anna Radicetta e la dott.ssa Monica L'Erario.

Ringrazio, inoltre, la prof.ssa Simona Costa, il prof. Marco Dondero, il prof. Maurizio Fiorilla e il prof. Giuseppe Crimi per i preziosi consigli offerti nel corso di questo lavoro e il prof. Raffaele Pittella per l'indispensabile supporto in campo archivistico. Ringrazio anche la prof.ssa Monica Jansen per la proficua collaborazione avviata durante il periodo di ricerca trascorso presso l'Università di Utrecht.

Un ringraziamento particolare va alla prof.ssa Monica Venturini, per aver dato un apporto fondamentale a questo progetto, seguendone tutte le diverse fasi, e per aver condiviso e continuare a condividere con passione e generosità lo «stimolo elettrico della ricerca» (M. Bellonci).

Dedico questo lavoro Matteo e Meryl.

Introduzione

Immagino lì fuori una ressa di voci e di risate e di suoni ed accenti aborriti. Ma contro la porta le voci tacciono, la luce si spegne. Qui dentro c'è la mia luce, la voce mia.

(A. DE CÉSPEDES, *Fuga*)

Ma dove sei ragno avido, immenso che puoi chiudere l'universo con le tue trame? Le appunti tra una stella e l'altra? Che cosa è per te il pianeta? Una mosca? e mosca anch'io? Rispondi, non voglio questo. Tutto, fuorché morire di un sogno.

(P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*)

Rimasi meravigliato nell'osservare come fosse piccolo quel viso dal quale veniva tanta luce; seduta così sotto la loggia, la gatta ai piedi sul lembo della veste, sembrava un'immagine da pittura di un genere non ancora inventato.

(M. BELLONCI, *Tu vipera gentile*)

Nel corso del Novecento il rapporto tra letteratura e media ha assunto un ruolo sempre più centrale nella definizione delle forme della scrittura, delle pratiche autoriali e delle modalità di intervento pubblico degli intellettuali. All'interno di questo processo, la radio rappresenta uno snodo decisivo e tuttavia a lungo marginalizzato dalla critica letteraria, spesso più attenta alle relazioni tra letteratura e cinema o, in anni più recenti, tra letteratura e televisione e media digitali. Eppure, fin dalla sua affermazione come mezzo di comunicazione di massa, la radio ha costituito un laboratorio privilegiato di sperimentazione linguistica e un osservatorio cruciale per comprendere la trasformazione della parola letteraria nell'epoca dei media.

Il dibattito estetico che accompagna la nascita e lo sviluppo della radio, animato da Arnheim, Brecht, Benjamin, Adorno e, in Italia, da autori quali Ferrieri, Marinetti e Bontempelli, ne mette subito in luce l'ambivalenza: da un lato, il mezzo viene percepito come strumento di democratizzazione culturale, dall'altro, come dispositivo

capace di modificare radicalmente il rapporto tra autore, testo e pubblico. Proprio nella “cecità” del mezzo viene individuata la sua specificità estetica, innestando sul suono, privo della dimensione visuale, la possibilità di elaborare un linguaggio artistico autonomo rispetto alle altre forme espressive. Al contempo, a partire dagli anni Trenta, la radio si configura come un dispositivo capace di ridefinire la funzione sociale dell’intellettuale, chiamato a confrontarsi con una dimensione collettiva e dialogica della comunicazione, che mette in crisi l’idea tradizionale di opera chiusa e di autorità e autorialità.

Sulla base del quadro teorico che prende forma tra anni Venti e Quaranta in Europa, nella tesi si intende indagare il rapporto tra letteratura e radio nella seconda metà del Novecento, focalizzandosi sull’apporto delle scrittrici alla produzione culturale radiofonica dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta.

A fronte di un processo di rimozione storiografica del contributo delle intellettuali del secondo Novecento alla programmazione culturale radiofonica, che emerge chiaramente dagli studi sulla storia della radio in Italia e sul rapporto tra letteratura e media, nella ricerca si mette a fuoco il contributo delle scrittrici «elettriche»¹ alla ridefinizione del ruolo della letteratura nell’ecosistema mediale, dimostrando come le collaborazioni con la Rai costituiscano non solo uno spazio di sperimentazione espressiva, in dialogo con la produzione letteraria e giornalistica, ma anche un laboratorio in cui tracciare, rimodulare e diffondere il proprio autoritratto in pubblico. Nonostante la crescente attenzione rivolta, negli ultimi decenni, alla presenza delle autrici nella cultura del Novecento (si vedano, ad esempio, gli studi di Brogi, Babini e Di Nicola), infatti, il loro ruolo all’interno dei media, soprattutto della radio, rimane ancora in gran parte inesplorato. La scelta dei tre casi studio di Alba de Céspedes, Maria Bellonci e Paola Masino risponde dunque all’intenzione di ricostruire, tramite tre esperienze profondamente in dialogo e, al contempo, divergenti, le fondamentali declinazioni del rapporto tra scrittrici e medium radiofonico nel Novecento, evidenziandone gli snodi fondamentali nella rete culturale e mediale del XX secolo.

La ricerca è stata condotta secondo un approccio integrato a diverse fonti archivistiche: si è infatti avviato un fecondo dialogo tra la documentazione rintracciata nei fondi d’autrice – il Fondo Paola Masino dell’Archivio del Novecento (Roma), il Fondo Alba

¹ L’espressione si deve a Lucia Branciforte.

de Céspedes della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano) e l'Archivio Maria Bellonci della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci (Roma) – e i materiali cartacei e audiovisivi conservati dagli archivi di Rai Teche, in particolar modo la raccolta storica digitale del settimanale «Radiocorriere», il Catalogo Multimediale, l'Archivio Copioni (Firenze) e l'Archivio Musica (Torino). Ne è emerso un quadro particolarmente ricco, che tuttavia risente della dispersione archivistica delle fonti, cui è risultato opportuno coniugare la ricerca in altre sedi, che potessero contribuire a ricostruire alcuni tasselli del quadro generale nel rapporto tra letteratura e radio nel secondo Novecento: l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux (Firenze) e il Fondo Andrea Camilleri (Roma).

Nel primo capitolo, *Parole di carta in onde medie. La letteratura alla radio*, di carattere introduttivo e teorico, si intende ricostruire le principali tappe del dibattito estetico sulla radio e l'evoluzione del rapporto tra medium sonoro e letteratura nel corso del XX secolo, soffermandosi sulle specificità del mezzo e sulle trasformazioni dei generi culturali tra anni Quaranta e Ottanta. Una particolare attenzione è qui riservata alla conversazione e all'intervista come forme privilegiate della presenza di scrittori e scrittrici in radio, anche alla luce delle riflessioni di Carlo Emilio Gadda, che nelle *Norme per la redazione di un testo radiofonico* sottolinea la necessità di rimodulare la scrittura letteraria sulle diverse esigenze dell'oralità e dell'ascolto.

Nel secondo capitolo, *Scrittrici al microfono*, si rivolge lo sguardo al panorama delle collaborazioni delle autrici alla radio nel secondo Novecento, delineando il contesto in cui si inseriscono le esperienze di Alba de Céspedes, Maria Bellonci e Paola Masino. Presentando le tre trasmissioni resistenziali di inizio anni Quaranta di Anna Garofalo per Radio Roma, Fausta Cialente per Radio Cairo e de Céspedes per Radio Bari e Radio Napoli, si mette qui in evidenza la pluralità delle forme assunte dalla presenza delle scrittrici in radio, dalla narrativa alla poesia, dalla divulgazione culturale all'intervento politico, mostrando come il mezzo radiofonico diventi uno spazio di sperimentazione e di affermazione autoriale.

Il terzo capitolo è dedicato all'esperienza radiofonica di Paola Masino, di cui si presenta un breve profilo d'autrice nel primo paragrafo e una ricognizione tra i materiali d'archivio, nel secondo. Si analizzano poi le riflessioni sul rapporto tra

letteratura, arte e mass media che l'autrice ha affidato ai suoi dodici quaderni d'appunti, i quali non solo conservano bozze di articoli e progetti evidentemente in dialogo con i materiali giornalistici e radiofonici, ma restituiscono anche l'evoluzione del complesso e dinamico rapporto tra l'autrice e i media. Il quarto paragrafo presenta invece le collaborazioni radiofoniche degli anni Quaranta e Cinquanta ponendo i documenti a confronto con la produzione giornalistica dell'autrice e con la documentazione conservata da Rai Teche. Il quinto paragrafo si concentra sulle trasmissioni radiofoniche *Antologia*, *Pagine scelte* *Libri ricevuti* e *Io ricordo*, da cui emerge una precisa fotografia dei modelli letterari italiani ed europei dell'autrice, che convergono in una sorta di "biblioteca alla radio", composta da letture, profili, memorie autobiografiche. Il sesto e ultimo paragrafo del capitolo si concentra, invece, sulla seconda fase della produzione radiofonica masiniana, in particolar modo sulle trasmissioni *Scrittori al microfono* e *Gli anni Trenta* e sulle interviste conservate da Rai Teche, dimostrando quanto, in una fase di silenzio letterario, avviata già nel 1947, Masino abbia fatto ricorso alla radio come medium a cui affidare il proprio autoritratto intellettuale. All'interno di questa sezione si dedica uno spazio di rilievo al rapporto con Luigi Pirandello, continuamente rievocato dall'autrice come nume tutelare e maestro «incandescente», il cui ricordo, declinato in diversi media, risulta funzionale alla costruzione del proprio autoritratto in pubblico.

Nel quarto capitolo si analizza il caso di Alba de Céspedes, presentando, nel primo paragrafo, il profilo internazionale e ibrido dell'autrice ed esaminando il suo crescente spazio all'interno del canone letterario contemporaneo. Ci si concentra in particolar modo – grazie a una ricognizione tra i materiali d'archivio – sugli anni Cinquanta e Sessanta come decenni in cui de Céspedes intensifica i rapporti con l'editoria, il giornalismo e i mass media esteri, individuando alcuni filoni tematici all'interno delle interviste e delle conversazioni dell'autrice, quali il ruolo dell'intellettuale, soprattutto della donna intellettuale, nel nuovo assetto culturale della Repubblica, l'autoritratto letterario e la riflessione sulla propria poetica, focalizzata in particolar modo sulla dimensione del plurilinguismo.

I successivi paragrafi si concentrano su alcuni progetti-chiave nell'esperienza mass-mediale di de Céspedes: il progetto intermediale di *Quaderno proibito*, che coinvolge le riviste illustrate, il romanzo, il teatro, la radio e la televisione, i diversi passaggi che

hanno interessato il romanzo *Nessuno torna indietro*, compreso lo sceneggiato radiofonico prodotto dall'EIAR nel 1939. Nel caso del romanzo *Dalla parte di lei*, nel quinto paragrafo, ci si sofferma sul rapporto con le pubblicazioni in periodico e i dibattiti radiofonici, in particolar modo *Il Convegno dei cinque*, secondo la lente del tema giuridico. Il sesto e ultimo paragrafo è dedicato alla rubrica radiofonica *Maggio inglese*, redatta per la BBC nel maggio 1953.

Il quinto capitolo presenta il caso di Maria Bellonci, a partire da un breve profilo d'autrice e da una ricognizione dei materiali radiofonici individuati nel corso della ricerca archivistica. Il secondo paragrafo inquadra il progetto culturale dell'autrice facendo riferimento ad alcune delle esperienze più significative, tra cui l'assidua partecipazione a *Scrittori al microfono*, il lavoro intermediale sulla figura di Gaspara Stampa e la rubrica *La donna e il secolo*. Il terzo paragrafo si concentra sull'elaborazione transmediale della narrazione sui Visconti: iniziando dalla trasmissione radiofonica in quattro puntate *Milano viscontea* (1953) e dal rispettivo progetto editoriale (1956), fino al romanzo, riconducibile all'ultima fase della produzione bellonciana, *Tu vipera gentile* (1972), in cui il racconto viene ulteriormente riadattato in una nuova narrazione. Il quarto paragrafo è dedicato all'esperienza radiofonica che maggiormente ha impegnato la ricerca su Bellonci: la rubrica *Taccuino*. Tenuta dal 1960 al 1975, la trasmissione si presenta come un vero e proprio cantiere narrativo in dialogo con i tanti progetti paralleli dell'autrice. Si è scelto di focalizzarsi in particolar modo su tre questioni: il rapporto con le pubblicazioni giornalistiche su «Il Punto», sul «Il Messaggero» e su «La voce della libreria»; il dialogo con i racconti poi raccolti nel volume postumo *Segni sul muro*, evidenziando le tendenze variantistiche nella struttura e nelle scelte stilistiche nel passaggio dal medium radiofonico a quello editoriale; le principali tematiche affrontate nella rubrica in radio, soffermandosi in particolar modo sulla ricerca storiografica e archivistica – con particolare riferimento al valore degli epistolari –, sulla parità tra i sessi, sulle riflessioni sulla società letteraria del tempo e sul rapporto tra letteratura e media.

I tre casi studio di Masino, de Céspedes e Bellonci si distinguono, dunque, per il loro rilievo e la profonda trasversalità nel rapporto con il medium radiofonico, permettendo di osservare il rapporto tra letteratura e media attraverso una lente caleidoscopica. I

progetti, le conversazioni e le interviste analizzate, nel loro rapporto con la produzione letteraria e pubblicistica, offrono infatti ulteriori chiavi di lettura dell'esperienza intellettuale delle tre autrici nella modernità letteraria e restituiscono un tassello importante delle dinamiche del sistema culturale in Italia nel secondo Novecento.

La tesi è corredata da un'*Appendice* in cui si riproduce una selezione di interviste e conversazioni ritenuta particolarmente significativa e rappresentativa della parabola intellettuale delle scrittrici analizzate. Infine, si segnala che, nei diversi casi in cui non è stato possibile basarsi su testimonianze audiovisive e si è, dunque, fatto ricorso a documentazione cartacea – copioni, appunti, redazioni manoscritte e dattiloscritte – i testi vengono citati nella versione considerata più prossima alla definitiva², comprensiva di tutte le eventuali integrazioni e correzioni apportate dalle autrici.

² Nella fissazione dei testi presenti in *Appendice* viene adottato un criterio eminentemente conservativo, rispettando le scelte delle autrici, ma intervenendo nel caso di refusi evidenti e uniformando la punteggiatura e gli accenti.

I.

Parole di carta in onde medie. La letteratura alla radio

Senza dubbio, caro radioamatore, tu sei l'uomo più rappresentativo del secolo e meriteresti maggiore riguardo. Si può dire che i tuoi piedi sfiorino appena la crosta terrestre; proiettato nell'etere, tu sei il prototipo della razza avvenire che ha per veicolo il bolide e per mèta la luna.

(Lettera aperta al radioamatore, in «L'Antenna», 5 maggio 1930)

Tu cassetina che curai fuggendo,
perché quelle tue valvole non mi andassero in pezzi,
di casa in nave e di nave in treno
perché ancora i miei nemici mi parlassero,
presso il mio letto e per il mio tormento,
ultimo a notte e primo al primo chiaro,
delle vittorie loro e della pena mia,
non restarmi in silenzio tutt'a un tratto,
promettilo.

(Bertolt Brecht, *Per la piccola radio*)

1. Intorno al «medium cieco»

a. La radio delle origini

Franco Monteleone, in apertura di *Storia della radio e della televisione in Italia*, si interroga sulla possibilità di «fare la storia di ciò che è stato “scritto nel vento”»¹. È una questione che a trent'anni di distanza dall'uscita del volume rimane congenita alla ricerca sull'interconnessione tra letteratura e radio: difficile, infatti, se non impossibile, conservare sistematicamente le tracce di un'esperienza artistico-culturale che si realizza tramite una trasmissione immateriale. Nonostante, almeno fino agli anni

¹ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2021³, p. XXI.

Sessanta, non ci sia stato un preciso progetto di conservazione della storia dell'audiovisivo², non tutto è andato perduto nell'etere: se da una parte è vero che, come si vedrà, la genesi scritta della produzione artistica e culturale radiofonica degli anni Quaranta e Cinquanta ha limitato le possibilità di innovazione linguistica e comunicativa del medium – rimasto fortemente ancorato alla carta stampata e ai moduli narrativi classici, tanto da, molto spesso, rientrare nel ciclo editoriale attraverso le pubblicazioni ERI o le riviste associate ai palinsesti Rai – dall'altra, questo aspetto costituisce una grande risorsa per la ricerca. Dal momento che la gran parte delle registrazioni della prima stagione radiofonica non risultano oggi reperibili poiché deteriorate o non più fruibili – non vigendo al tempo un'ottica conservativa da parte dell'azienda, che, visti gli alti costi dei materiali di registrazione, tendeva a sovrascrivere le bobine – le testimonianze scritte costituiscono una fonte preziosa e imprescindibile. Pubblicazioni in rivista, carte d'archivio, copioni conservati da Rai Teche consentono di recuperare – seppur prive dell'apparato sonoro – parte di un patrimonio culturale fondamentale al fine di rileggere e intradare nuove prospettive critiche sul Novecento letterario e sui processi culturali del XX secolo. I fondi d'autore e d'autrice conservano, infatti, spesso, testimonianze eterogenee – interviste, conversazioni radiofoniche, progetti, riflessioni sul mondo dei mass media e corrispondenza con le emittenti radiotelevisive. Preziosa, inoltre, è l'accesso ai materiali di Rai Teche, in particolar modo dell'Archivio Copioni di Firenze, del Catalogo Multimediale, del Fondo Galassini di Torino, dell'Archivio Storico di «Radiocorriere», che consentono di ricostruire una costellazione di collaborazioni di scrittori e scrittrici con la radio e anche i termini del vivace dibattito sul rapporto tra letteratura e il medium sonoro che, dagli anni Venti del Novecento ad oggi, non accenna ad esaurirsi³.

² Sulla fondazione degli Archivi RAI si vedano F. ANANIA, *Archivi Rai: a proposito della nuova videoteca*, in «Quaderni storici», XXIII, n. 67, 1, n.s., aprile 1988, pp. 287-292; A. FERRANTE, *Gli archivi dell'Audioteca RAI tra memoria storica e informatizzazione*, in «JCOM», III, n. 1, 2004, pp. 1-5.

³ Sul rapporto tra intellettuali e radio nel dopoguerra in Italia si vedano almeno A. SERONI, *Un grande contenitore culturale*, in *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, a cura di F. Monteleone e P. Ortoleva, Torino, ERI, 1984, pp.163-166. G. CRAINZ, *Dagli alleati alla democrazia: il primo dibattito politico*, in *La radio. Storia di sessant'anni*, cit., pp. 119-125; E. FERRIERI, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002; A. ABRUZZESE, *Intellettuali e industria culturale*, in *Il Medioevo italiano, Proposte di analisi per l'industria culturale*, a cura di M. Morcellini, Roma, Carocci, 2005, pp. 113-143; R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018; E. MORELLI, «Parole

A partire dalla fondazione dell'Unione Radiofonica Italiana (URI), nel 1924, la radio suscita l'interesse degli intellettuali, soprattutto degli esponenti delle avanguardie, affascinati dalle sue potenzialità estetiche, senza però acquisire una precisa caratterizzazione culturale nazionale e proiettandosi, in questa prima fase, in una dimensione di connessione globale. Se ne riconosce dagli albori la portata rivoluzionaria, tanto che sul primo numero del «Radio Giornale», pubblicato nel 1923, all'alba della fondazione dell'URI, si scrive nel testo programmatico della rivista che «la Radiotelefonica è destinata a rivoluzionare il mondo quasi come la scoperta della Stampa ed avrà in avvenire un'importanza solo inferiore a quella della Scuola»⁴. Pochi anni dopo, nel 1927, l'URI viene rifondato come Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (EIAR) e la dirigenza si pone il duplice obiettivo di utilizzare la radio come strumento di consenso e orientamento politico, sviluppando però, al contempo, una precisa attenzione anche ai gusti del pubblico in ascolto e alimentando un dibattito vivace sulle possibili sperimentazioni artistiche ed espressive del nuovo medium. Ne è una

alate». I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960), Avellino, Sinestesie, 2019; F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione*, cit.; R. SACCHETTINI-N. TURI, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023; M. VENTURINI, *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD (Foggia, 15-17 giugno 2023), a cura di A. R. Daniele, ETS, Pisa, 2025, pp. 31-43. Interessante per ricostruire alcuni passaggi fondamentali del dibattito sulla natura estetica del medium radiofonico il volume *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, a cura di R. Grandi, Milano, Lupetti, 1995. Si veda anche A. ABRUZZESE, *Il corpo elettronico. Dinamiche delle comunicazioni di massa in Italia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988. Cfr. anche il recente numero monografico *La radio oltre il secolo*, a cura di G. Episcopo, «Studium Ricerca», CXXI, n. 1, gennaio-marzo 2025.

⁴ *Gli scopi della rivista*, in «Il Radio Giornale», I, n. 1, 15 dicembre 1923. Sulla storia della radio in Italia si vedano almeno F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit.; *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, cit.; G. ISOLA, *Cari amici vicini e lontani... Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Firenze, La Nuova Italia, 1995; E. MORELLI, «*Parole alate*». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, cit.; A. SANGIOVANNI, *Radiodays. La radio in Italia da Marconi al web*, Bologna, Il Mulino, 2024; *La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi*, a cura di T. Bonini e M. Perrotta, Roma, Carocci, 2024; Sui rapporti tra letteratura e media si vedano anche P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012; G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018; *Televisionismo. Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica*, a cura di M. Jansen e M. B. Urban, Venezia, Ca' Foscari, 2015; *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi: In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea*, a cura di M. Jansen, I. Lanslots e M. Spunta, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020; C. MELANI e M. VENTURINI, *Ecce video. Letteratura e tv dagli anni Ottanta a oggi*, Firenze, Franco Cesati, 2018; *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di S. Martin e I. Piazza, Firenze, Franco Cesati, 2019; *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, a M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, Bologna, Il Mulino, 2021; *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, a cura di G. Benvenuti, Torino, Einaudi, 2023; *Il medium oggi*, a cura di P. Giovannetti e A. Miconi, Roma, Carocci, 2025.

testimonianza particolarmente importante l'inchiesta suscitata dal manifesto di Enzo Ferrieri *La radio come forza creativa*⁵, pubblicato nel 1931 su «Il Convegno», in cui vengono coinvolti trentaquattro intellettuali, tra cui Bontempelli, Bragaglia, Buzzi, Cecchi, D'Ambra, D'Amico, Tumiatì, Piovene, Carocci e Marinetti, per riflettere, tra le altre cose, sul rapporto tra scrittura e oralità, sulle specificità espressive del teatro radiofonico e sulla natura artistica del medium sonoro⁶. Regista di primo piano dell'EIAR, prima, e della Rai, poi, Ferrieri ha curato la messa in onda di centinaia di opere della letteratura italiana ed europea, portando in radio autori quali Svevo, García Lorca, Eliot, Giraudoux, poi raccolti nei volumi *Novità di teatro* (Garzanti, 1941 e Eri, 1952). Promotore di un nuovo linguaggio per la radio, il suo talento come mediatore culturale viene riconosciuto da critici e intellettuali quali, ad esempio, Giacomo Debenedetti, che, in una lettera dell'8 luglio 1929, gli scrive: «Le sue comunicazioni radiofoniche associano benissimo lo scritto con il parlato e creano veramente, come si diceva, un genere nuovo: sostenuto e amabile, intelligente e agevole, facile senza transazioni»⁷.

Anticipato l'anno precedente da un'analoga inchiesta sul quindicinale «L'Antenna», che aveva coinvolto quarantadue tra «scrittori e musicisti italiani» – Betti, Buzzi, Bianca De Maj, Frateili, Foà e Bevilacqua⁸ – il dibattito su «Il Convegno» mette in circolo posizioni divergenti – aspramente critica, ad esempio, la postura di Piovene, che darà invece un contributo poi particolarmente significativo alla proposta Rai degli anni Cinquanta –, avviando un confronto su intellettuali e mass-media audiovisivi che non si esaurisce certo sulle pagine della rivista e che anzi continua ad animare ancora oggi la nostra scena culturale.

⁵ E. FERRIERI, *La radio come forza creativa*, in «Il Convegno», XII, n. 6, 25 giugno 1931, pp. 297-320, ora in ID., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002, pp. 29-58.

⁶ *Inchiesta sulla Radio*, in «Il Convegno», XII, nn. 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437.

⁷ Lettera di Giacomo Debenedetti a Enzo Ferrieri dell'8 luglio 1929, ora in M. CORTI, *Un europeista convinto*, in E. FERRIERI, *La radio! La radio? La radio!*, cit., pp. 23-28, 28. Le carte di Ferrieri sono conservate presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano e presso il Centro Manoscritti di Pavia.

⁸ *Il nostro Referendum*, in «L'Antenna», II, nn. 3-10 e 18, 20 febbraio-5 giugno 1930 e 10 ottobre 1930. Le domande poste ai quarantadue intellettuali partecipanti al referendum sono: «Che pensa della Radio e del suo attuale sviluppo?» e «Come giudica l'odierna organizzazione dei programmi delle massime stazioni radiofoniche italiane?» Sull'argomento si veda P. SENNA, *Per un dibattito sulla radio (1929-1934): «L'antenna», un periodico tra tecnica, letteratura e società*, in «Otto/novecento», n. 2, 2015, pp. 85-110.

Due anni più tardi, nel 1933, esce *La radia* su «La Gazzetta del Popolo»⁹ torinese del 22 settembre e poi, con il titolo *Manifesto della radio futurista*, sul quindicinale «Futurismo»¹⁰, il 1° ottobre dello stesso anno, a firma di Pino Masnata e Filippo Tommaso Marinetti, poeta attivo al microfono già dal 1925. Il Manifesto risponde al progetto della fondazione di una “nuova” arte che del suono faccia non solo strumento ma sostanza poetica, già avviato da Marinetti nel decennio precedente, nella prospettiva lungimirante che la radio possa essere «un prezioso strumento di diffusione e di rilancio del Futurismo»¹¹.

Finalizzato a un uso innovativo del medium, il Manifesto si articola in tre sezioni – «La radia non deve essere», «La radia abolisce», «La radia sarà» – e promuove, tramite il passaggio del termine al genere femminile, l’elevazione dell’arte radiofonica allo stesso prestigio della musica, della poesia, della pittura.

«Tramite la voce, il rumore, il silenzio, la “radia” esprimerà il dramma cosmico dell’uomo al di fuori del tempo e dello spazio»¹², distaccandosi dalla parola scritta e focalizzandosi sul potere evocativo dei suoni, così da emanciparsi dal teatro e dal cinema, di cui la “radia” non dev’essere emulazione, e fondare un’arte nuova, la «radiarte». Si propongono una serie di innovazioni dal punto di vista formale, in dialogo con la poetica futurista, tra cui l’isolamento della parola e la predilizione della coniugazione all’infinito, abolendo le categorie spazio-temporali e rispondendo così all’istanza di «un’arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani»¹³.

Un’elaborazione teorica piuttosto articolata, che, tuttavia, trova, nell’immediato, un riscontro effettivo piuttosto ridotto, che si limita pochi, ma interessanti casi di sperimentazioni futuriste, quali ad esempio le *Cinque sintesi radiofoniche* di Marinetti¹⁴ e le *Liriche radiofoniche* di Depero, così introdotte dall’autore nell’edizione del 1934:

⁹ F. T. MARINETTI, P. MASNATA, *La radia*, in «La Gazzetta del Popolo», 22 settembre 1933.

¹⁰ F. T. MARINETTI, *Manifesto della radio*, in «Futurismo», II, n. 55, 1° ottobre 1933, p. 1.

¹¹ L. CERI, E. MALANTRUCCO, *Marinetti alla radio*, in *Il futurismo nelle avanguardie*, Atti del Convegno internazionale di Milano, a cura di W. Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2010, p. 594. Sul Futurismo e la radio si veda anche P. MASNATA, *Il nome radia e altri scritti futuristi*; a cura di M. Fisher e L. Fournier-Finocchiaro, Bologna, Pendragon, 2021; M. FISHER, *Futurism and radio*, in *Futurism and technological imagination*, a cura di G. Berghaus, Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 229-262; *Marinetti a Radio Trieste. Perché mi piace la radio!*, in «Radiocorriere», X, 15, 9-16 aprile 1932, p. 9.

¹² F. T. MARINETTI, P. MASNATA, *La radia*, cit.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Le *Cinque sintesi radiofoniche* di Marinetti sono state realizzate postume, nel 1978, dal compositore Daniele Lombardi. Si vedano almeno M. FISHER, *Futurism and radio*, cit.; F. LUISETTI, *A Vitalist Art*:

Brevità di tempo
Varietà concise di immagini
Soggetto contemporaneo
Stile simultaneo e giocondo
Lirismo poetico fuso con il lirismo fonico,
sonoro e rumorista
[...]
Espressioni colorate e sintetiche strappate
dalla vita, quotidianamente pulsante,
mutevole¹⁵.

Le riflessioni sull'arte radiofonica italiana instaurano un dialogo fruttuoso con il panorama critico internazionale tra fine anni Venti e inizio anni Trenta: Walter Benjamin, Theodore Adorno, Bertolt Brecht, Rudolf Arnheim¹⁶ sono solo alcuni degli intellettuali che si dedicano in questi anni alle potenzialità artistiche – ma anche politiche e socioculturali – del nuovo medium, sancendo ulteriormente il nesso tra parola letteraria e *radiogénie*¹⁷. Afferma Arnheim nel saggio *Der Rundfunk sucht seine Form*, scritto nel 1933 e tradotto in Italia nel 1937:

Nella radio i rumori e le voci della realtà svelarono la loro affinità sensoria con la parola del poeta e con i suoni della musica, i suoni nati dalla terra e quelli nati dallo spirito s'incontrarono, e così la musica entrò nel mondo delle cose, il mondo s'immerse nella musica e la nuova realtà creata dal pensiero in tutta la sua audacia, si offerse con immediatezza, oggettività e concretezza più grande che sulla carta stampata: quello che sino allora era solo pensato e descritto sembrò materializzato, presente col corpo [...]¹⁸.

Filippo Tommaso Marinetti's sintesi radiofoniche, in *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, a cura di G. Buelens, H. Hendrix, M. Jansen, Lanham, Lexington Books, 2012, pp. 283-296.

¹⁵ F. DEPERO, *Liriche radiofoniche*, Milano, Editore Morreale, 1934.

¹⁶ Si veda *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, cit.; Si vedano anche R. ARNHEIM, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, prefazione di E. Garroni, postfazione di A. Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003; W. BENJAMIN, *Radio Benjamin*, a cura di N. Zippel, Roma, Castelvechi, 2014. B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1973, recentemente ristampato anche da Meltemi, 2019.

¹⁷ Sulla radiogenia si veda T. BONINI, *Chimica della radio. Storia e generi dello spettacolo radiofonico*, Milano, Doppiozero, 2013: «Il termine *radiogénie* non è mai passato nella lingua corrente, anche fra gli specialisti della radio. Era stato coniato in Francia per rendere l'idea parallela a quella della ben più conosciuta *photogénie*, con il suo aggettivo corrispondente, "fotogenico". Se *photogénie* si riferisce alle proprietà poetiche o sublimi di un'immagine catturata dalla fotografia, e che hanno la loro *genesì* nel momento filmico, in particolare quello del film muto, la *radiogénie* si riferisce a quegli aspetti dell'essenza degli oggetti che si evidenziano soltanto nella registrazione e trasmissione del suono» (pp. 40-41). Si veda anche A. BECK, *The Death of Radio? An Essay in Radio Philosophy for the Digital Age*, in «Sound Journal», 2002.

¹⁸ R. ARNHEIM, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937, p. XI.

Si comincia, inoltre, in questi anni a rivolgere l'attenzione, in Italia come all'estero, anche alla fruizione dell'arte radiofonica, a chi si trova in ascolto davanti all'apparecchio. Nel 1938, dopo gli importanti precedenti di Ferrieri e Marinetti-Masnata, viene pubblicato un ulteriore testo teorico, il *Panorama dell'arte radiofonica* di Enrico Rocca, in cui, analizzando le differenze tra teatro, cinema e radio, Rocca sottolinea ancora una volta la centralità della parola nel disegnare le "geografie invisibili" dell'«impero della radio», che «abbraccia in estensione l'universo e in profondità quasi tutti i domini dello spirito»¹⁹. Riconoscendo un forte limite nel classico schema della conversazione radiofonica «tra un oratore senza volto e un pubblico che esiste ma non dà segni di vita», Rocca individua invece nel radiodramma un modello funzionale a raggiungere sia la massa, che un pubblico colto, d'*élite*. Pochi anni più tardi, George Orwell, reduce da un'esperienza di redattore di trasmissioni poetiche per le emittenti indiane della radio anglosassone, riflette sul rapporto tra il poeta e gli ascoltatori, meditando su come «far digerire la poesia» al pubblico di massa:

In broadcasting your audience is conjectural, but it is an audience of one. Millions may be listening, but each is listening alone, or as a member of a small group, and each has (or ought to have) the feeling that you are speaking to him individually. More than this, it is reasonable to assume that your audience is sympathetic, or at least interested, for anyone who is bored can promptly switch you off by turning a knob²⁰.

La compenetrazione, prefigurata da Orwell, tra individualità e collettività nell'esperienza di ascolto radiofonico, anticipano di circa vent'anni le riflessioni di Marshall McLuhan nel suo fondamentale *Understanding media*, in cui il sociologo mette a fuoco il dualismo ossimorico del rapporto tra ascoltatore e oratore radiofonico:

La radio tocca intimamente, personalmente, quasi tutti in quanto presenta un mondo di comunicazioni sottintese tra l'insieme scrittore-*speaker* e l'ascoltatore. È questo il suo aspetto immediato: un'esperienza privata. Le sue profondità subliminali sono cariche degli echi risonanti di corni tribali e di

¹⁹ E. ROCCA, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, p. 12.

²⁰ G. ORWELL, *Poetry and the microphone*, in «The New Saxon Pamphlet», n. 3, marzo 1945. La traduzione italiana è stata pubblicata in G. ORWELL, *Poesia al microfono*, in «Lettera internazionale. Rivista trimestrale europea», n. 111, 2012, pp. 38-40: «In trasmissione, il pubblico è virtuale, ma è un pubblico fatto di tanti *uno*. Milioni possono essere in ascolto, ma ciascuno è in ascolto da solo [...]. Non solo: è ragionevole supporre che il pubblico sia coinvolto, o almeno interessato, perché chi si annoia può prontamente spegnere la radio girando una semplice manopola».

antichi tamburi. Ciò è insito nella natura stessa del *medium*, per il suo potere di trasformare la psiche e la società in un'unica stanza degli echi²¹.

Un rapporto a due, dunque, che allo stesso tempo garantisce «una connessione blanda ma costante e accessibile in ogni momento con i propri simili»²², capace di trasformare «la società in un'unica stanza degli echi»²³.

Se negli anni Trenta il rapporto tra intellettuali e radio resta ancorato per lo più a una dimensione teorica, con la rifondazione dell'EIAR in Radio Audizioni Italia (Rai) nel 1944, la radio comincia a riformulare il suo taglio quasi prettamente informativo per differenziare la proposta culturale: a partire dalle stazioni locali – tra cui la più lungimirante in questa direzione sarà Radio Firenze, nei cui studi nascerà *L'Approdo* e si formerà Carlo Emilio Gadda – in questo giro di anni fioriscono moltissime trasmissioni di carattere letterario, che coinvolgono a più livelli e in diverse vesti gli scrittori e le scrittrici del tempo. Al 1944 risale la prima messa in onda di *Scrittori al microfono*, celebre rubrica di conversazioni culturali organizzata in cicli tematici, cui partecipano i nomi più illustri della letteratura contemporanea. Basti pensare al format delle *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, poi in parte pubblicate in un volume curato da Leone Piccioni²⁴ nel 1951 per l'Edizioni Radio Italiana, in cui figurano i nomi di Aleramo, Bartolini, Maria Bellonci, Betti, Cecchi, de Robertis, Falqui, Flora, Gadda, Manzini, Masino, Montale, Moravia, Papini, Pavese, Pea, Tecchi, Ungaretti e Vittorini, le cui conversazioni guadagnano uno spazio nel volume cartaceo in quanto, tra le tante accolte nel ciclo radiofonico, sono «quelle che incidono maggiormente su idee generali, che da una esperienza diretta e personale cercano di risalire a definizioni più vaste»²⁵.

²¹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986 [1967], p. 325.

²² E. MENDUNI, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 56. Si vedano anche S. J. DOUGLAS, *Listening in. Radio and American imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004; M. McLuhan, *La sposa meccanica*, Milano, SugarCo, 1984.

²³ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 325.

²⁴ Le carte di Leone Piccioni sono attualmente conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato e l'abitazione privata della famiglia, a Roma. Si segnala l'avvio del progetto *The Private Archives of Leone Piccioni: Unpublished Letters and Papers of an Intellectual of the Second Half of the Twentieth Century*, coordinato da Giorgio Nisini (Sapienza Università di Roma).

²⁵ L. PICCIONI, *Prefazione*, in *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, pp. 5-7: 6-7. Si veda anche L. P. [L. PICCIONI], *L'informazione letteraria e la radio*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 23, 4-10 giugno 1950, p. 5: «Tutti gli ascoltatori potranno dire di essere stati convinti, scandalizzati, divertiti, annoiati, interessati più dall'uno che dall'altro e sarà un po' come se avessero avuto una conversazione diretta con lo scrittore. Papini, Ungaretti, Bartolini, Flora, Savinio. Pea, Cicognani, Bontempelli, Valeri, De Robertis, Aleramo, Stuparich, Masino, Cardarelli, Cecchi e tanti altri: la serie infatti non si esaurirà col trimestre aprile-giugno, ma sicuramente proseguirà anche

Oltre alle interviste allo specchio, si ricordano altri cicli di grande successo quali *Come dove e quando mi sarebbe piaciuto vivere* (1949), *Dieci libri da salvare* (1949), *Incontri con il personaggio* (1951), *Arti e mestieri* (1951), *Avventure di scrittori* (1951), *Il mio libro della sera* (1954) e *Gli scrittori e l'automobile* (1956). Così Angioletti commenta su «Radiocorriere», nel 1949, la scelta di organizzare la trasmissione in filoni tematici:

La difficoltà di portare gli scrittori al microfono poteva essere superata soltanto convincendo – con tutta la delicatezza necessaria – gli uomini di lettere che l'articolo scritto per un giornale mal si adatta alla trasmissione radiofonica. Bisognava, insomma, creare uno stile «parlato», lontano tanto dalla pagina scritta quanto dalla battuta teatrale.

Ma dopo questa prima difficoltà, un'altra rimaneva da superare: la coordinazione degli argomenti. Ai suoi inizi, la Radio doveva infatti limitarsi a chiedere genericamente agli scrittori di «mandare una conversazione»; e gli scrittori, presi quasi sempre alla sprovvista, inviavano qualche pagina, scegliendo un soggetto qualsiasi, senza potersi preoccupare di quel che avrebbero potuto fare gli altri. Questa troppo facile soluzione faceva sì che gli ascoltatori si sentissero perplessi e distratti, come davanti a qualcosa di provvisorio e di occasionale, non fatto per loro.

Si penso allora di proporre ai collaboratori alcuni temi che ognuno di essi poteva svolgere con assoluta libertà. L'esperimento riuscì. Nessun scrittore ebbe a sentirsi menomato nella propria indipendenza, anzi tutti mostrarono di gradire una novità che li sollevava dal gravoso e spesso disumano compito di arrovellarsi per ore e ore attraverso il gratuito e il convenzionale. Nacquero così le serie degli «Scrittori al microfono», gradite al pubblico in misura sempre maggiore, tanto che si è sentita la necessità di raccogliere le più interessanti in *Quaderni a stampa*²⁶.

Segue, l'anno successivo, nel 1945, *L'Approdo*²⁷, snodo fondamentale non solo nella storia della radio, ma anche, più, in generale, nell'evoluzione della dimensione transmediale della cultura italiana. Alle trasmissioni radiofoniche si affiancano, infatti,

durante l'estate. Gli scopi di questa rubrica saranno così ben chiari, e sarà facile rispondere a chi ci rimprovera di non avere approfondito certi particolari segreti del comporre di un poeta o di uno scrittore, di non aver insistito sulla

specificità natura dei loro fantasmi poetici. Ma sarebbe mettersi su un piano troppo spesso specializzato, troppo stampato, vorrei dire: presumere di presentare agli ascoltatori uomini e libri che già assai bene conoscevano a soli scopi di approfondimento. Invece il lavoro, almeno inizialmente, deve essere fatto con maggiore cordialità e più in superficie.

²⁶ G. B. ANGIOLETTI, *Gli scrittori e la radio*, in «Radiocorriere», XXVI, n. 40, 2-8 ottobre 1949, p. 19.

²⁷ Su *L'Approdo* si vedano almeno: *Memoria e cultura per il 2000. Gli anni de "L'Approdo"*, a cura di A. Sferrazza e F. Visconti, Roma, Rai-ERI, 2001; *L'Approdo: storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini, Roma, Bulzoni, 2006; *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli e del GRAP, con la direzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2007. Su *L'Approdo* televisivo si veda R. PERNA, *L'Approdo televisivo e l'arte del Novecento*, «Piano b. Arti e culture visive», III, n. 2, 2018, pp. 16-39.

una rivista letteraria, a partire dal 1952, «nella quale trovano spazio i migliori contributi trasmessi alla radio, interventi scritti appositamente per l'edizione a stampa, importanti anticipazioni editoriali»²⁸ e, dal 1963, una trasmissione televisiva²⁹. Ideato da Adriano Seroni negli studi di Radio Firenze, con la collaborazione di Leone Piccioni, il programma è in grado di attirare intorno a sé alcuni tra i più grandi nomi della critica, della narrativa e della poesia italiana, accogliendo già nel suo comitato direttivo intellettuali quali Giovan B. Angioletti, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Giuseppe Ungaretti, Riccardo Bacchelli.

Gli scrittori italiani, specie in questi ultimi anni, si sono sempre più avvicinati alla radio, vincendo le diffidenze e le avversioni che questo nuovo mezzo espressivo aveva sulle prime suscitato in uomini abituati a richiamarsi alla millenaria tradizione della parola scritta. Ne è così sorta una nuova forma di collaborazione letteraria, che teneva conto degli ascoltatori piuttosto che dei lettori, e quindi si presentava con apparenze più mosse, più rapide, e con un linguaggio comunicativo più diretto³⁰.

La formula proposta da *L'Approdo* prevede uno spazio consistente dedicato alla lettura poetica, ma anche presentazioni di inediti, traduzioni di opere internazionali, rubriche di riflessione critica. Emerge dalla selezione dei testi presentati un progetto che va nella direzione di canonizzare il contemporaneo, con nomi quali Attilio Bertolucci, Riccardo Bacchelli, Diego Valeri, Helle Busacca, Daria Menicanti, Fernanda Romagnoli, Libero De Libero, Maria Luisa Spaziani e Giuseppe Ungaretti³¹. *L'Approdo* avrà inoltre un ruolo fondamentale nel raccogliere in Italia, con indubbio ritardo, la lezione di Arnheim: rapportare il testo letterario al medium cui lo si affida. Bacchelli, nell'articolo *L'oratoria alla radio*, pubblicato su «L'Approdo letterario» del 1952, afferma infatti la necessità di trovare uno stile oratorio radiofonico che faciliti «la comunione del pensiero» tramite una conversazione «da uomo a uomo» e non una declamazione alla folla, chiaro retaggio della propaganda politica di Regime.

Fra i compiti e i fini assegnati alla radio, dalla sua efficacia e potenza diffusiva grandissime, c'è quello di facilitare la comunione del pensiero mediante la parola al gran numero di coloro ai quali riesce appunto più agevole ascoltarla

²⁸ R. PERNA, *L'Approdo televisivo e l'arte del Novecento*, cit., p. 17.

²⁹ Si veda L. PICCIONI, *L'Approdo alla TV*, in «Radiocorriere», XL, n. 4, 20-26 gennaio 1963, p. 7.

³⁰ *Presentazione*, in «L'Approdo», I, n. 1, 1952, p. 3.

³¹ Su Giuseppe Ungaretti alla radio si veda M. VENTURINI, *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, cit. ed EAD., *Il terzo tempo. Ungaretti tra letteratura, radio e televisione*, Roma, Bulzoni, 2025.

che non leggerla, e di rinnovare in tanti altri il piacere e il gusto di udirla. [...]
Ogni radioduttor ha, infatti, cognizione ed esperienza di quanto dal
microfono e dall'altoparlante (che stabiliscono un rapporto comunicativo
individuale e non collettivo, da uomo a uomo, non da persona a folla) riesca
importuna e negativa la declamazione enfatica, l'eccesso dell'accento e dei
colori espressivi. L'oratoria, la declamazione, l'esposizione, nel parlare e
leggere alla radio, vogliono uno stile misurato e discreto più di conversazione
da persona a persona che non di orazione alla folla e di recitazione a un
pubblico. Il tono di chi nella parola esalta e si esalta, trascina ed è trascinato,
il tono dell'eloquenza travolgente è fuor di luogo alla radio per le ragioni
accennate, e d'altronde, per comune esperienza³².

La lettura poetica si rivela, in questo caso, particolarmente funzionale a riflettere sul
potere comunicativo della parola e sull'elaborazione di una cifra stilistica propria della
radio del dopoguerra. Nasce con questo scopo la rubrica *Teatro dell'Usignolo*, a cura
di Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni, in onda sulla Rete Azzurra, in tarda
serata, dalle ore 23:20 alle ore 23:45 dal 12 novembre 1947 al 1° luglio 1949.

Con la speranza che il «verbum antico ed immutabile riottenga la sua funzione chiara
e inconfutabile di suprema espressione», il *Teatro dell'Usignolo* intende restituire alla
parola, che è «canto, musica, pensiero, descrizione, avvenimento, azione, tutto», «la
sua mirabile potenza»³³, individuando nella radio lo strumento più funzionale a questo
scopo, anche in direzione di ciò che Roland Barthes, ragionando sulla “scrittura ad alta
voce” in *Il piacere del testo*, definirà «un linguaggio tappezzato di pelle, un testo in
cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle
vocali, tutta una stereofonia della carne profonda»³⁴.

Così viene, infatti, lanciata la trasmissione da Sinisgalli sul «Radiocorriere» del 1947:

Questo cercheremo di fare, di offrire una volta alla settimana la parola dei
poeti di ogni tempo e di ogni nazionalità; con la voce dell'usignolo, con il
giradischi più lento, con i rumori che soltanto la poesia può accettare. Prima
che abbia inizio uno dei tanti vostri sogni³⁵.

³² R. BACCHELLI, *L'oratoria alla radio*, in *L'Approdo*, I, 1952, p. 31. Simili considerazioni erano state avanzate già da Antonio Piccone Stella, nel suo *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano*, Torino, Società Editrice Torinese, 1948: «Il conversatore deve pensare come se un milione di persone fosse in ascolto, ma deve parlare come se si rivolgesse a una persona sola. Gli ascoltatori della radio ascoltano nello stesso tempo, non nello stesso luogo [...] Tutt'insieme non formano perciò una “folla”... Rimangono singoli individui da persuadere uno per volta» (p. 82).

³³ F. ROSSI, *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 13

³⁴ R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975², pp. 65-66.

³⁵ G. D. GIAGNI, *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 12.

E ancora:

I nostri libri più cari ci stanno lì, accanto al letto. E noi ci siamo chiesti: non potrebbe la radio periodicamente sostituirsi al libro che teniamo sul comodino? Portarci tra veglia e sonno il conforto di parole assolute, legarci senza filo a un cielo suggestivo, il cielo animato della Poesia»³⁶.

La radio, dunque, come chiave d'accesso ad una dimensione immaginativa altra, legata al mondo onirico, su cui scriverà considerazioni molto lucide anche Donald McWhinnie, regista e direttore della BBC, nel suo *The Art of Radio*, riflettendo sullo stretto legame tra radio e parola poetica, che innescano lo stesso processo per cui «la definizione si raggiunge tramite accenni intuitivi, concentrati» e richiedono all'intellettuale la capacità di «esprimere livelli e profondità di percezione»³⁷ in uno spazio, sonoro o editoriale che sia, contenuto.

For the world of visual detail which the listener creates is a world of limitless dimension; the images may be vivid, but they have no specific proportions; they exist in a world which is largely dream. *The radio performance works on the mind in the same way as poetry does*; it liberates and evokes. It does not act as a stimulus to direct scenic representation; that would be narrow and fruitless. It makes possible a universe of shape, detail, emotion and idea, which is bound by no inhibiting limitations of space or capacity. In a way it is a bridge between poetry or music and reality; a means of apprehending what is artistically incalculable with one's feet several inches off the ground³⁸.

Nel nesso tra parola poetica, suono e musica si iscrive l'esperimento di Sinisgalli e Giagni, che dedica infatti circa la metà delle sue puntate alla lirica, proponendo un'antologia di autori della letteratura straniera, tra cui Thomas S. Eliot e Hopkins, Walt Whitman, Mallarmé, Valéry, Rilke, ed italiana, con una particolare attenzione alla produzione della prima metà del Novecento: Gozzano, Palazzeschi, Corazzini, ma anche lo stesso Ungaretti, che per il *Teatro* scriverà il progetto sperimentale *L'Affrica*, un montaggio sonoro di brani poetici ungarettiani con un percorso di commento, orchestrata dall'autore nella convinzione che solo la poesia possa «far progredire la radio come arte, e precisamente per questo: perché il linguaggio poetico essendo un

³⁶ L. SINISGALLI, *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 12.

³⁷ D. MCWHINNIE, *La natura del mezzo*, in *Il pensiero e la radio*, cit. Alcuni passi tratti dalla prima sezione del volume di McWhinnie, *The nature of the medium*, sono stati tradotti e pubblicati in *Il pensiero e la radio*, cit., pp. 75-87.

³⁸ D. MCWHINNIE, *The art of radio*, London, Faber and Faber, 1959.

linguaggio estremamente sintetico, contiene in sé tutte le difficoltà, tutte le possibilità di difficoltà da risolvere per dare alla pura parola ogni possibilità d'effetti vocali»³⁹.

La rubrica viene rifondata nel 1949, stavolta sulla Rete Rossa, con il titolo *I Notturmi dell'Usignolo*. In una formula che dialoga strettamente con il *Teatro*, la poesia del Novecento risulta però sacrificata rispetto alle esperienze precedenti⁴⁰: entrano in scena, destinati a non lasciarla più, i grandi classici letterari⁴¹, più facilmente apprezzabili e riconoscibili dal grande pubblico e, soprattutto, inscrivibili all'interno dell'articolata missione pedagogica della Rai, che ha avvio in questa fase. Come segnalato da Venturini, resta una traccia di questo cambio di rotta nell'invito che il Direttore del Giornale Radio, Piccone Stella, rivolge a Ungaretti, già collaboratore del *Teatro*: presentata come «il primo esperimento di un “Terzo Programma” tipo B.B.C., e cioè di un tono più elevato e con maggiore impegno artistico rispetto al resto delle trasmissioni», strutturato in un'introduzione all'autore e all'opera – in questo caso di San Juan della Cruz –, una selezione antologica dei passi più suggestivi, legati «con un filo di commento, più psicologico che critico, in modo da mettere in grado gli ascoltatori di capire e gustare l'originalità del testo»⁴².

Già in questi anni il rapporto tra intellettuali e radio si declina in forme diverse, ibride e, in alcuni casi, contraddittorie: la partecipazione capillare alle trasmissioni radiofoniche convive con una postura critica spesso particolarmente aspra nei confronti del medium.

Si pensi ad Angioletti, tra i casi più emblematici dal momento che diventerà una delle figure più rilevanti all'interno della programmazione culturale radiofonica tra anni Quaranta e Cinquanta, il quale, tuttavia, nel 1928, raccontava in questi termini su

³⁹ Commento di Ungaretti alla trasmissione de *L'Africa*, in *Teatro dell'Usignolo*, 18 marzo 1948. GU II 9.3, cc. 1-2, ora in T. SPIGNOLI «*L'Africa*» di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica, in «Bollettino '900», n. 1-2, giugno-dicembre 2012.

⁴⁰ Sull'argomento si veda V. PANARELLA, *Poesia e oralità in Italia nel secondo Novecento*, tesi di dottorato, tutor: S. Dal Bianco, cotutor: G. Sangirardi, discussa all'Università di Siena il 13 dicembre 2021.

⁴¹ Cfr. D. SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020, in particolare il capitolo *I poemi alla radio*, pp. 25-56.

⁴² Lettera della Rai Radio Italiana [Antonio Piccone Stella] a G. Ungaretti, 3 agosto 1949, ACGV, Fondo Giuseppe Ungaretti, GU.I.1146.1, ora in parte in M. VENTURINI, *Il terzo tempo. Ungaretti tra letteratura, radio e televisione*, cit.

«Radiorario» il proprio ingresso all'EIAR, in un contributo dal significativo titolo *Parole perdute*:

Ho parlato alla Radio. Non ho voluto opporre resistenza ad un invito occasionale, non sono stato coerente nella mia avversione per tutte queste macchine che allontanano la voce dell'uomo e ne fanno una entità gelida e lugubre come il vento. Ora, per castigo, voglio costringere le mie parole, che s'erano perdute, una notte, nello spazio, che s'erano allargate, inutili e passive sulle pianure e sui monti, ad esprimere quel giuoco meccanico che le aveva tentate. Se in quel nuovissimo modo di comunicare col prossimo c'è una ragione poetica, io, questa ragione, dovrò trovarla; [...] Sono entrato nel palazzo della "Radio" e, subito, ho avuto il senso del vuoto. Passati i dieci minuti, mi parve che tutto quanto avevo detto fosse svanito nella sordità di quelle pareti; ed uscii, senza neppur dare un'occhiata a quel detestabile disco, mio portavoce nello spazio, interprete senz'anima, inerte, muto⁴³.

Nel 1948, con l'obiettivo di avvicinare scrittori e scrittrici alla radio, la Rai organizza a Capri un Convegno Internazionale di Arte Radiofonica, ottenendo una certa risonanza sulla stampa nazionale ed estera, soprattutto in virtù del fatto che in quell'occasione si fonda ufficialmente il prestigioso Premio Italia⁴⁴, concorso internazionale di arte radiofonica e, poi, anche televisiva, oggi ancora attivo, e che celebra la sua prima edizione a Venezia nel 1949, vinta da Jacques Constant con *Il generale Federico*. L'obiettivo è di far cadere «quei diaframmi che tengono ancora lontani dai microfoni artisti e uomini della cultura»:

Si tratta, in altri termini, di gettare le basi per un solido, duraturo e proficuo riavvicinamento fra due mondi che per le loro stessa natura debbono essere vicini e partecipi l'uno dell'altro e che invece troppo frequentemente, ancora oggi, divergono per motivi sempre complessi, e talvolta inspiegabili, ben noti a tutti coloro che si occupano di Radio. Si tratta di fissare le premesse perché cadano quei diaframmi che tengono ancora lontani dai microfoni artisti e uomini della cultura, invogliandoli a lavorare per la Radio, non

⁴³ G.B. ANGIOLETTI, *Parole perdute*, in «Radiorario», IV, n. 32, 5-12 agosto 1928, pp. 6-7.

⁴⁴ «Dal 13 al 19 dello stesso settembre 1948 ebbe luogo a Capri il Primo Convegno Internazionale di Arte Radiofonica, che vide i delegati dei maggiori enti radiofonici europei porre le basi statuarie del futuro Premio Italia. Di lì a breve il Premio diventò il più importante appuntamento per gli ambienti radiofonici, momento di confronto e scambio per artisti e dirigenti»: A. I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004, p. 155. Della stessa autrice si veda anche EAD., *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Roma, Bulzoni, 2015. Sul teatro radiofonico si vedano anche F. MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, Torino, Eri, 1981; A. AUDINO, *Il fascino discreto del teatro in onda media*, in «Hystrio», XI, n. 3, 1998, pp. 12-29; A.I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit.; R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, cit.; ID., *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011; ID., *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022; ID.- N. TURI, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023.

frammentariamente e sporadicamente come – salvo poche, lodevoli eccezioni sia in Italia che all'estero – oggi accade, ma con continuità e consapevolezza, riserbando a questo potente mezzo di divulgazione, dalle possibilità quasi illimitate, opere concepite e create soltanto in funzione delle speciali esigenze e delle specialissime risorse della tecnica radiofonica⁴⁵.

Con queste parole Luigi Greci – giornalista che dirigerà «Radiocorriere», con Vittorio Malinverni, dal 1949 al 1952 – presenta il Convegno Internazionale sul settimanale della Rai, raccogliendo poi in seguito le impressioni di alcuni intellettuali vicini alle attività del Congresso, tra cui risulta particolarmente significativa la testimonianza di Corrado Alvaro. Lo scrittore, manifestando una posizione generalmente condivisa dall'élite letteraria del secondo dopoguerra, sostiene, infatti, che sia il timore di disperdere il proprio lavoro nell'etere, affidandolo a una trasmissione ontologicamente effimera, ad alimentare resistenze e preconcetti degli intellettuali rispetto al medium:

Credo che gli scrittori non propongano in generale un'opera esclusivamente radiofonica per l'impressione che dà la radio: di buttare le parole da una finestra aperta. Qui è proprio il caso di dire che *verba volant*, non rimane traccia di un'opera radiofonica. Come di un'opera scritta pel cinema. Lo scrittore crede alla carta scritta, come a molte altre belle illusioni che lo assistono: i posteri, la testimonianza nel futuro lungo o corto che sia, parlare a coloro i quali non sono ancora nati. Radio e cinema sarebbero arti per un'umanità di corta memoria e che non vuole ricordare⁴⁶.

Alvaro non è certo il solo a nutrire delle perplessità rispetto alla letteratura al microfono e, anzi, il rapporto tra intellettuali e radio pone all'attenzione una coesa diffidenza tanto nei confronti della linea dirigenziale, saldamente di stampo democristiano dal '48 in poi, quanto verso la proposta culturale Rai, ritenuta eccessivamente piegata alle esigenze di consumo e, spesso, inconciliabile con la libera espressione poetica e narrativa. Tuttavia, Monteleone evidenzia che «nessuno scrittore o studioso fu assente dai programmi radiofonici»⁴⁷. Lo stesso Alvaro ha dimostrato un

⁴⁵ L. GRECI, *Arte e radio al convegno di Capri*, in «Radiocorriere», XXV, n. 34, 22-28 agosto 1948, p. 3.

⁴⁶ L. GRECI, *Buone opere usciranno da questa iniziativa dice Corrado Alvaro*, in «Radiocorriere», XXV, n. 47, 21-27 novembre 1948, pp. 14-15:15. L'articolo esce all'interno di una sezione intitolata *Considerazioni di scrittori e commediografi sul «Premio Italia»*, in cui, oltre al già citato intervento di Greci, si riporta l'intervista di Gianfranco Zaffrani allo scrittore Jules Romains e all'autore radiofonico Pierre Descaves e il dialogo tra Sergio Pugliese e Ugo Betti. Su Alvaro e la radio si veda il contributo di R. DE NAPOLI, *Il firmamento sonoro. Corrado Alvaro. La radio, l'Eiar, la Rai*, in *Ripensare Alvaro*, a cura di V. Teti e P. Tusciano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020 e L. A. GIULIANI, *A più voci. Alvaro e la Rai*, in EAD., *Passioni e errori. Studi su Alvaro*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 55-76.

⁴⁷ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione*, cit., p. 315.

grande interesse per la radio come strumento artistico fin dai primi anni Trenta, riconoscendo le potenzialità comunicative e associative del «firmamento sonoro», espressione che dà il titolo a uno degli interventi più appassionati dello scrittore sul medium, uscito sulle pagine de «La Stampa» nel 1934:

Ed eccomi lanciato in quella costellazione di voci che, a mano a mano che la sera avanzava, nascevano da tutte le parti del firmamento sonoro. Ma la prima impressione fu che anch'io diventassi parte di quelle correnti, mi sentii diviso da me stesso. Le presenze indefinibili che ciascuno si sente attorno, suoni, voci, correnti, mi parvero prigionieri di quell'apparecchio e forse toglievano a me stesso qualcosa di quell'elemento fluido che forma quasi l'aureola di energie ignorate fra cui noi ci aggiriamo. Che, per caso, gli apparecchi elettromagnetici impoveriscano l'uomo delle energie occulte che l'hanno sempre reso un'antenna vibratile, pieno di messaggi, presentimenti, inquietudini indefinibili? Ho pensato spesso che la quercia di Dodona, che fu l'albero della nave degli Argonauti e che dava ai naviganti i responsi della Sibilla, non fosse che una forma primitiva di antenna ricevente. Fantasie. Ma alle voci del creato in cui noi ci aggiriamo, che ci fanno vibrare di ansie sovrumane, forse l'uomo avrebbe trovato un tubo di scarico, come ha fatto per l'acqua e per l'elettricità; avrebbe imprigionato quelli che una volta si chiamavano voci del cuore, appelli ignoti, messaggi misteriosi. V'era tutto un regno incontrollato, quello che sta fra noi e gli astri, dove si esalano pensieri, sentimenti, influssi, dove i suoni non si perdono come non si perde nessuna cosa terrena, il regno vagante degli spiriti, il mondo occulto. Attraverso la scatola di legno della radio passano le correnti, i temporali, gli spostamenti dell'aria, i ritmi del mare, i viaggi del vento; vi passano forse le emanazioni degli astri, degli alti cieli; essa accoglie i messaggi del mondo ignoto, trasforma in suoni e rumori la luce e i ritmi degli elementi imponderabili. In fondo, questa scatola sonora m'interessa per il suo caos⁴⁸.

Si pensi inoltre, oltre ai progetti radiodrammatici, alla capillare partecipazione di scrittori e scrittrici ai programmi di carattere culturale, tra cui si ricordano, oltre alle esperienze già citate, le rubriche *L'osservatore delle lettere e delle arti* e *L'osservatore dello spettacolo*, curate Carlo Emilio Gadda, cui collaborano Francesco Flora, Eugenio Garin, Ennio Flaiano, Silvio d'Amico, Mario Praz, Vittore Branca, poi sostituite, nel 1954, da *La rassegna*, che manderà in onda gli interventi di Carlo Bo, Bonaventura Tecchi, Arnaldo Bocelli, Alberto Moravia, Geno Pampaloni, Maria Luisa Spaziani, curatrice della rubrica di cultura francese⁴⁹. E ancora *Piccola antologia poetica*, *L'Antologia*, *Biblioteca*, sintomatici di un notevole incremento dell'apporto di letterati

⁴⁸ C. ALVARO, *Il firmamento sonoro*, in «La Stampa», 24 febbraio 1934, p. 3.

⁴⁹ Sul passaggio da *L'osservatore* a *La rassegna* si veda C. E. GADDA, *La rassegna*, in «Radiocorriere» XXXI, n. 20, 16-22 maggio 1954, p. 13.

e letterate alla radio a partire dal 1950, quando la Rai, adeguandosi all'autorevole modello tripartito della BBC, con l'obiettivo di amplificare la propria offerta culturale e pedagogica, dà avvio alle trasmissioni del Terzo Programma.

b. La nascita del Terzo

Il lancio del palinsesto è accompagnato su «Radiocorriere» da un'articolata presentazione di Alberto Mantelli, ideatore e direttore della rete:

Quell'atteggiamento della letteratura [...] che i francesi hanno battezzato "littérature engagée", letteratura impegnata, agganciata alla vita, non è forse il passo del letterato verso l'uomo vivente cui risponde, all'opposta riva, il passo dell'uomo verso la cultura? [...] Il nascere dei terzi programmi, e degli stessi loro preannunci, costituisce la risposta della radio all'esigenza di cultura propria dell'uomo contemporaneo⁵⁰.

L'avvio delle trasmissioni del Terzo sarà inaugurato dalla serata a soggetto dedicata a Orfeo, curata da Emilio Cecchi⁵¹, in onda domenica 1° ottobre 1950 alle 21.00, con la *Favola di Orfeo* di Poliziano, per la regia di Pietro Masserano Taricco, l'opera di Monteverdi (III, IV e V atto) suonata dall'Orchestra e il Coro di Milano, diretti da Vittorio Gui, una selezione di brani dall'*Orfeo all'inferno* di Jacques Offenbach e l'esecuzione dell'*Orpheus* di Stravinsky, composto nel 1948.

L'Orfeo dell'epoca nostra così buia è una voce per l'appunto: pura voce e voce cieca, la radio. E vorrebbe essere, nel suo impegno più alto, una voce veggente. È la ragione sostanziale per cui la Radio Italiana apre col Terzo programma un nuovo campo d'azione alla compromettente facoltà di sollecitare le coscienze in ascolto... e incanterà la belva?⁵²

Basterebbe citare le collaborazioni alla prima settimana di programmazione del Terzo Programma per inquadrare la caratura culturale del nuovo canale: oltre al già citato

⁵⁰ A. MANTELLI, *Il terzo programma*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 38, 17-23 settembre 1950, pp. 3-5: 4.

⁵¹ Cfr. C. MIRACLE BRAGANTINI, «Aspettando cogli occhi una parola». *Biografia intellettuale di Emilio Cecchi*, Roma, Carocci, 2025.

⁵² C. PAVOLINI, *Serata a soggetto. Orfeo*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 40, 1-7 ottobre 1950, p. 14.

Cecchi, entrano negli studi Rai anche – e non solo – Massimo Bontempelli, Paola Masino, Silvio d'Amico, Mario Praz.

La dirigenza mette in campo una vera e propria “chiamata al microfono” dell'élite intellettuale, facendo sì che nel secondo dopoguerra la Rai si affermi come «un laboratorio culturale tra i più attivi del panorama italiano»⁵³ e che il flusso di trasmissione prima radiofonica, poi televisiva, abbia rappresentato l'agente principale attraverso cui «l'esperienza culturale della modernità si è concentrata nella dimensione pervasiva e invasiva dell'ascolto domestico»⁵⁴.

Certo, la cultura degli anni cinquanta fu ampiamente trattata con tutte le preoccupazioni e le censure richieste dalla asettica “imparzialità” dei programmi. Tuttavia nessuno scrittore o studioso fu assente dai programmi radiofonici. Si registrò anche il processo opposto a quanto era accaduto inizialmente: non più il passaggio dal libro al programma radiofonico, ma dal programma radiofonico al libro. Interviste e dibattiti non si basavano più su un copione [...]. La Rai era diventata davvero un punto di riferimento per il mondo della cultura⁵⁵.

Non è un caso che Salvino Sernesi, allora Direttore Generale Rai e fondamentale promotore della riorganizzazione tripartita delle reti, preme affinché gli intellettuali siano coinvolti non solo a livello di produzione culturale ma anche nel settore amministrativo e gestionale del Terzo. Ad affiancare Antonio Piccone Stella, troviamo in qualità di vice-direttore dei servizi parlati culturali Giovan Battista Angioletti, con lo specifico obiettivo di abbattere il muro tra élite letteraria e radio. Così lo scrittore descrive il quadro culturale radiofonico nel 1952, a due anni dall'inaugurazione del palinsesto:

Si può dire che tale proposito è ormai pienamente raggiunto, in quanto tutti i maggiori poeti, letterati, critici, filosofi, studiosi d'Italia si sono avvicendati ai nostri microfoni, contribuendo così nel modo più efficace alla diffusione della cultura, e in particolar modo di quella contemporanea. Ma, anziché limitarsi come per il passato alla conversazione pura e semplice, i nostri collaboratori hanno cercato di comunicare con l'ascoltatore attraverso una esposizione sempre più discorsiva, favorita dalla forma di colloquio o di intervista predisposta dai nostri redattori⁵⁶.

⁵³ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione*, cit., p. 315.

⁵⁴ Ivi, p. XXI.

⁵⁵ Ivi, p. 315.

⁵⁶ G. B. ANGIOLETTI, *Servizi parlati culturali*, in «Annuario Rai», I, 1952, p. 163.

Tale è il coinvolgimento capillare della società letteraria nelle reti Rai che, nel 1962, la Comunità europea degli scrittori, allora presieduta da Ungaretti, dedica la sua Assemblea al rapporto tra letteratura e mezzi audiovisivi, arrivando alla conclusione condivisa che, rispetto a una deliberata estraneità dalla reali esigenze sociali e culturali, sia «meglio una fattiva, anche se critica, collaborazione, la quale comporta per lo scrittore che egli si impadronisca delle nuove tecniche e del nuovo linguaggio che i mezzi audiovisivi richiedono per il loro pieno impiego culturale»⁵⁷. A dieci anni dall'avvio delle trasmissioni televisive in Italia, il Sindacato Nazionale Scrittori – fondato nel 1945 da alcuni tra gli intellettuali che maggiormente si interfaceranno con i mass-media (i Bellonci, Ungaretti, Masino, Alvaro, Cecchi, Piovene) – dedicherà il Convegno del 1964, in collaborazione con il Gabinetto G. P. Vieusseux, a *Lo scrittore, la stampa e la radiotelevisione*, riconoscendo l'inserimento del lavoro intellettuale all'interno di un sistema mediatico più ampio, che coinvolge non solo la stampa ma anche ormai, inevitabilmente, anche i circuiti radiotelevisivi.

c. Tra microfono e carta stampata

A rinsaldare ulteriormente il legame a doppio filo tra editoria e produzione radiofonica subentra il verificarsi del «processo opposto a quanto era accaduto inizialmente: non più il passaggio dal libro al programma radiofonico, ma dal programma radiofonico al libro»⁵⁸. Se Sacchetti sostiene che la radio del dopoguerra e, soprattutto, degli anni Cinquanta, possa essere a ragione definita la “radio degli scrittori”, non bisogna dimenticare che ciò implica anche un rapporto stretto – indubbiamente limitante dal punto di vista della sperimentazione estetica – con la carta stampata.

Forse non è azzardato sostenere che, in definitiva, la radio del dopoguerra e degli anni Cinquanta può essere considerata *la radio degli scrittori*. Gli uomini di cultura e gli scrittori partecipano numerosi alle tante trasmissioni

⁵⁷ P. L., *Letteratura e radiotelevisione*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 13, 25-31 marzo 1961, pp. 15-16: 16.

⁵⁸ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 315. Sull'argomento si veda anche il recente saggio di M. CASTELLOZZI, *L'elzeviro dai giornali alla radio*, in «InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies», III, n. 3, 2022, pp. 7-26.

culturali e cominciano ad assumere incarichi di responsabilità all'interno della Rai. La letteratura gode di grande prestigio e rappresenta la coscienza civile del paese. In ultimo tutti i programmi sono di fatto scritti. Il 'parlato radiofonico' poggia su testi elaborati in precedenza; perfino le domande e le risposte delle interviste vengono lette. La radio degli scrittori, che fiorisce negli anni Cinquanta, getta le basi per il decennio successivo, anche se i cambiamenti cominciano a farsi rapidi e travolgenti⁵⁹.

La radio degli anni Quaranta e Cinquanta è, dunque, fondamentalmente una radio "scritta", basata su testi precedentemente predisposti: ciò vale certamente, com'è ovvio, per il teatro radiofonico, ma anche, spesso, per le conversazioni, le interviste, i dibattiti culturali, decretando, in un certo senso, come sottolinea Giovanni Macchia, la «vittoria» della stampa.

Si è superata in alcuni casi addirittura la struttura dialogica che era stata assunta come canone nei parlati culturali. Si è cercato di reintegrare il mito della parola scritta, col salvataggio in extremis di una buona quantità di parole che sarebbero altrimenti cadute nell'oblio. Salvare quelle parole significava affidarle alla stampa. Molti testi sono così tornati ad essere parola scritta, pubblicati oggi nella collana di *Classe Unica*, nella rivista *L'Approdo* e, da poco, anche nella rivista *Terzo Programma*. Si è creata addirittura una casa editrice. La vecchia stampa ha avuto sulla radio la sua vittoria⁶⁰.

Alla programmazione dei palinsesti è associato un puntuale piano editoriale dell'Edizioni Radio Italiana, che, a partire dal 1949, contestualmente alla fondazione del Terzo Programma, operativo dal '50, sotto la lungimirante direzione di Angioletti, propone una ricca offerta di titoli di carattere letterario, e non solo, avviando le pubblicazioni con i due volumi *Donne italiane* – edizione paradossalmente tutta al maschile, cui collaborano anche Bacchelli, Dessì e Tecchi – e l'inchiesta *Dieci libri da salvare*, a cui rispondono, tra gli altri, Goffredo Bellonci, Bontempelli, Falqui, Quasimodo e Vittorini.

Sull'ultimo numero di «Radiocorriere» del 1949 viene lanciato il progetto di ampliare le edizioni dei «Quaderni della Radio» ERI:

Il viaggiatore che scopre da un velocissimo treno un sempre nuovo paesaggio, più ne è sorpreso e attratto, e più vorrebbe fermarlo nella memoria. Ma subito altre immagini si sovrappongono alle prime, e quando, giunto a casa sua, nell'intimità della propria stanza, gli nasce il desiderio di rievocare le più

⁵⁹ R. SACCHETTINI, *Introduzione*, in ID., *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, cit., pp. 9-17: 16.

⁶⁰ G. MACCHIA, *Lo scrittore e la radiotelevisione*, in «Belfagor», XIX, n. 3, 31 maggio 1964, pp. 341-350. È qui pubblicato l'intervento tenuto da Macchia al già citato Convegno del Sindacato Nazionale Scrittori dell'aprile 1964.

gradevoli visioni, allora nella memoria tutto gli si confonde. A fatica riesce ad isolare un frammento, un'apparizione sfocata, già ingannevole: una torre su una collina, un filare di pioppi, una mandria di cavalli al galoppo, chissà dove vista, in una pianura o in riva a un fiume... Qualcosa di simile avviene per l'ascoltatore della Radio, e soprattutto per l'ascoltatore delle conversazioni letterarie o scientifiche⁶¹.

Si concretizza, con un'operazione sistemica, l'associazione tra parola trasmessa e parola scritta, con l'obiettivo dichiarato di costituire una vera e propria «Biblioteca radiofonica»⁶² e «suscitare anche in Italia, come avviene in altri paesi, la figura dell'ascoltatore-lettore, offrendo così all'uomo di buona cultura la possibilità di arricchire il proprio spirito tanto nell'immediata e vasta risonanza della parola, quanto nelle riposanti e durevoli meditazioni»⁶³.

Tra le edizioni più interessanti, che contribuiscono a ricostruire il dibattito letterario di quel giro di anni, si segnalano l'*Inchiesta sul Neorealismo* curata da Carlo Bo, andata in onda sul Terzo Programma dall'ottobre del 1950 al marzo del 1951 e poi pubblicata da ERI, ma anche i due cicli curati da Enrico Falqui nel 1953, *Inchiesta sulla Terza Pagina*, con prefazione di Gadda e contributi di Piovene, Manzini e Ungaretti, e *Il Futurismo – Il Novecentismo (Etichette del nostro tempo)*, cui prendono parte una schiera di esponenti dei due movimenti, tra cui Balla, Govoni, Palazzeschi e Bontempelli, Alvaro, Masino.

All'antico monito *verba volant*, principale limite al riconoscimento del medium radiofonico come promotore di arte creativa, anche di carattere letterario, la Rai risponde istaurando un circuito tra *broadcasting* ed editoria, fermando «quelle stesse parole sulla carta, perché non si disperdano più come fumo nello spazio, ma tornino, pronte a ogni sollecitazione, ad arricchire e dilettere lo spirito»⁶⁴.

⁶¹ *Le iniziative editoriali della Rai*, in «Radiocorriere», XXVI, n. 52, 25-31 dicembre 1949, p. 31.

⁶² *Ibid.*

⁶³ G.B. ANGIOLETTI, *Donne italiane*, Torino, Eri, 1949, pp. 5-10: 10.

⁶⁴ *Le iniziative editoriali della Rai*, cit.

d. *La radio come palestra di scrittura: il caso Camilleri*

Se, come già evidenziato, diversi sono gli intellettuali già affermati sul panorama letterario che sperimentano nuovi ruoli e codici collaborando alla programmazione radiofonica Rai, molti sono anche i giovani che trovano negli studi di via Asiago un importante laboratorio di formazione e sperimentazione. Tra questi, un caso particolarmente interessante è rappresentato da Andrea Camilleri, la cui esperienza in Rai, che abbraccia tutta la seconda metà del XX secolo, restituisce un punto di osservazione privilegiato sulle diverse fasi della storia dei mass media in Italia, specialmente in rapporto alla produzione letteraria e drammaturgica. La ricchissima produzione di Camilleri come regista, autore e sceneggiatore radiofonico – oggi testimoniata dal Fondo Camilleri⁶⁵ e dagli archivi di Rai Teche – costituisce difatti «un terreno di sperimentazione, un tavolo di lavoro fervido e in dialogo con il resto della sua opera»⁶⁶, in cui le diverse sfere del teatro, della letteratura, della radio e dell'impegno pubblico si intersecano in un laboratorio ibrido e in continua evoluzione⁶⁷.

La professione di regista radiofonico e televisivo lo aveva reso pragmatico e felice utilizzatore di tutte o quasi le tecniche del racconto umano. Era capace di mimare le scene, indicare l'esatta posizione di persone e di arredi, le voci

⁶⁵ Sul Fondo Camilleri, d'ora in avanti FAC, si vedano almeno P. SEVERI, *Andrea Camilleri e il suo archivio*, in *Le muse in archivio*, a cura di L. Mineo, I. Pescini, M. Rossi, Roma, Edizioni ANAI, 2023, pp. 319-329 e il sito del Fondo: <https://www.fondoandreamilleri.it/>; M. VENTURINI, *Il Fondo Andrea Camilleri: tra radio, teatro, letteratura*, in «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e del teatro contemporaneo», VI, n. 12, 2024, pp. 143-158.

⁶⁶ M. VENTURINI, *Il Fondo Andrea Camilleri: tra radio, teatro, letteratura*, cit., 148.

⁶⁷ Sulla radio di Andrea Camilleri si vedano almeno A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Sellerio, Palermo, 2015. Sull'opera camilleriana tra le arti e lo spettacolo si veda «Quaderni camilleriani», 2021, *Bibliografia tematica sull'opera di Andrea Camilleri*, a cura di Simona De Montis, pp. 69-76. Cfr. anche i documentari *Io e la Rai*, soggetto di A. Mortelliti e A. Gariglio, regia di A. Mortelliti, Rai Uno, 13 settembre 2015 (CMM, ID TECA F703318) e *Camilleri e la radio*, regia di F. Maiorino, 2007 e i due numeri speciali «MicroMega», (n. 5), *Camilleri sono*, 2018 e «Bianco e nero», (n. 590), *Camilleri secondo Camilleri*, 2018. Su Camilleri alla radio cfr. anche R. SACCHETTINI, *Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura*, in «Doppiozero», 27 ottobre 2019; la sezione monografica di «Ariel», n. 12, 2024, che include i saggi M. VENTURINI, *Il Fondo Andrea Camilleri: tra radio, teatro, letteratura*, cit.; F. TOMASSINI, «Con le parole di altri»: note su Camilleri, regista teatrale, ivi, pp. 159-172; E. DE PASQUALE, «Essere la sua voce». Camilleri e Sciascia tra radio e televisione, ivi, pp. 173-188; C. MIRACLE BRAGANTINI, «Solo suoni che vengono da uomini»: Bertolt Brecht nell'opera radiofonica di Andrea Camilleri, ivi, pp. 189-204. Si vedano anche E. DE PASQUALE, *La radio di Camilleri e il muro del suono*, in *Dall'archivio allo scrittore, dallo scrittore all'archivio. Tra le carte di Andrea Camilleri*, Roma, Roma Tre Press, 2026, ics. Si veda anche il numero speciale Treccani dedicato allo scrittore *Mappe del pianeta Camilleri, tra lingua, stile, arti, cultura e società*, in particolare C. MIRACLE BRAGANTINI, [Nel laboratorio radiofonico di Andrea Camilleri](#), 14 luglio 2025.

degli interpreti, nell'interno di una messa in scena, perché regista degli accadimenti da rappresentare. Si tenga conto di questa sua alta e (per uno scrittore) rara professionalità. Uno scrittore non solo di penna, fornito di una strumentazione più articolata. Della pratica, della manualità teatrale, dell'uso della didascalia. Un artigianato ben studiato, ben fatto, prima che fosse arte, e arte in quanto artigianato⁶⁸.

L'autore, prima di affermarsi come narratore – l'esordio avverrà nel 1978, con *Il corso delle cose*, e la prima indagine del celebre ciclo di Montalbano, *La forma dell'acqua*, uscirà nel 1994 – apporta un fondamentale contributo alle diverse stagioni della cultura in Rai. Dalla messa in onda di *Recitazione del caso di Pietro Pagolo Boscoli e di Agostino Capponi* di Luca della Robbia, con la regia di Orazio Costa, trasmesso sul Terzo Programma nel 1960, a partire dal 1961 Camilleri lavora alla regia e alla sceneggiatura dei grandi classici, ma anche di opere contemporanee, per la prosa radiofonica della Rai: tra questi, particolarmente rilevanti poiché legati anche all'attività teatrale dell'autore, Beckett, Goldoni, Ionesco, Pirandello e Pinter, ma anche autori Buzzati e Levi.

Collabora inoltre a *Classe unica*⁶⁹, una delle maggiori operazioni a scopo pedagogico introdotta dall'azienda radiotelevisiva, andata in onda, pur con dei necessari cambiamenti di format, dal 1954 fino al 1976. Si tratta di una trasmissione quotidiana suddivisa in cicli che affrontano i campi del sapere a tutto tondo – medicina, letteratura, storia, arte, scienza e tecnica, fisica – e immaginata per lasciare un segno nella storia della radio italiana anche grazie all'associazione della messa in onda del programma con la pubblicazione delle lezioni radiofoniche raccolte in volumi tematici. Tra gli intellettuali coinvolti nelle lezioni letterarie, si ricordano Giacinto Spagnoletti, Umberto Bosco, Bonaventura Tecchi, Gabriele Baldini, Giovan Battista Angioletti e Natalia Ginzburg, curatrice del ciclo sul romanzo del Novecento⁷⁰. Camilleri viene coinvolto nel ciclo di lezioni del teatro del 1961 e 1962 in qualità di esperto drammaturgo pronto a sciogliere i dubbi e le curiosità degli ascoltatori. Una rottura antesignana dell'incomunicabilità tra speaker e pubblico nella forma di «colloquio tra

⁶⁸ M. BIONDI, *Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo*, in «Quaderni Camilleriani», n. 14, *Tra letteratura e spettacolo*, a cura di G. Marci, 2021, pp. 11-34: 23.

⁶⁹ Sull'argomento si veda M. GREENBERG, *Educating Italy over the airwaves: 1946-1956*, in «The Italianist», n. 32, 2012, pp. 53-66. Per il contributo alle lezioni di letteratura di Arnaldo Bocelli si veda A. IURILLI, *Letteratura in onda. Un canone letterario per la radio del dopoguerra*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Pisa, Fabrizio Serra, 2012, pp. 517-521.

⁷⁰ Cfr. G. FERRATA-N. GINZBURG, *Romanzi del 900*, vol. I, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1956.

l'insegnante ed un 'campione' della massa degli ascoltatori» che «possa dare alla trasmissione una sua efficacia radiofonica e alla lezione un suo complemento di chiarezza e di incisività»⁷¹.

Molti sono i progetti sperimentali che portano la firma dell'autore, volti a esaltare le potenzialità drammaturgiche del medium e ad emanciparlo dai vincoli della carta stampata. È sua la regia del primo radiodramma interamente registrato in esterni, *Il Sindaco* di Nicola Manzari (1964), e di *Bang! Amore sul muro del suono* di Fabio De Agostini (1967), prima opera trasmessa in stereofonia, tecnica di registrazione e riproduzione del suono attraverso due canali separati, che punta a ricostruirne l'effetto spaziale e a simulare la percezione binauricolare; e ancora di *Outis topos ovvero un'ipotesi di radio futura* (1974)⁷², «un esperimento di autogestione del mezzo radiofonico da parte dei cittadini»⁷³ realizzato da Camilleri e l'etnomusicologo Sergio Liberovici nella periferia torinese Barriera di Milano, nel segno della novità della radio italiana, che dagli anni Sessanta cerca un linguaggio e un'estetica nuovi, «al passo», segnala Pavolini, «con quanto succede sui palcoscenici [...], sempre più spesso portando i microfoni fuori dagli studi, sulla base di un testo ma anche improvvisando»⁷⁴. Le registrazioni di *Outis topos* vengono montate in un «docu-drama»⁷⁵, vincitore del Premio Italia nel 1974, grazie all'acuta lettura dei due autori, che intuiscono l'urgenza di abbattere la distanza tra radio e pubblico, dando spazio alla voce degli ascoltatori, alla presa diretta della realtà sociale italiana. La radio diventa così anche uno spazio di rivendicazione politica, che si preoccupa, come suggeriva Brecht nella *Teoria della radio*, non solo di trasmettere ma che di ricevere le istanze dei radioascoltatori:

⁷¹ S. SERNESI, 'Classe unica', in «Radiocorriere», 14-20 febbraio 1954, p. 3.

⁷² A. CAMILLERI-S. LIBEROVICI, *Outis Topos*, Roma, ERI, 1973, ora in A. CAMILLERI, *Il quadro delle meraviglie. Scritti per teatro, radio, musica, cinema*, cit., pp. 221-266. Su *Outis topos. Ovvero un'ipotesi di radio futura* si vedano almeno T. BONINI, *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, cit.; R. SACCHETTINI, *Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura*, cit.; ID., *Autogestione radiofonica prima delle radio libere: Outis Topos di Andrea Camilleri e Sergio Liberovici*, in *Un altro 1969: i territori del conflitto in Italia*, a cura di S. Bartolini, P. Causarano e S. Gallo, Palermo, New Digital Frontiers, 2020, pp. 231-245; R. SACCHETTINI-N. TURI, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom*, cit.

⁷³ R. SACCHETTINI, *Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura*, cit.

⁷⁴ L. PAVOLINI, *Introduzione*, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, edizione integrale a cura di L. Pavolini, Roma, Radio Rai-Donzelli, 2006, pp. IX-XXIV: IX-X.

⁷⁵ T. BONINI, *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, cit., p. 37.

Si dovrebbe trasformare la radio da mezzo di distribuzione in mezzo di comunicazione. La radio potrebbe essere per la vita pubblica il più grandioso mezzo di comunicazione che si possa immaginare, [...] se fosse in grado non solo di trasmettere ma anche di ricevere, non solo di far sentire qualcosa all'ascoltatore ma anche di farlo parlare, non di isolarlo ma di metterlo in relazione con altri⁷⁶.

⁷⁶ B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1973, p. 45. Su Brecht nell'opera di Camilleri cfr. C. MIRACLE BRAGANTINI, "Solo suoni che vengono da uomini": Bertolt Brecht nell'opera radiofonica di Andrea Camilleri, cit. Sulla ricezione di Brecht in Italia si veda S. BARTOLINI, *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», n. 36, pp. 29-39.

2. Il “micro-stylo”. Modelli di partecipazione intellettuale alla radio

a. La conversazione radiofonica e Le norme di Carlo Emilio Gadda

Mi diedero un tavolo. Aprii il primo cassetto e mi accorsi che era pieno di appunti e anche d'insulti verso gli estensori del parlato culturale, come si chiamavano allora. “Di chi era questo tavolo” chiesi. “Di Carlo Emilio Gadda”.

Così Camilleri, ne *I racconti di Nenè*, ricorda l'arrivo alla Rai nel 1958, quando viene chiamato da Cesare Lupo a sostituire Lidia Motta⁷⁷, figura centrale nella storia della Rai (cfr. § II.1), alla prosa culturale del Terzo Programma. La scrivania assegnatagli è proprio quella di Gadda. L'ingegnere-scrittore lavora in Rai dal 1950 al 1955⁷⁸ – prima come giornalista praticante al Giornale Radio, per entrare poi, nel giugno 1953, alla direzione del Terzo – dando un impulso fondamentale alla ridefinizione del linguaggio della prosa culturale radiofonica.

Dopo aver avviato la collaborazione con la radio nel 1947, inviando un proprio testo a *L'Approdo*, e aver preso parte al fortunato ciclo delle *Interviste con se stessi* di *Scrittori al microfono*, Gadda entra nell'officina Rai nei primi anni Cinquanta, organizzando serate a soggetto, interviste, conversazioni, occupandosi dell'impaginazione delle rubriche – senza risparmiarsi in critiche e aspri giudizi –, delle presentazioni su «Radiocorriere» e di curare lui stesso i testi di alcune trasmissioni.

È incaricato, nel 1953, di redigere un *vademecum* a uso interno, da diffondere tra i redattori e le redattrici del palinsesto. Come sostiene Ungarelli, «Gadda aggredisce subito [...] il problema del linguaggio radiofonico, esercitando la sua tensione pratica sui testi suoi o di altri», lavorando sulla costruzione di un linguaggio semplice e

⁷⁷ Su Lidia Motta, funzionaria e poi dirigente radiofonica, tra le ideatrici delle *Interviste impossibili*, si veda l'autobiografia L. MOTTA, *La mia radio*, Roma, Bulzoni, 2000. Si veda anche M. PERROTTA, *Pioniere dell'etere. Dieci donne che hanno fatto la radio in Italia*, Roma, Carocci, 2025. Interessante anche il podcast in sette puntate di Gianni Gozzoli e Marco Borghesi, prodotto da Rai Radio Techetè, *La Signora della Radio: Lidia Motta*, ascoltabile al link: <https://www.Raiplaysound.it/playlist/lasignoradellaradiolidiamotta>.

⁷⁸ Su Gadda in Rai si vedano almeno il volume *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai (1950-1955)*, a cura di G. Ungarelli, Torino, Nuova ERI, 1993; R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio*, cit., in particolare le pp. 95-102.

immediato, come richiesto dal medium, che tuttavia non rinunci a uno stile esteticamente valido, chiaro, di piacevole ascolto. Nascono così le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*⁷⁹, occasione di «razionalizzare un frammento circoscritto, dunque maneggevole, della scrittura»⁸⁰ per un autore che ha sempre ricercato la chiave per coniugare ordine e disordine, armonia e dissonanza⁸¹.

Consapevole della duttilità della lingua italiana, da adeguarsi al mezzo di trasmissione e al destinatario del messaggio, Gadda propone undici norme di scrittura per la prosa radiofonica da intendersi non come costrizione della libertà espressiva degli autori per la radio, ma prontuario di formule, tempi, convenzioni da osservare per la scrittura di un testo che non perda la sua efficacia con la lettura al microfono. Costituiscono, piuttosto, come sottolinea Bricchi, un invito a «sperimentare una tastiera non meno attraente di altre già frequentate» e «a studiare un altro spartito»⁸².

Nel riconoscere un'«intrinseca adattabilità dello scritto al mezzo che lo diffonde»⁸³, Gadda predispone una serie di norme di scrittura e organizzazione strutturale dei testi che garantisca la fruibilità da parte del pubblico in ascolto, riassumibili nei termini di «accessibilità fisica, cioè acustica, e intellettuale della radiotrasmissione, chiarezza, limpidezza del dettato, gradevole ritmo»⁸⁴. Raccomandandosi con Gianfranco Contini di curare l'accessibilità della prosa alla radio, utilizza una formula particolarmente felice, che ben riassume la chiave di lettura del rapporto tra parola scritta e parola letta al microfono: «Il testo radiofonico non si può rileggere; fugge davanti agli orecchi di chi ascolta»⁸⁵.

Le *Norme* plasmano così un modello di conversazione, «un genere radiofonico caratterizzato dalla presenza al microfono di un solo oratore – detto talvolta

⁷⁹ Le *Norme* sono state pubblicate dall'ERI nel 1953 a firma del Terzo Programma, per poi essere riedite, sempre da ERI, nel 1973, con il nome di Gadda. Sono state pubblicate anche in C. E. GADDA, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di C. Vela, Milano, il Saggiatore, 1982 e in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, ed. dir. da D. Isella, Milano, Garzanti, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, 1991; una riproduzione anastatica è fornita in *Gadda al microfono*, cit.; l'ultima edizione – cui si fa riferimento – è C.E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di M. Bricchi, Milano, Adelphi, 2018.

⁸⁰ M. BRICCHI, *Postfazione*, in C.E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., pp. 29-56: 37.

⁸¹ Cfr. G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969.

⁸² M. BRICCHI, *Postfazione*, cit., p. 39.

⁸³ C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, Milano, Garzanti, 1988, p. 76.

conferenziere per radio – per una durata variabile dai cinque ai quindici minuti»⁸⁶, particolarmente frequentato negli anni Cinquanta, basato su un testo scritto e incentrato su uno specifico tema. Si fa evidentemente riferimento a una fonte di pochi anni precedente: *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano*⁸⁷, pubblicato da Rai-Radio Italiana nel 1948 e scritto dal direttore del Giornale Radio, Antonio Piccone Stella. Sebbene la guida di Stella sia più articolata rispetto alle norme gaddiane e affronti l'argomento da una prospettiva più ampia, ne rappresenta un modello diretto, tanto che ne è ripresa circa la metà delle argomentazioni.

Tra le indicazioni, l'invito a usare costrutti paratattici, con periodi brevi, argomentare in maniera chiara i diversi passaggi del testo, evitando rime involontarie, litoti, allitterazioni, parole desuete e neologismi, incisi, parentesi e sospensioni di alcuni tipo, ricordando che «il microfono e il radioapparecchio con lui, è parola, è discorso. Non è pagina stampata»⁸⁸ e che la lettura di una parentesi non è tollerata dall'orecchio di chi ascolta, che fatica a seguire contemporaneamente diversi filoni di ragionamento.

La durata massima delle conversazioni radiofoniche a una voce è fissata ai quindici minuti, che corrisponde effettivamente al tempo solitamente occupato nella programmazione dalle trasmissioni culturali come conversazioni, serate a soggetto, rubriche. Se «nessuna conversazione da trasmettere “a una voce” può superare questo limite»,⁸⁹ la durata può estendersi quando il testo è articolato in un dialogo a più voci, o anche – nel caso delle trasmissioni di carattere letterario – e alla voce del conversatore si frappongono delle citazioni. E a tal proposito, nel caso di profili, medaglioni, ritratti di autori e autrici è opportuno, segnala Gadda, non sovrastare la diretta espressione dei protagonisti – tramite la lettura di brani, poesie, lettere, pagine di diario – con la propria voce critica, non «insabbiarne l'effigie con il polverino della propria autorità»⁹⁰.

Nel tentativo di instaurare un rapporto con il pubblico, pur privo di reciprocità, Gadda prescrive inoltre di evitare il tono dottrinale e paternalistico e di non porsi su un piano di superiorità intellettuale e simulare una relazione orizzontale con il pubblico.

⁸⁶ *Radio*, a cura di P. Ortoleva, B. Scaramucci, Milano, Garzanti, 2011, p. 203.

⁸⁷ A. PICCONI STELLA, *Il Giornale radio*, cit. 1948.

⁸⁸ C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., p. 21.

⁸⁹ Ivi, p. 12.

⁹⁰ Ivi, p. 15.

Il pubblico che ascolta una conversazione è un pubblico per modo di dire. In realtà si tratta di «persone singole», di monadi ovvero unità, separate le une dalle altre. Ogni ascoltatore è solo: nella più soave delle ipotesi è in compagnia di «pochi intimi». Seduto *solo* nella propria poltrona, dopo aver iscritto in bilancio la profittevole mezz'ora e la nobile fatica dell'ascolto, egli dispone di tutta la sua segreta suscettibilità per potersi irritare del tono inopportuno onde l'apparecchio radio lo catechizza. È bene perciò che la voce, e quindi il testo affidatole, si astenga da tutti quei modi che abbiano a suscitare l'idea di una allocuzione compiaciuta, di un insegnamento impartito, di una predica, di un messaggio dall'alto. L'eguale deve parlare all'eguale, il libero cittadino al libero cittadino, il cervello opinante al cervello opinante. Il radiocolaboratore non deve presentarsi al radioascoltatore in qualità di maestro, di pedagogo e tanto meno di giudice o di profeta, ma in qualità di informatore, di gradevole interlocutore, di amico. I suoi meriti e la sua competenza specifica sono sottintesi, o per meglio dire sono già stati enunciati dal nome, dalla «firma». Il pubblico, e quindi i singoli ascoltatori, già sa, già sanno che la Radio Italiana invita al microfono i «grandi» e le «grandi», vale a dire i competenti⁹¹.

Siamo nella stagione della radio “pre-televisiva”, che sopravviverà fino all’inizio degli anni Sessanta, di quella radio che, sostiene Walter Ong, «dipende dalla scrittura e dalla stampa»⁹², la cui programmazione culturale, come si è evidenziato, è legata a doppio filo alla carta prima e dopo il tempo di messa in onda, tanto per la preparazione delle conversazioni, quanto per la loro successiva immissione nel mercato editoriale, tramite pubblicazione in rivista o nei volumi ERI.

La radio dei decenni successivi, soprattutto le “radio libere” degli anni Settanta, come ben delineato da Enrico Menduni, «non lavora su testi e copioni da limare e mettere a punto con le riunioni di redazioni e il lento lavoro del palinsesto [...], per poi essere recitati al microfono, da una voce senza influssi dialettali, in spazi prefissati che un annunciatore introduce al suo pubblico»⁹³.

Alla conversazione recitata, ricorda Adriano Seroni in un'intervista dei primi anni Ottanta, ancora poco attenta alle potenzialità espressive del medium radiofonico e, per quanto “normata” da Gadda, difficilmente destinata a incontrare i gusti del grande pubblico, subentrerà tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta l'intervista:

Lo scrittore veniva invitato al microfono come scrittore, indipendentemente dal mezzo. La prima rubrica importante che ci fu che riguardava gli scrittori

⁹¹ Ivi, p. 18.

⁹² W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 21.

⁹³ E. MENDUNI, *Il mondo della radio. Dal transistor a internet*, cit., pp. 74-75.

si intitolava *Scrittori al microfono*. In un primo tempo addirittura gli scrittori non venivano nemmeno intervistati. Venivano e leggevano una loro composizione scritta, «conversazione», come si chiamavano all'epoca. Quattro cartelle, centoventi righe, dieci minuti esatti. Poi cominciò la tecnica dell'intervista.⁹⁴

Anticipata da esperienze-chiave come *Il convegno dei Cinque* – celebre trasmissione di dibattito politico-culturale basata sul modello angloamericano della BBC e nella NBC, andata in onda sulla Rete Rossa dal 1946 e, poi, sui canali televisivi fino al 1990⁹⁵ – l'intervista al microfono si configura sempre più come un dialogo tra due o più voci colte, ricreando «via etere e poi sullo schermo, la circolarità propria del salotto letterario, visibile anche nelle modifiche apportate e nei cambiamenti spesso volti alla ricerca di un pubblico più ampio e alla definizione di un linguaggio più efficace e specifico»⁹⁶.

b. L'intervista alla radio e i nuovi ritmi televisivi

Se è vero che, come sostiene Menduni, «i media difficilmente muoiono, più spesso vengono “spostati” dall'arrivo di altri media e altre pratiche sociali, che li costringono a cercarsi nuove funzioni e pubblici»⁹⁷, è proprio la radio il medium che più degli altri, nel corso della sua storia, è stata capace di ridefinire il proprio ruolo nella rete dei sistemi culturali.

È qui utile far riferimento alle considerazioni di Carolyn Marvin che, già nel 1988, in *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, sosteneva che i media non sono oggetti fissi con dei confini naturali, ma, al contrario, i suoi limiti vengono ridisegnati continuamente da agenti

⁹⁴ Intervento di A. Seroni in *La letteratura e le idee. L'apprendista elettronico: letterati e radio dal periodo fascista ai giorni nostri. Le origini, le sperimentazioni*, a cura di A. Abruzzese e S. Vallorani, in onda il 16 gennaio 1981 su Radio Tre.

⁹⁵ Sul Convegno dei Cinque si veda S. D'AMICO, *Convegno dei Cinque*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 15, 9-15 aprile 1950, p. 4; Si vedano anche F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., C. FERRETTI, U. BROCCOLI, B. SCARAMUCCI, *Mamma Rai. Storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997; A. C. JEMOLO, *Al Convegno dei cinque*, a cura di Valbusa P., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

⁹⁶ M. VENTURINI, *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, cit., p. 35.

⁹⁷ E. MENDUNI, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2016, p. VII.

diversi e in contesti storici e socioculturali mutevoli: «Media are not fixed natural objects; they have no natural edges. They are constructed complexes of habits, beliefs, and procedures embedded in elaborate cultural codes of communication»⁹⁸. Una radio dalle proprietà elastiche, che, all'inizio del nuovo Millennio, Jo Tacchi ha così descritto:

Radio can be said to have certain characteristics, but the evidence suggests that radio is what history says it is: it has no essence since it has already taken, and continues to take, different forms. Radio is what it is at a given time, in a given context of use and meaningfulness⁹⁹.

Sarà, in particolar modo, l'avvento del medium televisivo a portare la radio a mettere in discussione il proprio linguaggio codificato e il rapporto con il pubblico, con la messa in campo di un nuovo ordine dei sensi, che ha portato, nella seconda metà del secolo, alla “dominanza dell'occhio”.

La radio, dunque, rinnova il proprio codice, aprendosi alle nuove regole dello schermo e, in alcuni casi, esportando in televisione alcuni dei programmi di più grande successo, ad esempio, dal 1963, *L'Approdo*, «dove molte delle formule già sperimentate alla radio vengono riprese e adattate al piccolo schermo»¹⁰⁰, pur scontrandosi, come sottolinea Aldo Grasso, con la difficoltà di coniugare la «pesantezza (pensosità, un certo accademicismo, il dialogo con la posterità) della carta stampata con la leggerezza della televisione»¹⁰¹.

Sintomo del cambiamento in atto è l'incontro organizzato dalla Rai con i suoi collaboratori il 27 maggio 1960, nato dal riconoscimento dell'urgenza di innovare il linguaggio radiofonico culturale, soprattutto in virtù dell'avvento del ritmo televisivo. La strada perseguita è quella del dialogo tra la dirigenza Rai e scrittori e scrittrici particolarmente attivi nei palinsesti: tra i partecipanti risultano, ad esempio, Palazzeschi, Maria e Goffredo Bellonci, Angioletti, Fabbri, Barzini, Dessì, Giagni. Si individua che «l'onnipresenza della radio è ormai una realtà», ma anche che «questa presenza ha sempre più bisogno di identificarsi con l'intelligenza». Dopo la fondazione

⁹⁸ C. MARVIN, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 8.

⁹⁹ J. TACCHI, *The need for radio theory in the digital age*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. III, n. 2, 2000, pp. 289-298: 292.

¹⁰⁰ R. PERNA, *L'Approdo televisivo e l'arte del Novecento*, cit., p. 17.

¹⁰¹ A. GRASSO, *Piccolo schermo e arte, tra divulgazione e good story*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso e V. Trione, Monza, Johan & Levi, 2014, pp. 49-56: 55.

della quarta rete, Rete Tre, si ritiene di dover lavorare, infatti, al rilancio della radio nel pubblico attraverso la definizione di un linguaggio nuovo, «aderente al mezzo, al di là degli schemi letterari e teatrali»¹⁰². L'elaborazione di un codice specifico, sei anni dopo la rivoluzione portata dalla televisione nella comunicazione di massa in Italia, non può più esimersi dal confronto con l'audiovisivo. A interagire maggiormente con le nuove regole del «magico occhio luminoso»¹⁰³ risulta, soprattutto, il genere dell'intervista. Sostiene infatti Fastelli che tanto gli intervistati, quanto gli intervistatori apprendono «una vera e propria grammatica del gesto e dello sguardo, nella quale la performance fisica funziona parallelamente a quella verbale»¹⁰⁴.

Pur non rinunciando al ruolo di mediare tra intellettuali e pubblico, con l'avvento dei media audiovisivi si assisterà a una nuova fisionomia dei ruoli nel genere dell'intervista:

[lo scrittore] non leggerà più i *reportage* ammirati di coloro che gli hanno tributato visita tra le mura domestiche per strappare una conversazione da riportare sui quotidiani, ma dovrà lui stesso entrare (virtualmente) nelle case degli ascoltatori: dapprima con la voce, interagendo con il mezzo radiofonico e lo studio di registrazione [...]; in seguito, con tutto il proprio corpo, costretto a imparare le leggi della telegenia per adoperarle, se non a suo profitto, almeno con un minimo di cognizione mediatica. Tuttavia, come la tecnologia del secolo precedente, anche l'audiovisivo non esercita soltanto una forza inibitrice sugli scrittori, ma anche un'opposta azione di esibizione con cui proiettarsi verso il pubblico¹⁰⁵.

Come sottolinea Scaffai, infatti, è l'intervista, più di altre forme, ad avere legami «con certi meccanismi del postmoderno: ad esempio, l'inserimento della voce di un autore di letteratura “alta” in un contesto “basso” o *midcult*»¹⁰⁶, idea che trova conferma anche nell'evolversi del genere intervista in direzioni diverse e sempre più improntate sull'intrattenimento e sullo sconfinamento oltre il settore specialistico: da una parte, l'ampliamento dello sguardo verso la realtà socioculturale circostante, dall'altra una

¹⁰² G. CALCAGNO, *Gli scrittori e la radio*, «Radiocorriere», XXXVII, n. 23, 5-11 giugno 1960, p. 18.

¹⁰³ L'espressione è tratta dal decimo capitolo di F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit.

¹⁰⁴ F. FASTELLI, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019, p. 56.

¹⁰⁵ G. M. GALLERANI, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 15.

¹⁰⁶ N. SCAFFAI, *L'intervista con l'autore: il caso Montale*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, vol. II, a cura di I. Crotti et al, Pisa, ETS, 2011, pp. 5-13: 5.

maggiore attenzione al ritratto d'autore e d'autrice, al racconto autobiografico e alla memoria personale e storica:

Col tempo, si passò da una predominanza dell'intervista-consultazione, con cui l'intervistato si esprimeva sul proprio ambito di specializzazione o presentava una propria pubblicazione, facendo anche commenti di tono generale sul mondo culturale e sulla società, a una prevalenza dell'intervista-ritratto, con elementi biografici e personali molto più marcati, e, infine, dell'intervista-informazione. I tre tipi convissero a geometria variabile e mutando nel tempo, ma la tendenza alla predominanza del commento socio-politico sulla semplice descrizione del proprio lavoro è evidente¹⁰⁷.

Il microfono è una un «*micro-stylo*»¹⁰⁸, prendendo in prestito l'efficace espressione di Edgar Morin, in un duplice meccanismo di difesa e resistenza, da una parte, e di apertura, slancio espressivo e visibilità, dall'altra. Nasce, dunque, una nuova forma di consumo mass-mediatico del ritratto d'autore e d'autrice – di «*médiatisation de l'écrivain*»¹⁰⁹ parla Héron –, di cui un'esperienza pionieristica si può rintracciare nelle celebri conversazioni di Jean Amrouche con Giuseppe Ungaretti¹¹⁰, in cui «il giornalista si trasforma in critico letterario, mentre l'autore perde la dimensione – allora ancora tradizionale – dell'attore che interpreta se stesso leggendo le sue poesie per diventare testimonianza autobiografica»¹¹¹. Sacchetti insiste sullo snodo degli

¹⁰⁷ N. VALSANGIACOMO, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930–1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015, p. 106. Si veda anche EAD., *L'intervista letteraria alla radio. Spunti dagli archivi della RSI*, in «Versants», LXVI, n. 2, 2019, pp. 59-71.

¹⁰⁸ Scrive Edgar Morin: «On peut remarquer que la force inhibante du micro est égale à sa force exhibante. C'est-à-dire que si le micro accroît la tendance à se défendre contre l'interview (car c'est se livrer à un instrument qui grave les paroles; celles-ci cessent d'être volantes) il accroît aussi la tendance à s'exprimer, lancer son message au monde. Le micro de radio joue le même rôle ambivalent, c'est-à-dire que si l'ambiance est bonne et que l'intervieweur donne confiance, les besoins d'expression se trouvent suractivés. Le micro de la radio-télévision et du cinéma enregistre "pour tous et pour personne", selon la formule de Nietzsche. Dans ce sens on pourrait parler de micro-stylo. Le micro n'est pas seulement un écouteur, c'est aussi l'instrument de celui qui ne sait pas écrire, et qui peut s'en servir pour se narrer lui-même. L'écouteur, c'est l'intervieweur, et au-delà le public anonyme, les autres rassurants parce que confondus dans l'indetermination anonyme». (E. MORIN, *L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision*, in «Communication», 1966, n. 7, pp. 59-73: 70-71).

¹⁰⁹ P.-M. HERON, *Avant-propos*, in *Les écrivains et la radio*, a cura di P.-M. Héron, Montpellier, Publications de Montpellier - Inathèque de France, 2003, pp. 5-14: 6.

¹¹⁰ Cfr. P. LEJEUNE, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, in particolare le pp. 103-160; Su Amrouche e Ungaretti si vedano V. SPERTI, *Parole d'un uomo: Giuseppe Ungaretti al microfono di Jean Amrouche*, in G. UNGARETTI, J. AMROUCHE, *Conversazioni radiofoniche*, a cura di P. Jacottet, trad. it. di F. Calabrese e H. Zirem, Potenza, Universosud, 2017, pp. 8-24; G. TOSO-RODINIS, *Jean Amrouche et Giuseppe Ungaretti*, in *Les écrivains à la radio: les Entretiens de Jean Amrouche*, a cura di P.-M. HERON, Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry, France, 2000, pp. 89-102. Si veda anche M. VENTURINI, *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, cit.

¹¹¹ V. SPERTI, *Parole d'un uomo: Giuseppe Ungaretti al microfono di Jean Amrouche*, cit., p. 24.

anni Settanta come centrale, anche grazie all'avvento delle radio libere, per la sperimentazione di un nuovo modo di fare radio e di presentare il letterato al pubblico in ascolto:

A metà degli anni Settanta anche la RAI avverte i radicali cambiamenti della comunicazione e le istanze giovanili, che stanno prendendo forme nuove proprio tramite il mezzo radiofonico e la diffusione imminente delle radio libere. Il tempo notturno diventa perciò un momento anche di leggera sperimentazione, un margine di libertà e divagazione. La radio notturna si spoglia delle vesti più paludate per indossare i panni amicali di una gradevole compagnia, cercando un rapporto confidenziale con il pubblico. I poeti e gli scrittori non sono più invitati a leggere testi scritti secondo i prontuari della RAI o le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Gadda, al contrario si chiede naturalezza e spontaneità. La voce del poeta allora improvvisa, parla a braccio, utilizza solo appunti¹¹².

La presenza di scrittrici e scrittori al microfono assume, negli anni successivi all'avvio delle trasmissioni televisive, forme di partecipazione sempre nuove. Il modello di conversazione specialistica che aveva caratterizzato la programmazione del secondo dopoguerra, si muove in direzione del «carattere più generalista assunto dalla radio, e lo sviluppo di generi culturali meno legati alla tradizione scolastica e ottocentesca, e cioè il documentario, le formule basate sull'uso di attori e su una scrittura drammatizzata, e soprattutto i dibattiti»¹¹³. Fastelli registra, ad esempio, la crescita progressiva, dagli anni Sessanta, dell'uso di «interviste telefoniche in diretta [...], che diventano, specie nell'ambito di programmi di intrattenimento o nelle cosiddette trasmissioni-contenitore, segmenti di conversazioni più ampie, garantite dalla presenza di ospiti in studio»¹¹⁴: emblematici, in questo senso, i programmi *Pagina aperta*, *La telefonata*, *Il girasole*, *Radio anch'io*, *Voi ed io*.

Un altro fortunato genere va affermandosi negli anni Settanta – in una fase in cui, se la televisione sembra aver saturato i margini di sperimentazione, la radio vive invece una felice stagione di innovazione estetica – quando, tra il 1974 e il 1975, i grandi nomi della letteratura italiana contemporanea sono chiamati a scrivere e a interpretare

¹¹² R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio*, cit., p. 57.

¹¹³ G. ZANCHINI, *La radio nella rete. La conversazione e l'arte dell'ascolto nel tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017, p. 78. Si vedano anche *Radio*, cit., pp. 203-204; M. PERROTTA, *I suoi primi cento anni. Storia della radio in Italia in cinque atti*, in *La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi*, a cura di T. Bonini e M. Perrotta, Roma, Carocci, 2024, pp. 27-74; G. VARON, *Se la parola si fa spettacolo*, ivi, pp. 277-295.

¹¹⁴ F. FASTELLI, *L'intervista letteraria*, cit., p. 56.

al microfono un'intervista immaginaria con un personaggio storico a loro scelta. Sotto la regia di Camilleri e Sermoniti, in un'interessante ibridazione tra letteratura, storia e codice radiofonico, le *Interviste impossibili* danno vita ad accoppiate quali Arbasino-Pascoli, M. Bellonci-Borgia, Sanguineti-Freud, Camilleri-Stesicoro, Eco-Pitagora, Spaziani-Caterina di Russia¹¹⁵. La trasmissione diventa un classico della radiofonia – a cui si ispirerà anche il successivo ciclo del 1978 *C'ero anch'io. Radiocronache immaginarie dei nostri inviati speciali* – in virtù della partecipazione diretta di scrittori e scrittrici al microfono, che offrono al pubblico in ascolto non solo un ritratto originale e spesso ironico di una figura del passato, ma anche, soprattutto, un dialogo dell'autore allo specchio: «era l'intervistatore che a un certo momento cominciava a intervistare sé stesso. O meglio, erano i personaggi storici paradossalmente a intervistare gli scrittori»¹¹⁶. Ascoltatori e ascoltatrici sono così proiettati in una dimensione onirica, in cui le coordinate spazio-temporali risultano spesso sfocate o addirittura rovesciate, meccanismo grazie al quale l'imperatrice settecentesca Caterina di Russia può, ad esempio, intavolare una discussione con Maria Luisa Spaziani sulla nuova posizione della donna nella contemporaneità:

Ai miei tempi le donne erano poco più che foglie sui rami, o meglio fiori la cui bellezza certo è innegabile, quando c'è, ma che hanno soprattutto la funzione di preparare i frutti. Poi, a quanto mi pare di capire, sulle donne si è rovesciato un carico enorme di responsabilità nuove. La loro intelligenza, che non era allenata, ha dovuto di colpo mettersi in azione, decuplicarsi. E un organo che cresce troppo in fretta soffre nelle sue fibre. La donna sta vivendo la sua adolescenza, la sua prima grande giovinezza. Non ci vorrebbe molto di più per farmi amare il femminismo¹¹⁷.

¹¹⁵ Per la presentazione della trasmissione si veda V. LIBERA, *Esca dalla storia, prego, e parli al microfono*, in «Radiocorriere TV», LI, n. 28, 7-13 luglio 1974, pp. 16-17; F. SCAGLIA, *I fantasmi concedono il bis*, in «Radiocorriere TV», LI, n. 44, 27 ottobre-2 novembre 1974, pp. 167-168; L. PAVOLINI, *Introduzione*, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, cit., pp. IX-XXIV. Si veda anche il volume autobiografico pubblicato dall'ideatrice e curatrice, insieme ad Alessandro d'Amico, delle *Interviste impossibili*: L. MOTTA, *La mia radio*, cit.. Sulle *Interviste impossibili* è interessante la prospettiva proposta in G. M. GALLERANI, *L'intervista immaginata*, cit., in particolare alle pp. 73-84.

¹¹⁶ *Leonardo Sciascia incontra Maria Sofia d'Asburgo*, Radio Uno, 22 giugno 1998. Presentazione di Andrea Camilleri, interpreti Andrea Camilleri e Adriana Asti. Le interviste impossibili sono disponibili online al link <https://www.raiplaysound.it/playlist/leintervisteimpossibili> (data ultima consultazione 17/11/2024).

¹¹⁷ *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, cit., 2006, p. 333.

c. *Spezzare «l'assedio»*

Per quanto sia cresciuta l'attenzione critica al rapporto tra intellettuali e radio, la bibliografia risulta ancora piuttosto lacunosa dal punto di vista degli studi letterari. Diversi i contributi che hanno offerto nuove importanti prospettive di ricerca sulla letteratura al microfono – si pensi a Sacchetti, Morelli e Venturini –, anche se ancora non risultano esaurite le possibili linee d'indagine sull'intreccio tra queste due forme artistiche ed espressive. Non sono ancora molti gli archivi d'autore e d'autrice indagati secondo questa prospettiva e poco sondate risultano, infatti, le potenzialità dei fondi di Rai Teche, soprattutto delle carte conservate dall'Archivio Copioni. Studiosi quali Bonini e Menduni hanno ben evidenziato quanto le ricerche sulla radio in Italia stentino a trovare una collocazione a fuoco negli studi sui media e, ancor di più, in quelli letterari¹¹⁸. Sulla radio pesa ancora, infatti, nonostante la crescente attenzione della ricerca, il pregiudizio di essere un'arte effimera, invisibile¹¹⁹, destinata a non restare, lo stesso che aveva destato non poche perplessità negli intellettuali del Novecento, restii a indirizzare i propri sforzi creativi verso una produzione orale e non riproducibile.

Soprattutto a seguito dell'avvento della televisione, nella narrazione del rapporto tra intellettuali e media nel XX secolo ha prevalso, sottolinea Scurati, la metafora dell'«assedio»¹²⁰, riassumibile, per Grasso, in tre fondamentali linee di frattura: la collaborazione ai mass media – soprattutto alla televisione – come un abbassamento

¹¹⁸ Sull'argomento si vedano almeno T. BONINI, *La lunga strada verso la maturità. Radio e production studies in Italia*, in «Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia», a cura di L. Barra, T. Bonini, S. Splendore, Milano, Unicopli, 2016, pp. 63-80; E. MENDUNI, *An Unheard Story? The Challenge for Radio Studies in Italy*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», II, n. 1, 2004, pp. 15-26. Al fine di inquadrare i *radio studies* in ambito internazionale, con un particolare focus sull'interdisciplinarietà, risultano molto interessanti I. WHITTINGTON, *Radio Studies and 20th-Century Literature: Ethics, Aesthetics, and Remediation*, in «Literature Compass», XI, n. 9, 2014, pp. 634-648; K. LACEY, *Up in the air? The matter of radio studies*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», XVI, n. 2, 2018, pp. 109-126; H.-U. WAGNER, *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, in «TMG. Journal for media history», XXII, n. 2, 2019, pp. 8-23.

¹¹⁹ Così è stata definita nel volume P. M. LEWIS, J. BOOTH, *The Invisible Medium: Public, Commercial and Community Radio*, Macmillan Education UK, 1989.

¹²⁰ A. SCURATI, *L'assedio spezzato. Letteratura e tv nel nuovo millennio*, in «La rassegna della letteratura italiana», CXX, nn. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 99-110.

etico e morale, l'influsso del linguaggio massmediale su quello letterario, l'influenza dei media sulla direzione del mercato editoriale¹²¹.

Pur essendo la radio, ancora oggi, oscurata all'interno del discorso critico su intellettuali e media, si assiste a una nuova centralità acquisita dal sonoro nel sistema mediatico e culturale: l'affermazione del podcast ha portato ad una forma di «rimediazione della radio»¹²², per cui la «cassettina» evocata da Brecht «torna a essere immersa in una rivoluzione dell'audio che la comprende e la estende»¹²³, secondo la tendenza di *re-mediation* dell'epoca digitale, di cui una caratteristica essenziale risulta la «rappresentazione di un medium all'interno di un altro»¹²⁴.

Diversi i podcast che propongono oggi una lettura, seriale e sonorizzata, di opere letterarie della nostra tradizione, innescando una riflessione sulle «relazioni tra letteratura e voce mediata nel presente» ma anche suggerendo una rilettura della «storia di questo rapporto partendo dall'attività di scrittori e scrittrici alle prese con il mezzo radiofonico nel Novecento»¹²⁵. Nell'introduzione al volume monografico di «Finzioni» dedicato a letteratura e audionarrazioni, Della Gala e Torti sottolineano, infatti, la potenzialità del podcast di offrire una nuova lente d'indagine sulla nostra tradizione, ponendosi come evoluzione del nesso tra letteratura e radio nello scorso secolo, ma anche come nuovo tassello importante nella rete di rapporti transmediali tra le opere contemporanee:

Da una parte, ci si può concentrare sulla possibile discendenza del podcasting narrativo dalla tradizione novecentesca del radiodramma praticata da grandi autori della nostra letteratura, sottolineandone i punti di continuità e/o di rottura, e rileggendo nel complesso l'attività e l'identità artistica di letterate e letterati italiani alla luce del loro rapporto con la radio e le sue evoluzioni

¹²¹ A. GRASSO, *Letteratura e televisione*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 698-725.

¹²² T. BONINI-M. PERROTTA, *Introduzione. La radio oggi. Tre prospettive di studio e analisi*, in *La radio in Italia*, cit., pp. 21-26: 22.

¹²³ R. SACCHETTINI, *Voci mediali: la radio nel sistema dei nuovi media*, in *Il medium oggi. Da McLuhan all'intelligenza artificiale*, cit., pp. 167-180: 175-176. Si veda anche G. ZANCHINI, *La radio nella rete. La conversazione e l'arte dell'ascolto nel tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017; T. BONINI, M. PERROTTA, *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023. Sull'applicazione didattica del podcasting si veda: S. GIUSTI, *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020.

¹²⁴ J. D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002, p. 10; Sulla transmedialità si vedano le teorie di H. Jenkins (<https://henryjenkins.org/>); Cfr. C. MELANI e M. VENTURINI, *Ecce video. Letteratura e tv dagli anni Ottanta a oggi*, cit.; G. BENVENUTI, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, cit.; *Il medium oggi*, cit.

¹²⁵ B. DELLA GALA-L. TORTI, *Letteratura italiana e audionarrazioni*, in «Finzioni», IV, n. 7, 2024, pp. 1-4: 2.

digitali. [...] Dall'altra, si può analizzare la costruzione narrativa di simili audionarrazioni e il loro rapporto con la letteratura tradizionalmente intesa attraverso la lente dell'intermedialità, soprattutto nel momento in cui essi si propongono come espansioni o adattamenti di libri o, specialmente dopo il successo di pubblico, vengono riproposti in forma scritta. Si tratta cioè di inserire i podcast nelle filiere di trasformazioni inter e transmediali a cui sono sottoposti i testi nel sistema dei media contemporaneo, tracciando interconnessioni tra l'analisi testuale e narratologica e le condizioni produttive e di diffusione¹²⁶.

Nonostante gli studi del terzo Millennio vadano nella direzione di un ripensamento del fecondo rapporto tra intellettuali e media, sembrerebbe necessario un cambio di paradigma, come quello proposto da Casetti in ambito cinematografico, che ben si presta, tuttavia, a un'applicazione anche ad altri ambiti critici. Sostenendo che «the second life of a text coincides with a second life of reception»¹²⁷ e superando la dicotomia fedeltà-tradimento, Casetti suggerisce la necessità di riconsiderare i rapporti intermediali tra opera letteraria e i suoi diversi passaggi ai media come elementi nati da contesti differenti – di produzione, trasmissione e di ricezione – che si inseriscono in una rete narrativa, o ecosistema, in cui ogni prodotto mantiene le sue peculiarità artistico-espressive ma, dall'altra parte, si connette con il resto del «network»¹²⁸, non immettendo, dunque, un adattamento dell'opera letteraria nel sistema culturale, ma slogandone il testo in una nuova opera.

Inoltre, in questo processo di valorizzazione dell'esperienza radiofonica degli scrittori e delle scrittrici del Novecento, gli archivi assolvono un ruolo centrale, come già evidenziato, ponendo la ricerca di fronte alle nuove sfide di un contesto culturale – e archivistico – sempre più ibrido e multimediale: carta, pellicola e nuovi supporti si intrecciano per rispondere all'intenzione «di costruire e tramandare l'immagine di un destino per molti versi esemplare, esattamente come avviene nelle memorie e nei testi autobiografici, di cui l'archivio, a lungo pensato e ordinato, è la prefigurazione»¹²⁹. Si

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ F. CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses*, in *A companion to literature and film*, a cura di R. Stam, A. Raengo, Madlen–Oxford–Carlton, Blackwell, 2004, pp. 81-91: 85.

¹²⁸ *Ivi*, p. 89.

¹²⁹ L. BRAIDA, “*Mal d'archivio*” e memoria consegnata. *Archivi delle donne nell'editoria del Novecento*, in *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, a cura di L. Braida e I. Piazzoni, Città di Castello, Ronzani, 2024, pp. 19-41, p. 41. Sugli archivi del Novecento si vedano almeno M. TREVISAN, *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009; F. BERNARDINI NAPOLETANO, *L'identità, la memoria. La società letteraria nelle carte d'archivio*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, t. I, Pisa, ETS,

rende necessario, dunque, un approccio integrato alle diverse fonti, che punti a ricostruire, attingendo a documentazione eterogenea, l'esperienza multiforme e poliedrica della letteratura al microfono.

2013, pp. 25-39; *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, a cura di L. Giuva, S. Vitali e I. Zanni Rosiello, Milano, Bruno Mondadori, 2007; *Le muse in archivio. Itinerari tra le carte d'arte e d'artista*, cit.; R. PITTELLA, "Di qui quel senso di aria nuova". Dibattito archivistico e sviluppi storiografici in Italia tra primo e secondo Novecento, in «JLIS.it», XV, n. 2, maggio 2024.

II.

Scrittrici al microfono

Dov'è un progetto è una promessa.
(G. Manzini, *Settembre*, «L'Approdo», 1952)

1. Un nuovo mosaico

Se nella tradizione di studi sulla radio, il rapporto tra medium e letteratura è risultato un filone alquanto sacrificato – con un'evidente concentrazione sul genere del radiodramma –, in quest'ambito si riscontra un'ulteriore lacuna, che riguarda la partecipazione attiva e lo strategico apporto di scrittrici e intellettuali alla produzione culturale radiofonica italiana.

Nel quadro critico internazionale, il contributo che ha dato un fondamentale impulso agli studi sulla radio anche da una prospettiva di genere è *Women and Radio. Airing Differences*, volume collettaneo a cura di Caroline Mitchell, pubblicato da Routledge nel 2000¹. Pur focalizzandosi sulla radio britannica, qui si mettono in evidenza alcuni snodi essenziali del rapporto tra donne e industria dei media, con sezioni che analizzano rispettivamente i modelli di programmazione radiofonica per un pubblico femminile e ideata da donne, i cambiamenti del *broadcasting* di pari passo alla diffusione del movimento femminista, e i diversi aspetti del lavoro femminile per enti radiotelevisivi. Non è però esaminata l'intersezione con la letteratura, né l'apporto delle scrittrici e intellettuali alla radio estera, ma si inquadra la tensione costante che ha caratterizzato il lavoro delle donne per i media e, in particolar modo, per la radio: l'acquisizione di una nuova voce e il potere di farla ascoltare². Come sottolineato da

¹ *Women and radio airing differences*, a cura di C. Mitchell, London, Routledge, 2000. Si veda anche, tra i primi studi dedicati all'argomento, A. KARPF, *Women and radio*, in «Women's Studies International Quarterly», III, 1980, pp. 41-54.

² Sul caso tedesco si veda invece K. LACEY, *Feminine Frequencies: Gender, German Radio and the Public Sphere 1923-1945*, University of Michigan Press, Michigan 1996. Di Lacey si segnala anche l'articolo di taglio più generale K. LACEY, *Continuities and Change in Women's Radio*, in *More than a Music Box: Radio Cultures and Communities in a Multi Media World*, a cura di A. Crisell, Oxford,

Marta Perrotta, cui si devono diversi studi sul contributo delle donne alla storia della radio italiana e alla ridefinizione del linguaggio comunicativo, la voce femminile “acusmatica”, di cui dunque non si può identificare visivamente l’origine, ha, infatti, costituito «a perennial challenge to the enunciative authority, predominantly male; this led to various attempts at containment over time»³.

Sin dalle origini – segnate, si ricorda, anche dal manifesto futurista *La radia* e, dunque, dal rovesciamento al femminile del dispositivo – il medium va incontro a una forte caratterizzazione dal punto di vista del genere, che tuttavia si muove in direzioni divergenti. Se, come evidenziato, l’autorità culturale della radio sarà affidata soprattutto, fino agli Quaranta, a scrittori, critici e intellettuali, il medium si declina al femminile nella promozione di sé stesso: femminili sono le voci che accompagnano i radioascoltatori nelle trasmissioni – attrici, annunciatrici, conduttrici –, così come femminili sono la maggior parte dei volti in copertina e all’interno di «Radiorario» e di «Radiocorriere». Il medium costituisce inoltre, visto il suo uso domestico, un ponte costante tra sfera privata e pubblica, risultando dunque «intimamente coinvolto nei processi di modernizzazione degli ultimi ottanta anni, e per la stessa ragione è stato parte in causa nei processi di democratizzazione e integrazione delle donne nella sfera pubblica»⁴, in virtù del suo potere di muoversi sul doppio crinale dell’intimità e della partecipazione di massa: «la voce della radio contiene l’esperienza dell’ascoltatore, si pone come spazio transizionale tra l’esperienza soggettiva e quella collettiva, perché ha una struttura temporale che prescinde dall’individuo ma si connette profondamente con esso, in modo viscerale»⁵. Pur essendo stata «informed and shaped by the gender ideologies», com’è ovvio e come d’altronde lo è stata l’industria culturale a ogni

Berghan, 2003, pp. 145-165. Si rinvia anche al recente contributo C. MITCHELL, *Contemporary Gendered Radio: Re-mapping, re-sounding and re-negotiating the borders of research and praxis*, in «Rundfunk und Geschichte», L, nn. 1-2, 2024, pp. 11-23. Qui Mitchell insiste particolarmente sul ruolo degli archivi nella riscoperta della presenza femminile in radio, tema già affrontato anche nell’articolo C. MITCHELL, *Re-Sounding Feminist Radio. A Journey through Women’s Community Radio Archives*, in «Feminist Media Histories», I, n. 4, 2015, pp. 126-143.

³ M. PERROTTA, *Women Working in Radio. Methodological Approaches Comparing Italy and the International Context*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2023, pp. 57-68.

⁴ M. PERROTTA, *Quando la voce fa la differenza. Prospettive di ricerca su radio e “femminile”*, in «IMAGO, Studi di cinema e media», III, n. 6, 2012, pp. 153-165. Si vedano anche P. VALENTINI, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007 e M. PERROTTA, *Corpi senza voce o voci senza corpo? Donne al microfono nell’informazione radiofonica*, in «Problemi dell’informazione», XI, n. 3, dicembre 2015, pp. 503-525.

⁵ M. PERROTTA, *Pioniere dell’etere*, cit., p. 19. Si veda anche M. PERROTTA, *Corpi senza voce o voci senza corpo? Donne al microfono nell’informazione radiofonica*, cit., p. 508.

livello, la radio ha costituito, infatti, anche lo spazio in cui «gender relations could be contested, negotiated and redefined»⁶.

Se si sono consolidate le ricerche che intersecano prospettive sociologiche, linguistiche e comunicative, soprattutto incentrate sul contesto di ricezione più che su quello di produzione⁷, non risulta pienamente indagato, in uno sguardo d'insieme e con gli strumenti della critica letteraria, il contributo delle scrittrici del Novecento alla produzione culturale radiofonica dello scorso secolo e all'impatto dell'esposizione pubblica attraverso la radio sui meccanismi di autorappresentazione autoriale e sugli equilibri interni al canone letterario.

Nel contesto italiano, hanno tracciato una preziosa direzione metodologica, pur non focalizzandosi sul rapporto tra radio e letteratura, il volume di Laura Branciforte *Donne in onda nel ventennio fascista tra modernità e tradizione (1924-1939)* (Rubbettino, 2018)⁸ e il recente studio di Marta Perrotta, *Pioniere dell'etere. Dieci donne che hanno fatto la radio in Italia* (Carocci, 2025)⁹, progetto, quest'ultimo, legato anche al podcast Rai Play Sound *Donne di parola*¹⁰. Nel volume di Branciforte si analizza il nesso tra comunicazione radiofonica e propaganda politica, soffermandosi sul ruolo delle donne nella radio di Regime: analizzando le esperienze di alcune delle principali protagoniste, quali Maria Luisa Boncompagni, Rosa Corsini, Ada Frizzi,

⁶ K. SKOOG-A. BADENOCH, *Women and radio: sounding out new paths in women's history*, in «Women's history review», XXIX, n. 2, pp. 177-182: 178-179. Il rimando è a K. LACEY, *Continuities and Change in Women's Radio*, cit., pp. 146-149.

⁷ È qui opportuno menzionare gli studi di Isola sul contesto di ricezione radiofonica dal Fascismo al dopoguerra: G. ISOLA, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia Fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; ID., *Cari amici vicini e lontani... Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, cit.; ID., *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo, 1924-1944*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

⁸ L. BRANCIFORTE, *Donne in onda nel ventennio fascista tra modernità e tradizione (1924-1939)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018. Si veda anche L. BRANCIFORTE, *La donna elettrica: radio e identità femminile tra le due guerre*, in *Literatura, pensamiento y sociedad*, a cura di M. P. Lamberti e F. Bizzoni, Messico, Universidad Autónoma de Mexico, 2003, pp. 305-326. Sul periodo tra le due guerre si segnala anche S. FOLLACCHIO, *Women On the Air: voci femminili ed emittenti radiofoniche tra Italia e Stati Uniti (anni '20-'40)*, in «Genesis», XIX, n. 2, 2020, pp. 113-135.

⁹ M. PERROTTA, *Pioniere dell'etere. Dieci donne che hanno fatto la radio in Italia*, cit.

¹⁰ *Donne di Parola* è un podcast prodotto da Rai Radio Due e Rai Play Sound. Gli episodi del podcast sono dedicati ad alcune delle protagoniste della radio del Novecento e sono ascoltabili sulla piattaforma Rai Play Sound, al link: <https://www.Raiplaysound.it/programmi/donnediparola>. Si segnala anche il gruppo di ricerca internazionale coordinato da Marta Perrotta, *Donne in onda. Voci, professioni e ascolto in radio e nei media sonori*.

Elisabetta Oddone, Lisa Sergi e Pia Moretti¹¹, si riflette qui sulla costante tensione, nella radio del Ventennio, tra tradizione e modernità, tra conservazione e innovazione. Basandosi su un'accurata ricerca negli archivi Rai, anche nel volume di Perrotta si intende «far luce sul modo in cui le donne abbiano contribuito a costruire la storia del medium e delle sue culture produttive»¹², riconoscendo nello spazio di *broadcasting* una dimensione essenziale alla conquista di nuovi margini di azione e di influenza per le donne. Al fine di «ricostruire il senso di un'assenza»¹³, si ripercorre la storia della radio attraverso alcune delle sue figure più significative – Pia Moretti, Anna Garofalo, Dina Luce, Anna Luisa Meneghini, Federica Taddei, Lidia Motta, Linda Ingafù, Elena Doni, Barbara Marchand e Rossella Panarese – non concentrandosi, dunque, sui contributi letterari, ma prendendo in considerazione interessanti casi di giornaliste, conduttrici, annunciatrici e drammaturghe¹⁴.

Segnano, entrambi i contributi, passi decisivi per iniziare ad includere nel campo degli studi su letteratura e radio quello che Daniela Brogi, con un'immagine molto efficace, ne *Lo spazio delle donne*, definisce «l'elefante nella stanza»¹⁵: una presenza che occupa con decisione lo spazio, mentre il mondo circostante si ostina a ignorarne l'impatto.

Le vicende, le opere e le esistenze di metà dell'umanità sono state lasciate ai margini della storia, formando una zona fuori campo che d'altra parte, come accade al cinema, va messa in dialogo e in tensione critica e creativa con il centro dell'inquadratura; non si tratterà dunque di infilare polemicamente delle tessere assenti, né di rappezzare i buchi, o di aggiungere nomi tanto per far numero, ma di cambiare linguaggio e prospettiva, di formare un nuovo mosaico¹⁶.

¹¹ L. BRANCIFORTE, *Donne in onda nel ventennio fascista tra modernità e tradizione (1924-1939)*, cit., pp. 91-134.

¹² M. PERROTTA, *Introduzione*, in *Pioniere dell'etere*, cit., p. 18.

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Sulla programmazione radiofonica pensata per il pubblico femminile negli anni Settanta, in particolar modo sul caso di *Noi, voi, loro donna*, si veda il contributo di A. L. NATALE, *Radio programming by and for women in Italy in the 1970s: The case of Noi, voi, loro donna*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», XI, *Gender Issues: Trajectories of Change in the Italian Mediascape*, 2023, p. 369-385.

¹⁵ Cfr. D. BROGI, *Introduzione. L'elefante nella stanza*, in EAD., *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 3-7.

¹⁶ Ivi, p. 4.

Un mosaico in gran parte sepolto sotto una storiografia letteraria ancora viziata da un canone fortemente caratterizzato dal punto di vista del genere¹⁷, che agisce secondo un duplice processo di rimozione – dell'autorialità femminile e, come già evidenziato, del rapporto tra letteratura e mass-media – da cui, tuttavia, emerge un ruolo centrale delle scrittrici nel sistema culturale del Novecento – ancora scarsamente riconosciuto – e un contributo rilevante delle scrittrici alla programmazione culturale Rai, che apre diverse direttrici d'indagine. In qualità di autrici, drammaturghe, traduttrici, conduttrici, ospiti di dibattiti e di interviste, Bellonci, Manzini, Banti, Spaziani, Masino, de Céspedes, Ginzburg, Aleramo, Garofalo, Romano, Campo, Maraini, Loy, hanno fatto della radio un'estensione della propria penna e un amplificatore della propria voce intellettuale, aggiungendo un importante tassello alla propria esperienza autoriale che, se opportunamente indagato, offre chiavi di lettura inedite sul rapporto tra intellettuali e mass media come fondamentale paradigma della modernità letteraria.

Risulta in questo senso prezioso recuperare la teoria del *diffractive reading*, postura critica elaborata da Haraway alla fine degli anni Novanta, che risulta qui efficace sul doppio binario della marginalizzazione della voce delle donne nella storia culturale e dell'approccio allo studio del rapporto tra letteratura e media, ancora spesso ingabbiato nel binarismo fedeltà-tradimento e nella gerarchia origine-adattamento. Riprendendo la metafora dalla fisica, secondo la quale dall'incontro tra delle onde e un oggetto lungo la traiettoria si genera una deviazione dalla regolare propagazione rettilinea, che

¹⁷ Su questo si rimanda al recente contributo E. DE PASQUALE-M. VENTURINI, «Parole come azioni». *La voce delle scrittrici nella didattica della letteratura*, in «La MODernità della Scuola», II, n. 1, 2025, pp. 30-46. Si vedano anche M. S. SAPEGNO, *La critica letteraria femminista: dentro o fuori le istituzioni?*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Atti del convegno (Sapienza Università di Roma 3-4 dicembre 2015), a cura di M. S. Sapegno, I. De Bernardis, A. Perrotta, Roma, Sapienza Università editrice, 2017, pp. 11-2; *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, a cura di M. S. Sapegno, Roma, Carocci, 2014; F. VENNARUCCI, *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, a cura di M. S. Sapegno, Roma, Carocci, 2010, pp. 181-208; F. CALITTI, *Il canone dalle Origini all'Unità*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di G. Ruozzi e G. Tellini, Firenze-Milano, Le Monnier Università - Mondadori Education, 2020, pp. 31-42; D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit.; M. ORSI, *Fading Away: Women Disappearing from Literature Textbooks*, in *Female Cultural Production in Modern Italy Literature, Art and Intellectual History*, a cura di S. Hecker, C. Ramsey-Portolano, Londra, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 19-36; S. TATTI-C. LICAMELI, *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 2023; P. CATALDI, *Cambiare prospettiva: le donne della letteratura*, in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 13-30; D. BROGI, *Vedi alla voce: scrittrici*, in «Oblio», XIV, n. 50, dicembre 2024, pp. 60-63.

non procede per riflessione o rifrazione ma per pattern di *diffrazione*, Haraway propone un rimodellamento dei sistemi di lettura di interpretazione critica.

Diffraction patterns record the history of interaction, interference, reinforcement, difference. Diffraction is about heterogeneous history, not about originals. Unlike reflections, diffractions do not displace the same elsewhere, in more or less distorted form, thereby giving rise to industries of metaphysics. Rather, diffraction can be a metaphor for another kind of critical consciousness at the end of this rather painful Christian millennium, one committed to making a difference and not to repeating the Sacred Image of Same. [...] Diffraction is a narrative, graphic, psychological, spiritual, and political technology for making consequential meanings¹⁸.

«La presenza, ma anche l'assenza, dei documenti, l'ordine o il disordine determinano l'immagine di sé che si vuole trasmettere, e contribuiscono alla costruzione di un monumento della propria vita»¹⁹, sostiene Trevisan, e difatti l'ordinamento dato dalle scrittrici alle proprie carte – ne sono esempio anche i fondi di Morante, de Céspedes, Manzini, Loy – si può leggere come «parte di quel complesso processo che porta alla conquista di uno spazio riconosciuto nel canone [...] e di un dialogo costante con il pubblico, quella “stanza”, non più “tutta per sé”, ma condivisa con altri e predisposta insieme ad altri, che accoglierà poi il proprio lascito e l'immagine della propria opera consegnata al futuro»²⁰. La conservazione volontaria, nel complesso archivistico, dei copioni e dei materiali preparatori volti a intervenire al microfono e a lavorare alle collaborazioni radiofoniche, costituisce, dunque, un indizio importante del ruolo attribuito dalle autrici del Novecento alla presenza negli studi radiotelevisivi come chiave d'affermazione – insieme alle collaborazioni giornalistiche – della propria voce, a partire dagli anni della Seconda guerra mondiale, in cui la radio ha giocato un ruolo fondamentale nel processo di Liberazione nazionale e di ricostruzione culturale della neonata Repubblica:

¹⁸ D. J. HARAWAY, *Modest_Witness @Second_Millennium. FemaleMan®_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, New York-London, Routledge, 2018², p. 273.

¹⁹ M. TREVISAN, *Autoritratti all'inchostro*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di S. Albonico e N. Scaffai, Milano, Officina libraria, 2015, pp. 9-20: 10.

²⁰ M. VENTURINI, *Il ruolo della ricerca d'archivio nello studio della modernità letteraria*, in *Non di sole carte. Gli archivi della modernità letteraria*, a cura di R. Pittella, M. Venturini e R. Gandolfi, Roma, Roma Tre Press, 2026, ics. Sull'argomento si vedano anche almeno «Quaderni del '900», *Archivi letterari del 900, Parte II: gli archivi femminili*, a cura di G. Zagra, M. Davini, M. M. Kubas, XIX, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2019; L. GIUVA, *Le donne e gli archivi. Una questione di genere*, in *Archivi privati. Studi in onore di Giorgetta Bonfiglio Dosio*, a cura di R. Guarasci, E. Pasceri, Roma, CNR, 2011, pp. 145-194; *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, cit.

Pur essendo attive e partecipi, non tutte hanno imbracciato le armi. Alcune di loro hanno scritto, parlato alla radio, istigato al sabotaggio, alla rivolta contro il nazifascismo: insomma hanno usato le parole come armi. La comunicazione è stata la loro trincea. Tramite il lavoro nel giornalismo radiofonico e nella comunicazione letteraria [...] si sono impegnate in un'altra Resistenza e in una battaglia per un'altra Liberazione, che va oltre la liberazione dal nazifascismo. Una di loro, la scrittrice Alba de Céspedes, così ha appuntato nel suo diario il 6 agosto del 1943: «Mi sembra che qualcosa per la battaglia e per le armi non possiamo fare, ma qualcosa per la nuova coscienza dell'italiano sì». È la speranza di avviare un processo di democratizzazione concreta dell'intera società, a partire dai rapporti tra uomini e donne, e non solo all'interno della famiglia²¹.

²¹ V. P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 2018, pp. 9-10. Sulle scrittrici e la Resistenza si veda anche *Guerra Resistenza Liberazione. Lo sguardo delle donne*, a cura di R. Colombi e D. De Liso, Napoli, Loffredo, 2025.

2. Cambiare l'Italia. Resistenze radiofoniche

a. Fausta Cialente a Radio Cairo

Nel 1976, scrivendo il romanzo-memoir *Le quattro ragazze di Wieselberger* Fausta Cialente rievoca una pagina fondamentale della sua esperienza intellettuale: trasferitasi in Egitto nel 1921, a seguito del matrimonio con Enrico Terni, vicedirettore della filiale del Banco di Roma di Alessandria, durante la Seconda guerra mondiale venne incaricata dagli Alleati di condurre per Radio Cairo una trasmissione di taglio politico, rivolta alla comunità italiana in Egitto, ai prigionieri di guerra e a chi riusciva a connettersi clandestinamente dall'Italia, sfuggendo alla censura fascista²². Dal 21 ottobre 1940 al 14 febbraio 1943 è dunque responsabile della trasmissione quotidiana *Siamo italiani, parliamo agli italiani*, in cui a bollettini d'informazione si alternano commenti e approfondimenti politici. La scrittrice «non si conforma ai canoni delle trasmissioni radiofoniche inglesi; il suo stile comunicativo non manca di sentita emozione e anche di passaggi retorici: toni molto distanti da quelli delle trasmissioni radiofoniche della Bbc di Londra, solitamente pacati, da notiziario [...]»²³. La radio comincia infatti a definirsi per la comunità intellettuale di quegli anni come una nuova, concreta possibilità di raggiungere un pubblico che mai era stato così ampio e di avere un impatto tangibile sulla coscienza politica e civile degli italiani sotto il Regime: «era un'arma», scrive Cialente nel 1976, «che la sorte mi poneva in mano e con quell'arma, astuzia aiutando sul fascismo avrei finalmente sparato anche io»²⁴. Le carte dell'autrice, conservate presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, risultano fondamentali a

²² Per ricostruire il coinvolgimento di Cialente nelle trasmissioni di Radio Cairo si vedano almeno F. RUBINI, «Un'italiana che parlava agli italiani». *Fausta Cialente redattrice di Radio Cairo*, in «Italia Contemporanea», n. 281, 2016, pp. 57-81; M. S. PALIERI, *Radio Cairo. L'avventurosa vita di Fausta Cialente in Egitto*, Roma, Donzelli, 2018; F. RUBINI, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Mondadori, 2019; E. CARBÈ, *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Roma, Artemide, 2021. Nonostante ancora non abbia interessato l'attività radiofonica dell'autrice, si segnala il progetto *Laboratorio Cialente*, avviato nell'ambito del corso di Informatica umanistica dell'Università di Siena in occasione del trentennale della scomparsa della scrittrice, nel 2024. Il sito web del progetto, consultabile al link <https://digilet.unisi.it/s/cialente/page/home>, restituisce un osservatorio completo e ricercabile sulla biografica e sull'opera dell'autrice.

²³ V. P. BABINI, *Parole armate*, cit., p. 17.

²⁴ F. CIALENTE, *Le quattro ragazze di Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, p. 223.

ricostruire quegli anni e la postura di Cialente di fronte ai cambiamenti politici in atto. Le carte d'archivio, in particolare i nove quaderni raccolti in *Diario di guerra (1941-1947)*, hanno, infatti, costituito il perno degli studi sulla sua esperienza radiofonica, a maggior ragione trattandosi di documenti ordinati e conservati da Cialente con l'obiettivo di restituire un proprio autoritratto intellettuale. L'antefatto della narrazione affidata al diario, viene esplicitato nel 1946, in un abbozzo di romanzo, scritto alla stazione di Sidi Gaber, in attesa di un treno per Il Cairo. Scrive Cialente:

Io avevo chiesto e ottenuto il compito di maggior responsabilità, la redazione dei bollettini e dei commenti. Importante era quel che si diceva, in un simile momento. Ma avevo premesso che avrei accettato solo a condizione di essere un'italiana che parlava agli italiani e non una trasmissione britannica in italiano (Difatti, essa ebbe come titolo: siamo italiani e parliamo agl'italiani). Mi erano già state sottoposte le direttive giunte da Londra e devo dire che le avevo trovate sopportabilissime. Evidentemente era un gomito col quale bisognava giocare come il gatto col topo, per utilizzare le direttive sulla linea che doveva essere la nostra e non sempre poteva coincidere con quella dei «dirigenti»²⁵.

La radio è attivatrice di una forza creativa inedita, da cui scaturisce un nuovo impegno sulla scena culturale e politica, apparentemente lontana dalla scrittura letteraria, e che pure, quando non si lega a doppio filo alla produzione narrativa, segna un nuovo corso dell'esperienza intellettuale: anche in seguito al ritorno a Roma, avvenuto nel 1947, Cialente porterà avanti un'intensa attività giornalistica per periodici quali «Noi donne», «L'Unità» e «Vie Nuove».

Il duro lavoro che avevo accettato, i problemi che dovevo affrontare, mi fecero, durante anni, in apparenza una solerte e precisa funzionaria; in realtà svegliarono una persona che non avrei mai supposto di poter essere, con tutta la malizia, l'arroganza, la capacità d'intrigo e d'aggressione che richiedevano la quotidiana difesa dell'indipendenza e dell'efficienza del nostro lavoro [...]. Non ero più la "scrittrice", avevo perfino dimenticato d'esserlo stata, mi sembrava che non avrei più potuto perder tempo a "inventare storielle", la crudeltà della guerra mi faceva vedere questo come la cosa più inutile del mondo. Avevo torto, ma così è stato²⁶.

Negli anni successivi alla collaborazione con Radio Cairo la presenza di Cialente al microfono si dirada notevolmente. Poche le testimonianze conservate dagli archivi Rai di quel periodo, complici anche i continui viaggi in Europa e in Medioriente, tra cui

²⁵ Ora in M. S. PALIERI, *Radio Cairo*, cit., p. 27.

²⁶ F. CIALENTE, *Le quattro ragazze di Wieselberger*, cit.

l'Inghilterra, l'Iraq e il Kuwait. Al 5 maggio 1966 risale la messa in onda de *La vedova*, lettura del racconto di Cialente pubblicato all'interno della raccolta *Pamela o la bella estate. Racconti* (Feltrinelli, 1962) e per l'occasione diretto dal regista radiofonico Marco Lami²⁷. Nel 1979 sarà sceneggiato per la radio anche il racconto *Marcellina*²⁸, incluso in *Interno con figure* (Editori Riuniti, 1976): il racconto viene inserito all'interno della rubrica di Radio Uno *Storie di donne*, in virtù della sua protagonista eversiva, la contrabbandiera Marcellina.

Un inverno freddissimo (Feltrinelli, 1966) ispira lo sceneggiato televisivo *Camilla* (Rete 1, 1976), serie in quattro puntate con protagonista Giulietta Masina, per la regia di Sandro Bolchi e la sceneggiatura di Tullio Pinelli²⁹, che mette in scena l'avventura di Camilla nel tentativo di ricostruire la propria vita nella Milano dell'immediato dopoguerra. Pur non avendo preso parte alla produzione, Cialente si dice pubblicamente soddisfatta del risultato complessivo³⁰, anche se la Camilla del piccolo schermo è «diversa da quella immaginata [...] sulla pagina»³¹, in quanto viene, secondo l'autrice, rappresentata come una «madre-chioccia» e depotenziata nella sua libertà, modernità e consapevolezza: «ha ragione Natalia Ginzburg quando scrive che, rispetto al romanzo, ne è venuta fuori una donna ossessiva, protettiva. Io l'avevo immaginata più libera, più moderna, meno rassegnata. Non ha vuoti affettivi, è una donna autonoma»³². Sulla scia del successo di *Camilla*, alla televisione è riconosciuto

²⁷ Il copione del racconto sceneggiato si trova presso RTF, b. 2657, fasc. 4.

²⁸ Andrà in onda il 4 settembre 1979, alle 21.30 su Radio Uno, per la regia di Carlo Di Stefano e con l'interpretazione di Angiola Baggi, Ettore Carloni, Luigi La Monica, Pia Morra, Linda Sini.

²⁹ Cfr. il servizio D. GIANERI, *Una Madre Coraggio brianzola*, in «Radiocorriere», LIII, n. 16, 18-24 aprile 1976, pp. 24-27.

³⁰ Lo sceneggiato accenderà un dibattito sulle testate nazionali, che coinvolge «Radiocorriere», «Il Corriere della Sera», «Paese Sera», che insiste soprattutto sulla protagonista Camilla e sulla ricostruzione del contesto postbellico. Cfr. R. LOY, *Il lungo inverno di Camilla*, in «Noi donne», n. 18, 2 maggio 1976, pp. 60-62. Qui, in merito alla perplessità di trarre uno sceneggiato televisivo dal romanzo, Cialente afferma: «Sì, devo confessarlo, anche perché è la prima volta che un mio romanzo viene tradotto in immagini, comunque è un "libero adattamento" e in non ho voluto partecipare alla sceneggiatura perché credo che mi sarei scontrata con ragioni di produzione, col problema di dover fare comunque "spettacolo"...» (ivi, p. 61). Per un approfondimento su *Camilla* cfr. F. RUBINI, *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, cit., pp. 130-149.

³¹ F. CIALENTE, *È una Camilla diversa da quella che avevo immaginato*, a cura di G. Bocconetti, in «Radiocorriere», LIII, n. 19, 9-15 maggio 1976, pp. 22-26: 24.

³² *Camilla non è chioccia*, ivi, p. 52. Il riferimento è alla recensione di N. GINZBURG, *Camilla nel freddo '46*, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1976, p. 15. Sulla resa dello sceneggiato Ginzburg aggiunge: «Come è noto, la televisione assai raramente dà atmosfere. Qui, gli odori e le atmosfere dell'epoca si sono studiati di darli, in mille modi, e con mille dettagli. Ma quella particolare atmosfera del dopoguerra, ben viva nel romanzo e che tutti ben ricordiamo, qui noi prendiamo nota che hanno cercato di evocarla, e tuttavia non c'è» (*ibid.*).

il merito di «aver stimolato attraverso gli anni nel suo pubblico, ch'è vasto ed eterogeneo, l'interesse per la lettura» e, nel caso di Cialente, di aver fatto «conoscere a più vasti settori del pubblico questa scrittrice di sicuro talento, di grande impegno civile e morale»³³, in concomitanza dell'uscita de *Le quattro ragazze di Wieselberger*, nel 1976.

Infine, tra le ultime esperienze radiofoniche dell'autrice, il 18 agosto 1981 vi è un'intervista al nipote Paolo Terni, conduttore di *La musica e i dischi di...*, all'interno del programma di Radio Tre *Pomeriggio musicale*, in cui la scrittrice ripercorre la propria esperienza biografica, soffermandosi sugli anni al Cairo come snodo essenziale del percorso intellettuale e sull'uso della voce radiofonica come arma politica e culturale, in un racconto costellato di intervalli musicali.

L'esperienza di Cialente traccia, dunque, una parabola condivisa da molti scrittori e scrittrici: dopo l'esperienza spartiacque di Radio Cairo, una stagione di forte impegno politico attraverso la letteratura, le pubblicazioni periodiche e la radio, negli anni Settanta e Ottanta i media si configurano come uno strumento per autoritrarsi e lasciare il segno di un ultimo profilo intellettuale.

b. Parole di una donna: *Anna Garofalo tra letteratura, politica e società*

Un caso particolarmente emblematico di attivismo politico e culturale attraverso la radio è quello, noto, di *Parole di una donna*³⁴. Condotta da Anna Garofalo, attraverso i microfoni di Radio Roma, dal 1944 al 1952, il programma viene commissionato dallo Psychological Warfare Branch (PWB), organo anglo-americano deputato al controllo delle comunicazioni nei paesi occupati dagli alleati. La trasmissione si rivolge in particolare alle donne italiane, ma ambisce a un pubblico più ampio e trasversale,

³³ P. G. MARTELLINI, *Il nuovo romanzo di Fausta Cialente*, in «Radiocorriere», LIII, n. 22, 30 maggio-5 giugno 1976, p. 14.

³⁴ Su *Parole di una donna* si vedano almeno V. P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, cit.; B. BIANCHI, *Le donne, il voto, la pace negli scritti e nelle conversazioni radiofoniche di Anna Garofalo (1944-1950)*, in «[L'Espresso. Fascicoli di storia e di cultura](#)», XI, 2016, pp. 1-17; V. PUCCINI, *Parole di una donna contro la guerra: gli scritti di Anna Garofalo*, in «RSEI. Revista de la Sociedad Espanola de Italianistas», XVIII, 2024, pp. 73-83; M. PERROTTA, *Anna Garofalo, l'italiana in Italia*, in EAD., *Pioniere dell'etere*, cit., pp. 45-54.

offrendo un osservatorio sociologico sull'Italia del dopoguerra. Questa tensione verso un pubblico vasto e non necessariamente femminile non viene intercettata dalla Rai che, ricorda Garofalo, «considera le donne come una categoria alla stregua degli scolari, dei militari, degli agricoltori e non come il 53% degli elettori italiani»³⁵. Da quest'esperienza nasce poi il volume *L'italiana in Italia*, pubblicato da Laterza nel 1956, da cui è possibile ricostruire la storia della trasmissione nei suoi passaggi fondamentali, attraverso le memorie della sua stessa autrice.

Parole di una donna, nasce dalla precisa intuizione di «qualcosa che scricchiola» tra le mura delle famiglie italiane, dal «bisogno di aprire le finestre, di dire la verità, la stanchezza dei luoghi comuni»³⁶. Quando, infatti, la radio tornerà sotto il controllo italiano, Garofalo non potrà far a meno di rilevare «che la mentalità degli occupanti era assai più larga e democratica di quella degli occupati»³⁷.

Le tante lettere inviate da ascoltatrici e ascoltatori di tutta Italia danno lo spunto per affrontare le questioni più stringenti del Paese, all'alba della Liberazione: la libertà femminile, anche dal punto di vista sessuale, la parità tra uomini e donne nella sfera pubblica, ma anche la ricerca di un nuovo equilibrio tra generi all'interno delle relazioni private, il diritto al divorzio, l'accesso delle donne alle cariche pubbliche, il diritto di voto. Protagoniste restano le testimonianze delle tante che ascoltano *Parole di una donna*, alternate a interventi al microfono di personalità pubbliche, intellettuali del mondo politico e letterario: Rosetta Longo, ad esempio, in rappresentanza del Comitato femminile pro-voto, ma anche, a diritto elettorale conquistato, Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Alba de Céspedes e Sibilla Aleramo. «È un'affermazione di dignità dell'individuo», sostiene de Céspedes al microfono, dichiarandosi pronta a collaborare, qualsiasi sia l'esito delle elezioni politiche, per «rimettere in piedi al più presto il paese»³⁸.

Il format di *Parole di una donna*, che ottiene un grandissimo successo di pubblico, verrà ripreso in diverse esperienze immediatamente successive che coinvolgeranno scrittrici e intellettuali. Nel 1952, a seguito della chiusura del programma di Garofalo, la Rai inaugura due nuove trasmissioni rivolte alle ascoltatrici. *Mattinata in casa*.

³⁵ Ivi, pp. 89-90.

³⁶ Ivi, p. VIII.

³⁷ Ivi, p. 31.

³⁸ Ivi, p. 39.

*Settimanale per le donne lavoratrici*³⁹, in onda ogni domenica mattina dal 6 gennaio 1952, conta sulle collaborazioni fisse della stessa Garofalo, Gianna Manzini, Jader Iacobelli, Antonio Tatti e Riccardo Morbelli. Sul secondo numero del «Radiocorriere» del 1952, la trasmissione è così presentata:

Era giusto che la Radio si ricordasse anche di voi impiegate, operaie, lavoratrici in genere, che dovendo trascorrere la mattinata dei giorni feriali negli uffici o nelle fabbriche non potete ascoltare le trasmissioni dedicate generalmente alla donna. Ed era logico che quei tre quarti d'ora che a partire da domenica 6 gennaio saranno a voi settimanalmente dedicati trovassero posto fra i nostri programmi proprio durante quella mattinata di domenica che è l'unica che vi vede trattenere nelle vostre stanze, intente forse comunque a lavorare, ma una volta tanto per vostro conto e piacere, durante quella che è insomma la vostra «Mattinata in casa»⁴⁰.

Anche la proposta Rai, sulla scia dell'esperienza di Garofalo, tiene conto della nuova posizione della donna nella vita pubblica italiana, programmando la trasmissione nell'unica giornata di riposo delle lavoratrici e uscendo dai canoni classici della rubrica "femminile", tendenzialmente dedicata alla moda o alla cura della casa, ibridando questi moduli tradizionali, tra le altre cose, a un bollettino politico di Garofalo e alle conversazioni letterarie di Manzini: «sarà tutto un mondo nuovo all'indagine radiofonica quello che cercheremo di penetrare insieme, con scrupolosità di intenti»⁴¹. Ancora, nel gennaio del 1952, prende avvio *La donna e il secolo* (§V.2.b), rubrica a cura di Maria Bellonci, dedicata all'indagine sul «complesso mondo spirituale, culturale, sociale e familiare, in cui la donna è parte sostanziale»⁴². Se la linea dettata dalla Rai stempera, almeno formalmente, la portata innovatrice de *La donna e il secolo*, programma lontano da ogni forma di femminismo e spinta rivoluzionaria, e, anzi, sostenuto – si scrive nella presentazione su «Radiocorriere» – dalla partecipazione maschile «quando su temi di particolare attualità sarà opportuno imbastire brevi dibattiti»⁴³, Bellonci mette a punto una galleria di ritratti della donna contemporanea, dedicando una particolare attenzione al mondo professionale e coinvolgendo tante

³⁹ I copioni di *Mattinata in casa* sono conservati presso RTF, b. 707, fasc. 1-15 e b. 708, fasc. 1-13. Si veda M. VENTURINI, «Come da un diverso pianeta». *Gianna Manzini tra radio e letteratura*, in *Per Enrico Falqui e Gianna Manzini. Opere, relazioni, contesti*, a cura di C. Bello, E. Cardinale e A. D'Ambrosio, Firenze, Franco Cesati, 2025, pp. 167-180.

⁴⁰ *Mattinata in casa*, in «Radiocorriere», XXIX, n. 2, 6-12 gennaio 1952, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *La donna e il secolo*, in «Radiocorriere», XXIX, n. 6, 2-9 febbraio 1952, p. 14.

⁴³ *Ibid.*

colleghe intellettuali, che si alternano al microfono in conversazioni, interviste, dibattiti. Tra queste, come dimostra la fotografia pubblicata su «Radiocorriere», anche Anna Garofalo, ritratta a fianco di Bellonci e Alba de Céspedes nel corso di un dibattito a tre (§V.2.b). E sarà proprio l'autrice di *Dalla parte di lei*, a presentare *L'italiana in Italia* alla libreria Macchia di Roma, ricordando con queste parole la giornata dell'11 dicembre 1956, quando, scrittrici e giornaliste si erano riunite intorno a Garofalo, condividendo «la stessa solidarietà, lo stesso fervore».

Oggi, alla libreria Macchia, invitata da Leda Mastrocinque, ho presentato il libro di Nunù "L'Italiana in Italia". (mi sembrava strano, parlando, chiamarla Anna). C'erano soprattutto donne. Gli uomini hanno manifestato anche così la loro diffidenza. Vedevo di fronte a me Maria, sinceramente commossa: era molto bella, aveva il viso pieno di luce. Paola Masino aveva il viso intento, mi approvava spesso con un cenno della testa. [...] Gianna Manzini mi sorrideva, mi ha detto che divideva ogni idea e credo che sia sincera. Mi domandavo se, tra gli uomini, possa esserci la stessa solidarietà, lo stesso fervore⁴⁴.

c. *Alba de Céspedes*. La voce di Clorinda

La collaborazione di de Céspedes al medium radiofonico costituisce, ad oggi, un filone di ricerca avviato, ma non del tutto a fuoco. L'unica eccezione è rappresentata da *La voce di Clorinda*, rubrica diretta all'interno programma partigiano *Italia Combatte!* tra il 1943 e il 1944 per le radio libere di Bari, prima, e di Napoli, poi, cui sono stati dedicati importanti contributi⁴⁵ e che ha recentemente trovato una veste editoriale nel

⁴⁴ FAAM, FAdC, b. 37, f. 1, "Diari", Diario n. 13, appunto dell'11 dicembre 1956. De Céspedes e Garofalo erano legate da un profondo sodalizio intellettuale. Dopo la morte della giornalista, avvenuta nel 1965, de Céspedes terrà un discorso commemorativo (*Ricordo di A. G.*) in occasione dell'iniziativa in onore di Garofalo tenutasi il 21 febbraio 1966 a Villa Farnesina, sede dell'Accademia dei Lincei. Cfr. L. SPERA, «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*, Milano, FrancoAngeli, 2016, pp. 38-39 e 100-103.

⁴⁵ Su de Céspedes a Radio Bari si vedano almeno P. GABRIELLI, «*Italia Combatte*». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 266-306; L. DI NICOLA, *Intellettuali del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012; L. DE CRESCENZIO, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015; EAD., *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, Adi, 2018; L. MIRAROTONDO, *Alba de Céspedes e la cultura della libertà tra Radio Bari e la rivista «Mercurio»*, in *La forza della libertà. L'antifascismo dall'Aventino alla seconda guerra mondiale*, a cura di P. Chiantera-Stutte e M. Pagano, Pisa, Pacini,

volume curato da Valeria Paola Babini nella collana «Oscar Cult» di Mondadori⁴⁶. La pubblicazione si iscrive dunque nel segno di un rinnovato interesse della critica tanto per la figura di de Céspedes quanto per il rapporto tra letteratura e radio, complice anche l'attenzione catalizzata dal centenario della prima trasmissione radiofonica in Italia, il 6 ottobre 2024, e la concomitante valorizzazione degli archivi audiovisivi. L'esperienza di Alba de Céspedes a Radio Bari, e successivamente a Radio Napoli, si configura come un periodo cruciale di militanza politica e di scavo nella scrittura⁴⁷, che conduce in questi anni a un «cambiamento di rotta verso una diversa progettualità narrativa accompagnata da una nuova visione dell'agire letterario»⁴⁸. All'indomani dell'armistizio dell'8 settembre 1943, la scrittrice sente l'urgenza di partecipare attivamente alla storia, alimentata da quello che su «Mercurio» definirà l'«indistruttibile amore che ha nome Italia»⁴⁹. Dopo essere fuggita da Roma e aver rifiutato di collaborare in qualsiasi forma con le istituzioni nazifasciste, trascorre un periodo di clandestinità nei boschi dell'Abruzzo⁵⁰ vivendo in una stalla e sperimentando disagi che le rivelano «i tratti più propriamente umani dell'esistenza: la solidarietà, la generosità, la battaglia per la libertà»⁵¹. La traversata delle linee dell'Italia liberata, affrontata accanto al compagno Franco Bounous, è ricordata dalla scrittrice, unica donna del gruppo, come un'impresa eroica:

È una delle cose che mi piace di più ricordare, forse perché è stato molto pericoloso; ma, appunto, è stato bello averlo fatto insieme. Procedevamo stretti stretti sul terreno minato, fra i cadaveri, pensando che se ci fosse andata male almeno saremmo saltati sulla stessa bomba. Abbiamo dormito molte notti in una stalla, sulla paglia, con altri fuggiaschi. Ero l'unica donna del gruppo. Poi finalmente arrivammo a Bari e lì mi sono messa a lavorare per Radio Bari, una radio libera della Resistenza. Parlavo nella rubrica *L'Italia combatte* con il nome di Clorinda fingendo un accento toscano per non farmi

2023, pp. 163-179; D. BARONCINI, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda*, in «Finzioni», IV, 7, 2024, pp. 5-16.

⁴⁶ A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, con un saggio introduttivo e a cura di V. P. Babini, Milano, Mondadori, 2024.

⁴⁷ L. DE CRESCENZIO, *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, cit.; EAD., *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, cit.

⁴⁸ L. DI NICOLA, *Intellettuali del Novecento. Una storia discontinua*, cit., p. 35.

⁴⁹ MERCURIO [A. DE CÉSPEDES], *Premessa*, in «Mercurio», I, n. 1, 1944, p. 3.

⁵⁰ Su questo si veda L. DI NICOLA, *Intellettuali del Novecento. Una storia discontinua*, cit., in particolare modo la pubblicazione dei *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, ivi, pp. 186.

⁵¹ V. P. BABINI, *La Resistenza di Alba de Céspedes*, in A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., pp. V- LXIII: VI.

riconoscere. Avevo paura per mio figlio, che era ancora a Roma, in collegio, aveva diciassette anni⁵².

Raggiunta Bari, viene assunta dal Commissariato per le Informazioni degli Alleati il 1° dicembre 1943. Qui la scrittrice assume lo pseudonimo di Clorinda, nome che apertamente evoca *La Gerusalemme liberata*, tramite cui de Céspedes si iscrive in una genealogia di donne combattenti, pronte a morire per un ideale. La scelta dell'*alter ego* si deve anche a ragioni politiche, per celare così la propria reale identità dietro l'invisibilità della voce ed evitare ripercussioni sul figlio Franco, ancora adolescente, rimasto a Roma in collegio. Nella riedizione del 1966 di *Nessuno torna indietro* viene introdotto un lungo *flash-back* di Silvia, una delle otto protagoniste, la quale racconta di un episodio dell'infanzia: giocando a ruba bandiera, aveva rotto con coraggio la linea, invaso il campo avversario e conquistato l'ambito fazzoletto. A quel punto il suo amico Bruno si era complimentato paragonandola, in bravura e coraggio, proprio a Clorinda⁵³: l'inserimento di questa variante nel romanzo offre una chiave di lettura per l'adozione dello pseudonimo, «in un gioco di specchi tra la scrittura e l'esperienza autobiografica»⁵⁴.

In questo quadro, de Céspedes utilizza «con sorprendente coraggio ed efficacia un mezzo di comunicazione alternativo alla scrittura e al tempo stesso inscindibilmente legato ad essa»⁵⁵, soprattutto sulle tematiche relative all'evoluzione del ruolo della donna nella società e alla liberazione nazionale, «creando un singolare intreccio di storia e autobiografia, voce e scrittura»⁵⁶, dando vita, grazie al profilo antifascista e internazionale di Radio Bari nel quadro delle reti di informazione, di cui molte ancora sottoposte al controllo del Regime⁵⁷, a un laboratorio di scrittura e di riflessione politica.

Il suo stile radiofonico assume qui alcuni dei caratteri essenziali che l'autrice trasporrà poi anche nelle successive collaborazioni degli anni Quaranta e Cinquanta. Una

⁵² S. PETRIGNANI, *Alba de Céspedes. La pasionaria*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, Baldini e Castoldi, 2022, pp. 55-64: 59.

⁵³ Cfr. A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 249-250.

⁵⁴ L. FORTINI, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, in *Letteratura Italiana. Le Opere. Il Novecento*, dir. da A. Asor Rosa, 1996, pp. 561-602: 570.

⁵⁵ D. BARONCINI, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile*, cit., p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cfr. L. ABIUSI, *Cultura e ideologia nell'antifascismo meridionale: i luoghi e i tempi dell'impegno (letteratura, radio, cinema)*, in *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura R. Cavalluzzi, Bari, Progedit, 2009, pp. 3-39.

modalità estremamente persuasiva, che stabilisce un contatto diretto tra *speaker* e pubblico grazie all'appello diretto a inizio conversazione («Miei cari ascoltatori»), formula che, come si vedrà, diventa una cifra stilistica dei successivi interventi al microfono, facendo leva sulla riconoscibilità della voce e dello stile conversazionale dell'autrice, sulla base del precedente di Radio Bari.

Miei cari ascoltatori, io mi domando spesso quale effetto abbiano su di voi le nostre parole. Talvolta mentre prepariamo con entusiasmo il nostro programma, mentre usciamo di ufficio, la sera, sotto qualunque tempo, frettolosi, per essere qui in tempo e approfittare di questa mezz'ora cioè dell'unico contatto, dell'unico mezzo che ci rimane per aiutarvi e per comunicare con voi, finanche adesso mentre parlo, temo che qualcuno di voi stizzito, chiuda la radio di scatto, mozzandomi in bocca una parola ed esclamando: – Parlano bene quelli lì, calmi e tranquilli, a Bari. Dovrebbero essere al nostro posto, coi fascisti e i tedeschi. Vederla da vicino, questa maledetta vita –.

Se avete voglia di girare l'interruttore anche adesso, vi prego, aspettate un momento. Ho molte cose da dirvi, e solo pochi minuti a disposizione⁵⁸.

Scivolando su un piano di intimità e simulata confidenza, de Céspedes utilizza un tono confidenziale e amichevole, che punta sull'emotività e veicola, però, al contempo, riflessioni politiche e notizie della lotta partigiana. È, sottolinea Babini, «la penna della narratrice che scivola nella voce di Clorinda e le trasmette forza e calore», utilizzando «toni e colori della scrittura letteraria per rivolgersi al pubblico e avvicinarlo»⁵⁹.

I temi centrali affrontati in *Italia combatte!* mirano alla ricostruzione sociale e civile dell'Italia postbellica. Oltre alla diffusione di notizie sulla lotta partigiana, Clorinda si concentra sulla condanna delle atrocità naziste, spesso attraverso il rimando alla violazione della quotidianità e dell'intimità domestica da parte dei soldati. Soprattutto, de Céspedes al microfono insiste sulla partecipazione attiva delle donne alla lotta resistenziale, esortandole ad un «continuo, sordo, sabotaggio sotterraneo»:

Vorrei dire, stavolta, due parole alle donne che lavorano, alle dattilografe, alle stenografe, alle segretarie, a tutte le impiegate, insomma. Io so che voi udite, talvolta, i nostri suggerimenti per i patrioti e vorreste essere uno di loro per far sì che, anche attraverso il vostro aiuto, si faccia più prossima l'ora della pace e della libertà. Credete di non poter far nulla, voi, chiuse nel giro della vostra vita consueta, casa e ufficio, casa e ufficio. Credete. E invece io vi dico che potete, voi, proprio voi, col vostro grembiolino nero, davanti alla vostra macchina da scrivere, essere altrettanto utile di un patriota o di un soldato. Ci sono anzi cose che essi vorrebbero fare e non possono, cose che non potete

⁵⁸ A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., pp. 83-84.

⁵⁹ V. P. BABINI, *La Resistenza di Alba de Céspedes*, cit., p. XLVII.

fare che voi. [...] E soprattutto, ricordate, è vostro dovere, distruggere, alterare, gli ordini diretti contro i patrioti, contro gli antifascisti, gli ordini diretti dai tedeschi contro gli italiani. È vostro dovere imprescindibile, questo. È vostro dovere aiutare coloro che ogni giorno rischiano la vita per voi, perché la vostra liberazione sia più prossima.

Vi chiediamo un continuo, sordo, sabotaggio sotterraneo⁶⁰.

L'intensa stagione di impegno radiofonico, proseguita a Radio Napoli, si innesta senza soluzione di continuità nella successiva attività intellettuale della scrittrice. Al suo ritorno a Roma, liberata, de Céspedes fonda e dirige la rivista «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» dal settembre 1944. Il periodico si delinea come una delle principali arene del dibattito intellettuale antifascista nel secondo dopoguerra, definito dalla sua direttrice un «balcone sul mondo» cui «riaffacciarsi insieme»⁶¹ dopo la distruzione bellica. L'esperienza di Radio Bari convergerà in «Mercurio» come momento fondativo dell'impegno culturale e politico post-resistenziale: sulle pagine della rivista confluiscono alcune pagine del diario scritto durante il periodo di clandestinità in Abruzzo, così come viene pubblicato, nel numero di apertura, un articolo dal titolo *Italia combatte*, che individua ne *La voce di Clorinda* una cruciale esperienza di adesione e partecipazione attiva alla storia.

Davanti a noi stava il microfono, freddo. Forse, oltre quello, stava la gente in ascolto, i patrioti nei rifugi montani, i cittadini nelle loro case, e tutti rischiavano la vita per ascoltarci. O forse nessuno: le trasmissioni, si sapeva, erano disturbate. Avremmo voluto udire in risposta una voce, una parola. Temevamo di parlare nel vuoto, inutilmente scoprire i nostri più riposti sentimenti. Parevano sordi e muti. Solo per mezz'ora miracolosamente potevamo entrare nelle loro case, parlare ai loro orecchi⁶².

A una prima diffidenza nei confronti del microfono, segue, come testimoniano le veline, il rapido adattamento al nuovo medium, che segna l'avvio di una stretta collaborazione tra de Céspedes e la radio, portata avanti con determinazione anche successivamente, dissipandosi progressivamente a partire dagli anni Sessanta, che coincidono, infatti, con il definitivo trasferimento all'estero dell'autrice:

Miei cari ascoltatori, è una dolce cosa, per me, tornare a Voi la sera. La prima volta che parlai da questa stazione ero imbarazzata, piuttosto. Il microfono era soltanto un piccolo muso d'acciaio con tanti buchini fitti e dietro di esso

⁶⁰ A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., p. 94.

⁶¹ MERCURIO [A. DE CÉSPEDES], *Premessa*, cit., p. 4.

⁶² A. DE CÉSPEDES, *Italia combatte*, in «Mercurio» I, n. 4, 1944, p. 143.

s'apriva un vuoto misterioso e, chissà, ostile. Adesso non più. Forse per le lettere che mi giungono, forse, e più ancora per quel prodigioso istinto che hanno soltanto le donne, io so che voi mi aspettate, la sera, che qualcuno guarda l'orologio, posa il libro, apre la radio come preparandosi a un appuntamento. Per questo io non posso mancare: ho il dovere di portare a Voi, sotto il braccio, quasi come un fascio di carte, tutti i pensieri, i ricordi, i messaggi che partono di qui per raggiungervi. Quando io entro qui dentro molti sguardi mi seguono e tutti sembrano avere qualcosa da affidarmi⁶³.

«No, caro mio grande amico» scriverà all'editore Mondadori il 1° giugno del 1944, sul punto di rientrare a Roma, «non mi riconoscerete più, neppure i miei discorsi riconoscereste. A lungo, certe volte, rimango distesa a pensare alla mia vita passata, ai miei giorni, ai miei vagabondaggi, al mio egoismo. È come se assistessi a un film e mi innamorassi un poco dell'eroina»⁶⁴, preannunciando l'ormai avvenuta compenetrazione tra scrittura, impegno politico e voce radiofonica. Clorinda, infatti, non smetterà di animare la penna di de Céspedes e, anzi, l'accompagnerà in quel percorso che dalla difesa dell'Italia dall'occupazione nazifascista, porterà l'autrice in prima linea nella ricostruzione culturale del Paese, in una prospettiva europeista (§IV.6)⁶⁵.

[...] la Clorinda nata per parlare dalle radio libere di Bari e Napoli continuò a vivere accanto all'Alba scrittrice: e non è un caso che lei stessa, anni dopo, abbia siglato la sua doppia identità sulla busta che raccoglieva le veline delle trasmissioni: «testi scritti da Alba de Céspedes-Clorinda – e letti dal nov. 1943 alla liberazione a Radio-Bari, poi a Radio-Napoli». [...] È comunque a quella rivista che la guerriera Clorinda approda per continuare la sua battaglia per un'Italia nuova, libera, morale, e parte d'Europa⁶⁶.

⁶³ Ivi, pp. 58-59.

⁶⁴ A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., p. 128.

⁶⁵ Su questo si veda il paragrafo dedicato a *Maggio inglese* §IV.6.

⁶⁶ V. P. BABINI, *La Resistenza di Alba de Céspedes*, cit., pp. 8-9.

3. *Scrittrici «elettriche». Narratrici e poetesse alla radio*

Nel corso del Novecento, la radio italiana costituisce un osservatorio privilegiato per analizzare le modalità di accesso delle scrittrici e delle poetesse allo spazio pubblico della parola, nonché le forme di negoziazione, legittimazione e conflitto che accompagnano questo processo. Guardare alla radio tramite le lenti multifocali della critica letteraria, dei *media* e dei *gender studies* e dell'archivistica, può, infatti, aprire una prospettiva ibrida sul medium che porti a considerarlo, al contempo, istituzione culturale, spazio di sperimentazione espressiva e laboratorio di costruzione dell'autorità e dell'autorialità letteraria.

La ricognizione dei palinsesti, delle riviste associate alla Rai e dei materiali d'archivio restituisce, infatti, una trama piuttosto complessa, in cui le voci femminili agiscono in maniera continuativa e rilevante sulla scena sonora, sin dalle origini della radio italiana.



Fig. 1. Alba de Céspedes al microfono del Salotto di Buonincontro con Sibilla Aleramo e Lya De Barberiis.
Fotografia pubblicata in «Radiocorriere», XXV, n. 25, 20-26 giugno 1948, p. 14.

È una fotografia pubblicata sul «Radiocorriere» del giugno 1948 (Fig. 1) a restituire un'immagine eloquente del carattere transgenerazionale della collaborazione delle scrittrici all'EIAR, prima, e alla Rai, più tardi: la pianista Lya De Barberis, sulla sinistra, in piedi accanto a una Sibilla Aleramo, ormai nell'ultima stagione della sua produzione, e, sulla destra, una giovane Alba de Céspedes, già nota al pubblico sulla scia del successo di *Nessuno torna indietro* (Mondadori, 1938) e sul punto di tornare in libreria con il romanzo *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949).

Già attiva ai microfoni dell'EIAR negli anni Venti e Trenta, Aleramo viene presentata sul «Radiorario» del 1928, in seguito alla conferenza del 27 aprile, come autrice tradotta in tutto il mondo, «schietta e personale»⁶⁷. In una fase della radio italiana in cui le scrittrici conoscono dei momenti di grande popolarità, ma ottengono uno spazio infinitamente ridotto rispetto a quello riservato ai conversatori – tra letterati, drammaturghi, musicisti e radiocronisti – Aleramo, con Ada Negri⁶⁸ e Felj Silvestri⁶⁹, è una delle prime autrici a «rompere il predominio maschile»⁷⁰.

La sua collaborazione con la radio continuerà anche nel secondo dopoguerra: partecipa al *Salotto di Buonincontro*, insieme a de Céspedes, nel 1948, è inclusa nel ciclo *Interviste con se stessi di Scrittori al microfono*, nel 1950, prende parte all'inchiesta sul mondo dell'editoria, *Il primo libro dei giovani scrittori*, condotta da Enrico Falqui per il Terzo Programma nel 1954, e ancora, nel 1959, è coinvolta nella conversazione di *Siparietto* sulle «paure segrete» di scrittori e scrittrici. Il contatto con il pubblico, nell'ultima stagione della scrittura di Aleramo, diviene così la chiave per una promessa

⁶⁷ Conferenzieri dell'EIAR, in «Radiorario», IV, n. 20, 13-20 maggio 1928, p. 5.

⁶⁸ Si ricorda la conversazione *Eroismi di madre*, tenuta da Ada Negri in occasione della Giornata della Madre e del Fanciullo del 1937, poi pubblicata in A. NEGRI, *Eroismi di madre*, in «Radiocorriere», XIV, n. 1, p. 3.

⁶⁹ Scrittrice e autrice di radiodrammi, la sua radiocommedia *Lo specchio e le idee* vince il concorso EIAR del 1936. In occasione della vittoria, l'autrice dichiara in un'intervista su «Radiocorriere»: «Credo che la radio dia i mezzi per le evocazioni di quadri che nessuna «galleria» del mondo possiede; perciò mi sono imposta, fin da quando scrissi il radiodramma *Notturmo macedone*, un arduo compito che spero di riuscire ad assolvere pienamente, sia pure fra dieci anni: affascinare cioè gli ascoltatori con le inesistenti immagini che, dopo essersi specchiate compiutamente in me, durante la creazione, dovranno comporsi, in un'effimera realtà, dentro le anime altrui, per virtù delle parole. È precisamente sulla magia dei vocaboli che si arresta e si ostina la mia volontà» (*Lo specchio e le idee di Felj Silvestri. Confidenze d'autrice*, in «Radiocorriere», XIV, n. 38, 13-19 settembre 1936, p. 8). Cfr. F. SILVESTRI, *Teatro radiofonico*, Firenze, Cappelli, 1964.

⁷⁰ L. BRANCIFORTE, *Donne in onda nel ventennio fascista tra modernità e tradizione (1924-1939)*, cit., p. 69. Sull'argomento si veda anche G. ISOLA, *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, cit.

di posterità, cantata da un palcoscenico, da uno scaffale di libreria, da un microfono radiofonico:

Ma ora io confesserò una cosa che non ho mai detto a nessuno; proprio a proposito della posterità: da qualche tempo, da due anni in qua, sto compiendo una esperienza che può chiamarsi una specie di anticipazione della posterità. [...] Son divenuta come il menestrello della mia poesia, attraverso tutta l'Italia, da Aosta a Taranto, da Prato a Salerno, da Empoli a Cagliari, da Genova a Trieste e via via. Ebbene, allorché dopo ogni lettura mi si affollano intorno gli uditori e veggo il loro sguardo, specie dei giovanissimi, brillare d'emozione [...], io mi sento veramente vivere in una zona che trascende il mio presente: vivere nel futuro, in cui quei giovani d'oggi, divenuti vegliardi, mi rievocheranno qualche volta, ricercheranno forse qualche mio verso per leggerlo ai nipoti, in memoria di una sera remota che rivelò a loro il miracolo della poesia attraverso la voce un poco tremante di una donna dai capelli bianchi⁷¹.

Il secondo dopoguerra segna, tuttavia, anche l'emergere di tensioni più evidenti tra scrittrici e istituzione radiofonica, in particolare quando si rivendica un'autonomia critica rispetto alla direzione politica dell'azienda. Il caso di Elsa Morante⁷² è emblematico e consente di osservare in modo particolarmente nitido non sempre pacifico tra autorità letteraria e controllo istituzionale del medium. A seguito di una prima fase di collaborazione dell'autrice con alcuni dei programmi culturali più di spicco del secondo dopoguerra – tra cui *Scrittori al microfono*, cui partecipa nel 1948, *Novelle di tutto il mondo* e il ciclo, di cui si dirà più avanti, *Una storia d'amore* nel 1950, con una conversazione su Catullo e Lesbia⁷³ –, dall'inizio del '50, l'autrice viene incaricata di tenere per la Rete Rossa la rubrica di recensioni *Cinema. Cronache di Elsa Morante*, ora raccolte nel volume a cura di Goffredo Fofi *La vita nel suo*

⁷¹ Sibilla Aleramo in *Confessioni di scrittori*, cit., p. 13.

⁷² Su Morante e i media si vedano almeno M. BARDINI, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014. M. RIZZARELLI, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo*, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, in «Between», VIII n. 16, 2018, pp. 1-29; E. PORCIANI, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. Guerra e S. Martin, Parma, Diabasis, 2019; H. SERKOWSKA, «La Storia» morantiana sullo schermo, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, Núm. Especial, 2014, pp. 173-183; M. BARDINI, *Le Cronache cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandri e H. Serkowska, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 95-104; ID., *Qualche nuova osservazione sulle recensioni cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *marginale alla loro pubblicazione integrale*, in «Italianistica», XLVII, n. 1, 2018, pp. 193-212; M. VENTURINI, «La Storia» di Elsa Morante. Riletture, progetti, ibridazioni, in *Elsa Morante e la storia del romanzo. Modelli ricezione riscritture*, a cura di M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2026, pp. 269-282. Si veda anche E. PORCIANI, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2025.

⁷³ E. MORANTE, *Catullo e Lesbia*, in *Storie d'amore*, Torino, ERI, 1950, pp. 79-83.

movimento (Einaudi, 2017)⁷⁴. Si delinea qui, nel segno di un rapporto con il cinema complesso ma continuativo nel percorso morantiano, un «progetto transmediale che coinvolge più discipline e ambiti» e restituisce «un fine osservatorio per comprendere lo sguardo di Morante sul cinema»⁷⁵:

Uno dei poteri più invidiabili che possiede il cinema, in confronto agli altri mezzi di espressione artistica, è il potere di dar forma visibile a ogni sorta di favole e di prodigi. Mentre che gli altri artisti, anche i più fantastici, devono necessariamente accontentarsi di espressioni astratte, o tenersi nei loro limitati mezzi umani, il regista dispone di una macchina miracolosa, grazie alla quale può suscitare in immagini convincenti, gli aspetti dell'irrealtà e del sogno⁷⁶.

Tuttavia, la collaborazione si interrompe bruscamente quando la Rai annulla la trasmissione della puntata del 20 novembre 1951, in quanto l'autrice si rifiuta di ridimensionare la propria posizione critica sul film *Senza bandiera* di Luigi Freddi. La sua lettera di dimissioni viene resa pubblica su «Il Mondo» il 1° dicembre 1951: «In seguito a questo episodio, [...] che offende non soltanto me ma tutte le persone della cultura, è chiaro che non è più, d'ora innanzi, possibile la libera e onesta espressione delle proprie opinioni attraverso la Radio [...]»⁷⁷. Da questo momento in poi, si chiude il rapporto con la radio italiana, al punto che, dopo la cesura del 1951, sembrerebbe rilevante solamente la collaborazione con *L'Antologia* nel 1955, cui la scrittrice invia il brano *Ritratto di Donna Amalia*⁷⁸ tratto da *Nerina*, romanzo rimasto inedito. Si tratta di un episodio isolato, che pure concorre a delineare meglio il circuito che l'opera morantiana instaura tra mass media e letteratura, dimostrando come il racconto *Donna Amalia*, uscito poi su «Il Veltro» nel 1957 e confluito ne *Lo scialle andaluso* (Einaudi,

⁷⁴ E. MORANTE, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017.

⁷⁵ M. VENTURINI, «La Storia» di Elsa Morante, cit., p. 273.

⁷⁶ E. MORANTE, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, cit., p. 63. E prosegue: «*Miracolo a Milano* è una fiaba, e la novità del genere è, per chi apprezzi l'arte di De Sica, il primo motivo di curiosità e di interesse in questo film. Nel quale, diciamolo subito, la qualità più apprezzabile è proprio quell'aria di leggerezza, e anche di superfluità, che è, appunto, un carattere delle fiabe, e che il film (seppure con intenzioni moralistiche e di apologo), serba dal principio alla fine», *ibidem*.

⁷⁷ La lettera, datata 20 novembre 1951, è pubblicata nella rubrica *Lettere scarlatte*, in «Il Mondo», 10 dicembre 1951, p. 10.

⁷⁸ Del testo inviato a *L'Antologia* è conservato un copione in RTF, datato 29 ottobre 1955. Su *Donna Amalia* si veda G. ZAGRA, *Dal romanzo incompiuto Nerina a Lo scialle andaluso: genesi di un racconto*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, 2014, Núm. Especial, pp. 201-213.

1963) abbia avuto un suo primo passaggio al microfono, segnando un momentaneo, ma incisivo, ritorno di Morante sulla scena radiofonica.

La rubrica cinematografica di Morante costituisce il precedente di un'esperienza più strutturata e longeva, ovvero le recensioni filmiche di Anna Banti, che, oltre a contare su uno spazio radiofonico, vengono pubblicate sulla rivista de «L'Approdo» dal 1952 al 1954 e, poi, dal 1958 al 1977⁷⁹. Qui recensisce i film di punta, prevalentemente appartenenti al panorama italiano e francese, dimostrando però un'apertura anche al mondo hollywoodiano, soprattutto nell'ultima fase. La collaborazione con *L'Approdo*, che non interessa, tra l'altro, esclusivamente il cinema, si iscrive in un rapporto estremamente consolidato di Banti con la radio, che entra nel laboratorio della scrittrice continuativamente tra gli anni Cinquanta e Settanta. Cura una serie di medaglioni e trasmissioni di natura storiografica, tra cui si ricordano, ad esempio, la conversazione su Ermengarda all'interno de *Le donne dei poeti*, con regia di Claudio Fino⁸⁰, in onda il 17 giugno 1952; il "cammeo" su Madame de La Fayette, diretto da Enzo Convalli, andato in onda il 23 dicembre 1953; nel 1958 cura la serie *Europa 1606*, un viaggio attraverso l'Europa del Seicento attraverso le memorie del banchiere Vincenzo Giustiniani e del suo segretario Bernardo Bizoni⁸¹ e, l'anno successivo, la conversazione *La villeggiatura nel '700*.

Dalla fine degli anni Quaranta, oltre ad avviare la già menzionata collaborazione con *L'Approdo*, è coinvolta nelle principali rubriche culturali radiofoniche del Terzo Programma, come *L'osservatore delle lettere e delle arti*, diretta da Carlo Emilio Gadda, cui partecipa nella sezione curata dal marito Roberto Longhi sulle arti

⁷⁹ Le recensioni cinematografiche della scrittrice sono raccolte in A. BANTI, *Cinema 1950-1977*, a cura di M. C. Papini, Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008. Su Banti e il cinema si vedano G. FINK, *Il cinema. I «cimeli pallidissimi»*, in *L'opera di Anna Banti*, a cura di E. Biagini, Firenze, Olschki, 1997, pp. 31-40; S. RAMAT, *Qualche annotazione su Anna Banti al cinema*, in *Inseguo il colpo d'ala. Studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, a cura di A. Carli e D. Savio, Novara, Interlinea, 2022, pp. 135-142; B. MANETTI, *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», LX, terza serie, nn. 81-82-83, agosto-dicembre 2009, pp. 176-183; C. TOGNOLOTTI, *Donne di servizio e farfalle di bambagia. La scrittura sul cinema di Anna Banti*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, cit., pp. 427-441.

⁸⁰ Al ciclo di trasmissioni partecipano anche Luigi Santucci su Beatrice, Angelo Romanò su Laura, Giorgio Bassani su Antonia Caprara, Antonio Di Pietro su Erminia, Giulio Cattaneo su Didone, Leone Piccioni su Silvia e Attilio Bertolucci su La Pisana. Cfr. *Le donne dei poeti*, in «Radiocorriere», XXIX, n. 19, 4-10 maggio 1952, p. 22.

⁸¹ Cfr. G. DA VENEZIA, *Europa 1606*, in «Radiocorriere», XXXV, n. 40, 5-11 ottobre 1958, p. 14.

figurative, con un pezzo intitolato *Per una mostra veneziana di Lorenzo Lotto* (29 novembre 1952) e *Scrittori al microfono*, nel 1949 con un pezzo su *Il bridge*, poi pubblicato nel volume ERI *Giuochi e sports* (1950)⁸², e ancora nel 1952 e nel 1955. Soprattutto, negli anni Cinquanta e Sessanta si delinea un proficuo rapporto tra pagina letteraria e radio, che porta alla drammatizzazione radiofonica di diversi racconti di Banti, che, in alcuni casi, trovano nello spazio sonoro la loro prima rappresentazione: nel 1952 viene trasmesso *Affetti difficili* nella serie *Racconti brevi per la radio*, nel 1953 *Lavinia fuggita* viene adattato per la radio da Beppe Costa, con la regia di Alberto Casella, le cui parti narrative vengono riorganizzate in una sequenza più lineare, che possa favorire l'efficacia e la comprensibilità del racconto sonoro:

La sottigliezza psicologica è uno degli ingredienti di queste pagine: i personaggi sono precisati con un netto rilievo e sono colti anche quei fenomeni di psicologia collettiva che gli avvenimenti straordinari provocano negli ambienti collegiali. Naturalmente, in un adattamento radiofonico, era impossibile mantenere la struttura del racconto. In *Lavinia fuggita* ogni anticipazione, ogni apparente frammento si saldano con sviluppi, rivelazioni e precedenti, comportando alla fine un disegno organico. Ogni frase contribuisce al risultato definitivo; alterare anche minimamente l'equilibrio raggiunto per virtù di stile avrebbe significato compromettere una geometria, generare confusione. Nell'impossibilità di rispettare, in un adattamento, il racconto in ogni particolare, in ogni frase, si doveva ristabilire un ordine normale degli avvenimenti presentando così una storia adatta alle esigenze di un ascolto. Rimangono ad ogni modo inalterate l'evidenza dei ritratti, dei motivi poetici e la qualità di una scrittura tesa, dal tessuto forte⁸³.

Ancora, il 2 marzo del 1954 *L'Antologia*, nella rubrica *Pagine inedite di scrittori contemporanei*, trasmette il racconto *Morte della carità*, mentre l'anno successivo, il 13 ottobre 1955, andrà in onda *Difficile da capire*, all'interno della serie dei *Racconti scritti per la Radio*. Il legame culminerà poi nella drammatizzazione di *Corte Savella*, i tre atti scritti da Banti ispirati al suo capolavoro *Artemisia* (Sansoni, 1947), di cui il Terzo Programma predispone prontamente una realizzazione drammatica diretta da Vittorio Sermoni⁸⁴.

⁸² A. BANTI, *Il bridge*, in *Giocchi e sports*, Torino, Eri, 1950, pp. 29-36. Su questo ciclo di scrittori al microfono si veda §V.2.a.

⁸³ Cfr. G. CATTANEO, *Un racconto di Anna Banti. Lavinia fuggita*, in «Radiocorriere», XXX, n. 37, 13.19 settembre 1953, p. 6.

⁸⁴ A. ROMANÒ, *Corte Savella. Tre atti di Anna Banti*, in «Radiocorriere», XXXVII, n. 26, 26 giugno-2 luglio 1960, p. 22.

Un altro emblematico caso, che si lega a più riprese con le tre esperienze su cui ci si focalizzerà in questo lavoro, è quello di Gianna Manzini, il cui rapporto con la radio e la televisione è stato analizzato da Sarah Sivieri e da Monica Venturini⁸⁵. Dagli studi, cui rimando per una ricognizione puntuale sulle collaborazioni radiofoniche, emerge che Manzini «dimostra una notevole consapevolezza mediatica e la capacità di adattare, quando necessario, il proprio stile per venire incontro alle diverse esigenze di comunicazione del medium al quale di volta in volta i suoi testi sono destinati»⁸⁶, in un laboratorio creativo reticolare di cui la radio costituisce uno snodo essenziale, punto di partenza, di passaggio o d'arrivo di molti degli articoli e dei racconti manziniani. La scrittrice, sostiene Venturini «coglie [...] a pieno il potenziale di questo dialogo e ne declina importanti aspetti nella sua opera e nella sua attività intellettuale, che sappiamo non limitarsi al mondo della scrittura letteraria, ma coinvolgere anche quello della comunicazione e della mediazione culturale»⁸⁷. Sul suo tavolo di lavoro, tra anni Quaranta e Sessanta, si trovano scritture ibride: dalla collaborazione ai diversi cicli di *Scrittori al microfono*, alla rubrica *Stile e vita* nella trasmissione rivolta a un pubblico femminile *Mattinata in casa*, in forte dialogo con la scrittura giornalistica, fino a progetti articolati che confluiscono nel laboratorio letterario dell'autrice, come l'interessante caso dell'*Almanacco dei sogni* (1954), recentemente analizzato da Venturini⁸⁸, in cui Manzini rintraccia il tema onirico nelle opere di Cecchi, Lisi, Dessì, Alvaro, Banti, Masino e sé stessa, non solo indicando «nel connubio sogno-scrittura una chiave di lettura per la sua stessa opera»⁸⁹, ma componendo una piccola antologia tematica di scrittori e scrittrici a lei contemporanei.

⁸⁵ Su Manzini in radio si vedano M. VENTURINI, «Come da un diverso pianeta». *Gianna Manzini tra radio e letteratura*, cit.; EAD., «Quei monti a ridosso il mio mantello». *Paesaggio e memoria nell'opera di Gianna Manzini*, in «Oblío», XV, n. 52, 2025, pp. 319-330. Si veda anche la ricerca di S. SIVIERI, «Cari amici e amiche all'ascolto»: *Gianna Manzini alla radio e alla televisione*, tesi di dottorato, tutor: D. Zardin, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2012-2013; EAD., *Gianna Manzini, una protagonista nell'ombra*, in G. MANZINI, *Scacciata dal paradiso*, a cura di S. Sivieri, prefazione di B. Garavelli, Matelica, Hacca, 2012, pp. 205-225; EAD., *Gianna Manzini per la radio e la televisione: un'attività al crocevia di più archivi*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*. Atti del Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011), a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, Pisa, ETS, 2013, vol. III, pp. 537-546.

⁸⁶ S. SIVIERI, «Cari amici e amiche all'ascolto», cit., p. 8

⁸⁷ M. VENTURINI, «Come da un diverso pianeta». *Gianna Manzini tra radio e letteratura*, cit., p. 170.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ivi, p. 175. La quarta puntata, in onda il 24 aprile del 1954, è dedicata a Paola Masino: «Leggendo Paola Masino, chiunque resta sorpreso di fronte a un apparente furioso disordine. [...] I suoi punti sono inconsueti? Il suo procedere ha qualcosa che somiglia la corsa pazza e avveduta di un inseguito? Eppure il tessuto artistico rimane rigorosamente limpido. A tutta prima il risultato sembra quello di un giuoco

In una chiave assolutamente originale, Manzini anticipa la direzione che prenderanno le “antologie” radiofoniche negli anni Sessanta e Settanta, rompendo lo schema gaddiano della predominanza delle citazioni dirette e lasciando progressivamente più spazio al commento della voce critica. Se, per efficacia e brevità, come già sottolineato, è la poesia, nella prima fase, a ottenere una grande attenzione da rubriche quali *L’Approdo*, *Piccola antologia poetica*, *Biblioteca*, *L’Antologia*, *Una poesia al giorno*, è significativo rimandare a due delle esperienze – tra le diverse che si potrebbero citare – che, nei decenni successivi, hanno fatto della voce autoriale e dell’autorità critica il perno della divulgazione letteraria. Ci si riferisce a *Poesia d’élite nell’America d’oggi* (1975), a cura di Amelia Rosselli e *Poeti italiani contemporanei* (1972-1974), a cura di Maria Luisa Spaziani. Nel primo caso le puntate sono dedicate a Robert Penn Warren, John Berryman, Robert Lowell, Allen Tate, Charles Olson, Sylvia Plath⁹⁰ e costituiscono una galleria di «forti, solitarie personalità»⁹¹ della poesia americana. Proponendo un discorso critico basato su uno spaccato del proprio canone poetico, la trasmissione sposa la tendenza ad utilizzare lo spazio radiofonico, al contempo, come strumento di mediazione culturale, ma anche di avvicinamento del pubblico alla propria scrittura, direzione che viene confermata, in quegli anni, dalle partecipazioni della poetessa a interviste letterarie⁹² che assumono frequentemente la duplice valenza di veicolare riflessioni critiche sulla poesia rosselliana e di costituire tramite la lettura radiofonica, uno spazio di esplorazione della forma metrica e della dimensione sonora del verso⁹³.

di prestigio: mettere nel bussolotto bitume, cenere, carbone e farne uscire un candido fazzoletto. Ma in realtà la Masino è troppo impegnata nella sua avventura di vita e di stile, troppo arsa, perché si possa parlare di giuoco» (ora ivi, p. 180).

⁹⁰ Sul rapporto di Rosselli con la tradizione anglo-americana si veda M. VENTURINI, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008, in particolare le pp. 63-102. Si veda anche A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara, 2004, in particolare le pp. 141-162. Tra i più recenti contributi su questa autrice si segnalano: F. BRANCATI, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Roma Carocci, 2025. *Il fondo Amelia Rosselli dell’Università della Tuscia. Saggi e apparati catalografici*, a cura di P. Marini, M. G. Pontesilli, L. Tavoloni, Firenze, Olschki, 2024. A. CORTELLESA, *Con l’ascia dietro le nostre spalle. Amelia Rosselli*, Roma, Electa, 2024.

⁹¹ A. ROSSELLI, *Poesia d’élite nell’America d’oggi*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, cit., pp. 141-163.

⁹² Sulle interviste di Rosselli si veda almeno *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010.

⁹³ Cfr. F. LO IACONO, «*Quadrati a profondità ritmiche*»: la dimensione orale come chiave interpretativa degli «*Spazi metrici*» di Amelia Rosselli, in «*Finzioni*», IV, n. 8, 2024, pp. 49–92.

Caratterizzata da un costante impegno come mediatrice culturale è, invece, l'esperienza radiofonica di Maria Luisa Spaziani che, attiva alla radio sin dagli anni Cinquanta, cura poi tra anni Settanta e Ottanta il ciclo *Poeti italiani contemporanei* (1972-1974)⁹⁴ e, successivamente, *Donne in poesia tra '800 e '900* (1986-1987)⁹⁵, progetti che esplicitano una concezione della radio come spazio di resistenza culturale, in cui la voce poetica – e, in particolare, quella femminile – possono trovare un nuovo campo d'azione e d'ascolto:

Da anni mi batto perché radio e televisione diano spazio alla poesia. Personalmente attribuisco allo strapotere della musica leggera la poca popolarità della poesia vera. [...] Sono soddisfatta di curare le trasmissioni e sono soddisfatta che abbiano successo. Significa che la lotta, la lotta per difendere la poesia [...] che io e tanti altri facciamo da anni, comincia a dare dei risultati⁹⁶.

Ripercorrere, dunque, alcuni snodi essenziali del rapporto tra autrici e radio nel secondo Novecento, permette di comporre un mosaico ibrido e ricco, ancora in gran parte sconosciuto, delineando un campo di forze in cui le scrittrici e le poetesse, tra un uso strumentale del mezzo e la sua continua rifunzionalizzazione critica e artistica, hanno individuato nuovi decisivi strumenti per – cogliendo l'invito di Cixous – “scriversi” e “raccontarsi” nella storia letteraria⁹⁷. In questo panorama, di cui si sono qui tracciate alcune tra le principali direttrici, le tre esperienze radiofoniche di Paola Masino, Alba de Céspedes e Maria Bellonci, al centro dell'analisi dei prossimi capitoli, si distinguono per il loro rilievo e la profonda trasversalità, permettendo dunque di osservare attraverso una lente caleidoscopica le fondamentali declinazioni della produzione radiofonica delle scrittrici nel secondo Novecento.

⁹⁴ I copioni della trasmissione sono conservati in RTF, b. 3710.

⁹⁵ Sceneggiati scritti da Spaziani sulle grandi poetesse della letteratura internazionale, tra cui Antonia Pozzi, Sylvia Plath ed Emily Dickinson. Da quest'esperienza nasce il volume M. L. SPAZIANI, *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992.

⁹⁶ Intervista a M. L. Spaziani in F. SCAGLIA, *Al di là di ogni nera previsione*, LI, n. 45, in «Radiocorriere», 3-9 novembre 1974, pp. 148-150: 150. Sull'impegno di Spaziani nella diffusione della poesia tramite la radio si veda anche M. L. SPAZIANI, *Ai microfoni del Terzo. La giovane poesia*, in «Radiocorriere», XXXV, n. 3, 19-25 gennaio 1958, p. 20.

⁹⁷ Cfr. H. CIXOUS, *The Laugh of the Medusa*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», I, n. 4, 1976, pp. 875-893: «She must write her self, because this is the invention of a new insurgent writing which, when the moment of her liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history [...]» (ivi, p. 880). Ora tradotto in H. CIXOUS, *Il riso della Medusa. Manifesto femminista*, trad. di F. Maffioli, Milano, Feltrinelli, 2025.

III.

«La radio crea l'inesistente». Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale

Ora io non credo che esistano luoghi casuali. Ogni luogo è insieme radice e sintesi di ogni vita che si muova.

(Lettera ad A. de Céspedes, 13 aprile 1950)

Ruggiva in me un'intera orchestra.

(P. Masino, *Scrittori al microfono*, 1952)

1. Il «démone» della scrittura

Io sono nata nell'anno del terremoto di Messina – 1908. Il terremoto è avvenuto in gennaio, io sono nata in maggio. La differenza di quei pochi mesi mi dà, nella violenza delle passioni contrastanti, qualche equilibrio, per quanto faticoso; equilibrio che si scorge dopo tanto che l'ho vissuto, voltandosi a fare i calcoli. Sono grata al mio démone di avermi espressa in quell'anno di convulsione naturale; convulsione di elementi e non di uomini. Nascere durante una guerra mi sarebbe spiaciuto. Sono lieta del mio pensiero, di continuo mescolato alle ragioni del pianeta¹.

Paola Masino nasce a Pisa il 20 maggio del 1908, nella città natale di suo padre Enrico Alfredo (1874-1943) e vicino a Montignoso, luogo d'origine della dinastia Sforza, da cui discende la madre Luisa (1883-1975). Il padre, funzionario del Ministero

¹ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di M. V. Vittori, Milano, Rusconi, 1995, p. 15. Per ricostruire il profilo biobibliografico di Masino si rimanda a B. MANETTI, *Biografia*, in *Paola Masino*, a cura di F. Bernardini Napoletano, M. Mascia Galateria, Catalogo di mostra (Roma, Casa delle Letterature, 28 maggio-23 giugno 2001), Milano, Fondazione Mondadori, 2001, pp. 38-63 e alla dettagliata cronologia proposta in M. MASCIA GALATERIA, *Cronologia*, in P. MASINO, *Periferia*, Milano-Salerno, Oèdipus, 2016, pp. 145-163. Si veda anche L. FORTINI, *Il Lucifero delle massaie*, in «DWF donnawomanfemme», n. 33, 1997, pp. 15-27.

dell'Agricoltura a Roma e poi, dal 1921, capo gabinetto del ministro Abbiati², è un aspirante scrittore e drammaturgo, che nel 1942 pubblicherà per Vallecchi il suo unico romanzo *Poco di buono*, sotto lo pseudonimo di Enrico Sinoma. La figura paterna riveste un ruolo centrale nell'educazione di Masino e della sorella maggiore Valeria (1906-1990), che saranno immerse fin da bambine in un clima artistico fervente, sviluppando una precoce passione per la letteratura, l'arte, il teatro e la musica.

La famiglia si trasferisce presto da Pisa a Roma, in via degli Appennini 25/b, nel quartiere di piazza Caprera³ che nel 1933 diventerà poi lo scenario del secondo romanzo dell'autrice, *Periferia*. Nel 1922 i Masino si spostano in un attico di Viale Liegi e le due sorelle iniziano gli studi liceali presso il Liceo Torquato Tasso, che, tuttavia, l'autrice abbandona nel '25, a seguito di una sofferta bocciatura in matematica e fisica:

Di quella bocciatura ricordo soltanto che la sera, in cucina con mia mamma, appoggiata al tavolino piansi per il dolore che davo a loro genitori, e per la rabbia di essere stata bocciata da una professoressa ottusamente stupida e da un professore del tutto estraneo ai propri scolari. Ma dentro me già pensavo con diletto a tutte le ore che avrei avuto a disposizione per leggere e per scrivere e non mi sentii mai tanto ricca come allora⁴.

Il laboratorio di scrittura di Masino, almeno fino alla metà degli anni Venti, si incentra sul genere poetico e drammaturgico: a questo giro di anni risalgono infatti le prime *pièces* inedite *La società*, *Valeria Blumenstil* e *Le tre Marie*, ma anche la raccolta di sonetti, mai pubblicata, *Ciclo d'amore*. Dimostra, già dalle opere giovanili, un'originalità che la porta a distinguersi dal panorama a lei contemporaneo, operando «fin dall'inizio una rottura con i codici convenzionali della rappresentazione naturalistica»⁵ e intrecciando fantastico e reale, sogno e verità, mito e storia, in narrazioni che «funzionano sia a livello simbolico che realistico»⁶.

A soli sedici anni, nell'atrio del Teatro Argentina, ha l'opportunità, grazie alla complicità del padre, di presentare *Le tre Marie* a Luigi Pirandello, il quale si dimostra interessato e coinvolto dal dramma masiniano, che ruota intorno a tre protagonisti,

² Ivi, p. 17.

³ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., pp. 9-141: 146.

⁴ P. MASINO, *Album di vestiti*, Roma, Elliot, 2015, p. 117.

⁵ L. ROZIER, *Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e uno strumento di sfida*, in *Paola Masino*, a cura di B. Manetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 17-30: 17.

⁶ *Ibid.*

Maria, Marta e Maddalena, condizionate e soggiogate secondo diversi intrecci da un uomo, il quale, tuttavia, non appare mai sulla scena (§III.6.e).

Al marzo del 1927 si data anche l'avvio della frequentazione di Massimo Bontempelli, scrittore già affermato, con cui inizia una relazione e un sodalizio intellettuale che dureranno fino alla scomparsa dell'autore, avvenuta nel 1960. «Contro la volontà e il giudizio di tutti»⁷, i due si trasferiscono per un breve periodo a Firenze per vivere l'inizio di un amore fortemente osteggiato dalla famiglia di lei:

Fu un sentimento da cui trassi una vera e propria luce intima, un habitus mentale che mi si traduceva in naturale distacco e compiutezza. Avvolta in un mio costante pensiero di comunione con Massimo, vicino o lontano che fosse, il mio passo aveva quel tanto di sonnambolico che ha la gente travolta da una grande tragedia o da una grande gioia. Io stavo immersa nell'una e nell'altra e molto spesso lacrime miste di felicità e di dolore mi rigavano il volto⁸.

La collaborazione professionale tra i due inizia quando «attraverso amici comuni»⁹ un racconto di Masino arriva a Bontempelli, il quale si offre di pubblicarlo sulla sua rivista «900». È *Ricostruzione*¹⁰ a inaugurare la collaborazione con il periodico, su cui Masino farà uscire successivamente anche *Vivisezione dell'impiccato*¹¹, *Giochi d'aria*¹², *Tre pezzi (Terrazze su Roma, Orsa maggiore, I nuovi fantasmi)*¹³ e *Morte d'Ariele*¹⁴: sette dei racconti che confluiranno in *Decadenza della morte* nel 1931. La collaborazione letteraria porta, in quegli anni, alla scrittura a quattro mani de *Il naufragio del Titanic*, «manoscritto andato disperso e di cui solo alcune pagine, a firma del solo Bontempelli, furono più tardi pubblicate sulla rivista "Prospettive"»¹⁵.

Nel 1929 l'appena ventenne Masino, per volere dei genitori, lascia Roma e parte alla volta di Parigi:

Partendo non ho detto nulla, se gli altri mi dicevano qualche cosa mi astraevo per non sentire, montando in treno ho chiuso gli occhi per non vedere se la direzione era nordica o meridionale. Mi sono creata la convinzione di essere un bagaglio. In questo modo, arrivando non ho trovato nulla. Nulla.

⁷ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 31.

⁸ *Ibid.*

⁹ Lettera alla studentessa Luisa Trevenzoli, 30 ottobre 1971, ora in B. MANETTI, *Biografia*, cit., p. 42.

¹⁰ P. MASINO, *Ricostruzione*, in «900», III, n. 2, agosto 1928.

¹¹ P. MASINO, *Vivisezione dell'impiccato*, in «900», III, n. 4, ottobre 1928.

¹² P. MASINO, *Giochi d'aria*, in «900», III, n. 6, dicembre 1928.

¹³ P. MASINO, *Tre pezzi*, in «900», IV, n. 4, aprile 1929.

¹⁴ P. MASINO, *Morte d'Ariele*, in «900», IV, n. 5, maggio 1929.

¹⁵ Lettera alla studentessa Luisa Trevenzoli, 30 ottobre 1971, ora in B. MANETTI, *Biografia*, cit., p. 42.

Bellissimo. Battevo le mani di gioia.
Una città da costruire¹⁶.

Se, al contrario di quanto auspicato dai genitori, la lontananza da Bontempelli non fa che rinvigorire il sentimento amoroso, la permanenza a Parigi inserisce Masino, come sperato, in una rete di relazioni intellettuali con le personalità di spicco della cultura internazionale:

Ritratta da de Pisis, da de Chirico, notata per le sue originali *mises* serali, nella capitale francese conosce Crémieux, Maurois, Ramon Gomez de La Serna, Max Jacob, Picasso, ritrova Pirandello, Savinio. Va a vedere *Un chien andalou* di Buñuel e Dalí, che la entusiasma ed imprime una svolta alla sua scrittura surreale, facendole assumere una più accentuata attenzione non solo per il sublime, ma per la crudeltà e la fisicità dell'orrido¹⁷.

Benjamin Crémieux è il segretario del Pen Club parigino e introduce la giovane Masino alle più note personalità letterarie del momento; Louise Weiss le trova un impiego come segretaria di redazione presso il settimanale «L'Europe Nouvelle», che le garantisce l'indipendenza economica e l'accesso a una vita modesta, ma libera¹⁸, in una Parigi in cui «ognuno ha il potere di essere placidamente borghese»¹⁹.

Bontempelli la va a trovare frequentemente e la sprona a dedicarsi alla scrittura, nonostante il tempo di comporre risulti sempre troppo poco, tra orari d'ufficio e impegni mondani. Tuttavia, alla fine degli anni Venti, Masino comincia a lavorare alla pubblicazione di un primo libro, *Decadenza della morte*, che vede la luce nel 1931 grazie all'editore romano Stock. La raccolta pubblica i racconti *Giuochi d'aria*, *Morte d'Ariele*, *Terrazze su Roma*, *Orsa Maggiore*, *I nuovi fantasmi di Roma*, *Parigi*, *Avventura divina*, *Conversione*, *L'uomo stanco*, *Ricostruzione*, *Vivisezione dell'impiccato*, *Storia naturale del tempo*, *Genesi*, *Invenzione delle nuvole*, *Regni vaganti* e *Decadenza della morte*, sedici racconti che, da una parte, dialogano con il novecentismo per i loro forti connotati allegorici, fantastici e surreali, e, dall'altra, presentano degli elementi di grande originalità poetica, che troveranno una loro più precisa fisionomia negli scritti successivi²⁰.

¹⁶ P. MASINO, *Parigi*, in EAD., *Decadenza della morte*, Roma, Stock, 1931, p. 69. Originariamente il racconto era uscito con il titolo *Une synthèse poetique de Paris* sulla rivista francese «Paris Presse», il 21 gennaio del 1930.

¹⁷ M. MASCIA GALATERIA, *Cronologia*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 149.

¹⁸ B. SICA, *Parigi 1929-1931 e oltre*, in Paola Masino, cit., 2016, pp. 109-133: 112-113.

¹⁹ P. MASINO, *Parigi*, cit., p. 71.

²⁰ G. YEHYA, *Decadenza della morte*, in Paola Masino, cit., 2001, p. 64.

A presentare ai lettori l'esordio di Masino è lo stesso Bontempelli, che esalta come visionarie le sue prose e annuncia anche l'uscita di un prossimo romanzo:

Inoltrandomi nella lettura di queste prose, mi prende a tratti uno sgomento, a sentirmi così assalito da tutte le parti, sommerso sotto rovesci subiti e tumultuosi di scoperte, stupefazioni, miracoli, sacrilegi, favolosi imprevisti, frammenti di teogonie, abbagliamenti di sole seguiti da corse vertiginose nella tenebra. L'aria intorno ora si rarefa fino a diventar luce pura, ora tutt'a un tratto si chiude e pesa addosso come un incubo. Ogni sostegno di riscontri con la realtà viene meno, ci sentiamo reggere nel vuoto per forza d'un equilibrio d'attrazioni simile al gioco della meccanica celeste. L'anima piomba in esaurimenti mortali, di là balza di colpo ai vertici dell'intelligibile.

Non riesco a fermare una qualsiasi attenzione di natura critica sopra i più singolari tra questi saggi. Non so precedenti a questa maniera di pensare e di scrivere. Che essa maniera sia opera d'una donna, d'una giovanissima, mi pare un prodigio. Forse altrettanto prodigioso apparirebbe che fosse opera d'un uomo, d'un saggio. [...] Mai il primo libro d'un poeta fu quanto questo, liberazione spregiudicata dai fermenti tormentuosi della intelligenza adolescente, e capofitto nel pericolo.

Dal qual fu fatta degna, Paola Masino potrà scendere a toccare con spirito semplificato la terra, ad accompagnare vicende accorate di uomini concreti e vivi. Come ella ha già fatto, in un romanzo che vedrà presto la luce, dal titolo *Monte Ignoso*²¹.

Difatti, come preannunciato, pochi mesi dopo Bompiani pubblica *Monte Ignoso*, una storia dalla dirompente carica sovversiva, tesa tra allegoria biblica e realismo. Nonostante la trasparente coincidenza topografica tra l'ambientazione della vicenda del romanzo e l'antica casa familiare di Gabbiano, tenuta degli Sforza nella toscana Montignoso, dove l'autrice trascorre le sue estati infantili, nel romanzo la «casa rossa» si trasforma in un epicentro delle tumultuose passioni che travolgono una famiglia, composta da Emma, la madre, Giovanni, il padre, e Barbara, la figlia. Sospesa in una realtà verosimile e metafisica al contempo, la vicenda offre uno sguardo sull'ipocrisia che avvolge i sentimenti e le relazioni umane, mettendo in scena il «peso atavico della condanna al dolore»²² della maternità e l'inestricabile connessione tra amore, vita e morte²³, tematica già fortemente presente nella precedente prova narrativa.

Nonostante l'avversione del regime e l'ingenerosità della critica, la narrazione avvincente e la cifra espressiva masiniana, che si muove tra visualizzazione

²¹ M. BONTEMPELLI, *Presentazione* a P. MASINO, *Decadenza della morte* (1928-1929), Stock, Roma, 1931, pp. 9-11.

²² G. YEHYA, *Monte Ignoso*, in Paola Masino, cit., 2001, p. 69.

²³ Cfr. S. BOERO, *Metodologie di sovversione: Monte Ignoso di Paola Masino*, in «Forum Italicum», XLII, n. 1, 2008, pp. 52-68.

cinematografica, simbolismo e surrealismo²⁴, valgono a *Monte Ignoso* la medaglia d'oro al Premio Viareggio e raccolgono un gran successo di pubblico²⁵. Nel frattempo, Masino lascia la redazione de «L'Europe Nouvelle» ed è in cerca di un altro impiego, di una flessibilità oraria che le consenta di dedicarsi pienamente all'impegno letterario. Le vengono in aiuto Giuseppe Bottai, allora ministro delle Corporazioni, e Giacomo Di Giacomo, presidente della Confederazione nazionale sindacati fascisti professionisti e artisti: dal novembre del 1930 Masino è incaricata di monitorare e promuovere i contatti culturali tra l'Italia e la Francia, occupandosi nello specifico dei rapporti tra la Confederazione e l'Institut International de Coopération Intellectuelle (I.I.C.I.) della Società delle Nazioni²⁶.

Licenziata pochi mesi più tardi, forse perché ritenuto poco fruttuoso il suo sforzo propagandistico, Masino torna a Roma con Bontempelli nel marzo del '31.

Pur non abbandonando le vecchie abitudini “nomadi” e libere²⁷, trova la stabilità per dedicarsi a un nuovo lavoro: nel '32 e per i primi mesi del '33 scrive *Periferia*, il suo secondo romanzo edito da Bompiani.

Anche in questo caso, a fare da sfondo alle avventure dei bambini protagonisti della vicenda è uno spunto autobiografico – l'infanzia dell'autrice nel quartiere Caprera – la cui memoria viene trasfigurata secondo l'originale rielaborazione del realismo magico che contraddistingue lo stile masiniano. Il libro mette a nudo i disagi e le paure di un gruppo di bambini e adolescenti, che affrontano nel loro microcosmo fatto di avventure e giochi l'inquietudine di diventare grandi, l'accettazione del sé e dell'altro. L'intero romanzo è attraversato dalla denuncia della violenza che si cela dietro le mura domestiche delle “famiglie per bene”²⁸ e dai ritratti di «figure perturbanti di donne e madri a disagio nel ruolo subalterno loro imposto dalla morale borghese e dalle convenzioni sociali»²⁹.

Così com'era stato per *Monte Ignoso*, il successo dell'opera risente delle «pesanti accuse riservategli dalla critica di regime, che mal sopporta il quadro della famiglia e

²⁴ *Ibid.*

²⁵ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., pp. 46-47.

²⁶ *Ivi*, p. 122-124.

²⁷ B. MANETTI, *Biografia*, in Paola Masino, cit., 2001, p. 45.

²⁸ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 35.

²⁹ V. DI MARTINO, *Il Novecento*, in *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di D. De Liso, Napoli, Loffredo, 2023, pp. 279-325: 280.

dell'infanzia che emerge dal romanzo»³⁰ e, a causa delle forti opposizioni della giuria, non riesce ad aggiudicarsi il Premio Viareggio, ottenendo il secondo posto.

Nonostante le pressioni politiche, nel '33 inizia un terzo romanzo dalla trama tutta pirandelliana, che si sarebbe dovuto intitolare *Poi Giovanni*. Il protagonista avrebbe affrontato un percorso di crescita, abbandonando la sua identità di Graziano, un illuso sognatore, per ritrovarsi nei panni dell'ordinario Giovanni, ma la stesura dell'opera si ferma al primo capitolo³¹. Dopo gli attriti dei primi anni Trenta, sul finire del decennio i rapporti con il fascismo si deteriorano definitivamente. Infatti, Masino e Bontempelli sono sott'osservazione da tempo: la ripubblicazione in «Le Grandi Firme» del racconto masiniano *Fame*³², un crudo spaccato sulla povertà, che porta il protagonista del racconto a un atroce ma “altruista” figlicidio, provoca la soppressione del settimanale per ordine diretto di Mussolini; parallelamente, sul finire del '38, Bontempelli viene sospeso da ogni attività letteraria e giornalistica ed espulso dal PNF «per aver dimostrato con scritti e discorsi di non possedere in senso assoluto le qualità che costituiscono lo spirito tradizionalmente fascista»³³. Le non troppo velate critiche al militarismo del regime costano a Bontempelli un «esilio dorato»³⁴ a Venezia. Come soluzione estrema, gli viene offerta da Bottai la cattedra di Letteratura Italiana all'Università di Firenze, sottratta ad Attilio Momigliano per motivi razziali, così da poter rientrare dal confino al più presto. Bontempelli rifiuta e, così, è costretto a trasferirsi nel capoluogo lagunare. Sono anni vissuti da Masino con molta sofferenza, dilaniata dalla tragicità storica, dalla scomparsa di Pirandello e dalle pressioni socio-lavorative imposte dal regime. Anni all'insegna dell'agitata tensione tra il mestiere di scrivere e il richiamo ossessivo delle mansioni di casa e delle occasioni mondane, che si traduce in una paralisi creativa nei sette anni successivi a *Periferia*.

³⁰ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 102.

³¹ G. YEHA, *Tra sogno e scrittura. Poi Giovanni, romanzo incompiuto di Paola Masino*, in «Avanguardia», n. 17, 2001, p. 134.

³² *Fame* era stato originariamente pubblicato su «Espero» nel 1933 ed era stato tradotto sulla rivista inglese «Blast» con il titolo *Hunger* e sotto il nome maschile di Paolo Masino, nel novembre-dicembre dello stesso anno. Il motivo della censura di Mussolini è da ricercare nell'immagine dissacratoria della famiglia rappresentata da Masino, che mette crudamente in scena un padre che uccide i propri figli per non far soffrire loro la fame. Questo «pugno nello stomaco», come lo definì Valentino Bompiani stesso, non rendeva onore alla società fascista, in cui la rinascita del macrocosmo nazionale e del microcosmo familiare era una tematica focale per la propaganda di partito.

³³ Archivio centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, fascicolo Bontempelli, appunto del Capo di Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare del 1° febbraio 1939.

³⁴ C. BO, *La scomparsa di Bontempelli*, in «La Stampa», 23 luglio 1960.

Il mio lavoro, con questo stato d'animo, non è possibile che fiorisca. Ora tempo ne avrei, ma vivo troppo sotto l'incubo di quello che accade nell'appartamento di servizio.

Sto sempre con l'orecchio teso e con l'angoscia di dire «Ora mi tocca ordinare questo, ora mi tocca ordinare quello». Credo proprio che non saprò mai guarirmi da questo incubo. [...] D'altra parte ho la disgrazia di accorgermi di tutto; non sono come Massimo fortunato che se sta lavorando non si accorge nemmeno se gli nascono dei leoncini in tasca. Io anche se sto pestando sul pianoforte, sento se nell'appartamento di servizio una delle donne si gratta in testa. Oramai tutto il mio essere non vive che in vibrazione continua con quel piano di soffitte maledettissime³⁵.

Padrona di casa del principesco Palazzo Contarini, Masino, sentendosi il «Lucifero delle massaie»³⁶, riversa la propria ribellione al modello sociale femminile tra le pagine di un nuovo progetto, iniziato nel marzo del 1938: *Vita di Massaia*³⁷. Dopo una travagliata stesura, durata fino al gennaio del 1940, il romanzo viene pubblicato a puntate su «Tempo» tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, con il titolo *Nascita e morte della massaia*³⁸. L'opera entra subito in contrasto con la censura fascista, che preme per espungere dal testo qualsiasi accenno critico all'ideologia di regime:

Alberto Mondadori ne pare molto soddisfatto ma mi ha rimandato indietro la prima parte del manoscritto con tante censure «politiche» e io non credo di potergli levare tutte le frasi che gli sembrano pericolose perché in alcune sta proprio gran parte dell'importanza del lavoro (se importanza sono riuscita a dargli). Vuol poi che gli tolga tutte le frasi contro o quasi contro la maternità mentre tutta la Massaia è imperniata sul fatto che la maternità non è una virtù ma una condanna, almeno dalla Bibbia in poi. Naturalmente questo, se ognuno si mette a fare il caso personale e pensare alla propria madre, può dar fastidio, ma io vorrei che si capisse che la madre qui è presa in blocco, comprese finanche le bestie e dunque soltanto il fatto materiale che porta con sé i figli e la società, come diminuzione dell'individualità personale d'ogni creatura: maschio o femmina³⁹.

Il nuovo «libro maledetto, di cui tutti fanno tanti elogi, ma di cui nessuno si sente il coraggio di parlare»⁴⁰, racconta la parabola di una bambina ribelle, «polverosa e

³⁵ Lettera del 14 marzo 1939 ai genitori, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 82.

³⁶ Lettera del 3 dicembre 1938 alla sorella Valeria, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 81. Cfr. L. FORTINI, *Il Lucifero delle massaie*, in «DWF donnawomanfemme», n. 33, 1997, pp. 15-27.

³⁷ M. MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia. La Venezia di Paola Masino*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 16.

³⁸ E. GAMBARO, *I conti della Massaia. Il caso editoriale di Paola Masino*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 197-210.

³⁹ Lettera del 27 gennaio 1941 ai genitori, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 95.

⁴⁰ Lettera del 18 aprile 1946 ai genitori, ivi, p. 129.

sonnolenta»⁴¹, che vive in un baule nutrendosi di briciole e croste ammuffite, iniziata al suo destino di massaia dalla madre, che la dà in sposa a un vecchio zio. Così, la ragazza, nel suo nuovo ruolo di moglie, sviluppa progressivamente un'ossessione per i compiti domestici e comincia a misurare il proprio valore di donna sulla base dell'impegno come padrona di casa e della disponibilità a rinunciare ai propri desideri per compiacere tutti, tranne sé stessa⁴².

Prigioniera della sua sorte, resa ancor più beffarda dalla sterilità e, quindi, dal non poter compiere fino in fondo il ruolo sociale impostole, la Massaia – elevata a paradigma proprio in virtù della sua anonimia – arriva a sublimare tutto ciò che concerne la sua vita domestica, pur consapevole di aver sacrificato i propri sogni e di aver tradito la propria natura: «Malvagio sogno che mi hai disubbidito: dovevi dimostrarmi che anche nel raccomandare una calza si può trovare un universo, non farmi intendere che ho lasciato l'universo per rammendare calze»⁴³.

Nel frattempo, nel 1941, esce per Bompiani *Racconto grosso e altri*, una raccolta delle prose *Terremoto*⁴⁴, *Racconto grosso*⁴⁵, *Famiglia*⁴⁶ e *Latte*⁴⁷, già pubblicate su rivista a partire dal 1935, e delle inedite *Viaggio con panorami*, *Rivoluzione*, *Figlio*, *Commissione urgente*, *Allegoria prima* e *Allegoria seconda*. Per quanto sintomo di una scossa creativa, in *Racconto grosso e altri*, secondo Manetti, «i temi ricorrenti della narrativa masiniana si ripresentano puntualmente, ma ormai raggelati in una fissità 'esemplare' che ne sottolinea l'ineluttabilità e che li rende al tempo stesso degli a priori messi in scena meccanicamente»⁴⁸.

Tra il 1941 e il 1942 tiene su «Domus» la rubrica *Dialoghi della vita armonica*⁴⁹, diciotto conversazioni in cui Apud, un esperto di buon gusto nei panni di un

⁴¹ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, a cura di E. Gambaro, introduzione di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 17.

⁴² L. ROZIER, *Motherhood and Femininity in Paola Masino's Novels* Monte Ignoso and *Nascita e morte della massaia*, in «Italica», LXXXVIII, n. 2, 2011, pp. 245-261.

⁴³ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 230.

⁴⁴ P. MASINO, *Terremoto*, in «Circoli», V, n. 5-6, luglio-agosto 1935.

⁴⁵ P. MASINO, *Racconto grosso*, in «Letteratura», III, n.4, ottobre 1939.

⁴⁶ P. MASINO, *Famiglia*, in «Tempo», 16 maggio 1940.

⁴⁷ P. MASINO, *Latte*, in «La Lettura», XLI, n. 2, febbraio 1941.

⁴⁸ B. MANETTI, *Nascita e morte di una scrittrice. Per un ritratto di Paola Masino*, in «Paragone», LX, n. 84-85-86, 2009, pp. 134-152: 147.

⁴⁹ Cfr. I. PAOLINI, *I Dialoghi della vita armonica e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica*, in «Sinestesieonline», XIV, n. 46, 2025, pp. 326-338.

immaginario folletto⁵⁰, affronta questioni di arredamento e architettura nella più ampia cornice della mercificazione dell'arte e del consumismo di massa.

I nove mesi della Resistenza romana rappresentano un momento di estrema difficoltà per la coppia, che, appena tornata nella Capitale, viene raggiunta dalla notizia dell'inserimento di Masino nelle liste di deportazione nella Repubblica di Salò e della condanna alla fucilazione per Bontempelli. Dal 25 luglio del '43 sopravvivono trovando rifugio nelle case di amici e parenti:

In casa ogni straccio, coperta, giacche da uomo, sciarpetta, era buono. Non avevamo nulla da fare e ci rintanavamo in noi stessi, per non perdere forze e calore. Debbo credere di aver passato quelle lunghissime sere in disperato ascolto di ogni passo ferrato, di ogni stridere di freni che risuonasse per la strada. So che non fu così: le nostre sere e le nostre notti erano piene di informazioni miracolosamente ricevute e trasmesse, di incredibili manipolazioni dei più incredibili cibi (bucce d'arancio e ghiande abbrustolite per il caffè, dolci di vegetina, erba dei prati e germogli strappati ai muri dei giardini per verdura, carne ignota manipolata nei modi più astrusi per mascherarne l'ignoto sapore – vannino? carne umana? gatto?) e poi il preparare improvvisati giacigli per improvvisi ospiti, trasmettere ordini e notizie con telefonate la cui interpretazione esatta comportava l'unica speranza di salvezza («Dove hai comperato le melanzane?» «Ti mando le uova.» Per dire «Chi ti ha mandato quei prigionieri inglesi?». «Ti mando ebrei da nascondere.»)⁵¹.

In queste condizioni di estrema precarietà, trovano un sostegno fondamentale nell'amicizia dei Bellonci, Maria e Goffredo, che aprono le porte della loro casa in viale Liegi 42 – a pochi civici dal 6, dove abitano i Masino – agli intellettuali della Roma resistente, offrendo uno spazio di dibattito e confronto in cui dar avvio a una nuova stagione di impegno letterario e politico dell'élite letteraria italiana. Come ricorda Maria Bellonci, «alla prima riunione, l'11 giugno, c'erano: Bontempelli, Piovene, Bernari, Masino con la sorella Valeria, Petroni, Monelli, Savinio, Gorresio, Palma Bucarelli, Pietrangeli, Gino ed Elly Tomajuoli»⁵². Il gruppo, soprannominato «Gli amici della Domenica», vive un'espansione e un ricambio continui negli anni a venire e nel '47, grazie al sostegno finanziario dell'imprenditore Guido Alberti, dà vita all'illustre Premio Strega. Nel frattempo, l'autrice lavora alla pubblicazione di *Nascita e morte della massaia* in volume unico per Bompiani, apportando delle consistenti

⁵⁰ P. MASINO, *Dialoghi della vita armonica*, I-XVIII, in «Domus», gennaio 1941-novembre 1942. Conservati in FPM, serie: Scritti, sottoserie: Pubblicità: Collaborazioni a giornali e riviste.

⁵¹ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 110.

⁵² M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del premio Strega*, Milano, Club degli editori, 1969, p. 6.

modifiche per aggirare la censura fascista, ma l'uscita è possibile solo nel 1945, a causa di un bombardamento che, l'anno precedente, distrugge tutte le copie già stampate fino a quel momento e conservate nello stabilimento della casa editrice⁵³.

Nel pieno dell'occupazione tedesca, il 25 ottobre del 1943, scompare l'amatissimo padre Enrico Alfredo, un lutto che avrà un peso determinante sulla paralisi creativa dell'autrice nel secondo dopoguerra. Scrive nel racconto *Lino*, pubblicato su «Città»: «gli affossatori facevano scendere la bara nella tomba e io pensavo che mai più il mio sguardo sarebbe risalito da quel buio»⁵⁴. La figura di Enrico ispira persino il protagonista di un romanzo per bambini, rimasto abbozzato sotto il titolo di *Vera storia di un babbo inverosimile*.

Nel 1947 viene pubblicata da Bompiani l'ultima opera in volume di Masino, nonché unica raccolta lirica dell'autrice, *Poesie*: comprensiva di quarantaquattro brani datati tra il 1935 e 1946, di cui trenta successivi al 1943, la genesi della raccolta evidenzia un'assoluta concentrazione compositiva nei dolorosi anni che seguono la guerra e la scomparsa del padre⁵⁵. Masino presenta l'opera come frutto di un'urgenza spontanea, poesie in cui «il loro contenuto era già la loro forma»⁵⁶ e di cui si è sacrificata l'accuratezza formale a favore di una condensazione di significati. In realtà, la raccolta è rifinita e strutturata con cura dall'autrice, che non solo si spende in un «*labor limae* talvolta brutale»⁵⁷, ma immagina e concretizza un percorso poetico che inizia con la contemplazione interiore e la meditazione sul binomio amore-morte, per poi rivolgere il proprio sguardo al mondo esterno, alla natura e alla Storia, all'impegno civile, e infine concludersi sull'intimo confronto con Dio⁵⁸.

L'ultimo tentativo intrapreso dalla scrittrice «in direzione di una possibile ripresa del lavoro creativo» è da ricercare negli abbozzi di *Album di vestiti*: un progetto autobiografico a cui lavora dal 1958 al 1963, che ripercorre gli episodi più importanti della sua vita seguendo il filo conduttore degli abiti indossati da lei o dagli altri

⁵³ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 156.

⁵⁴ P. MASINO, *Lino*, in «Città», n. 6, 21 dicembre 1944, confluito in P. MASINO, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1994, p. 71.

⁵⁵ Particolarmente apprezzato fu lo struggente componimento *Al Padre*, prima pubblicato sull'«Università» il 1° settembre 1946 e poi incluso nella raccolta *Poesie*.

⁵⁶ P. MASINO, *Poesie*, in «L'Italia che scrive», n. 5, maggio 1947.

⁵⁷ B. MANETTI, *Poesie*, in *Paola Masino*, a cura di F. Bernardini Napoletano e M. Mascia Galateria, cit., p. 81.

⁵⁸ *Ibid.*

protagonisti delle vicende narrate. Tuttavia, l'*Album* viene abbandonato e dal '47 le pubblicazioni letterarie trovano spazio esclusivamente su giornali e riviste, che le offrono l'opportunità di lavorare confrontandosi con diverse tematiche e forme stilistiche, rimanendo sulla scena del dibattito culturale post-liberazione. Al vitale impegno sulle pagine delle testate del dopoguerra, si affiancano, a partire dagli anni Cinquanta, la scrittura librettistica e la collaborazione, l'unica che porterà avanti fino alla morte, con la Rai.

La malattia e la conseguente morte di Bontempelli, avvenuta il 21 luglio del 1960, portano Masino a una progressiva alienazione dalla scena culturale italiana, avviando però un progetto di conservazione e valorizzazione della memoria del compagno, curandone l'archivio e le pubblicazioni postume.

Sono disperatamente diventata una donna normale. Non c'è niente di più squallido e inutile a viverci. Per salvarmi dovrei mettermi per una strada e camminare finché i piedi mi portano. Lì cadere a terra e risvegliarmi senza più ricordare il mio nome e cognome, per incominciare, con altri mezzi, un'altra vita. Per seguire nella via dell'alienazione (qui, sì, è il caso di adoperare questo vocabolo) Massimo e durarci dieci anni, mi sono, senza accorgermene – e se me ne fossi accorta l'avrei fatto ugualmente – alienata anche io. E non solo da me stessa, ma da tutto ciò che non era Massimo; così, quando lui se ne è andato, io mi sono trovata disoccupata nel mondo⁵⁹.

Un momento di transitorio ritorno sulle scene – che coincide infatti anche con l'intensificarsi delle interviste – è costituito dalla ristampa voluta da Bompiani di *Nascita e morte della massaia*, nel 1970, aperta da un'«illuminante introduzione»⁶⁰ di Cesare Garboli, che apre la strada a una lettura contemporanea dell'opera come saldatura tra gli sperimentalismi di vecchia e nuova avanguardia e come visionaria «tessera d'ingresso per una rappresentazione diversa»⁶¹.

La scomparsa della madre Luisa, nel febbraio del 1975, porta nuovamente la scrittrice a un'insistente riflessione sul tema della morte, che si accompagna a una rivisitazione spietatamente autocritica della propria esistenza⁶². Scrive ad Alba de Céspedes, amica di sempre, a pochi mesi dal lutto:

⁵⁹ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 186.

⁶⁰ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 161.

⁶¹ C. GARBOLI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1970, p. 10.

⁶² M. ZANCAN, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in Paola Masino, a cura di B. Manetti, cit., p. 259.

Ahimè non so più scrivere, né pensare, né parlare: c'è in me solo paura, una paura ignota che mi scava il petto e mi curva le spalle. Sto ripiegata su me stessa, come se perdessi i visceri: la vecchiaia m'è montata in groppa e mi cavalca senza pietà. Certe cose non si fanno impunemente (eppure Dio sa se le rifarei: darei tutti i restanti giorni della mia vita per riavere *lei* [la madre], la mia vera vita, un solo giorno: quante cose da spiegarle, da farmi perdonare, forse da perdonarle): non si deve mai rinunciare a noi stessi per gli altri, darci agli altri sì: va bene; ma rinunciare al nostro proprio io com'io ho fatto in questi ultimi anni non è atto d'amore: è un sacrificio stupido che si sconta amaramente e che amaramente si fa scontare agli altri, rimproverandoglielo in modo crudele. [...] Ho una sola scusa: per troppo amore, nessuno mi ha avvertito [di] che cosa avrei trovato quando mi fossi addentrata in quel mondo. E quel che vi ho trovato è stato il male comune a tutti, ma nessuno mi aveva insegnato a combatterlo, a salvaguardarmene, a superarlo. In un primo tempo ho creduto di poterlo ignorare, poi è accaduto quello che sempre accade a chi da onesto si fa disonesto: son diventata vile, ho cercato di accettare, di «adeguarmi» e poiché, in realtà, non ci son mai riuscita, ho scaricato la mia cattiva coscienza su quelle creature che mi avevano tanto amata e – forse troppo – tutelata, facendomi crescere inadatta. E tutto questo può anche avere un fondamento di verità, ma è soprattutto una scusa – tu lo capisci troppo bene, Alba mia – al mio fallimento⁶³.

La fine del decennio è dedicata quasi esclusivamente alle traduzioni dal francese, tra cui si ricordano *La ragazza dagli occhi d'oro* di Balzac (1977), *Ricordi di egotismo. Mina de Vanghe. Vanina Vanini* di Stendhal (1978), *Il cavaliere des Touches* di Barbey d'Aurevilly (1979) e *Senza famiglia* di Malot (1979)⁶⁴. In questi ultimi anni di progressiva assimilazione della scrittura «sempre di più a un mestiere che all'arte»⁶⁵, si succedono tentativi «di lavorare attraverso piccoli surrogati del lavoro»⁶⁶, a cui Masino stessa dà un'autocritica spiegazione, nell'intervista rilasciata a Sandra Petrignani nel 1983:

⁶³ Lettera ad Alba de Céspedes, 4 aprile 1975. Ora in M. ZANCAN, *Il carteggio con Alba de Céspedes*, cit., pp. 259-260.

⁶⁴ Su Masino traduttrice si veda il recente saggio S. GREGORI, «Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza». *Il lavoro di traduzione nelle lettere di Liliana Magrini a Paola Masino*, in «Rossocorpolingua», VIII, Suppl. al n. 1, 2025, pp. 56-71. Qui si riportano i seguenti lavori di traduzione di Masino: Paola Masino pubblica le seguenti traduzioni: G. TABOUI, *Sibari*, Firenze, Sansoni, 1958; V. LARBAUD, *A. O. Barnabooth. Le sue opere complete*, Milano, Bompiani, 1969; H. DE BALZAC, *La ragazza dagli occhi d'oro*, Torino, Einaudi, 1977; STENDHAL, *Ricordi di egotismo. Mina de Vanghel. Vanina Vanini*, Roma, Curcio, 1978 (ma *Ricordi di egotismo* tradotto da Bontempelli era già uscito per le Edizioni Documento di Roma nel 1944); J. A. BARBEY D'AUREVILLY, *Il cavaliere des Touches*, Roma, Curcio, 1979; H. MALOT, *Senza famiglia*, con *Otto domande a Paola Masino*, Firenze, Giunti Marzocco, 1979; M.me DE LA FAYETTE, *L'amor geloso*, Palermo, Sellerio, 1980 (Paola Masino ha curato *La principessa di Montpensier* e *La contessa di Tenda*, mentre *Storia di Alfonso e Bélasire* risulta curata da Gesualdo Bufalino).

⁶⁵ D. GANGALE, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, in Paola Masino, a cura di B. Manetti, cit., p. 200.

⁶⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Masino, 3 ottobre 1962. Ora in M. ZANCAN, *Il carteggio con Alba de Céspedes*, cit., p. 249.

Problemi di ordine pratico, che col tempo sono diventati anche di ordine psicologico, mi hanno impedito di scrivere. Massimo è stato malato gravemente per molti anni e da allora mi sono dovuta adattare a scrivere un po' di tutto: traduzioni, rubriche di corrispondenza, articoli vari, persino reportages sportivi. La notte dormivo pochissimo. Mi tenevo in piedi fumando anche cento sigarette al giorno. È stata molto dura. [...] Forse se avessi avuto un maggior talento, questo si sarebbe imposto e avrei scritto malgrado tutto. Oppure avrei accettato che anche altri si occupassero di Massimo. Ma così non sarei riuscita a vivere, perciò non mi pento di nulla⁶⁷.

Dopo gli ultimi anni di graduale distacco dalla rete intellettuale romana, che confessava di osservare come «affacciata a un balcone del secolo scorso, inserita in una vita perenta»⁶⁸, Paola Masino si spegne in una clinica romana il 27 luglio 1989.

A cinque anni dalla scomparsa della scrittrice, nel 1994, Maria Vittoria Vittori ha raccolto nel volume *Colloquio di notte* una «nebulosa di racconti e scritti»⁶⁹ di cui dodici precedentemente editi su riviste e tre inediti: *Primo amore*, *Visita allo zoo* e *Ora intima*.

Escludendo *Fame*⁷⁰ e *Nozze di sangue*⁷¹, i testi raccolti da Vittori costituiscono un blocco compatto pubblicato tra il '43 e il '48 e manifestano l'evidente influenza storica del clima resistenziale e della ricostruzione repubblicana. Difatti, in *Anicia*⁷², *Quarto comandamento*⁷³, *Lino*⁷⁴, *Colloquio di notte*⁷⁵, *Una parola che vola*⁷⁶, *Terzo anniversario*⁷⁷, *Paura*⁷⁸, *Il nobile gallo*⁷⁹, *I pellirosse*⁸⁰, e *Anniversario*⁸¹ si alternano il registro civile e quello personale, pur rimanendo Masino fedele alla sua vena

⁶⁷ L'intervista è uscita con il titolo *Meglio fare la minestra a Proust*, in «Il Messaggero», 7 settembre 1983, p. 5. Dopo la prima edizione in volume del 1984 per La Tartaruga, è stata recentemente ripubblicata in S. PETRIGNANI, *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, Baldini&Castoldi, 2022 [1984], pp. 81-90: 87.

⁶⁸ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 186.

⁶⁹ B. MANETTI, *Colloquio di notte*, in *Paola Masino*, a cura di F. Bernardini Napoletano e M. Mascia Galateria, cit., p. 86.

⁷⁰ P. MASINO, *Fame*, in «Espero», febbraio 1933.

⁷¹ P. MASINO, *Nozze di sangue*, in «Fiera Letteraria», maggio 1947, ma risalente alla metà degli anni Trenta.

⁷² P. MASINO, *Anicia*, in «Il Gazzettino», aprile 1943.

⁷³ P. MASINO, *Quarto comandamento*, in «Tempo», giugno 1943.

⁷⁴ P. MASINO, *Lino*, in «Città», dicembre 1944.

⁷⁵ P. MASINO, *Colloquio di notte*, in «Il mondo», novembre 1945.

⁷⁶ P. MASINO, *Una parola che vola*, in «Settimana», marzo 1946.

⁷⁷ P. MASINO, *Terzo anniversario*, in «Milano Sera», marzo 1946.

⁷⁸ P. MASINO, *Paura*, in «Milano Sera», giugno 1946.

⁷⁹ P. MASINO, *Il nobile gallo*, in «Milano Sera», gennaio 1947.

⁸⁰ P. MASINO, *I pellirosse*, in «Illustrazione italiana», 12 gennaio 1947.

⁸¹ P. MASINO, *Anniversario*, in «Mercurio», maggio 1948.

allegorica e alle sue «inquietudini ‘magiche’»⁸². Dagli anni Novanta hanno trovato una veste editoriale anche le scritture private dell’autrice, come testimonianza privilegiata di un secolo di cambiamenti storico-culturali, con una particolare attenzione da parte di Vittori, che nel 1995 ha raccolto fonti epistolari e diaristiche dalla giovinezza alla morte della scrittrice nel volume *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*; di Beatrice Manetti, che ha proposto una lettura critica dei quaderni d’appunti nel 2001; di Marinella Mascia Galateria, che nel 2015 ha riportato alla luce il progetto naufragato dell’*Album di vestiti*⁸³. I dodici quaderni di *Appunti* della scrittrice, infatti, con le loro duemilacinquecento pagine, redatte presumibilmente tra il 1929 e il 1975, costituiscono non solo l’unico *corpus* unitario e continuativo di Masino, ma anche una testimonianza preziosa ed eterogenea dell’attività letteraria e dell’attività intellettuale della scrittrice⁸⁴.

Al di là della riscoperta della produzione letteraria di Masino, è interessante rivolgere l’attenzione anche al costante cantiere di scrittura multimediale che l’autrice tiene attivo dagli anni Cinquanta fino alla sua morte. Infatti, sebbene quest’aspetto sia stato fino a questo momento scarsamente preso in considerazione dalla critica, che tende a “silenziare” totalmente la scrittrice da *Poesie* in poi, va tuttavia considerato che Masino, pur non pubblicando più letteratura, continuerà fino agli anni Ottanta a mantenere un proprio spazio di rilievo sulla scena culturale, accordando spesso la sua cifra stilistica con le esigenze dei nuovi mass media.

⁸² B. MANETTI, *Colloquio di notte*, cit., p. 87.

⁸³ P. MASINO, *Album di vestiti*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Eliot, 2015.

⁸⁴ B. MANETTI, *Una carriera à rebours. I quaderni d’appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001, pp. 6-7.

2. «Il giallo della vecchia carta è il mio colore». Il Fondo Paola Masino e gli archivi di Rai Teche

Il Fondo Paola Masino⁸⁵, acquisito nel 1997 dall'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma, manifesta già nel suo ordinamento, predisposto in gran parte dall'autrice negli ultimi anni della sua vita, la precisa volontà di autodocumentare, conservare e trasmettere la memoria della propria attività letteraria e intellettuale. Le sette serie in cui è articolato il Fondo costituiscono una risorsa preziosa per studiosi e studiose dell'opera masiniana, non solo per la consistenza della documentazione, che abbraccia tutto il secolo – dai primi anni del Novecento al 1998 –, ma anche per la qualità e l'eterogeneità dei materiali, che restituiscono tanto un quadro completo dell'officina narrativa e pubblicistica della scrittrice, quanto le tracce fotografiche, epistolari e diaristiche della sua vita intellettuale. Un'eccezione – certo non di poco peso, ma comunque indicativa di un indissolubile intreccio personale e intellettuale – è rappresentata dalla corrispondenza con Massimo Bontempelli⁸⁶ e da alcune carte masiniane conservate tra i “Bontempelli papers”, acquisiti dal Getty Research Institute di Los Angeles nel 1992: la relazione tra i due Fondi⁸⁷ mette in evidenza interessanti sovrapposizioni tra i laboratori di scrittura, che rivelano la loro curiosità filologica ancor più alla luce del fatto che, prima del trasferimento delle carte negli Stati Uniti, è stata Masino stessa la curatrice e responsabile dell'archivio bontempelliano e non sembrerebbe, dunque, trattarsi di una contaminazione casuale⁸⁸.

⁸⁵ Il Fondo Paola Masino (d'ora in avanti FPM) è stato acquisito nel 1997 dall'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma. Sui Fondi dell'Archivio del Novecento si veda il recente articolo C. BELLO MINCIACCHI, *Autori e autrici nell'Archivio del Novecento della Sapienza: percorsi tra le carte*, in «Rossocorpolingua», VII, suppl. al n. 2, giugno 2024, p. 1-11; si veda anche L. BRAIDA, “*Mal d'archivio*” e memoria consegnata. Archivi delle donne nell'editoria del Novecento, cit.

⁸⁶ Si tratta di 634 lettere di Masino tra il 1927 e il 1953 e di 865 lettere di Bontempelli. Un campione dell'imponente carteggio è stato pubblicato in B. MANETTI, *Un dibattito del dopoguerra: quattro lettere di Paola Masino e Massimo Bontempelli*, in *Paola Masino*, a cura di Ead., pp. 267-286.

⁸⁷ Sulla serie “Paola Masino papers, 1956-1982, undated” all'interno dell'archivio bontempelliano, cfr. MANETTI, *L'intreccio delle vite, il palinsesto delle scritture: le carte di Paola Masino nei «Massimo Bontempelli Papers»*, in *Memoria della modernità: archivi ideali e archivi reali*, cit., pp. 10-16.

⁸⁸ Su questo si vedano M. TREVISAN, *Autoritratti all'inchiostro*, cit.; M. VENTURINI, *Il ruolo della ricerca d'archivio nello studio della modernità letteraria*, cit.; *Archivi letterari del 900. Gli archivi*

L'acquisizione da parte degli Archivi del Novecento ha fatto sì che il Fondo Masino sia davvero uno "specchio di carta", acutamente composto e tramandato dalla sua produttrice, che riflette le scelte compiute nell'ottica di determinare «la sopravvivenza, solo apparentemente casuale, di alcuni materiali e non di altri»⁸⁹ e le cui diverse rifrazioni sono ben esemplificate dalla ricca varietà di documenti conservati e descritti nell'*Inventario* curato da Francesca Bernardini Napoletano⁹⁰ (Tab. 1).

SERIE	SOTTOSERIE	FALDONI
Documenti e oggetti personali		1
Amministrazione	Editori Tasse	2-9 10
Corrispondenza	Corrispondenza con i famigliari Corrispondenza indirizzata a Paola Masino Minute, copie e frammenti	11-14 15-40 41-43
Scritti	Narrativa Poesia Teatro Libretti d'opera e canzoni Traduzioni Pubblicistica Appunti Progetti, abbozzi e frammenti	44-53 54-58 59-63 64-71 72-82 83-87 88-90 91-98
Ritagli stampa	Recensioni Episodica e generale	99-105 106-113
Scritti di altri autori		114-115
Fotografie		116-117

Tab. 1. La tabella è riprodotta a partire dall'ordinamento riportato in L'archivio di Paola Masino. *Inventario*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Casa Editrice Università La Sapienza, Roma, «Studi e ricerche», 2004.

femminili, vol. II, in «Quaderni del '900», a cura di G. Zagra, M. Davini, M. M. Kubas, vol. XIX, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2019.

⁸⁹ S. ALBONICO, *Una prospettiva sulle descrizioni dei fondi letterari moderni*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Albónico e N. Scaffai, Officina libraria, Milano, 2015, pp. 170-183: 171.

⁹⁰ *L'archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Sapienza Università Editrice, 2004.

Di particolare interesse, e ancora in buona parte da indagare, è, ad esempio, la serie *Corrispondenza*, che conserva «circa cinquemila documenti inviati da 1130 mittenti, che, nella loro successione alfabetica, tracciano il panorama culturale del Novecento, nel senso più ampio e interdisciplinare del termine»⁹¹. Ne emerge una Paola Masino capillarmente inserita nell'élite culturale del secondo dopoguerra, promotrice di una fitta trama di relazioni epistolari, in cui la sua biografia intellettuale s'intreccia a quella dei nomi più importanti della letteratura del Novecento, tra cui risultano particolarmente rilevanti di nomi d'autrice, quali Alba de Céspedes, Elsa de' Giorgi, Anna Maria Ortese, Livia De Stefani, Sibilla Aleramo, Gianna Manzini e Maria Bellonci.

L'archivio come autoritratto, dunque, ma anche, nel caso di Masino, come bacino di materiali su cui tornare a ragionare, da rileggere, reinterpretare e re-impastare, nel tentativo di innescare nuovamente l'ispirazione letteraria e riavviare la penna alla scrittura:

Ho cercato invano – disperatamente – tra le mie vecchie carte qualche brandello di racconto d'articolo o di poesia, cui potermi attaccare per tentare di nuovo l'avventura della creazione. Ho trovato alcune cose che mi son sembrate buone ma le ho lette sperando di sentire in me scattare di nuovo la fantasia ed ero più attenta a quello scatto che a quanto leggevo. Me ne è venuto un gran mal di testa e il desiderio di essere altrove, di essere altra⁹².

Il ritorno sulle proprie carte ingiallite traccia un *fil rouge* tra l'archivio come memoria futura di sé e l'archivio quale dispositivo d'accesso al passato e porta a una riattivazione dell'*heimlich*, mettendo ordine tra quei tasselli di carta che hanno il colore delle cose che hanno perso «vigore», ma in cui ancora sopravvive un'«anima» da riscoprire, che, accatastate sugli scaffali «si proteggono tra loro», sopravvivendo al tempo che passa:

Il giallo della vecchia carta è il mio colore. In esso riconosco certi mezzogiorni filtrati tra le stecche verdi delle persiane negli autunni delle città di provincia.
[...]
Quel giallino è il colore delle mani dei nonni e della lana o della canapa sulla rocca. Il colore della crosta del pane, il colore dell'appassimento ma non della

⁹¹ M. TREVISAN, *Una rete di relazioni intellettuali*, in Paola Masino, a cura di B. Manetti, cit., p. 215. Cfr. anche M. ZANCAN, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, ivi, pp. 237-264.

⁹² FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti* 9, c. 97 [1963-1969], ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 100.

morte. È il colore mite delle cose che hanno ancora anima ma non più vigore; delle cose che sussurrano e si proteggono fra loro, volgendo le spalle agli urti della vita⁹³.

In questo processo stratificato di organizzazione dell'archivio, appare particolarmente interessante soffermarsi sulla collocazione data alle collaborazioni con la Rai intraprese dall'autrice dal dopoguerra agli anni Ottanta⁹⁴: una produzione ibrida di conversazioni per la radio, progetti televisivi, rubriche radiofoniche, adattamenti di novelle e racconti, interviste che è possibile attraversare grazie all'integrazione tra i materiali conservati presso l'Archivio del Novecento e la preziosa documentazione dei fondi archivistici di Rai Teche, di cui si dirà più avanti. La collocazione che Masino ha previsto per i documenti relativi al lavoro in radio all'interno dell'archivio è, dunque, particolarmente eloquente e consente di riflettere sul peso che l'autrice ha attribuito alle collaborazioni Rai per definire e tramandare il proprio profilo di intellettuale.

SERIE	SOTTOSERIE	FALDONI
Scritti	Traduzioni	82. "Traduzioni non pubblicate" [1953-1975] e. s.d. 1. "Lettere e appunti per Antologia" [1955-1961] 2. Marcel Aymé, Dermuche [1965] 5. Jacques Perret, Il saggio d'aritmetica [s.d.] 6. Traduzioni varie [1953-1974 e s.d.]
	Pubblicistica	83. "Collaborazioni a giornali e riviste" [1927-1978] 86. Collaborazioni con la RAI [1961-1985 e s.d.] 1. "Libri Ricevuti. Schede librarie per la RAI febbraio 1976" [1975-1977] 3. "Io ricordo/RAI" [1974-1977] 4. "RAI" [1983-1985] 5. "Sabato e domenica" 87. Varia [1944-1992 e s. d.]
	Appunti	88. Quaderni di "Appunti"

Tab. 2. Serie e sottoserie del Fondo Paola Masino in cui sono stati accolti materiali relativi al lavoro radiofonico dell'autrice

⁹³ Ivi, cc. 264-265.

⁹⁴ Cfr. E. DE PASQUALE, «Quando si è tanto vissuto le cose si decantano». L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale, in «Finzioni», IV, n. 7, pp. 38-51.

Dall'*Inventario* del Fondo, curato nel 2004 da Francesca Bernardini Napoletano, emerge chiaramente (*Tab. 2*) una scansione dell'attività per i mass media in tre campi: le traduzioni, la pubblicistica e, come si vedrà, i quaderni d'appunti, laboratorio fermentante di progetti, riflessioni, abbozzi.

La produzione radiofonica raccolta sotto l'etichetta di "Pubblicistica" comprende i due faldoni "Collaborazioni a giornali e riviste" e "Collaborazioni con la RAI", particolarmente interessanti in quanto testimoni dei due estremi cronologici dell'esperienza mass-mediale di Masino e di due approcci radicalmente differenti, eppure in dialogo, al mezzo radiofonico. Il faldone 83, "Collaborazioni a giornali e riviste", porta a spostare l'asse temporale indietro fino agli anni Quaranta e a confrontarsi con un approccio al mezzo radiofonico di altro taglio e registro. All'interno del faldone, che conserva per lo più ritagli di articoli in periodico, dall'autrice attentamente incollati su cartoncino, raccolti e catalogati con indicazione di sede editoriale e data di pubblicazione, sono contenuti anche i seguenti testi dattiloscritti, letti al microfono tra il 1945 e il 1952:

1. "Letto alla radio di Roma nell'agosto del 1945"
2. "Radioconversazione (Roma = 21 agosto 1945)"
3. "Detto a radio Milano il 4 febbraio 1946, ore 20"
4. "Testimonianze su Pirandello, RAI 3 ottobre 1950"
5. "Questa domanda è un'aggressione", R.A.I., 27 febbraio 1951 [*Scrittori al microfono n.d.r.*]
6. "Una grande ispirata - Marceline Desbordes Valmore", s.d. [1951]
7. "Conversazione tenuta alla Radio il 15 febbraio 1952" [*Scrittori al microfono n.d.r.*]
8. "Detto a Radio Budapest il 4 settembre 1952"

Già la collocazione dei testi tra i contributi in quotidiani e periodici rende limpida la stretta correlazione tra gli interventi radiofonici e l'impegno di Masino come giornalista nel secondo dopoguerra⁹⁵. Negli anni immediatamente successivi alla

⁹⁵ Su Masino giornalista si vedano almeno B. MANETTI, *Modelli di donna e lettrici reali nella pubblicistica di Paola Masino*, in «Il Ponte», LIX, 12, dicembre 2003, pp. 108-128; L. DI NICOLA, *La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura». Esperienze giornalistiche nella Roma del dopoguerra (1943-1945)*, in Paola Masino, a cura di B. Manetti, pp. 177-196; V. P. BABINI, *Parole armate*, cit., A. CESCHIN, «Preferisco sbagliare tutto ma buttarmi a capofitto»: Paola Masino e la rivista «Mercurio» di Alba de Céspedes, [tesi di dottorato, tutor: I. Crotti], Università Ca' Foscari di Venezia, 2018; L. DI NICOLA, *Protagoniste alle origini della Repubblica*, Roma, Carocci, 2020; C. BELLO MINCIACCHI, «Il festival rinascerà». Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*,

Liberazione – che coincidono con l'intensificarsi delle collaborazioni dell'autrice con testate quali «Mercurio», «Spazio», «Milano-Sera», «Noi donne» – la radio è infatti per Masino uno strumento per veicolare temi strettamente interconnessi al proprio laboratorio narrativo e pubblicistico, quali il ruolo sociale della donna, la responsabilità dell'intellettuale e la promozione di un nuovo modello di educazione familiare. Questa vena *engagée* si coniuga a uno stile proteso verso la narrazione letteraria, che porta a enucleare le conversazioni di questa fase come delle vere e proprie pagine di esercizio narrativo dell'autrice, ma anche di acquisire nuovi strumenti critici e di aprire prospettive inedite sulla produzione masiniana: è il caso, soprattutto, della doppia, preziosa testimonianza di *Scrittori al microfono*, rubrica che ben ha esemplificato il tentativo della radio di mediare il dialogo tra l'*élite* intellettuale e il pubblico di massa attraverso la ricerca di un nuovo codice, cui Masino partecipa, ripercorrendo, in entrambe le puntate, da due diverse prospettive, le origini della propria vocazione poetica.

A catalizzare l'attenzione è infatti il faldone 86, "Collaborazioni con la RAI", assemblato dall'autrice alla fine degli anni Ottanta con qualche successiva integrazione dell'erede e conservato all'interno della sottoserie "Pubblicistica". I materiali radiofonici inclusi nel faldone sono databili tra il 1976 e il 1985 e suggellano dunque l'ultima fase dell'attività intellettuale masiniana, avviata già dalla seconda metà degli anni Cinquanta, dopo la pubblicazione di *Poesie* e con il graduale esaurimento delle collaborazioni giornalistiche. Sono questi decenni in cui si succedono diversi tentativi di tornare sulla scena culturale attraverso gli interventi su quotidiani e riviste, le partecipazioni al microfono e la scrittura di libretti d'opera. Del faldone fanno parte, oltre a contratti e appunti sparsi⁹⁶, cinque schede redatte per la trasmissione *Libri ricevuti*⁹⁷ nel 1976-1977, i materiali della rubrica del Terzo Programma *Io ricordo*⁹⁸

a cura di A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 63-89; E. DE PASQUALE, «La disgrazia di accorgermi di tutto». Paola Masino scrittrice-giornalista per «Noi donne», in «Scaffale Aperto», XIII, 2022, pp. 121-146; EAD., «Mi ha scritta e mi basta». Il reportage d'autrice sulle pagine di «Noi donne», in «Elephant & Castle», XXXV, 2025, pp. 180-190.

⁹⁶ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 4 "RAI". Si segnala inoltre il fald. 86, fasc. 2 "Cento anni di moda italiana", testimonianza di un progetto televisivo databile tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, focalizzato sull'intreccio tra costume, storia e politica.

⁹⁷ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 1 "Libri Ricevuti. Schede librarie per la RAI febbraio 1976".

⁹⁸ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 3 "Io Ricordo / RAI".

del 1977, le scalette e le carte preparatorie della trasmissione *Gli anni Trenta. Testimoniati da Paola Masino*⁹⁹, ideata e condotta in collaborazione con Luciana Corda tra ottobre e dicembre 1985.

Sono già alcuni tra i titoli delle trasmissioni a palesare quanto, in questa fase, diventi predominante la dimensione della testimonianza autobiografica, che Masino modula giocando sulla figura di un'intellettuale *outsider*, che guarda con distacco alla contemporaneità e rivendica, però, allo stesso tempo, un ruolo di primo piano nella stagione letteraria e nella rete culturale degli anni Trenta e Quaranta¹⁰⁰. Assumendo, dunque, una postura obliqua nei confronti dei mass media, Masino problematizza duramente il tempo presente, la società di massa, la decadenza di un secolo «tristemente normalizzato e omologato, dal punto di vista culturale»¹⁰¹, riconoscendone però, al contempo, il potere seduttivo e associativo e affidando il proprio ritratto intellettuale al circuito mass-mediale delle interviste giornalistiche, radiofoniche e televisive.

Dunque, il Fondo Paola Masino restituisce un'istantanea netta dell'esperienza radiofonica del soggetto produttore testimoniando, fondamentalmente, i due estremi di questa parabola. Una prima fase, negli anni Quaranta e Cinquanta, in cui gli interventi al microfono sono animati dalla *verve* giornalistica, dall'impegno civile, dalla volontà tenace di affermarsi come voce intellettuale nell'Italia della Repubblica e dal tentativo di ritrovare l'ispirazione letteraria perduta; l'ultimo decennio, di cui il Fondo testimonia per lo più trasmissioni seriali, orientate o verso la divulgazione culturale (*Libri ricevuti* e *Io ricordo*), o verso la testimonianza autobiografica esemplare (*Gli anni Trenta*).

L'unica eccezione a incrinare una documentazione cronologicamente polarizzata è rappresentata dai lavori di traduzione, cui Masino ha dedicato molte energie in particolare tra anni Sessanta e Settanta e anche una certa attenzione a preservarne la memoria, palesando l'interesse per «un'attività dallo statuto ben definito, difficilmente ascrivibile al solo movente economico»¹⁰². All'interno della serie “Scritti”, sottoserie “Traduzioni”, fald. 82 “Traduzioni non pubblicate” [1953-1975 e s.d.], Masino ha

⁹⁹ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 5 “Sabato e Domenica”.

¹⁰⁰ Ivi, p. 186.

¹⁰¹ M. V. VITTORI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 10.

¹⁰² S. GREGORI, «Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza», cit., p. 65.

incluso i materiali relativi alle trasmissioni della terza rete *Antologia* (1960) e *Pagine scelte* (1961), da cui viene incaricata di curare la selezione di testi della letteratura italiana ed europea. Anche occasioni di questa natura, in cui la voce della scrittrice è in ombra e nascosta dietro le penne altrui, diventano un'opportunità per ricostruire i tanti tasselli del proprio immaginario letterario. Il pubblico in ascolto è, infatti, inconsapevolmente trasportato nelle letture di Masino, che propone degli estratti di «180 righe dattilografate»¹⁰³ da Apuleio, Boccaccio, Pirandello, Mansfield, Serao, Tozzi, Maupassant, Tolstoj, Dostojevskij, Poe, Hugo e Vivanti, solo per citare i nomi più significativi. Il fascicolo ci proietta inoltre nel laboratorio di traduzione di Masino che, quando può, adotta la propria trasposizione in italiano dei testi (è il caso di *La main gauche* di Maupassant e *Ma vie* di Isadora Duncan) e lascia disseminate tra le carte nuove prove di adattamento linguistico.

È proprio l'attività di divulgatrice culturale e di traduttrice, ancora scarsamente presa in considerazione come momento centrale del percorso intellettuale di Masino, a stabilire il primo, importante, ponte con gli altri bacini documentari che conservano la produzione radiofonica dell'autrice. Queste sporadiche testimonianze degli anni Cinquanta e Sessanta suggeriscono infatti una produzione radiofonica più articolata e intersecata con l'attività letteraria di quanto non emerga dal Fondo, rendendo necessaria la realizzazione di una mappatura che, a partire dai materiali conservati dall'Archivio del Novecento, interPELLI poi i fondi archivistici della Rai. In questo passaggio si è rivelata indispensabile la raccolta storica di «Radiocorriere»: il quadro emerso ha portato a definire dettagliatamente l'arco cronologico del contributo di Masino in radio e ha restituito una produzione decisamente più ricca ed eterogenea rispetto a quanto emerso dal Fondo dell'autrice. Tra l'impegno ai microfoni delle radio locali nel 1945 e le ultime apparizioni alla fine degli anni Ottanta si apre infatti un ampio ventaglio di esperienze ibride: dai libretti d'opera alla messa in onda di suoi racconti drammatizzati *I pellirosse* (Rete Rossa, 1947), *Una parola che vola* (Radio Uno, 1977) e *Quarto comandamento* (Radio Uno, 1983), dalla partecipazione come ospite fissa nello studio di programmi musicali quali *Antologia operistica* (1980) o *Festival!* (1983) all'attività di traduzione dal francese, fino alla messa in onda di oltre

¹⁰³ Lettera della RAI a P. Masino, 25 gennaio 1961, conservata in FPM, serie "Scritti", sottoserie "Traduzioni", fald. 82 "Traduzioni non pubblicate", fasc. 1 "Lettere e appunti per Antologia".

cinquanta conversazioni e interviste. La mappatura ha permesso di interrogare gli altri fondi di Rai Teche, in particolar modo l'Archivio Copioni e il patrimonio audiovisivo del Catalogo Multimediale. I dattiloscritti conservati nell'Archivio Copioni delle Teche Rai di Firenze (Tab. 3) hanno permesso non solo di mettere a fuoco una fitta attività di traduzioni dal francese per la Rai – tra cui l'adattamento radiofonico di Jean Forest tratto da *Il saggio di aritmetica* di Jacques Perret (Secondo Programma, 17 dicembre 1956)¹⁰⁴, *La partenza* di André Maurois, per la regia di Dante Raiteri (Terzo Programma, 27 aprile 1965), *Dermuche* di Marcel Aymé (Terzo Programma, 26 dicembre 1965)¹⁰⁵, *Il cane* di Marcel Aymé, per la regia di Ugo Amodeo (Programma Nazionale, 9 marzo 1966), *Eufemismo* di Noel Devaulx, per la regia di Marco Lami (Terzo Programma, 8 novembre 1966)¹⁰⁶ –, ma anche di contestualizzare puntualmente alcuni progetti di cui si era già riscontrata una copia non datata nel Fondo. È il caso della traduzione de *Il saggio di aritmetica* di Jacques Perret¹⁰⁷, di cui è indicata la messa in onda del 15 dicembre 1956 in apertura del copione consegnato alla Rai e conservato presso l'Archivio di Firenze¹⁰⁸; e ancora, il faldone 83, "Pubblicistica", conserva un dattiloscritto non datato, dal titolo *Una grande ispirata – Marceline Desbordes Valmore*, e la sua successiva versione a stampa in «Umana» del 30 novembre 1951¹⁰⁹: lo scavo nell'Archivio Copioni ha portato a identificare il medaglione su Marceline Desbordes Valmore come originariamente ideato per una trasmissione radiofonica del Terzo Programma, andata in onda il 18 aprile 1951, testimoniando, ancora una volta, il legame a doppio filo tra produzione radiofonica e pubblicazioni giornalistiche dell'autrice, in un processo in cui, molto spesso, la radio costituisce il primo rodaggio del testo. La consapevolezza di Masino della potenzialità comunicativa del medaglione, basato sull'alternanza tra voce narrante, che illustra il

¹⁰⁴ *Il saggio d'aritmetica*, tradotto da Paola Masino, ACRT, b. 2022, fasc. 5, 15 dicembre 1956, 60 cc, datt. con correzioni ms. autografe e annotazioni tecniche di regia sonora di altra mano.

¹⁰⁵ *Dermuche* di Marcel Aymé, tradotto da Paola Masino, ACRT, b. 3074, fasc. 13, 26 dicembre 1965.

¹⁰⁶ *Eufemismo* di Noel Devaulx, tradotto da Paola Masino, ACRT, b. 2438, fasc. 14, 8 novembre 1966. La registrazione è presente in CMM, ID Teca RO00205128.

¹⁰⁷ FPM, fald. 82, fasc. 5 "Jacques Perret, *Il saggio di aritmetica*", s.d.. Il fascicolo contiene "Jacques Perret e Jean Forest, La composition de calcul/The arithmetical problem", datt. con correzioni mss. aut., cc. 95 e "Jacques Perret, *Il saggio d'aritmetica*", datt. con correzioni mss. aut., cc. 51.

¹⁰⁸ RTF, *Marceline Desbordes Valmore*, fald. 2022, fasc. 5, 15 dicembre 1956, datt. con correzioni ms. aut., 14 cc.

¹⁰⁹ FPM, fald. 83, *Una grande ispirata - Marceline Desbordes Valmore*, ms. aut. e datt., cc. 43 e P. MASINO, *Una grande ispirata*, in «Umana», 30 novembre 1951, pp. 7-10. Il medaglione è stato poi ripubblicato con il titolo P. MASINO, *La grande ispirata di Francia*, in «La Fiera Letteraria», IX, nn. 33-34, 15 agosto 1954, p. 3.

profilo biografico, e letture poetiche, è testimoniata anche da una lettera di Alessandro Blasetti del 21 maggio 1951, che conferma di aver ricevuto il racconto di Desbordes Valmore, evidentemente sottopostogli per valutare la possibilità di trarne un soggetto cinematografico, che non sembra però aver avuto seguito¹¹⁰.

Documenti di Paola Masino conservati in RTF (Firenze)		
Titolo	Data	Segnatura
<i>Marceline Desbordes Valmore</i>	18 aprile 1951	b. 2271, fasc. 7
<i>Il saggio d'aritmetica</i>	15 dicembre 1956	b. 2022, fasc. 5
<i>Pagine scelte. Storie del cavaliere Cifar</i>	26 marzo 1961	b. 1245, fasc. 2
<i>Pagine scelte. Una parola cocente</i>	29 marzo 1961	b. 1245, fasc. 3
<i>Pagine scelte. Alcune opinioni letterarie di Goethe</i>	30 marzo 1961	b. 1245, fasc. 4
<i>Dermuche</i>	26 dicembre 1965	b. 3074, fasc. 13.
<i>Incontri con la narrativa. Eufemismo</i>	8 novembre 1966	b. 2438, fasc. 14
<i>Incontri con la narrativa. Il povero camiciario</i>	14 febbraio 1968	b. 2488, fasc. 13

Tab. 3. Documenti di Paola Masino conservati in RTF (Firenze)

Per quanto riguarda i materiali radiofonici digitalizzati e consultabili nel Catalogo Multimediale, è interessante rilevare come l'archivio audiovisivo si ponga in un rapporto di complementarità con il Fondo conservato dall'Archivio del Novecento: al di là di qualche lavoro di traduzione, di cui è possibile consultare l'effettiva realizzazione radiofonica, non si riscontrano infatti sovrapposizioni documentarie. Così come il Fondo Masino non conserva appunti, scalette, materiali preparatori dei programmi digitalizzati dalla Rai, nel Catalogo Multimediale non c'è traccia delle registrazioni delle trasmissioni presenti nel Fondo.

L'adozione di un metodo integrato permette anche di colmare la discontinuità temporale testimoniata dall'archivio dell'autrice: buona parte delle bobine

¹¹⁰ Lettera di Alessandro Blasetti a Paola Masino, Roma, 21 maggio 1951: «Cara Paola, perdoni la macchina da scrivere ma lei è donna che lavora e quindi capace di capire queste invincibili pur se riprovevoli abitudini di rapidità. Desidero soltanto farle sapere e subito che ho ricevuto il racconto della Desbordes Valmore e che appena avrò una mezz'ora di tempo un po' tranquilla per valutarlo attentamente le farò subito sapere qualche cosa. [...]». La lettera è conservata in FPM, serie "Corrispondenza", sottoserie "Corrispondenza indirizzata a Paola Masino", fasc. 16 "B".

radiofoniche degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta risulta inservibile perché deteriorata o sovrascritta: nel Catalogo Multimediale di Rai Teche, la presenza di Masino in radio affiora nel 1961 e si condensa particolarmente negli anni Sessanta, Settanta e nei primi anni Ottanta, colmando la lacuna tra le due date cardine individuate nel Fondo, ossia il 1945 e il 1985 (*Tab. 4*).

29 agosto 1947 Rete Rossa, 21.40 <i>Novelle di tutto il mondo: Paola Masino: «I Pellirosse».</i>
20 giugno 1950 Rete rossa, ore 21.30 <i>Scrittori al microfono, interviste con se stessi</i>
3 ottobre 1950 Terzo programma, ore 21.00 <i>Omaggio a Luigi Pirandello, a cura di Silvio d'Amico</i>
18 aprile 1951 Terzo programma <i>Marceline Desbordes Valmore</i>
27 febbraio 1951 Rete Rossa, 22.25 <i>Scrittori al microfono. Incontri con il personaggio</i>
15 febbraio 1952 <i>Scrittori al microfono</i>
4 settembre 1952 <i>Conversazione per Radio Budapest</i>
15 settembre 1952 <i>«Le etichette del nostro tempo» Il Novecento a cura di Enrico Falqui.</i>
23 settembre 1953 Programma Nazionale, 21.00 <i>Il seccatore</i>
3 aprile 1955 Terzo programma, 21.20 <i>Viaggio d'Europa</i>
17 dicembre 1956 Secondo programma Traduzione dell'adattamento radiofonico di Jean Forest di <i>Il saggio di aritmetica</i> di Jacques Perret
27 aprile 1957 Secondo programma, 21.15 <i>Vivi dramma in tre atti di Paola Masino e Bindo Missiroli</i>
26 marzo 1961 Rete 3, ore 13.00 <i>Pagine scelte</i>
29 marzo 1961 Rete 3, ore 13.00 <i>Pagine scelte</i>
30 marzo 1961 Rete 3, ore 13.00 <i>Pagine scelte</i>
10 dicembre 1961 Canale Nazionale, 21.40 <i>Pirandello nei ricordi di chi lo conobbe (III)</i>
5 agosto 1964

Terzo programma, 21.30 <i>La canzone degli intellettuali</i> , a cura di Enzo Siciliano, Filippo Crivelli e Gastone da Venezia
27 aprile 1965 Terzo programma Traduzione del racconto <i>La partenza</i> di André Maurois, regia di Dante Raiteri.
26 dicembre 1965 Terzo programma, 20.00 Traduzione del racconto <i>Dermuche</i> di Marcel Aymé
9 marzo 1966 Nazionale, ore 16.00 "Oh che bel castello", <i>settimanale di fiabe e racconti</i> <i>Il cane</i> di Marcel Aymé – adattamento di Paola Masino, regia di Ugo Amodeo
8 novembre 1966 Terzo programma, 21.40 <i>Incontri con la narrativa</i> : Traduzione di <i>Eufemismo</i> di Noel Devaulx, regia di Marco Lami
11 aprile 1967 Terzo canale, 20.30 <i>Corrado Alvaro: dieci anni dopo la morte</i>
26 luglio 1967 <i>Massimo Bontempelli trasmissioni l'uomo e il suo tempo</i>
25 aprile 1968 <i>Voci della Resistenza – Antologia di scrittori italiani sul tema della resistenza. Compianti</i>
5 giugno 1968 Secondo programma, 8.40 <i>Giornale radio: Paola Masino vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 a 12.15</i>
14 aprile 1969 <i>Serio ma non troppo</i>
21 luglio 1970 Terzo canale, 20.15 <i>Bontempelli e il teatro</i> , a cura di Francesco Callari
1973 Secondo canale, 15.00 <i>Punto interrogativo</i> , collaboratrice alla trasmissione
1977 Radio Due <i>Io ricordo</i>
26 maggio 1977 Radio Uno, 11.30 <i>Una parola che vola</i> , regia di Marco Lami
14 febbraio 1978 Terzo programma, 22.30 Traduzione de <i>Il povero camiciaio</i>
15 luglio 1978 RSI <i>Ritratto di Luigi Pirandello</i>
07 giugno 1978 Radio Uno <i>Voi e io '78</i>
24 giugno 1978 Radio tre, 17.00 <i>Il terzo orecchio. Informazioni sul mondo della cultura e sul filo della musica</i>
14 dicembre 1978 Radio uno <i>Opera quiz</i>
26-28 agosto 1980 Radio Tre, 13.00 <i>Pomeriggio musicale. La musica e i dischi</i> di Paola Masino

15-20 dicembre 1980 Radio tre, 12.00 <i>Antologia di musica operistica</i>
23 gennaio 1981 Radio Uno, ore 20.00 <i>Operazione fantasia: Quarto comandamento</i> , regia di Francesco Dama
6 luglio 1981 Radio tre, 11.55 <i>Pomeriggio musicale</i> . Ospite in studio della rubrica <i>Antologia operistica</i>
17 febbraio 1982 Radio due, 18.45 <i>La carta parlante. Quel che si legge e quel che si dovrebbe leggere. Autori, critici, editori e librai.</i>
10 novembre 1982 Radio due, 18.32 <i>La carta parlante. Quel che si legge e quel che si dovrebbe leggere. Autori, critici, editori, librai</i>
04-08 aprile 1983 Radio Due <i>Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica: intervista</i>
19 luglio 1973 Terzo programma, ore 20.00 <i>La madrina</i> , opera in un atto e cinque quadri, da un racconto di Lubisch Milosz. Riduzione scenica di Paola Masino
11 maggio 1983 Radio Uno <i>La telefonata</i>
13 ottobre 1984 Radio due, 17.32 Traduzione di <i>La belva nella giungla</i> , commedia in due tempi di Marguerite Duras
Ottobre – dicembre 1985 Radio due, ore 6 (tutti sabati e domeniche) <i>Gli anni Trenta</i>
08 febbraio 1986 Notturmo italiano, 23.30 <i>Costellazioni, La sera della prima</i>
05 marzo 1986 Radio Uno <i>La telefonata</i>
20 aprile 1987 Radio Uno <i>La telefonata</i>
15 maggio 1988 Radio Uno <i>Radiouno Serata</i>
30 maggio 1988 Radio Uno <i>Radiouno Serata, lunedì: teatro</i>

Tab. 4. Quadro delle collaborazioni di Paola Masino alla Rai tra il 1947 e il 1988 che emerge dagli archivi di Rai Teche

3. «Un atomo di espressione». Letteratura, arte e mass media

L'arte è dunque non creazione, ma la capacità di captare un atomo di espressione (sentimento, suono, colore, o energia) vagante nello spazio.

(P. Masino, *Appunti 6*)

Essere degli unici, oggi, è un'impresa immane. Le idee prefabbricate sono sciame d'insetti che ti si abbattono addosso e ti penetrano a ondate continue. Prova un po' a salvarti da una tempesta oceanica ogni cui flutto fosse una massa di ragni voraci.

(P. Masino, *Appunti 11*)

A partire dal volume pubblicato nel 2001 da Beatrice Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, l'analisi dei diari masiniani ha acquisito centralità nello studio del laboratorio narrativo e intellettuale dell'autrice.

Francesca Bernardini evidenzia, a tal proposito, che «Negli archivi di donne [...] il nesso tra attività intellettuale e racconto di sé è in genere strettissimo, tanto che le due dimensioni si fondono e sono complementari l'una all'altra»¹¹¹, è infatti molto frequente che i quaderni sconfinino tra scrittura privata e pubblica. Questo avviene certamente nel Fondo Paola Masino, ma, nell'Archivio del Novecento, si riscontra la stessa ibridazione tra diario privato e cantiere di lavoro anche tra le carte di Gianna Manzini¹¹².

I dodici taccuini con copertina nera, numerati dall'autrice raccolgono brani databili tra il 1929 e il 1975 e restituiscono un vero e proprio laboratorio permanente, un archivio

¹¹¹ F. BERNARDINI NAPOLETANO, *L'identità, la memoria. La società letteraria nelle carte d'archivio*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, cit., pp. 25-39, 33.

¹¹² Cfr. *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di C. Bello Minciocchi, C. Martignoni, A. Miola, S. Ciminari, A. Cucchiella, G. Yehya, Roma, Carocci, 2006.

nell'archivio cui Masino affida abbozzi e spunti, ma anche uno specchio della propria esperienza intellettuale¹¹³.

Si segnala inoltre che il quarto quaderno conserva la stesura di una conversazione, segnalata da Masino come risposta «alla domanda *Se l'amore è uno solo*», che l'autrice indica di aver scritto per Marino Mazzacurati e che dovrebbe esser stata letta alla Rai il 13 novembre 1952¹¹⁴. Nella conversazione, che, tuttavia, non risulta identificabile sul «Radiocorriere», l'autrice veste i panni dello scultore Mazzacurati e instaura un parallelismo tra le relazioni amorose che un uomo può avviare nel corso della vita e il rapporto tra un'artista e la sua opera: così come ogni nuovo amore dà l'illusione di essere il più intenso che si abbia mai provato, così l'artista si immerge tutto nella sua nuova scultura, convinto che sia la migliore che mai produrrà, prima di rituffarsi in una «rabbia di lavoro»:

Insomma, io credo che la ricerca dell'amore sia un po' come la ricerca dell'arte. Per qualche tempo ti dai tutto all'invenzione di una creatura (uso qui invenzione nel senso vero, etimologico della parola, dal verbo latino invenire ossia trovare, scoprire) e mentre tu sei immerso in quella, solo quella ti pare l'opera tua più bella. Mentre la faccio [...] l'ultima mia statua è sempre la più intelligente, densa, risolta. Ma, compiuta la statua (ossia spento in me quell'impulso di scoperta e di comprensione, di dominio sulla materia e di umiltà davanti ad essa), concretata la mia fantasia, conosciuti i meccanismi intimi per cui essa si è risolta in quella forma, piuttosto che in un'altra, rapidamente quelle sensazioni che mi avevano così intensamente fatto vibrare si vanno spegnendo e, a poco a poco, ecco mi appare un errore, in eccesso o in difetto, una soluzione mancata di materia e di espressione. È allora una nuova rabbia di lavoro. L'ultima statua è al tutto dimenticata. La nuova immaginazione sola è valida, sola val la pena di aggredire e conquistare e fare mio nutrimento per “sempre”. Quante volte abbiamo vissuto quel “sempre”? Fummo “sempre” tutti squallidi e nudi entro noi se dovevamo scolpire un asceta e ci sentimmo “sempre” pesanti di carne quando sbazzavamo una cortigiana, e avemmo “sempre” moti convulsi nel cervello se realizzavamo una forma astratta. È come il “sempre” degli amanti¹¹⁵.

Le riflessioni sul ruolo di scrittrice, sul rapporto con i media e sulla società di massa attraversano continuamente i quaderni dal terzo all'undicesimo, con una

¹¹³ Una prima analisi e pubblicazione dei quaderni masiniani è ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours. I quaderni di appunti di Paola Masino*, cit. Si vedano anche almeno P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit.; F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Un autoritratto in movimento. Le scritture autonarrative di Paola Masino* e P. MASINO, *Testi inediti da Quaderni di Appunti*, a cura di F. Bernardini Napoletano, in «Avanguardia», XV (2010), n. 43, pp. 5-45; M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, in P. MASINO, *Album di vestiti*, cit., Roma, Elliot, 2015, pp. 5-45.

¹¹⁴ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 4*, cc. 151-156.

¹¹⁵ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 4*, cc. 152-154.

particolare concentrazione nei due taccuini centrali, il quinto e il sesto, databili negli anni Cinquanta.

Indubbiamente influenzata anche dal dibattito critico che la radio aveva suscitato nell'élite letteraria degli anni Trenta – in particolar modo nel circolo degli avanguardisti e dei novecentisti in cui, pur trovando poi una sua voce originale, l'identità intellettuale di Masino si è formata – l'autrice in questi primi anni manifesta uno spiccato interesse per quella che Enzo Ferrieri, nella pioneristica inchiesta su «Il Convegno» del 1931, definiva la «forza creativa» della radio¹¹⁶.

In una lunga riflessione affidata al terzo quaderno di *Appunti*, datata “Milano 1946”, l'autrice scrive:

[...] tutte le scoperte dell'uomo mancano di mistero. E non perché possano essere spiegate, ma perché adoperano, sviscerano, sfruttano elementi già esistenti, se non noti. Acqua, ferro, fuoco, aria. E così giù giù da una scoperta in altra è ovvio giungere alla bomba atomica, è stato ovvio giungere alla radio. La radio. Sì, anche la radio è un prodotto di elementi conosciuti, è legno e valvole, e luce, e ferro... Ma perché, perché mai la radio, se appena un poco ci pensi, più che l'aeroplano, più che il sommergibile, t'intriga? Che cosa c'è d'imponderabile in lei per cui se tu ne hai un apparecchio in casa non puoi trattenerti ogni tanto dall'accenderlo e ascoltare rapito quei rumori indiscreti e spesso quelle voci sciocche? E per quanto quella voce t'infastidisca, per quanto quel suono ti giunga sgradevole, una strana commozione, uno strano senso, sì, di devozione (ma verso che cosa?) fa che se tu subito la spengi tu lo faccia con un impaccio come un atto maleducato. In realtà, se voi ben ci pensate, la radio crea l'inesistente. Mi spiego: anche una donna crea quello che non esiste: il suo figlio futuro. Ma lo porta per nove mesi, ti sei abituato a questa idea, la generazione è un istituto spontaneo in tutte le creature, e poi il figlio nasce, resta lì, realtà fatta subito di tutti, pezzo noto di mondo. Anche la radio, certo, ti trasmette quello che esiste. Ma esiste altrove. Ti fa manifesto qui quanto si sta dicendo là¹¹⁷.

Considerando il contesto culturale internazionale con cui Masino si è confrontata negli anni Venti e Trenta, è possibile inquadrare questo «diario in pubblico»¹¹⁸, come lo definisce Beatrice Manetti, all'interno di una generale attenzione critica del mondo intellettuale alla fisionomia del medium e ai suoi risvolti tanto artistici quanto sociologici, che guarda al dibattito internazionale sulla natura estetica del medium promosso da autori quali Benjamin, Brecht, Adorno e Arnheim (§ I.1.a).

¹¹⁶ E. FERRIERI, *La radio come forza creativa*, in «Il Convegno», VII, n. 6, pp. 297-320.

¹¹⁷ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti* 3, cc. 44-50.

¹¹⁸ Così Manetti titola un capitolo di *Una carriera à rebours*, cit.

Senza andare troppo lontano e guardando all'Italia, oltre al già menzionato Ferrieri, il dibattito sulla forza artistica della radio era particolarmente vivace tra gli intellettuali maggiormente frequentati da Masino negli anni Trenta. Nel 1933 Filippo Marinetti e Pino Masnata pubblicavano il *Manifesto della Radia*, esaltandone le potenzialità di abbattimento dei confini spazio-temporali. Una posizione, quella dei futuristi, che sarà in stretto dialogo anche con le riflessioni di Bontempelli, che già nel 1932 auspicava la nascita di un'arte radiofonica indipendente dagli schemi del teatro e della letteratura. Si impegnerà lui stesso nella produzione di un'opera originale, nel segno della nascita di un linguaggio prettamente radiofonico: «Vorrei fare un dramma nel quale, anzitutto, la situazione nascesse esclusivamente da un suono, che so io?: uno sbattere di porta, la caduta di un oggetto, uno starnuto, lo scoppio di una mina... e potesse poi sempre svilupparsi attraverso serie sonore»¹¹⁹. Queste osservazioni rappresentarono un primo tentativo di mettere a fuoco un linguaggio autonomo rispetto a quello teatrale, in cui suoni e racconto si fondessero nell'azione radiodrammatica:

Forse a compenso di questa perdita, un leggero brivido di timore mi prende ancora ogni volta che apro una radio, e un'ombra di sussulto stupefatto al primo rampollare di quei suoni che arrivano alla nostra solitudine da misteriose distanze dell'aria, portati da invisibili e inimmaginabili onde che non potranno mai perdere per noi una loro aura di mistero metafisico: veicolo che mantiene continuo nel nostro cuore un inquieto e sgomento senso di eterea infinità¹²⁰.

Nelle scritture private di Masino emerge una simile curiosità per la *radiogénie*, per un valore radiofonico che da *riproduzione* di un «pezzo noto di mondo», poteva farsi *produzione* di qualcosa di nuovo, d'«inesistente»¹²¹. Così come Bontempelli nel novembre '45 attribuiva alla radio la possibilità di infonderci «un inquieto e sgomento senso di eterea infinità», così Masino, nel '46, fa ricorso alla stessa categoria di infinito, di eterno, di circolarità temporale:

[...] Ecco che possiamo avvicinarci all'infinito, all'eterno, forse accettare quel circolo del tempo di cui parla Sant'Agostino; forse non paventare più tanto la morte e abbandonare i rimpianti se pensiamo che in un punto, come le nostre voci nell'aria, i nostri gesti e i nostri sentimenti restano impressi e imperituri.

¹¹⁹ Intervista rilasciata a Federico De Maria per Radio Palermo, ora in F. MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929- 1979*, cit., p. 39.

¹²⁰ M. BONTEMPELLI, *Stupori perduti*, in «Radiocorriere», 4-10 novembre 1945, p. 1.

¹²¹ Per una ricognizione del dibattito sullo statuto estetico dell'arte radiofonica cfr. TIZIANO BONINI, *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, Doppiozero, 2013.

[...] La radio, nonché un divertimento o un'utilità della vita moderna, può a questo modo diventare l'ammonimento continuo, l'assillo, a un controllo di sé medesimi, a una giustificazione e a un decoro di vita cui fino a oggi soltanto la più alta poesia immedesimandosi con le religioni aveva spronato gli uomini¹²².

A differenza degli altri intellettuali coinvolti in queste riflessioni sul futuro della radio come spinta creativa, in Masino l'interesse per le potenzialità del sonoro non si tradurranno in un impegno sistematico sul fronte radiodrammatico, che conta solo la produzione di *Viaggio d'Europa*¹²³, tratto dall'opera di Bontempelli, e raramente la scrittrice prenderà posizione pubblicamente nella cornice del dibattito estetico sul medium. Tuttavia, gli spunti sollevati da Masino, in evidente dialogo con gli intellettuali del suo tempo, forniscono delle interessanti e originali chiavi di lettura della sua esperienza radiofonica.

Nonostante un'insuperabile diffidenza di fondo che assumerà dei tratti sempre più categorici nei decenni successivi, la radio negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta rappresenta un'occasione di impegno intellettuale, allo stesso modo della pagina di giornale, ma anche una palestra di scrittura per una penna che non riesce più a misurarsi con la narrativa. Mi sembra significativo in questo senso – riservando agli atti un maggior approfondimento – segnalare che la mia ricerca – nello specifico la consultazione della sezione di Corrispondenza – ha fatto emergere che degli unici due testi di narrativa inediti pubblicati da Masino dopo la cesura del 1947, ossia *Anniversario*, pubblicato su «Mercurio» nel 1948 e *Il seccatore*, uscito su otto diversi periodici nel 1955¹²⁴, quest'ultimo sia in realtà stato concepito per un ciclo di trasmissioni radiofoniche incentrate sulla figura del seccatore e andato in onda il 23 settembre 1953 sul Programma Nazionale. La radio rappresenta dunque, a quest'altezza, per Masino, nonostante tutte le contraddizioni, uno stimolo alla creazione e alla ricerca di nuove piste narrative. Il tentativo di ritrovare l'ispirazione

¹²² FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti* 3, cc. 44-50

¹²³ Si veda C. VALESINI, *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*, Roma, Universitalia, 2025.

¹²⁴ Cfr. B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 5. Il racconto è uscito, con il titolo *Il seccatore*, su «Il Corriere di Trieste» il 23 gennaio 1955, in «La Sicilia» il 23 gennaio 1955, in «Unione Sarda» il 25 gennaio 1955, «L'Arena» il 26 gennaio 1955, in «Alto Adige» il 6 febbraio 1955, in «La Gazzetta di Parma» l'11 febbraio 1955, in «La Gazzetta dell'Emilia» il 12 maggio 1955, in «Il Giornale di Vicenza» il 3 giugno 1955.

in altre forme espressive, tuttavia, come confessato a più riprese nei quaderni, non porterà ai risultati sperati:

[...] E ora penso a quanta aridità ci deve essere in me, per giungere a questo rifiutare il progresso, come una limitazione di sensazioni, di comunione, di espressioni. La stanchezza, quando giunge a questo punto, è una malattia mortale. Decadimento definitivo delle nostre possibilità¹²⁵.

Dalla metà degli anni Cinquanta in poi, anni a cui risale anche l'annotazione precedente, le riflessioni sulla relazione tra pubblico e mass media si fanno sempre più aspre e puntuali: emerge, soprattutto nel sesto quaderno, un certo scetticismo nei confronti della missione pedagogica di cui si è investito il Terzo Programma a partire dal 1950, accusato di aver confinato la cultura dentro una scatola, sempre pronta al consumo. Se Alberto Mantelli, nella presentazione della nuova rete su «Radiocorriere», definiva la nascita del Terzo come la risposta radiofonica all'impegno intellettuale di fare un passo «verso l'uomo vivente cui risponde, all'opposta riva, il passo dell'uomo verso la cultura»¹²⁶, la percezione generalmente condivisa da letterati e letterate del dopoguerra, compresa Masino, sarà di uno scollamento tra la cultura "alta" e quell'«intreccio di prodotto massivo, consumi culturali e bisogni immaginari collettivi»¹²⁷ che Fausto Colombo ha raccolto sotto la categoria di "cultura sottile".

Le viene commissionato un articolo per l'annuario Rai relativo all'annata 1952 sulle rubriche di "Riviste e varietà" del Secondo Programma, in particolare sul concorso radiofonico *Caccia al tesoro*, traghettatore verso un'isola segreta «della nostra fantasia, malgrado il pandemonio della vita, [...] fuoco generatore di incorreggibile ottimismo, di spirito d'avventura e di ricerca»¹²⁸. Grazie al concorso a premi, il cui

¹²⁵ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti* 5, p. 47.

¹²⁶ A. MANTELLI, *Il terzo programma*, in «Radiocorriere», XXVII (1950), n. 38, 17-23 settembre 1950, pp. 3-5, p. 4.

¹²⁷ F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e in industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998, p. 244.

¹²⁸ G. BAGLIO, *Nuova edizione di Caccia al Tesoro*, in «Radiocorriere», XXX, n. 38, 20-26 dicembre 1953, p. 8. Si vedano la lunga presentazione del gioco a premi *Caccia al Tesoro*, in «Radiocorriere», XXIX, n. 42, 12-18 ottobre 1952, pp. 16-17 e anche la presentazione della seconda serie del 1952: «Varie settimane fa fu udita, sulle onde del Secondo Programma, la voce di un elegante e spiritoso maniaco il quale – mescolando parole in francese e svolazzi al pianoforte – sollecitava gli ascoltatori ad aiutare un povero commissario di polizia a rintracciare una collana rubata. Arsenio Lupin, coinvolgendo nell'impresa tutti i suoi amici, si è divertito a più non posso a mettere a dura prova l'acume e la perspicacia degli ascoltatori» (*Caccia al Tesoro*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 52, 21-27 dicembre 1952, p. 9).

obiettivo è risolvere un enigma poliziesco trovando la soluzione a una serie di indovinelli su cultura e varietà, il pubblico in ascolto è invitato a «partire e organizzare nuove e vecchie spedizioni, individuali e collettive, pesantemente equipaggiate con enciclopedie notissime o munite di bagaglio leggero»¹²⁹.

Masino racconta di essersi recata, come d'abitudine, dal parrucchiere per liberare la mente e raccogliere nuove idee per scrivere l'articolo e di essersi ritrovata catapultata in un dibattito tra tutti i presenti nel salone, intenti a discutere della possibile soluzione al concorso.

Quando mi hanno chiesto per l'Annuario RAI quel che io sapessi dire intorno alle «Riviste e varietà» trasmesse dal Secondo Programma nel '52, – dicessi pure il mio schietto parere, sulla «Caccia al Tesoro», per esempio, l'avevo mai ascoltata la «Caccia al Tesoro»? eccetera eccetera – io... ebbene, io ho fatto quel che uso fare quando sono improvvisamente colpita da una richiesta di lavoro per la quale non so dove cominciare a mettere le mani: sono andata dal parrucchiere. Dal parrucchiere, nel tepore dei profumi e dei vapori, in quel sommosso ronzare di conversazioni e di macchine, un dolce assopimento mi distende i nervi, mi riposa, mi fa pronta ad accogliere qualsiasi nuova forma di idee, di passioni, di lotte e di rinunce¹³⁰.

Sono tutti fedelissimi partecipanti alla *Caccia al Tesoro*, tranne Masino, che confessa di non conoscere il celebre programma del giovedì sera. Travolta dalle opinioni delle clienti del salone, le diverse esperienze si affastellano sulla pagina nella riproduzione mimetica di un dialogo polifonico. Masino stessa racconta di essere rimasta, il successivo giovedì, davanti all'apparecchio per risolvere l'indovinello, trovandosi improvvisamente proiettata nella «stanza degli echi»¹³¹ e immersa in un'esperienza condivisa.

– Signora, lei mi deve fare questo piacere personale. Ascolti la «Caccia al Tesoro» e poi mi sappia dire se non è più simpatico La Rosa di Lupino.

– Prometto – dico. – Ma quando la devo ascoltare?

Mi risponde un coro di voci: – Tutti – i – giovedì – sera – alle – nove – sul – secondo programma. – Inconfondibile. – Una – parlata – siciliana. – È – lui – il – maresciallo – La Rosa.

E giovedì sera alle nove sono stata in ascolto, con un foglietto e il lapis, come mi era stato raccomandato. Ho indovinato. Ma, debbo confessarlo, non io ho indovinato. Intorno a me tutta la stanza ronzava di mille sussurri: i fidanzati, i garzoni, le manicure, le clienti del mio parrucchiere, tutti mi si affollavano

¹²⁹ G. BAGLIO, *Nuova edizione di Caccia al Tesoro*, cit.

¹³⁰ P. MASINO, *La Caccia al Tesoro*, in *Annuario Rai*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, pp. 60-65. Il testo integrale dell'articolo è riprodotto in *Appendice*.

¹³¹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 325.

intorno chi alle spalle e chi ai lati, chi in ginocchio davanti a me, e a turno mi strappavano il lapis di mano e mi scrivevano la sillaba che occorreva. Tutta l'Italia, ne ho avuta la sensazione esatta, in quel momento, dalle Alpi al Lilibeo, stava in ascolto e affannosamente scriveva: – Bar – Bar-ba... Che cosa si vuole di più? Che cosa posso dire? A che servirebbe un articolo mio informatissimo e serio? A far morire di noia tutta quella gente così fervida nell'appassionante «Caccia al Tesoro» dietro problemi che, una volta tanto, non sono quelli quotidiani, inesorabili e asfissianti¹³².

Lo sguardo dissacrante sulla politica culturale, sulla fine del valore spirituale dell'arte, entra a più riprese nei quaderni, bacino, come già evidenziato, di bozze e progetti: da annotazioni sferzanti – come quella di inizio anni Settanta con cui commenta, sull'undicesimo taccuino, di passare le serate «davanti a una televisione da sottosviluppati», tra *Canzonissima* e un «miserando pasticcio apprestatoci da Randone e D'Anza con i racconti di Verga», per concludere che «anche i più succulenti ingredienti, quando son mal cucinati, risultano una porcheria»¹³³ – fino alla stesura di scritti più articolati, in cui la critica ai mass media assume una forma narrativa.

Il 27 gennaio 1956, senza avere «in mente nulla di preciso»¹³⁴, Masino appunta nel quinto taccuino un pezzo drammatico – d'ispirazione evidentemente pirandelliana – ambientato in un teatro, con l'intenzione di rappresentare lo scontro tra «la volontà di farsi uomo (protagonista) e le cose di cui crediamo doverci servire (antagonista)»¹³⁵. Nello spettacolo grottesco si avvicendano Mozart, Caterina II, la Volontà, la Curiosità in forma di telefono, la Lussuria e la Morte, «una folla di maschere e tipi, ciascuno dei quali recita a soggetto, seguendo un intreccio la cui esistenza sembra accertata, ma che di fatto si disfa ad ogni battuta, si interrompe, ricomincia da capo, mette alla berlina se stesso, svelando, in definitiva, la propria inesistenza»¹³⁶. Questo dramma caleidoscopico, seguito in diretta da un radiocronista, si interrompe per trasmettere, secondo l'uso della Rai, un breve intervallo culturale: un approfondimento a cura di una voce critica, tendenzialmente incaricata di leggere una conversazione di taglio specialistico. A rappresentare lo stereotipo della proposta culturale del Terzo Programma, ritenuta elitaria e fuori fuoco rispetto al gusto del grande pubblico, Masino immagina Goffredo Bellonci, intento a declamare una conversazione su Carducci,

¹³² P. MASINO, *La Caccia al Tesoro*, cit., pp. 64-65.

¹³³ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti 11*, c. 159.

¹³⁴ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti 5*, c. 115.

¹³⁵ Ivi, c. 169.

¹³⁶ B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 115.

lontana dagli interessi degli spettatori tanto da far dileguare in pochi secondi la platea in sala.

Radiocronista: [...] Questo è un intervallo allo spettacolo teatrale, e poiché non è consentito riempire gli intervalli con lo spettacolo della vita (spettacolo sempre disordinato e funesto, quale questo di cui vi giunge il rumore) ma è uso della nostra organizzazione offrire ai nostri abbonati una pausa di interesse culturale, da ora la parola a Goffredo Bellonci, il quale vi parlerà, con la sua consueta e istruttiva vis comica del:

Annunciatrice: “Carducci, mio maestro”

Voci tra il pubblico: Chiudi va! Smorza! Andiamo a fumarci una sigaretta. Andiamo a berci un caffè...

[...]

Autore: Ma non vede che non c'è più nessuno?

Radiocronista: Nessuno? Non sente, per virtù del Bellonci, aleggiare in questa sala, il nostro grande aedo? L'immortale Giosuè? Ascolti.

Voce di Bellonci: ...Così io dissi al Maestro. E il Carducci bonario: – Sutor non ultra crepidam!... Al che io...

Autore: Chiuda la prego. Mandi via anche costui. E mi lasci preparare in raccoglimento per il prossimo atto¹³⁷.

La riflessione sulla deriva consumistica della cultura italiana prosegue anche negli appunti successivi, come si può leggere nell'ottavo quaderno, composto tra il 1959 e il 1963:

L'ascoltatore è ormai soltanto un consumatore. E così come le notizie egli compra anche la riflessione. Paga chi pensa per lui. [...] Tutto il pensare, cotto e condito, ghiacciato o fumante ad arte, ti vien servito in casa, al bar, per la strada dagli altoparlanti dei negozi che si agganciano alle ultime parole uno dell'altro. È un inesorabile processo di disindividualizzazione¹³⁸.

E ancora, sulla televisione, nell'ottobre del 1971:

Attenzione a non ripetermi. Certi pensieri oramai mi si sono stampigliati nel cervello come slogan pubblicitari, e non vorrei che addirittura, tutti i nostri cervelli fossero condizionati al punto di non saper articolare idee se queste non sono state prima, in qualche modo, schedate e incasellate per uso pubblico. Essere degli unici, oggi, è un'impresa immane. Le idee prefabbricate sono sciami d'insetti che ti si abbattono addosso e ti penetrano a ondate continue. Prova un po' a salvarti da una tempesta oceanica ogni cui flutto fosse una massa di ragni voraci. Anche la repugnanza è la stessa. L'imbecillità è viscosa e molliccia; t'avvolge ma non dà presa; ti soffoca e ti penetra ma tu non puoi squarciarla; ti si salda sulla pelle ma tu non puoi saldamente legarla con alcuna fune o catena¹³⁹.

¹³⁷ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 5*, cc. 150-153.

¹³⁸ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 6*, cc. 95-97.

¹³⁹ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 11*, c. 83.

Se l'«orrida televisione»¹⁴⁰ è accusata di portare «a galla e mette[re] in risalto tutte le magagne del qualunquismo»¹⁴¹, alla radio è invece attribuita una tale pervasività da aver agevolato «l'indolenza mentale e l'ignoranza» del pubblico, evitandogli «la fatica di dover collaborare con la [propria] fantasia a fatti o vicende che altri hanno immaginato»¹⁴², elemento che porterà McLuhan in quegli stessi anni a classificarla come medium caldo, ossia ad alta definizione di contenuto e, dunque, a bassa partecipazione «integrativa» del pubblico¹⁴³.

Con la radio a tutto volume oggi si ama, si uccide, si pasteggia, si dorme. Perché? Perché quando uno è tanto povero che non ha da mangiare, apre la radio e si sente avvolgere da un mondo dove tutto è facile e che gli ridà speranza. Perché quando uno non ha più nulla dentro di sé, quella radio versa in lui e lo riempie l'illusione del pensiero e dei sentimenti. Mezza umanità vive così della vita riflessa dalla radio, dai teleschermi, dai cinema. Il buio, la possibilità di prestare o non prestare attenzione senza controlli, la nessuna fatica di dover collaborare con la tua fantasia a fatti o vicende che altri hanno immaginato per te, agevola tanto l'indolenza mentale e l'ignoranza del gran pubblico, che son riusciti a farselo del tutto schiavo¹⁴⁴.

È un aspetto su cui Masino riflette già nel secondo quaderno, questa volta relativamente al rapporto tra teatro e cinema, attribuendo al grande schermo un influsso negativo, omogeneizzante, anche sulla dimensione drammaturgica, proprio a causa della mancata richiesta di partecipazione del pubblico allo spettacolo filmico:

A proposito della decadenza dell'atmosfera teatro, notare che questa trascuratezza di preparazione festosa può darsi nasca dall'abitudine al cinema dove lo spettatore non è chiamato in nessun modo a partecipare allo spettacolo. Mentre il teatro traeva molta magia, a priori, dall'attesa del pubblico, dalla sua preparazione fisica – abbigliamento speciale, profumi, fiori, etc. – come avviene nelle celebrazioni religiose¹⁴⁵.

Riflessioni che riecheggiano anche nelle dichiarazioni degli anni Ottanta, quando, intervistata da Gabriella Campenni sul «Radiocorriere» sull'evoluzione della lingua italiana contemporanea, con particolare riferimento al linguaggio dell'opera teatrale e

¹⁴⁰ Ivi, c. 152.

¹⁴¹ Ivi, c. 83.

¹⁴² FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti* 6, c. 104.

¹⁴³ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit.

¹⁴⁴ FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti* 6, c. 104

¹⁴⁵ FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti* 2, cc. 159-160.

all'influenza dei mass media, Masino, in quegli anni presenza assidua ai microfoni Rai proprio in trasmissioni dedicate alla librettistica e all'opera, afferma:

La parola incide enormemente sul costume: purtroppo la crisi della parola sta andando di pari passo con un deterioramento generale, un impoverimento dei sentimenti, un appiattimento della personalità. Il tentativo irreversibile di portare la lingua scritta nel "parlato" ha fatto sì che il più e il peggio prendessero il sopravvento sul meglio e il poco. Di questo deterioramento risente la parola nell'opera, ma soprattutto nelle canzonette¹⁴⁶.

Non è un caso che dalla metà degli anni Cinquanta Masino abbandoni completamente qualsiasi pretesa di invenzione letteraria al microfono e si registri, al contrario, un ripiegamento sulla rievocazione del passato, di un clima letterario ormai perduto. Se infatti da una parte i ricordi costituiscono infatti, da un lato, un bacino sicuro di fantasie e memorie cui attingere e grazie a cui momentaneamente uscire dal blocco creativo che soffoca la scrittura masiniana dal '47 in poi; dall'altra, l'autobiografismo è visto come decadimento creativo e perdita delle «facoltà intellettuali»:

Il decadere della propria intelligenza [...] si denuncia con un graduale e sempre più forte attaccamento al passato, alla memoria del perduto fulgore intellettuale; a un'insistenza nell'andar dissepellendo per quella morta plaga che è ormai il tuo cervello, antichi residui di idee, putridi bagliori di pensieri in decomposizione.

In altri termini mentre il dolore di essere stati abbandonati dall'amore ti proietta in avanti, per nudo e piagato che tu creda di essere; il dolore per lo spegnersi delle tue facoltà intellettuali ti respinge indietro, carico degli stracci di quanto hai vissuto, soffocato sotto un cumulo di sentimenti ormai inservibili entro i quali frugando ti fingi ancora di esser vivo, mentre non vai che a rintanarti per morirvi, come un animale nella sua tana¹⁴⁷.

La radio è in questi anni «un'onda di rumore» che «disturba» e che riduce «le più alte voci dell'arte» a niente più che l'ennesimo «lacerto di vita moderna», al pari dei rombi delle auto e del trillare dei campanelli:

Mentre lavoro, ogni tanto, mi giunge il suono di qualche radio lontana. [...] È un'onda di rumore, non differente dallo stridere o dal rombare dei motori delle macchine. Disturba e non distrae e non attrae. Anche le più alte voci dell'arte, emesse a volume ingigantito nel pieno mezzogiorno tra un rimestare di utensili casalinghi e di attrezzi artigiani, o sferragliare di macchina, e mille diversi trillare di campanelli, è diventato un lacerto di vita moderna; ché solo di lacerti

¹⁴⁶ Intervista di Paola Masino in G. CAMPENNI, *Non ho parole*, in «Radiocorriere TV», LVIII, n. 14, 1981, p. 48.

¹⁴⁷ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti* 8, cc. 59-60.

di azioni, di pensiero, di movimenti si compone ormai la vita che gli umani conducono su questo pianeta¹⁴⁸.

Eppure, ancora negli anni Settanta – quando, anche in virtù dell’evoluzione del medium in direzione dell’*entertainment* e dei più rapidi ritmi televisivi, la scrittura radiofonica di Masino sembra diradarsi e i suoi interventi sono sempre più disancorati dal testo scritto – la «sinteticità» dei nuovi mezzi, della radio e della televisione in particolare, continua ad esercitare una forza di attrazione per l’autrice, che, oltre alla ricca produzione di libretti d’opera, elabora in questi anni anche delle proposte di sceneggiati televisivi, tra cui si segnalano una *bio-pic* a puntate sulla figura della soprano Maria Callas¹⁴⁹ e *Cento anni di moda italiana (1870-1970)*, sulla storia del costume nel primo secolo di unità nazionale. A conferma di un interesse mai esaurito nei confronti delle possibilità di sperimentazione linguistica e narrativa dei mass media, Masino scrive infatti in una lettera alla studentessa Luisa Trevenzoli, nel 1971: «Quello che più mi attira in questo momento sono i libretti d’opera e gli sceneggiati per la radio e per la televisione. Forse mi sono anch’io contagiata dalla civiltà delle immagini, ma la sinteticità di questi mezzi (soprattutto dei libretti in cui occorre fare esplodere amori ed ecatombi, inferno e paradiso in due parole) mi affascina in modo particolare»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Ivi, cc. 108-109.

¹⁴⁹ La *Proposta a Maria Callas* è un progetto di serie televisiva elaborata da Paola Masino e Anita Pensotti tra la fine degli anni Sessanta e i primi mesi del 1970, conservato in tre redazioni dattiloscritte in FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 6 “Collaborazioni varie”, accompagnata dal deposito in SIAE e da una lettera di Laura Ambrosio La Fortuna ad Anita Pensotti, del 1° aprile 1970. La serie avrebbe seguito il filo conduttore dei ricordi della soprano più celebre del Novecento, proponendo le testimonianze dei suoi collaboratori oltre che della stessa protagonista attraverso una rappresentazione caleidoscopica sullo stesso episodio, resa attraverso la partecipazione di diversi registi al progetto. Avrebbe avuto un importante rilievo anche la dimensione onirica, attraverso l’interpretazione dei sogni di Callas come prospettiva ulteriore sul suo percorso biografico e artistico. Dalla lettera di Ambrosio La Fortuna si deduce che la televisione italiana deve aver avanzato una proposta concreta a Callas, per una serie in tre puntate da centocinquanta minuti totali, che tuttavia non risulta esser stata realizzata.

¹⁵⁰ Lettera di Paola Masino a Luisa Trevenzoli, 4 novembre 1971. Ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 91.

4. Un progetto diffuso. Tra microfono, rivista e pagina letteraria

a. «Questione di pochissimo tempo». La radio nella stagione dell'impegno

Come già menzionato, le carte conservate nel Fondo Masino restituiscono un'immagine piuttosto nitida della collaborazione con la Rai nell'immediato dopoguerra e la scelta dell'autrice di collocare i materiali radiofonici degli anni Quaranta e Cinquanta all'interno di un faldone catalogato come "Collaborazioni a giornali e riviste", palesa un legame a doppio filo tra le partecipazioni al microfono e l'impegno giornalistico del dopoguerra. L'esperienza resistenziale innesca, infatti, in Masino la necessità di assumere uno sguardo diverso, una nuova coscienza critica, che esplodono nella «scrittura militante, partecipata, impegnata e diversificata nelle forme – poetica, narrativa, giornalistica – affidata alla stampa romana e anche ai suoi quaderni di appunti»¹⁵¹ a cui, tuttavia, l'analisi della produzione radiofonica, finora scarsamente presa in considerazione, restituisce una maggior complessità e poliedricità.

Il dialogo tra la radio e le pubblicazioni in periodico nel secondo dopoguerra è infatti limpido e reciproco: ad esempio, nelle due radioconversazioni tenute nell'agosto 1945, conservate nel Fondo Masino, successivamente rielaborate all'interno della rubrica *La lanterna di Diogene* su «Spazio» nei primi mesi del 1946¹⁵².

Gli interventi radiofonici di questi anni sono spesso innervati dalla riflessione politica sul ruolo sociale della donna, soprattutto della donna intellettuale, con forti richiami alle tematiche e alle istanze portate avanti anche sul terreno della pagina letteraria e giornalistica.

Ho sempre trovato molto strano che si domandi all'autore che cosa abbia voluto dire con la propria opera. Quello che l'autore, non solo voleva, ma poteva dire dovrebbe essere manifesto nell'opera stessa e quanto ne rimane incomprensibile vuol dire, o che non è stato artisticamente raggiunto o che

¹⁵¹ L. DI NICOLA, *La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura*, cit., p. 178.

¹⁵² Rispettivamente *Letto alla Radio di Roma nell'agosto 1945* è stato riformulato in P. MASINO, *Madri, padri, figli*, in «Spazio», 19 gennaio 1946 e un passaggio di *Radioconversazione* [21 agosto 1945] è stato riutilizzato per P. MASINO, *Ritorno*, in «Spazio», 24 marzo 1946.

precorre tanto i tempi da esporre idee e usare un linguaggio non solo non ancora noto al lettore comune, ma neppure da lui apprensibile. [...] L'autore è quello che vi è ormai più estraneo, l'autore non ne vede che i difetti, l'autore non vede in sé alla rilettura che gli errori di forma, gli sbagli di prospettiva. Oramai fatto tutto freddo, senza più quell'avvolgersi di immagini intorno al suo pensiero, lui non può che giudicare astiosamente un libro le cui ragioni polemiche durante la stesura sono in gran parte decadute, e il coraggio di certe situazioni, dopo i seguenti capovolgimenti politici, si è annullato¹⁵³.

All'altezza della conversazione a Radio Milano, «annullato» non può ancora considerarsi il contesto socioculturale che ha ispirato *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, 1945). Romanzo fresco di stampa, dopo la precedente pubblicazione a puntate su «Tempo», mette in scena dei meccanismi di discriminazione e oppressione di genere che, negli anni della Ricostruzione repubblicana, ancora non sono stati sradicati. Il romanzo mette in scena l'addomesticamento di una giovane ragazza senza nome, la Massaia come archetipo universale, i cui spigoli vengono progressivamente smorzati, i desideri repressi e la libertà negata al fine di renderla una perfetta moglie e padrona di casa.

Nella *Massaia* mi pare tuttavia rimanga una violenta angosciosa diatriba contro certi antichissimi pregiudizi e abusi e indiamenti di cui si va falsamente abbellendo tutta la umana società e che vorremmo finalmente vedere distrutti e che sappiamo poter essere distrutti: anzi; sappiamo che in alcune parti del mondo sono già stati distrutti: e noi aneliamo a quella civiltà. Intendo, per esempio, certi pregiudizi intorno alla donna, intendo l'abuso dell'intelligenza maschile (anche ove questa non si dimostri) sull'intelligenza femminile col catalogarla, a priori, in alcuni lavori piuttosto che in altri; intendo indiamenti falsi, intendo quell'eroicizzare la maternità dimenticando che la maternità ci è stata data come castigo e non come virtù. E per maternità non intendo il fatto fisico del procreare ma quel *nutrirsi perenne* che molti uomini fanno a spalle delle loro donne, relegandole quotidianamente presso le più meschine necessità della vita: il cibo, il letto, il vestirsi, il pulirsi, il curarsi, e poi disprezzandole come creature intellettualmente inferiori. E qui me la prendo con le donne che non solo accettano allegramente tale inutile e disdicevole onere ma se ne fanno vanto, si sentono buone mogli, sacre madri, perfette ispiratrici, angelo della famiglia, nume tutelare della casa, e chi più ne ha più ne metta¹⁵⁴.

Nell'ultimo romanzo pubblicato, la scrittrice porta avanti una protesta strutturale al sistema totalitario nel suo complesso, attraverso un chiaro utilizzo parodico della

¹⁵³ FPM, fald. 83, *Detto a radio Milano il 4/02/1946 ore 20*, 1 c. datt.

¹⁵⁴ *Ibid.*

retorica mussoliniana, come, ad esempio, nella riproposizione allegorica delle gerarchie fasciste ad ogni livello dell'esistenza, anche tra i mobili¹⁵⁵. È la maternità a costituire il perno su cui ruota lo *humour* nero sul Regime, in quanto «essa costituisce lo snodo di una serie significativa di *transfert* per cui la Massaia, all'inizio del suo processo di normalizzazione, sembra portare al parossismo la retorica fascista e idealista investendo perfino le varie parti della casa “di una specie di malposto affetto materno [...] quasi fossero parti del corpo del figlio” per poi dichiarare, a normalizzazione ormai avvenuta, che “la casa, come la patria, va difesa contro ogni logica e possibilità”, chiudendo così il ben noto cortocircuito ideologico donna-madre-patria»¹⁵⁶ e guadagnandosi l'incrollabile stima di «salvatrice del principio morale, manna benefica, spargitrice di generosità e consolazione»¹⁵⁷.

Come evidenziato nella conversazione a Radio Milano, la scrittrice ritiene che l'esaltazione del sacrificio domestico da parte dello stesso genere femminile abbia un impatto determinante sulla *forma mentis* delle giovani generazioni di donne, cui è introiettato, sin dalla nascita, un modello di automutilazione.

Per questo, secondo Masino, «è meglio un'intelligenza un po' confusa, ma spregiudicata, che un buon senso tradizionale, anche per fare e allevare bambini. È meglio avere per madre Madame Bovary o Salomé di Cornelia o Lucia, che erano due grandi e presuntuose mediocrità»¹⁵⁸. Esemplare, in questo senso, il caso della Massaia stessa, la cui madre è attrice primaria nel perpetuare la catena di subordinazione e riprodurre su sua figlia lo stesso «desiderio inebetito»¹⁵⁹ trasmessole, a sua volta, dalla sua famiglia:

¹⁵⁵ Cfr. F. DI LORENZO, “La carriera di madre”: La demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, *Laudomia Bonanni e Anna Banti*, in «Intervalla», Special Vol. 1, 2016, pp. 74-82.

¹⁵⁶ Ivi, p. 78-79. Su *Nascita e morte della massaia* si vedano almeno anche S. D'ORTENZI, “Nascita e morte della massaia”. Paola Masino, in «Quaderni del 900», V, 2005, pp. 39-52; T. RORANDELLI, *Nascita e morte della massaia di Paola Masino e la questione del corpo materno nel fascismo*, in «Forum Italicum», XXXVII, n. 1, 2003, pp. 70-102; L. ROZIER, *Motherhood and Femininity in Paola Masino's Novels* Monte Ignoso and *Nascita e Morte della Massaia*, cit.; S. GIACOMONI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, La Tartaruga, 1982, pp. 5-10; B. LAGHEZZA, *Una grottesca trilogia di serve-padrone. Potere e creazione nel 'deuxieme sexe' di Paola Masino*, in «La critica sociologica», L, 3, n. 199, 2016, pp. 61-72; B. MANETTI, *Paola Masino: le molteplici declinazioni del fantastico di una 'Massaia'*, in *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone, S. Maxia, Cagliari, AM&D, 2008, pp. 589-599.

¹⁵⁷ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 168.

¹⁵⁸ Lettera ai genitori, 3 febbraio 1938. Ora in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 66.

¹⁵⁹ F. DI LORENZO, “La carriera di madre”, cit., p. 79.

Ma quello che [la Massaia] non sapeva e le stava accadendo era che, da quando aveva sposato, si era messa a cercare, prima sulle tracce dei fiori ora dietro le madri altrui, una giustificazione a quella madre amorfa che l'aveva costruita quindi distrutta e solo distrutta la riconosceva, se la metteva al fianco incitandola alla riproduzione, tra un intrigo per fidanzare le due ragazze rimaste in casa e una raccomandazione per ottenere un posto ai figli. Tutto questo rientra certo nella carriera di madre, intesa in modo sociale; si comincia perché da dietro qualcuno ti spinge e resistere è scomodo, si continua per forza d'inerzia o per paura¹⁶⁰.

E ancora, più avanti:

Ogni genitore sempre ha bisogno di ridurti mutilo appena vagisci, se no faresti escursioni in regioni ardue e a lui ormai interdette; ha bisogno di farti presto dimenticare perché nascesti, di buttarti via gli strumenti di tortura che ti eri legati addosso per fartene più tardi massacrare e riscattare il mondo. Ti amano a patto che tu sia uomo della loro razza, ti segnano intorno i confini per saperti entro quelli salvaguardare. All'anima credono, in buona fede, di poter provvedere più tardi. In cammino poi sovente la dimenticano¹⁶¹.

Masino insiste anche al microfono sulla disparità nell'accesso alle opportunità di crescita intellettuale, spirituale e professionale riservate agli uomini e alle donne, tradizionalmente ricondotta a una subordinazione biologica: «che Eva fosse, dalla creazione, più scema di Adamo è una cosa che ancora mi si deve dimostrare. Di dimostrato, per chi voglia accettare le Sacre Scritture, non c'è che il fatto che se per tentare Adamo bastò una donna, per tentare una donna occorre nientemeno che il diavolo»¹⁶², chiosa a Radio Milano il 4 febbraio del 1946.

Le stesse riflessioni erano già state anticipate da una conversazione alla Radio di Roma dell'agosto 1945, anch'essa evidentemente connessa alla pubblicazione del romanzo, poi confluita, con qualche revisione, nell'articolo *Madri, padri, figli*, su «Spazio» (19 gennaio 1946). Si entra, anche in questo caso, nel vivo di una delle tematiche centrali di *Nascita e morte della massaia*, cioè la responsabilità dell'educazione familiare nella disparità di opportunità formative offerte a bambini e bambine. Masino mette a nudo un modello educativo tutto da decostruire, che predestina le future cittadine a trovarsi «a parità di merito, sempre indietro di qualche lunghezza»¹⁶³:

Il più antico, il più cieco di quei soprusi sono le cautele fisiche e morali che si esercitano particolarmente intorno alle bambine. Tante sono, che poi questa

¹⁶⁰ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 62-63.

¹⁶¹ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 104.

¹⁶² *Ibid.* Ora in V. P. BABINI, *Parole armate*, cit., p. 73.

¹⁶³ FPM, fald. 83, *Letto alla radio di Roma nell'agosto del 1945*, 1 c. datt.

deve faticare a liberarsene mentre un giovinetto della medesima età può impiegare tutto il tempo a progredire verso forme più disinteressate di pensiero. Ecco allora la donna, a parità di merito, sempre indietro di qualche lunghezza. La donna che già dovrà poi nella vita fermarsi sovente per partorire altri uomini agli uomini e recuperare per recuperare quanto di spirituale in quell'azione spende, la donna che dovrebbe appunto per questo avere tutte le agevolazioni, ha, in partenza, tutti gli impedimenti.

Spieghiamoci subito: quando dico dare alle bambine ogni conoscenza intendo avviamenti filosofici, religiosi, direzioni di pensiero e distacco dalle contingenze pratiche. Fate invece che in una casa, una qualunque, di contadini, di borghesi, di artisti, si ammali la massaia, la donna di servizio: chi tra il figlio o la figlia di casa rifarà i letti, spazzerà, cucinerà? Eppure fino a quel momento i due avevano dipinto insieme, si erano insieme consigliati sul compito di latino, erano stati insieme a raccogliere patate¹⁶⁴.

Invitata dall'Udi a tenere una conferenza sul tema, il 15 ottobre 1947, Masino chiarisce infatti quanto non basti l'imposizione della "casalinghitudine" a creare una brava massaia, allo stesso modo in cui poter mettere al mondo dei figli non implica necessariamente la predisposizione alla maternità:

Non è imponendo alla creatura femmina sin dall'inizio della sua vita i lavori casalinghi che si creano buone massaie come non basta partorire uomini per essere buone madri o portare il corredo e la dote per essere buone mogli. Essere moglie, madre, massaia, è ancora un frutto dell'intelligenza. Non fidiamoci dell'istinto. L'istinto devia assai facilmente verso la passione, la passione verso il morboso, il morboso verso l'eccesso la violenza il sopruso. [...] Il fatto che la femmina, fatta adulta, possa essere madre non deve pregiudicare in nessun modo la sua vita fin da bambina. Fate studiare la donna, fate lavorare in casa l'uomo, con uguali divisioni di parti. Fatti essi maturi si vedrà se non sia la ragazza a far meglio il proprio lavoro di ufficio o di fabbrica che il ragazzo. Potrebbe anche darsi che il ragazzo facesse assai meglio i lavori di casa. C'è forse qualche disonore in questo? Non esistono forse cuochi, sarti, stiratori, lavandai, giardinieri rispettabilissimi? Conosciamo ancora troppi uomini che si vergognano ad andare a fare la spesa. Perché? È umiliante? E allora, come mai questi uomini lasciano che le loro madri, spose, figlie, sorelle facciano un lavoro umiliante?¹⁶⁵.

In *Senza pietà* l'autrice torna dunque a insistere sul tema della disuguaglianza educativa, sostenendo la necessità di ristabilire un sistema meritocratico tanto nell'amministrazione della casa, quanto nel mondo del lavoro e avanzando la proposta – a quel tempo rivoluzionaria – di educare allo stesso modo bambini e bambine nello studio, nel gioco e nella divisione dei compiti domestici. Il testo si pone in evidente dialogo con la conversazione tenuta alla radio di Roma due anni prima, che si chiudeva

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ P. MASINO, *Senza pietà*, s.d., ma precedente al 15 ottobre 1947. Datt. conservato in FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste".

sulla presa di consapevolezza che le donne stessero, nella conquista della scena pubblica, pagando il prezzo di secoli di subordinazione culturale, ma che sarebbe stata «questione di pochissimo tempo», prima di poter percorrere le tante strade che fino a quel momento erano state loro precluse:

C'è un segno magico sulla strada degli umani che indica a un certo punto della vita un bivio. Da una parte vi sono piatti sporchi, panni fetidi, cumuli di biancheria da cucire, chilometri quadrati da spazzare; dall'altra studio, fatica manuale ma come lavoro, e circoli con biblioteca e giornali, od osterie ove parlare almeno di politica.

Sempre a un certo punto la donna è sospinta sull'una via, l'uomo sull'altra. Perché dunque maravigliarci se a un tratto, quando la guerra ha divolto, con i cartelli indicatori, anche le vie, uomini e donne si ritrovano finalmente mescolati come sempre dovrebbero essere, e le donne si ritrovano meno brave, diciamo più immature, a camminare per quella strada che le fu sempre preclusa? Ma sarà questione di pochissimo tempo¹⁶⁶.

Il faldone 83 conserva ancora un testo radiofonico poi confluito e rielaborato in un articolo su «Spazio», intitolato *Ritorno*, nella rubrica *La lanterna di Diogene*, il 24 marzo 1946¹⁶⁷. È un intervento su cui Masino torna a più riprese, di cui sono conservate diverse redazioni: oltre alla versione inclusa in “Collaborazioni a giornali e riviste”, l'archivio testimonia un intervento di quattro carte dattiloscritte con correzioni autografe e altre due redazioni mutile, una di tre carte e una di una singola carta, inclusi nella sezione di “Varia”. È questa la conversazione in cui maggiormente emerge, all'altezza degli anni Quaranta, la riflessione metaradiofonica di Masino, esemplificativa della distanza artistica che, almeno nelle intenzioni, l'autrice manterrà nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa. Il disagio di fronte al microfono, il cortocircuito tra la nuova urgenza di collettività e impegno della letteratura degli anni Quaranta e la perdita dell'astrazione creativa, della contemplazione – evidenziato anche da Valeria P. Babini, nel volume *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione* –¹⁶⁸ emerge particolarmente nella

¹⁶⁶ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste”, *Letto alla radio di Roma nell'agosto del 1945*, cit.

¹⁶⁷ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste”, *Radioconversazione* [21 agosto 1945], 2 cc. datt. Il Fondo conserva altre tre redazioni del testo nel FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 87 Varia, di cui una redazione di 4cc. datt. e due redazioni mutile, rispettivamente, di 3 cc. datt. e di 1 c. datt., che presentano correzioni ms. autografe. Non presentando correzioni, si è scelto di mettere a testo la redazione conservata nel fald. 83, emendando nella trascrizione i refusi.

¹⁶⁸ V. P. BABINI, *Parole armate*, cit., pp. 72-73.

conversazione letta alla radio di Roma nell'agosto del 1945. Il corpo centrale della conversazione è ripreso con minime variazioni nella seconda parte del pezzo pubblicato su «Spazio», in cui si riflette sul ruolo dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra: «niente è più falso, e ormai perfino inattuale, del letterato tutto letterato, del poeta estraneo alla vita, dell'oracolo che invaso dalla pizia si mette a profetare. È passato il tempo arcadico in cui i poeti, mano sul cuore, fissavano le stelle o il suolo esprimendo inenarrabili angosce»¹⁶⁹. L'atteggiamento definito «falso» al microfono, ed «egoista» sulla pagina di giornale, fa riferimento soprattutto all'urgenza di prender parte a «quel Noi sacrificato», anche nei mesi successivi all'armistizio dell'8 settembre, e allo spirito di ricostruire in senso collettivo, partendo dalla realtà esteriore, come se «il nostro problema [...] prima che individuale non fosse anch'esso un problema di categoria, di razza quasi»¹⁷⁰.

Eccomi qui, senza conoscervi, senza vedervi, a parlarvi. E parlarvi di che cosa? È pur vero che uno scrittore è colui il quale si rivolge di continuo a gente che non conosce e che non vede, è ancora più vero, però, che, non parlando con la sua voce viva, ma affidando il proprio pensiero a un volume che può capitare tra le mani del lettore magari nel momento in cui lui – poeta o filosofo – sta dicendo al pizzicagnolo – Un etto di prosciutto, prego – può davvero dimenticarsi di quanto ha scritto, soprattutto non preoccuparsi di annoiare o di addolorare, di mandare il pubblico in bestia o in estasi. Appunto mettiamo che mentre io dico al calzolaio: – Veda di rattopparmi questi sandali nel miglior modo possibile – frase non molto peregrina o che faccia riflettere le mie doti intellettive, un remoto lettore stia decifrando un mio periodo. Per esempio: – Tutto lo sforzo convergente della natura è una spinta dall'intimo all'esterno e tanto più le cose apparenti sono levigate e semplici quanto più travaglio interno sono costate, di tempo, di pazienza, di stupore devoto – Menomale – si dice quel lettore: – questa forse non passa il tempo ad agghindarsi o non si lascia sommergere dalle necessità quotidiane. Proprio nel momento in cui, immersa io, nelle più meschine delle umane necessità, ho agghindato il mio pensiero e l'ho mandato in giro ad incantare i passanti. Truffa? No, non truffa, ma necessaria estraneità, necessario distacco dalla propria opera, quando si tenta che il nostro lavoro in una direzione, la nostra vita consociata in un'altra, portino, come possono, un contributo allo sforzo generale¹⁷¹.

Emerge, anche grazie al continuo appello diretto ai «signori crudelissimi» in ricezione¹⁷², la duplice natura dell'ascolto radiofonico: se McLuhan ne evidenzia il

¹⁶⁹ FPM, fald. 83, *Radioconversazione* [21 agosto 1945], cit.

¹⁷⁰ P. MASINO, *La laterna di Diogene. Ritorno*, in «Spazio», il 24 marzo 1946.

¹⁷¹ FPM, fald. 83, *Radioconversazione* [21 agosto 1945], cit.

¹⁷² Sull'argomento cfr. F. CASETTI, *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nella neotelevisione*, Torino, ERI, 1988.

carattere di «esperienza privata», che «tocca intimamente, personalmente quasi tutti»¹⁷³ creando un «insieme tra lo scrittore-speaker e l'ascoltatore», Douglas sottolinea quanto al contempo l'oralità generi una «powerful participatory mystique»¹⁷⁴, in cui la sincronizzazione globale tra tempi di azione e reazione crea una connessione blanda ma costante tra singoli in ascolto, che diventano un'«aggregate entity», un'«audience»¹⁷⁵.

Ma pace ora. Come si può continuare a dire queste cose, che sono appena da sussurrarsi tra sé e sé, forse tra me e te, o tra voi due, o quegli altri due, laggiù, come si può continuare a dirle davanti a questo microfono gelido, meccanico, e tu che non ami leggere a voce alta e non ne hai l'abitudine muori dalla paura d'incespicare o di balbettare. Intanto, come se la tua paura non bastasse, qualcuno da dietro un vetro ti fa gli occhiacci per farti alzare la voce o gesticola per fartela rallentare, che se no gli ascoltatori, – voi, signori miei crudelissimi che mentre io tanto soffro per voi starete sbadigliando o schernendomi – se no gli ascoltatori non capiscono. Del resto cosa c'è da capire se non l'orribile vergogna in cui mi dibatto a mandar fuori una voce che non so in che modo giunga a voi, nuda, deboluccia o ampollosa? E un dubbio m'assale: è la mia voce quella che io conosco o quella, quella a me ignota che ora state ascoltando? Non potrò mai saperlo¹⁷⁶.

Anche l'assenza di scarto tra emissione e ricezione costituisce, per Masino, un limite della conversazione al microfono, il timore di non poter agire sui simultanei processi immaginativi che il pubblico innesterà sulla sua «voce viva». La sensazione, infine, di confrontarsi con la parcellizzazione del lavoro culturale e di confinare gli ultimi «lacerti» d'invenzione artistica nei tempi e nelle codificazioni linguistico-espressive richieste dalle specificità tecniche del medium.

Io non sono un radio amatore, io non ascolto mai la radio. [...] Io ho amato la radio solo quando era clandestina e ognuno doveva sentirsela stando con l'orecchio incollato allo strumento. Ma allora; come avviene quasi sempre per chi parla poco e sommessamente diceva cose essenziali. Ad ascoltarla c'era da imparare. Ma che imparerei io, che cosa state imparando voi, me lo sapete dire, ad ascoltare me? [...] Ve lo dico sottovoce, che non mi sentano i direttori di qua. La Rai paga pochissimo, sapete? – E allora, perché ci parli – domanderete voi. Perché sono vanesia. E gli altri? Anche gli altri. Tutti; uomini politici, intellettuali, canzonettisti, speakers perfino. Tutta vanità. Smania di potere. Sopruso. Ti pare niente dire quello che ti passa per il capo

¹⁷³ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 321.

¹⁷⁴ «For orality generates a powerful participatory mystique. [...] People listening to a common voice, or to the same music, act and react at the same time. They become an aggregate entity – an audience – [...]» (S. J. Douglas, *Listening in. Radio and American imagination*, cit., 2004, p. 29).

¹⁷⁵ *Ibid.* Sulla questione cfr. anche E. MENDUNI, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, cit.

¹⁷⁶ FPM, fald. 83, *Radioconversazione* [21 agosto 1945], cit.

e gli altri zitti a sentirti, o a non sentire nulla, senza scelta? Non sottostate a questa tirannia. Datemi retta; chiudete, chiudete subito e poi scrivete una lettera alla Rai dicendo che di gente come noi non volete più saperne¹⁷⁷.

b. Il mondo dell'infanzia tra i media

Il 29 agosto 1947 la Rete Rossa trasmette la sonorizzazione di un racconto di Paola Masino all'interno della trasmissione *Novelle di tutto il mondo*¹⁷⁸. Si tratta de *I Pellirosse*, uscito su «L'Illustrazione Italiana» il 12 gennaio 1947 e poi, nello stesso anno, ma successivamente all'edizione radiofonica, su «La Voce Repubblicana» il 14 settembre e su «Il Corriere di Napoli» il 14 dicembre¹⁷⁹.

Il racconto ha come protagonista Nanni, un bambino che vive assorto nella sua immaginazione, dove si è creato una realtà parallela in cui è a capo di una tribù di nativi americani. Per poter giocare al meglio, giunto nella sua fantasia il momento che il comandante Sioux prenda moglie, chiede di ricevere in dono una bambola, richiesta che genera un certo turbamento nell'ordine familiare poiché dissonante rispetto agli stereotipi di genere che investono anche la dimensione del gioco:

Al suo dodicesimo Natale sbalordì tutti i presenti, chiedendo come regalo una bambola. Gli uomini lo schernirono, le donne lo guardarono divertite: ma una cugina zitella e sentimentale gli regalò una pupattola di pezza, occhi azzurri e boccoli d'oro. Nanni se la portò sotto il tavolino, le tinse con un pastello marrone il rosato volto, le intrecciò stretti i boccoli e le conficcò una piuma di gallo in mezzo al cranio. Poi la baciò in fronte, la distese in terra e disse:

- Dormi tu, mia squaw, mia sposa, mia temeraria Sequoia. Nanni, il Gran Capo, veglia su di te¹⁸⁰.

Talmente feroce è lo scherno di amici e parenti che Nanni decide di sacrificare la “moglie”, in una simbolica rinuncia alla dimensione ludica dell'infanzia:

Allora si mise a odiarla e con lei tutte le donne in genere. E Sequoia pagò per tutte: fu uccisa all'istante, senza motivazione, nell'accampamento, davanti all'intera tribù: quindi bruciata nel cortile e sparse le sue ceneri al vento.

¹⁷⁷ *Radiokonversazione* [21 agosto 1945], cit. Ora in parte in V. P. BABINI, *Parole armate*, cit., p. 73

¹⁷⁸ «Radiocorriere», XXXIV, n. 31, 21-30 agosto 1947, p. 16.

¹⁷⁹ Il racconto, negli anni successivi, è stato pubblicato su «Noi Donne» il 24 luglio 1949, su «Scena illustrata» nell'aprile del 1952 e su «Salvo imprevisti» nel maggio del 1978. Come *Il paradiso dei Pellirosse* è invece uscito su «Il Giornale di Brescia» e «La Sicilia» il 9 marzo 1954, su «La Tribuna del Mezzogiorno» il 12 marzo 1954, su «Unione Sarda» il 14 marzo. Infine, con il titolo *Beniamino il pellirossa*, su «Video» nel dicembre del 1972.

¹⁸⁰ P. MASINO, *I pellirosse*, in EAD., *Colloquio di notte*, cit.

Con quel rogo tuttavia, qualche cosa di assai ineffabile e profondo morì anche nel cuore del fanciullo¹⁸¹.

Quella «qualche cosa» che si rompe coincide con la rinuncia al sogno fantastico: un salto temporale ci proietta nella vita adulta di Nanni, impiegato e padre di famiglia, immerso in una realtà grigia sia dal punto di vista professionale che sul fronte della vita privata. Nanni, ormai in punto di morte, incontra la sua tribù indiana in sogno: ci sono Sequoia e tutta la sua gente, che lo aspettano nel mondo della fantasia. Così, il protagonista muore con il sorriso sulle labbra, finalmente ricongiunto con la sua immaginazione.

L'espulsione dalla dimensione fantastica puerile e il trauma della crescita vengono resi sulla pagina da Masino anche grazie alla contrazione temporale e alla prolessi: la narrazione si cala nell'infanzia dei protagonisti, che in poche righe si ritrovano magicamente ad essere cresciuti. Accade a Nanni, che seguiamo in un rapido *excursus* dai suoi dodici anni alla sua morte; ma accade anche ad Anicia, protagonista del racconto *Prova d'amore*, che si addormenta sedicenne e per risvegliarsi, come d'incanto, di dieci anni più grande. La costante del distacco dall'eden puerile, oltre che nell'improvvisa proiezione in un mondo di responsabilità, secondo Monica Storini risiede nella «smemorazione della dimensione fantastica»¹⁸²: la realtà da uomo qualunque non può convivere con la vita eroica, seppur irreale, da capo Sioux e l'unica via per sanare la scissione è rimuovere il mitico universo immaginativo dell'infanzia. Lo stesso concetto è affrontato dalla scrittrice anche nella rubrica *Io e voi* sulla rivista «Foemina», nel numero del 31 ottobre 1946, a pochi mesi dalla pubblicazione in rivista de *I pellirosse* su «L'Illustrazione italiana»:

Ecco, ad esempio, uno dei più comuni errori che commette l'uomo: considerare il bambino non un essere per sé stante, abitatore di quell'infanzia che, per quanto vissuta da ognuno di noi, una volta che ne sono usciti quasi tutti dimenticarono; ma un uomo piccolo che si avvicina e si fa più alto man mano che i suoi passi lo portano verso la nostra zona. E quindi pretendere da lui, anche quando è ancora in fondo alla strada, atteggiamenti mentali che pretendiamo da noi stessi. [...] Non è con la voce in falsetto e giocattoli che possiamo trarre il fanciullo da certa fumosa e cupa nostalgia di un recentissimo ma già del tutto precluso passato, e di un futuro che gli si promette troppo remoto e comune per alletterarlo¹⁸³.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² M. C. STORINI, *Una romanziera insofferente: la forma breve*, in, Paola Masino, a cura di B. Manetti, cit., 2016, pp. 13-48: 43. Si veda anche G. PELLORCA, *A proposito di realismo magico. Personaggi, tematiche, immaginari a confronto in Bontempelli e Masino*, Città di Castello, LuoghInteriori, 2021, in particolare le pp. 18-21.

¹⁸³ P. MASINO, *Io e voi*, in «Foemina», 31 ottobre 1946, p. 20.

La preclusione della fantasia dei bambini alla razionalità degli adulti è, secondo la scrittrice, relativa anche e soprattutto al mondo del gioco, inaccessibile alla mente di chi ha smesso di farne parte. Infatti, nessuno comprende la richiesta di Nanni di ricevere una bambola per Natale: il giocattolo non è funzionale allo scopo per cui è stato pensato dal suo creatore adulto, ma sembra indispensabile al bambino per aggiungere un tassello all'universo parallelo della sua fantasia. Ancora su «Foemina», questa volta a gennaio, prima della pubblicazione in rivista del racconto, Masino scrive:

Tutti gli anni non so fare a meno, tra Natale e Befana, di andarmi a vedere le vetrine dei giocattoli. Ma ogni anno più mi vado accorgendo che oramai non posso guardarle come si dovrebbe. Ne dico subito il perché. Sono alta un metro e sessantacinque, vuol dire almeno sessantacinque centimetri più di quanto, come massimo, occorra per avere una prospettiva giusta di un simile panorama. [...] Per l'uomo il giocattolo è l'immagine e la conclusione di una fantasia; per il bambino non è che un pretesto, un aiuto a poter meglio divagare in cerca del senso vero della sua vita futura. Continuamente il bambino divaga e divagando vive il suo io libero e personale, in ganga sempre con certe allucinate presenze che, scese con lui dall'increato, lo accompagnano con il suo stesso passo per qualche anno, poi così andando sempre vicino a lui pure insensibilmente perdono terreno, finché a una svolta del cammino sono scomparse per sempre. [...] Il bambino, e non per superficialità, non domanda garanzie alla propria fantasia, non ha bisogno dell'usuale o di riferimenti storici per trovare la forza originaria e la direzione dei fenomeni che lo interessano. Con sicurezza crea la realtà futura; ma, lui medesimo fatto grande dovendo muoversi, la maschererà di mille pregiudizi se non avremo saputo farne un uomo libero. Vedere la realtà non vuol dire subirla. Vedere la realtà potrebbe anche essere, come d'un'opera d'arte, il crearla¹⁸⁴.

Segue, nell'articolo su «Foemina», una digressione sulle bambole che descrive un approccio materico al giocattolo assimilabile al comportamento di Nanni ne *I pellirosse*: il bambino stravolge l'aspetto della bellissima bambola di pezza che riceve in dono per Natale, colorandole il volto con un pennarello, intrecciandole i boccoli biondi e trafiggendole il cranio con una penna, secondo le necessità della sua fantasia.

Torniamo ai giocattoli i quali, pur costruiti da menti adulte, portano in sé quella simbologia eterna e quindi inamovibile della vita, che solo le menti infantili riescono a spostare a loro capriccio. Ma perché questo processo possa aver luogo bisogna che il giocattolo sia approssimativo e non fotografico. Vennero di moda, qualche anno fa, certe bambole [...] oggetto, tutte a posto, tutte per bene, tutte finite e schizzinose, tutte fornite di quanto occorreva per farle felici [...]. I pochi bambini cui quelle bambole venivano date in uso si affrettavano a strappar loro abiti e volti. Ridotte moncherini di pezza parlata allora soltanto entravano nei letti infantili, potevano essere messe in castigo o nutrite di forza¹⁸⁵.

¹⁸⁴ P. MASINO, *Io e voi*, in «Foemina», 2 gennaio 1947, p. 8.

¹⁸⁵ EAD., *Io e voi*, in «Foemina», 31 ottobre 1946, p. 8.

Eppure, seguendo l'interpretazione di Storini, una forma di ritorno al «divagare» è possibile, quando la vita biologica arriva alla sua fine: la morte «rende legittima *ad aeternum* la dimensione infantile e la sua verità, o meglio l'interpretazione e la resa attraverso figure, simboli, metafore del mondo, forma *differente*, eslege del sapere rispetto a ciò che la cultura ha normato»¹⁸⁶.

Il dialogo con i moduli fiabeschi, dunque, fa sì che l'esperienza di Nanni, così come quella dei bambini di *Periferia*, agisca su un piano simbolico: la sua storia, che è la storia archetipica di ogni adulto, mette in scena il conflitto irrisolvibile tra immaginario e reale, tra il sé infantile e il sé adulto, da cui l'autrice avvia una critica agli stereotipi imposti alle soggettività di bambini e bambine, alla normatività schiacciante della vita adulta¹⁸⁷.

La drammatizzazione de *I pellirosse* non rappresenta l'unico contributo radiofonico di Masino sul mondo dell'infanzia. Tra i testi per la radio legati all'attività giornalistica, il Fondo conserva infatti una testimonianza di conversazione rilasciata a Radio Budapest nel corso di una missione in Ungheria. Nell'autunno del 1952 l'autrice è, infatti, inviata nella capitale ungherese e, di questa missione, le carte riportano testimonianze eterogenee. Da una parte, infatti, la già citata conversazione, del 4 settembre 1952, dall'altra, l'articolo *I prodigi di Margit*, pubblicato su «Noi donne» il 23 novembre 1952 a seguito di un incontro nello studio dell'artista ungherese Margit Kovacs¹⁸⁸. La scultrice e ceramista è presentata alle lettrici di «Noi donne» come «piccolo esotico uccello», un animale agile e predatore che punta, nel suo caso, a cacciare «i colori e le forme delle cose»¹⁸⁹ per poterlo trasfigurare in arte. Si tratta di un brano particolarmente esemplificativo dello stile giornalistico di Masino, in cui letterarietà, puntualità della notizia e coinvolgimento del lettore si fondono in un connubio particolare, su cui sembra aver un'influenza la scrittura concomitante per media paralleli. Alcuni passaggi del pezzo su Kovacs si rifanno a uno stile che dialoga con la scrittura per la radio analizzata fino a questo momento, ricca di appelli diretti al

¹⁸⁶ M. C. STORINI, *Una romanziera insofferente: la forma breve*, cit., p. 44.

¹⁸⁷ L. ROZIER, *The theme of childhood in Paola Masino's Periferia*, in «Italica», LXXXIV, n. 2-3, 2007, pp. 399-409: 399.

¹⁸⁸ Sull'argomento rimando a E. DE PASQUALE, «La disgrazia di accorgermi di tutto». Paola Masino scrittrice-giornalista per «Noi donne», cit.

¹⁸⁹ P. MASINO, *I prodigi di Margit*, in «Noi donne», VII, n. 46, 23 novembre 1952, pp. 16-17. L'articolo è consultabile online, nell'Archivio storico di «Noi donne» (<https://www.noidonnearchiviostorico.org/>).

pubblico, con la tendenza a integrare nello scenario chi legge o ascolta, richiamandolo, in questo caso, come fosse un silenzioso accompagnatore che attende sull'uscio: «bisogna che anche voi la conosciate come io ho avuto la fortuna di conoscerla nel suo appartamento» e, poi, dando avvio all'intervista: «zitti; Margit ci racconta della sua vita»¹⁹⁰. Ci si immerge nello studio d'arte di Kovacs, anche se dal corredo fotografico all'articolo emerge chiaramente il contesto di propaganda filosovietica, promossa dalla redazione della rivista, legata al Pci: il lavoro della scultrice «si svolge», infatti, «nella atmosfera di serenità e di libertà che circonda oggi, nella Repubblica popolare ungherese, anche gli artisti»¹⁹¹.

Meno velata la vena propagandistica dell'intervento registrato a Radio Budapest il 4 settembre 1952, a seguito di una visita alla Repubblica dei Pionieri. L'organizzazione dei Giovani Pionieri sovietici era stata creata dal V Congresso del Komsomol nel 1922 per i bambini fra i 10 e i 14 anni ed ebbe a Budapest uno dei suoi centri propulsori più attivi. Nella capitale ungherese, sui colli della città vecchia, Buda, venne infatti istituita la linea ferroviaria di Stato Gyermekvasút gestita dai Giovani Pionieri. Non si tratta di un caso isolato, in quanto il progetto della “ferrovia dei bambini” nacque per la prima volta a Mosca nel 1932, ma fu esteso, tra gli anni Trenta e il crollo dell'URSS nel 1991, in molte altre città sovietiche e dei paesi satelliti dell'Est Europa, tra cui si ricordano, oltre alla Russia, anche la Georgia, il Kazakistan, la Polonia, l'Ucraina e la Germania dell'Est.

Unicum nella produzione radiofonica di Masino, il brano letto a Radio Budapest è rivolto direttamente ai «piccoli ascoltatori», cui è presentato il modello dei giovani ungheresi come futuro della nazione, il cui sviluppo culturale è alla base della dignità personale e di cittadino.

La vita, il lavoro, il riposo dei pionieri, tutta questa realtà piena di grazia cui abbiamo avuta la fortuna di poter assistere, parrà certo a voi, bambini italiani, una storia piena d'incanto. Il pioniere, qui, è davvero il pioniere del futuro della nazione e come a depositari preziosi del progresso della loro patria guardano a loro tutti gli ungheresi.

Pioniere diventa il bambino che impegna [...] tutte le proprie capacità nello studio, dando prova di aver capito che la cultura è la base prima per dare all'uomo quella dignità personale che lo faranno in seguito essere un buon lavoratore, un buon cittadino, un buon coniuge, un buon genitore. Avere la

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

coscienza di sé medesimi e in essa la coscienza della propria responsabilità verso la patria che ci nutre e protegge; migliorarci, ognuno di noi, per migliorare tutto il popolo di cui siamo parte¹⁹².

L'esperienza dei Giovani Pionieri deve aver interessato particolarmente Masino, attenta osservatrice del mondo dei bambini, del suo potere creativo e delle sue dinamiche interne: la prospettiva infantile è infatti predominante in tutti i romanzi pubblicati dall'autrice, dalla piccola Barbara di *Monte Ignoso*, alla giovane protagonista di *Nascita e morte della massaia*, toccando il suo apice in *Periferia*. La narrazione, scandita in quattordici capitoli, di cui due introduttivi e dodici corrispondenti a ogni mese dell'anno che va da ottobre 1931 a settembre 1932, mette in scena le avventure di un gruppo di dodici giovani protagonisti nel Quartiere Pannosa, trasfigurazione della zona di Piazza Caprera a Roma, dove l'autrice ha trascorso la propria infanzia. Nonostante gli adulti restino solamente sullo sfondo, il romanzo rappresenta una denuncia spietata «dell'immoralità e della violenza esistente dietro la facciata della famiglia per bene [...] vista soltanto attraverso l'inquietudine e le perplessità dell'ottica infantile»¹⁹³. Non passerà infatti inosservato dalla stampa di Regime: particolarmente nota è la recensione di Leandro Gellona, in cui il critico accusa Masino, tra le altre cose, di aver «deformato nel modo più strambo le donne, le madri, i bambini dei nostri giorni»¹⁹⁴ a discapito dell'investimento fascista sulla salute e sul benessere dell'istituzione familiare. Tanto scuote gli equilibri della società del Ventennio, che è lo stesso Benito Mussolini a intervenire nel merito del romanzo, comunicando al Prefetto di Vercelli la propria approvazione per l'articolo di Gellona, di cui apprezza l'intervento «sugli angoli morti della letteratura e relativi romanzi nei quali si ignora la rivoluzione»¹⁹⁵. La dimensione ludica è centrale in *Periferia*, la cui struttura in capitoli è fondata proprio sui diversi giochi inventati dal gruppo, e concorre

¹⁹² FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste", *Detto a Radio Budapest il 4 settembre 1952*, datt., c. 1.

¹⁹³ Cfr. M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit. Si vedano anche L. ROZIER, *The theme of childhood in Paola Masino's Periferia*, cit. M. MASCIA GALATERIA, *Giochi della memoria nella periferia di Paola Masino, quasi una Via Pál*, in «Italogramma», n. 15, 2018, pp. 147–164; C. COPPIN, *La Periferia di Paola Masino*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale MOD 10-13 giugno 2015, a cura di S. Sgavichia e M. Tortora, t. II, pp. 13-20; A. CESCHIN, *Luoghi periferici e mappe identitarie nella narrativa di Paola Masino*, in *Geografie della modernità letteraria*, cit., t. I, pp. 207-217.

¹⁹⁴ L. GELLONA, *Da un romanzo sballato e premiato ai vari angoli morti letterari*, in «La Provincia di Vercelli», 29 agosto 1933.

¹⁹⁵ Notizia riportata da «Il popolo biellese», 7 settembre 1933.

a ritrarre un sistema infantile fondato sull'autosufficienza e su un equilibrio interno assoluto. Sono elementi che riecheggiano nella conversazione sui Giovani Pionieri, in cui anche lo spazio del gioco acquisisce una sua sacralità:

I pionieri ungheresi, con il loro fazzolettino rosso al collo, appaiono qui proprio quasi la fioritura della nuova Ungheria. Accolti dalla loro minuscola banda di pifferi, trombe e tamburi e da una vera grande bandiera nazionale, abbiamo visitato i loro luoghi di villeggiatura, i loro campeggi, i loro campi sportivi, e la loro piccola ma prodigiosa ferrovia. Appena si vedono questi bimbi e queste bimbe, pronti nella loro uniforme grigia di controllori e bigliettari, presso il trenino di tre vagoni, ti pare che stiano giocando. Ma non giocano: vivono seriamente la loro parte con una partecipazione che è già una grande conquista della loro coscienza. Né giocano con loro i grandi che vengono allo sportello a domandare biglietti e informazioni¹⁹⁶.

La linea ferroviaria dei Giovani Pionieri serve una parte residenziale e benestante della città, ai margini del centro, fino a giungere, con la sua ultima e settima stazione, alla Repubblica dei pionieri. Un «brulichio continuo di vita», nel segno della pace internazionale:

Qui, tra grandi boschi e su prati estesi, si è sviluppato un fantasioso paese di casette, tende, padiglioni, dove ragazzi di tutti i paesi si muovono, vanno, vengono, seguendo ognuno il proprio desiderio. [...]
Non si finirebbe mai di scoprire cose. Qua l'orto e là il giardino, qua il campo sportivo e là le cucine: è un brulichio continuo di vita. Improvviso un gran rullare di tamburi e fischiare di pifferi ci chiama in una parte del bosco ove, tra aiuole fiorite, sono le tende dei piccoli coreani. Duecento bambini orfani vivono da due anni a Budapest trattati in tutto e amati come bambini ungheresi e davvero, dai loro volti sereni, si vede che hanno trovato una nuova vera famiglia¹⁹⁷.

Si ritrova, nella conversazione a Radio Budapest, uno stile riconoscibile nei contributi giornalistici dei primi anni Cinquanta. Il 1952 segna un anno molto intenso dal punto di vista delle collaborazioni con quotidiani e periodici: tra i casi più emblematici, si pensi che nel dicembre di quell'anno, a due giorni dall'inizio del Congresso internazionale di Vienna, Masino è coinvolta dalla redazione di «Noi donne» come inviata speciale in Austria, sotto copertura. Dopo aver riassunto brevemente i primi interventi, la descrizione si sofferma sul corteo di manifestanti solidali con i congressisti, che sfila davanti al Parlamento austriaco: «Cartelli in tutte le lingue e le grafie sovrastano la folla che passa inesausta: [...] non è una folla di poveri che si

¹⁹⁶ *Detto a Radio Budapest il 4 settembre 1952, cit., c. 1.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

attacca ad una speranza, sono un popolo che rivendica un suo diritto: [...] Tutti vogliono non sperare, ma “avere” la Pace»¹⁹⁸.

In un'improvvisa metamorfosi collettiva, la folla oramai oscurata dal calare della sera si tramuta in «un fiume di piccoli fuochi, onde di luce, fioritura di fiamme»¹⁹⁹, ad esaltare la dimensione partecipativa e la forza generativa del Congresso. Una simile immagine riecheggia anche in conclusione della conversazione dalla radio ungherese:

Ma si fa tardi. Anche su questo bosco di pionieri, dove tutto parla di avvenire e di luce spirituale, scendono le prime brume della notte, e mentre tutti si affrettano alla cerimonia dell'ammaina bandiera (durante il quale ogni capo gruppo è chiamato a fare il rapporto di quanto è accaduto ai suoi compagni nella giornata) usciamo con alcuni pionieri cinesi i quali, saputo che siamo italiani, gli occhi scintillanti di arguta tenerezza, cominciano a cantare in coro:
... mamma ciao, ciao, ciao,
porta un fiore al mio papà...²⁰⁰

¹⁹⁸ [P. MASINO], *Una diga contro la guerra*, in «Noi donne», n. 51, 28 dicembre 1952, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Detto a Radio Budapest il 4 settembre 1952*, cit., c. l.

5. Una biblioteca via etere: Masino mediatrice culturale

a. Presenze immaginarie, «creature vive»

Nelle pagine di Masino, tanto nelle scritture pubbliche quanto in quelle private, si riflette la ricerca della dimensione immaginativa attraversata dall'autrice già da quando era una giovanissima lettrice «immersa nelle proprie fantasticherie e nei mondi virtuali della letteratura come in un universo vero e vivo quanto quello reale»²⁰¹. La fitta trama intertestuale che percorre i romanzi *Monte Ignoso*²⁰², *Periferia* e *Nascita e morte della massaia* dimostra un «corpo a corpo agonistico» con i testi di riferimento, elevati a veri e propri personaggi nel tessuto narrativo:

Non solo la massaia adulta cerca di definire sé stessa e il senso del proprio agire interrogando i libri della propria biblioteca, ma la sua parabola esistenziale è scandita da crisi che prendono spesso la forma di un corpo a corpo agonistico coi testi, momenti rivelatori, di scacco o di svolta, in cui i suoi antichi compagni dispiegano appieno la loro nuova funzione di oracoli, persecutori, giudici. La prima di queste iniziazioni a rovescio si compie proprio nella biblioteca, dove la massaia sfoglia freneticamente i propri testi 'sacri', dal libretto di Mavra di Stravinskij al Faust di Goethe, da Re Lear a Don Chisciotte a Guerra e pace, per non trovarvi nient'altro che accenni umilianti ai lavori domestici, alle malefatte dei cuochi, all'ignavia dei servi²⁰³.

I personaggi dei romanzi d'elezione della scrittrice affollano il suo immaginario e abitano, come uomini e donne viventi, gli spazi che attraversa, come compagni di viaggio del suo percorso intellettuale. Appunta nell'ottavo quaderno che «leggere un romanzo deve essere entrare in una famiglia e inserircisi. Il che avviene con Tolstoj, Dostoevskij, Dickens, ecc.» e che l'autore dovrebbe evitare di svelare le proprie intenzioni apertamente, ma piuttosto far sì che diventino «parti di un vero e proprio nuovo pezzo di mondo che si viene a inserire nel cosmo. [...] Personaggi come Don

²⁰¹ B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 153.

²⁰² Si vedano M. BERSANI, *Postfazione*, cit., e M. MASCIA GALATERIA, *Echi gogoliani in Monte Ignoso di Paola Masino*, in *Gogol' e l'Italia*, a cura di M. Vajskopf, R. Giuliani, P. Buoncristiano, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 30 settembre – 1° ottobre 2002), Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2008, pp. 253-266.

²⁰³ B. MANETTI, *Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in Nascita e morte della massaia di Paola Masino*, in *Diebstahl/Furto: ein "casus literaris" aus Genderperspektive*, a cura di S. De Francesco, A. Pérez Medrano, T. Santangelo, L. Schmidt, E. von Ohlen, Berlino, Italienzentrum der Freien Universität Berlin, 2021, pp. 48-54: 48.

Chisciotte o Amleto non s'inventano: si riproducono»²⁰⁴. Interrogandosi estesamente all'interno dei quaderni d'appunti sul rapporto tra arte e realismo, soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta in relazione all'*engagement* della letteratura del dopoguerra, strettamente legata alle istanze neorealiste, Masino rivendica la necessità di porre l'accento sulla dimensione immaginativa, onirica, fantastica come parte integrante dell'essere umano e dunque dello spettro della realtà²⁰⁵.

È per l'autrice, questa, la base fondante del novecentismo, come dichiarato nell'intervento al Terzo Programma del 15 settembre 1952²⁰⁶, nell'ambito dell'inchiesta radiofonica «*Le etichette del nostro tempo*». *Il Novecento*, a cura di Enrico Falqui, poi confluita nel volume ERI *Il Futurismo / Il Novecentismo*, pubblicato l'anno successivo. Qui Masino, alla richiesta di definire cosa fu il 900, risponde:

Chi lo sa? Forse l'accoglienza naturale a qualsiasi fantasia, riconoscendo nella fantasia la più caratteristica realtà umana. E al tempo stesso l'attitudine a mitizzare ogni usuale realtà in modo di allargare i confini dell'uomo dandogli una statura leggendaria. Città o paese – purché i loro limiti, al di là della barriera dei luoghi comuni e della retorica, fossero essenziali di ogni città e di ogni paese (ossia fossero la città-simbolo con tutta la sua vita sbriciolata in mille rivi di luce e rumori: il paese-simbolo con tutto il suo dolente fermento in un corpo sordo, come un seme in travaglio nella zolla invernale); città o paese assoluti, spogli dall'ossequio ai pregiudizi, erano i paesaggi arroventati per i quali aggirarsi, a noi giovani, diventava affascinante rischio. – La giovinezza è spavalda nelle sue azioni, timida nelle sue passioni perché le une e le altre nascono da un'assoluta fede e da un'assoluta innocenza. Le une e le altre erano alla base del 900²⁰⁷.

Così, una trasfigurazione contemporanea di Lisabetta da Messina, Carlotta de *I dolori del giovane Werther*, Don Chisciotte, diventano protagonisti del racconto intitolato, non a caso, *Famiglia*²⁰⁸, incluso in *Racconto grosso e altri*, quali abitanti della scala H di un palazzo in cui, sotto di loro, vive solamente un'altra famiglia. Tutti pensano che

²⁰⁴ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti* 8, c. 100, ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 152.

²⁰⁵ Si veda FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti* 4, cc. 175-176, in cui l'autrice sostiene la necessità di estendere i margini del realismo fino a inglobarvi anche «l'Inferno di Dante, [...] il fantasma del padre di Amleto, [...] il naso che va a passeggiare in vesti di funzionario, di Nicola Gogol, [...] le streghe e le fate [...] il diavolo e gli angeli. Perché anche la fantasia, anche l'immaginazione, come i sogni, sono parte dell'uomo e pertanto sono *realtà*». Ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 63.

²⁰⁶ Cfr. «Radiocorriere», XXIX, n. 38, 14-20 settembre 1952.

²⁰⁷ Intervento di Paola Masino riportato in *Il Futurismo / Il Novecentismo*, a cura di E. Falqui, Torino, ERI, 1953, p. 116.

²⁰⁸ P. MASINO, *Famiglia*, in *Racconto grosso e altri*, prefazione di M. Mascia Galateria, Roma, Rina edizioni, 2021, p. 103.

quel gruppo eccentrico di personaggi internazionali sia una famiglia di fantasmi, ma si tratta in realtà di spiriti che incarnano alcuni dei protagonisti della tradizione occidentale, resi riconoscibili, oltre che dall'onomastica, anche da alcune caratteristiche che li contraddistinguono sulla pagina letteraria. La boccacciana Lisabetta, la zia della famiglia immaginata da Masino, è infatti intenta a coltivare una pianta di basilico, nel cui vaso sembrerebbe essere sepolta la testa dell'uomo amato; il nipotino, Alonso, è un piccolo Don Chisciotte che, in spagnolo, subito s'interroga su che fine abbia fatto il suo «caballo». Solamente un bambino e sua sorella, che abitano al piano di sotto, riescono a entrare nella casa dei presunti fantasmi, immergendosi in uno spaccato di vita familiare e fantasticando di aprire un'attività commerciale con il basilico di Lisabetta. Secondo Storini, in *Famiglia* non solo «la tradizione letteraria più paludata è chiamata a fare i conti con la nascente società industriale», ma l'influenza incorporea e giudicante dei classici – che abitano, infatti, non a caso, al piano superiore – può rappresentare una realtà viva e fermentante, un'entità sì fantastica, ma con cui «bisogna misurarsi poiché svolge un'interferenza specifica, talvolta essenziale, con la nostra vita»²⁰⁹.

Altri componenti della “famiglia” letteraria dell'immaginario masiniano vengono presentati alla radio nello spazio di *Scrittori al microfono*, all'interno della rubrica *Incontri con il personaggio*, avviata il 2 gennaio del '51 con la conversazione di Massimo Bontempelli²¹⁰. La nuova serie di trasmissioni invita scrittori e scrittrici quali Manzini, Angioletti, Baldini, Maria Bellonci, Banti, Gadda, Pratolini, Petroni, Bonsanti, Antonicelli, Tecchi, a rispondere alla domanda: «quale personaggio creato dall'arte, se esistesse anche nella realtà, scegliereste per trascorrervi insieme un giorno della vita?»²¹¹.

La risposta di Masino viene mandata in onda il 27 febbraio 1951, sulla Rete Rossa, ed è incentrata sulla figura di Amleto. Sulle pagine di «Radiocorriere» è presentata con un breve articolo affiancato da un ritratto di profilo, che la inquadra come un'autrice dal «temperamento anticonformista ed essenzialmente tragico», le cui opere mettono in scena il trapasso dalla sfera della conoscenza a quella dell'inconscio, in una

²⁰⁹ M. C. STORINI, *Una romanziere insofferente*, cit., pp. 47-48.

²¹⁰ Si veda *Scrittori al microfono*. Massimo Bontempelli, in «Radiocorriere», XXVIII, n. 1, 31 dicembre 1950-6 gennaio 1951, p. 10.

²¹¹ *Ibid.*

rappresentazione dell'umano immerso in un «mondo fantastico, e non di rado spietato»²¹².

Nella conversazione, conservata nella sua redazione dattiloscritta nel Fondo Masino, riecheggia, come in *Famiglia*, l'affastellarsi di interventi di personaggi della letteratura internazionale che richiamano insistentemente l'attenzione della voce narrante, in un *pastiche* linguistico che accosta all'italiano, lo spagnolo, l'inglese e il tedesco (*Tab.* 5).

<i>Scrittori al microfono. Incontri con il personaggio</i>	<i>Famiglia (Racconto grosso e altri)</i>
Questa domanda è un'aggressione. Appena mi fu domandato con quale personaggio letterario vorrei passare ventiquattro ore, subito una folla di volti mi si son fatti addosso e, ognuno a suo modo, con mille atteggiamenti e mille sguardi e frasi e diversi silenzi, tutte quelle creature, che mi accompagnarono fin dall'infanzia nel sinuoso formarsi della mia vita intellettuale, ognuno a sua volta mi si pongono di fronte e pare mi dicano: – Io! – Yo – grida Don Chisciotte caracollando sul suo ronzino. Lui – esala Leonora, volgendo gli occhi morenti al suo Adolfo. – Cuccù – mi fa Pinocchio, dandomi un colpo secco negli stinchi. – Here I am – squittisce il coniglio di Alice fermandosi un attimo nelle sue corse affannate per il paese delle meraviglie. – And I – afferma Lady Macbeth. – Und mein lieber Faust – suggerisce, trepida, Margherita mentre sale al patibolo. – E io, e io, e io – gridano Goriot, Giuliano Sorel, Brandt, Raskolnikoff, Candide, Andrea Bolkonsky, Tartufo,	«Come in». Finalmente feci un passo nella stanza e dissi: «Scusate». Allora la signorina dal collo lungo fruscì: «Desideravate voi da noi cosa che tar per voi si possa, messere?». «Non sono mica un messere, sono un bambino». «Vedolo» mi rispose la cara donna «or dunque, fanciullo mio, che cosa vuoi tu da noi?». Ero piuttosto arrabbiato che nessuno avesse interrotto i propri giochi per salutarmi. Risposi brusco: «Basilico». A questa parola la signorina diafana divenne tutta verde, la bambina si mise a piangere e suo fratello a dirle: «Carlotta no llorar, yo te defendo». «Ja, ja, lieber Alonsus» piagnucolò Carlotta. Ma il nonno sembrava molto allegro, e cercando di non ridere: «Why any basil, sirrah?». «Per fare la focaccia a babbo, ché oggi è la sua festa». La voce della donna bella come uno stormire di fronde gemé: «Basilico non ho, per darti».

²¹² *Scrittori al microfono*. Paola Masino, in «Radiocorriere», XXVIII, n. 9, 23 febbraio-3 marzo 1951, p. 12.

Lamiel, Demetrio Pianelli, Mattia Pascal, Padron 'Ntoni²¹³.	«No es verdad» gridò il bambino e si alzò di scatto da terra, puntando un dito contro sua zia: «Usted tiene mucho albahaca». «Lisabetta» si udì in quella una voce maschile da la cucina «ne mens pas, va: avec vostre espanye fleur, sans empirer, le povre secourez». Lisabetta s'inginocchiò dinanzi a me, i dolenti occhi pieni di un verde succo, e mi disse rapida: «Basilico avrai dunque, se vuoi. Ma davvero ne vuoi tu? Non posso in suo luogo darti prezzemolo o salvia o rosmarino? Tutte le erbe aromatiche possiedo. Parla». Parlai: «Basilico». «Cattivo» singhiozzò allora Lisabetta «cattivi tutti». Alzandosi mi prese per mano: «Vieni meco» disse ed entrammo in cucina²¹⁴.

Tab. 5. Esempi di *pastiche* linguistico in *Scrittori al microfono. Incontri con il personaggio* e in un passaggio del racconto *Famiglia*.

A guadagnare la scena è però il principe di Danimarca shakespeariano, sintesi ideale, per l'autrice, di tutti gli altri personaggi letterari, «creatura viva» radicata «nell'esistenza reale», scesa «a mescolarsi alla folla degli uomini vivi»:

Ahimé, che fare? Sì, avete ragione. Ben più di un giorno passai con voi in una comunione così stretta che davvero la vostra vita fu la mia e mi nutriste di tutta la vostra linfa più fonda e fertile. Ma, pace ora, non sommergetemi; posate, turbati spiriti, lasciatemi sola, lasciate che da me si esprima di voi quel personaggio che tutti vi assomma, che in me, davvero, s'è fatto creatura viva, il solo con le cui parole, spontaneamente io vi ho parlato e cui solo non ho pensato, tanto lo sento radicato nell'esistenza reale, fuori dalla fantasia creatrice o dal ricordo: Amleto²¹⁵.

²¹³ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste", "«Questa domanda è un'aggressione», R.A.I., 27 febbraio 1951", datt. con correzioni ms. autografe, 3cc, c. 1. Si veda la programmazione di «Radiocorriere», XXVIII, n. 9, cit., p. 22.

²¹⁴ P. MASINO, *Famiglia*, cit., pp. 106-107.

²¹⁵ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste", "«Questa domanda è un'aggressione», cit., c. 1.

Presentato Amleto al pubblico, Masino accompagna “per mano” radioascoltatori e radioascoltatrici nell’universo della propria infanzia, ricreando con la voce lo scenario della casa romana nel quartiere di piazza Caprera e proponendo un’esperienza immersiva, in cui simulare, nel microcosmo creato tra *speaker* e pubblico, di rannicchiarsi insieme sotto a un tavolino, eletto a regno dell’immaginazione e dimora del principe Amleto.

Per farlo, ho bisogno che voi abbandoniate, là dove siete, ognuno il vostro luogo, salotto, stanza da pranzo, camera o bar, tutti voi che mi ascoltate, come io qui abbandono la cabina ovattata da cui vi parlo. Datemi la mano, non abbiate paura, non vi porto tra le squallide brume di Elsinoro, in secoli remoti e selvaggi, ma, attenzione, chinare il capo, rannicchiatevi o urterete in uno spigolo: sotto il tavolino di un piccolo studio borghese, alcuni decenni fa, in una pacifica via di Roma.

Eccoci dunque qui raccolti. Un tappeto frangiato ci protegge dagli sguardi indiscreti, un altro dal freddo delle mattonelle. Sedetevi, prego, ma state fermi. Nei regni infantili ogni cosa è un prodigio, ogni gesto un presagio. E silenzio. Vedrete che tra poco, oh pochissimo – il mio Amleto è puntuale – egli sarà qui: non crediate che sia un fantasma, non stiamo rievocando uno spirito, ma è certo un essere meraviglioso che esalerà dal vostro petto come un fumo di stelle e vi farà vedere con dolore (estremo dolore, oh quanto; nessuno fu mai, anche nei suoi necessari furori, più dolente di Amleto) vi farà vedere tutta la vita nella sua realtà illimitata²¹⁶.

È questo uno dei ricordi d’elezione della scrittrice, che rievoca il mondo fantastico nascosto sotto il tavolo anche nel progetto dell’*Album di vestiti*: dimora prescelta per sé stessa, Amleto, la regina Elisabetta, Riccardin dal ciuffo, l’Alice di Carroll, Tom dei *Bambini acquatici* di Kingsley e «pochi altri [...] intimi». L’autrice confessa inoltre di non ricordare precisamente l’abito indossato in quelle occasioni – *fil rouge* dell’*Album* – poiché «a quel tempo partecipav[a] notte e giorno dei dubbi di Amleto»²¹⁷.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Si legge: «La terza Paola doveva essere rappresentata sotto il tavolino, suo regno e rifugio. Il tavolino era di stile Impero, alto, di noce, con due fasce di legno a semicerchio che uniscono le quattro zampe, unendosi nel mezzo in un comodissimo sedile. Quivi avevo eletto mia dimora con il principe Amleto, la regina Elisabetta d’Inghilterra, Riccardin dal ciuffo, Alice, Tom l’acquatico e pochi altri miei intimi. Inutile dire che costoro, per quanto avessero abiti regali o fatati, non potevano gareggiare con quelli che io mi fingevo. Ma nella realtà il mio vestito da sotto-tavolino consisteva nel solito modello, vitina alta, gonna leggermente increspata, scollatura a collo, rotonda, maniche con polsino, di una lana grossa spinata di un color bianco sporco, con righe (quante righe nella mia vita!) rosso e verde scuro. È il vestito che ricordo più confusamente e non sono sicura di averlo mai avuto, ma poiché a quel tempo partecipavo notte e giorno dei dubbi di Amleto, è perdonabile ch’io non ponessi mente al mio abito.» (P. MASINO, *Album di vestiti*, cit., edizione digitale).

Amleto diventa dunque il simbolo del pensiero stesso, della tormentata ricerca della verità, dell'intelligenza che si interroga angosciosamente sull'infinito e sull'esistenza umana, senza mai poter giungere a certezze definitive.

Camminare, camminare, ritornare, riandare, girare attorno e mai fermarsi, questa è la sorte di chi vuole conoscere. Pochi tra tutti noi che così ci aggiriamo tentoni, riescono a fermare i fantasmi: le idee. E quando alcuni vi riescono, da quel fantasma che hanno potuto afferrare, nuovi, più paurosi fantasmi gli si generano innanzi. Un fantasma che altri, a loro volta, aggrediranno e vinceranno. È una catena lunga, la catena delle generazioni umane. Le quali non si stancano di vincere se stesse e la natura ma non arriveranno mai all'ultima vittoria: per coloro che non sono destinati a vincere, il fantasma l'idea, resteranno sempre muti. Invano gli gridiamo: – Io ti scongiuro, parla! – il fantasma si dissolve. A noi non resta che lo sgomento e il disperato desiderio di sapere. Dietro quel desiderio correremo fino alla morte e poi forse, oltre la morte, ancora lo ritroveremo, poiché là ove è la nostra morte è anche tutta la nostra vita con la sua somma di dubbi. Chi può toglierci da questa angoscia? Il forte? il poeta? il filosofo? l'innocente? O uno che sia tutte queste cose insieme? Chiunque esso sia, eccolo²¹⁸.

In una conversazione che da aneddoto autobiografico si declina in manifesto poetico e filosofico, tornano qui infatti le coordinate essenziali del novecentismo che Masino tratterà l'anno successivo nell'inchiesta radiofonica sulle *Etichette del nostro tempo* curata da Falqui. Il "forte", infatti, è identificato in colui che, come Amleto, lotta per conquistare la verità, accetta la forza del pensiero come creatrice di nuove realtà, accoglie il dubbio e l'incertezza come strumenti di conoscenza, «in una smania di giustizia più forte di qualsiasi tempesta oceanica e crudeltà umana», ricevendo la contraddizione florida tra «cielo» e «inferno», tra «sogno» e «realtà» e guardando al mondo «senza confini per allargare i confini»²¹⁹.

b. Antologia e Pagine scelte

Il 17 maggio del 1960, la Rai affida a Masino l'incarico di curare la selezione di trentacinque brani per la rubrica di Rete Tre *Antologia*, per poi avanzare la stessa

²¹⁸ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste", "Questa domanda è un'aggressione", cit., c. 2

²¹⁹ Ivi, c. 3.

richiesta per il programma dell'anno successivo *Pagine scelte*, con una lettera del 25 gennaio 1961: testi della durata di quindici minuti di lettura, «tratti da opere di autori più o meno famosi, ma di riconosciuto valore, antichi e moderni, italiani e stranieri, con un opportuno criterio di varietà, alternando cioè alla narrativa la saggistica e gli altri generi letterari»²²⁰. L'eclettismo di contenuto e forma richiesto si riflette nelle proposte masiniane, a cui si prescrive, però, di escludere «gli autori viventi, e, per quel che riguarda i generi, la poesia e il teatro»²²¹. Rispettando l'indicazione presente nella lettera della Rai, Masino spazia tra brani di genere romanzesco o novellistico, saggistico e filosofico, diaristico e autobiografico, fiabesco e favolistico. Si compone un vero e proprio mosaico della letteratura internazionale, che riflette non solo la sensibilità intellettuale e l'apertura cosmopolita dell'autrice, ma anche l'attenzione rivolta alla mediazione culturale rispetto a un pubblico nazionale ancora in formazione. È proposto infatti un percorso che, muovendosi dai pilastri della tradizione letteraria italiana – il *Decameron* di Boccaccio e il *Canzoniere* di Petrarca – tocca l'approfondimento del genere novella tra Otto e Novecento, dal verismo di Verga e Serao alle istanze moderniste di Pirandello e Tozzi. Forte la presenza della letteratura russa, in particolare Dostoevskij (*Il giocatore*, *Novella sentimentale*, *Povera gente*), Lev Tolstoj e Maksim Gor'kij e anglo-americana, con brani di Wilde, Kipling, O. Henry e anche del più contemporaneo Francis Scott Fitzgerald. Riveste, inoltre, un ruolo di primo piano la letteratura francese, rappresentata per lo più da Stendhal, Fournier e, soprattutto, Victor Hugo, autore che affiora a più riprese nelle scritture masiniane, qui proposto con un brano da *Napoleone il piccolo*, ma costantemente rievocato nei diari e nelle dichiarazioni pubbliche dell'autrice con una metafora tratta da *I miserabili*, relativa alla concezione della borghesia non come classe sociale, ma come atteggiamento:

Quando alcuni mi dicono che in certi miei discorsi o articoli io non denuncio una realtà effettiva di miseria che va cambiata, ma spingo all'odio di classe, dicono cosa vera. Ma vera in altro senso da quello che credono. Non muovo guerra a una classe sociale, ma a una classe mentale [...]. Vorrei dire che odio in particolare lo “spirito borghese” definito mirabilmente da Victor Hugo come una poltrona, poiché è colui che giunto alla saturazione

²²⁰ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Traduzioni”, fasc. 82 “Traduzioni non pubblicate”, lettera della Rai del 17 maggio 1960 per il programma *Antologia* e, con testo identico ma per il programma *Pagine scelte*, lettera della Rai del 25 gennaio 1961.

²²¹ *Ibid.*

del proprio benessere si siede. Dice Victor Hugo: «Una sedia non è una classe, ma il sedersi è un atteggiamento dello spirito e questo è lo spirito borghese»²²².

Lo stesso concetto espresso nel quarto quaderno di appunti, è, infatti, riproposto, in termini analoghi, nell'articolo *Io e voi* su «Foemina» nel 21 novembre 1946²²³ e, a circa quarant'anni di distanza, resta un caposaldo dell'immaginario masiniano, che, ospite della trasmissione di Radio Due *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, il 7 aprile 1983, ripete, ancora una volta, la stessa citazione. Commentando la decadenza artistica della contemporaneità, Masino afferma infatti che non intende rifugiarsi nostalgicamente nel passato, ma prendere atto di «un passaggio necessario da una società che era già classificata, già costruita in un certo modo, a un'altra società. È una rivoluzione com'è stata la rivoluzione francese, che ha portato su una classe che è diventata la borghesia. Come dice Victor Hugo: la borghesia è una poltrona. È colui che sedutosi in poltrona non si vuol più muovere»²²⁴. Interessante anche la selezione dei traduttori e curatori proposti, che, oltre a Massimo Bontempelli, di cui si offre la traduzione dei *Ricordi di egotismo* stendhaliani – che l'autrice ritradurrà per Curcio nel 1978 – include Carlo Bo per Dostojevskij. Il fascicolo ci proietta inoltre nel laboratorio di traduzione di Masino che, quando può, adotta la propria trasposizione in italiano dei testi (è il caso di *La main gauche* di Maupassant e *Ma vie* di Isadora Duncan) e lascia disseminate tra le carte nuove prove di adattamento linguistico: nello specifico, lavora a più riprese su *The Willow Song*, la canzone inclusa da Shakespeare nell'atto IV, scena III dell'*Otello*, in cui l'autore recupera un testo della tradizione, risalente al 1583, che racconta di un uomo straziato dal dolore per il tradimento dell'amata, ma ne propone un rovesciamento al femminile, mettendo in scena la disperazione di Desdemona. Nel lavoro di limatura poetica della traduzione, Masino oscilla, ad esempio, su «the poor soul» («La derelitta / L'anima derelitta / La derelitta anima / L'anima poverella») e sulla misura dei versi, cercando

²²² FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti 4*, cc- 96-98, ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 65.

²²³ Qui si legge: «Insomma lo spirito borghese (cioè la borghesia) è l'interesse arrivato alla sua propria soddisfazione. Queste parole sono di Victor Hugo, il quale tuttavia continua dicendo che: Si è voluto, a torto, fare della borghesia una classe. La Borghesia non è che la parte soddisfatta del popolo. Il borghese è l'uomo che ora ha il tempo di sedersi. Una seggiola non è una classe. Ma: per volersi sedere troppo presto, si può fermare il cammino stesso del genere umano. E questo è stato spesso l'errore della borghesia».

²²⁴ Paola Masino intervistata a *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, Radio Due, 7 aprile 1983, ART, CMM, ID Teca 5908.

l'equilibrio metrico tra endecasillabo e settenario. Traducendo i versi «[...] The fresh streams ran by her and murmured her moans; / Sing willow, willow, willow / Her salt tears fell from her and softened the stones / Sing willow, willow, willow [...]», ragiona, ad esempio, sulle possibili lezioni «da lei cadean lacrime sì salate da commuover i sassi – da struggere le pietre», «da lei cadevan lacrime salate, e struggevan le pietre», «ella piangea lacrime sì salate da commuover i sassi – da struggere le pietre», «da lei cadean lacrime salate / da far struggere i sassi»²²⁵.

Antologia e Pagine scelte si inscrivono dunque in un'operazione culturale che riflette il tessuto letterario in cui Masino è immersa in quegli anni, fungendo da cerniera tra una proposta di letteratura “alta”, in linea con la missione pedagogica Rai, e la diffusione culturale di massa attraverso la radio.

c. *Libri ricevuti e Io ricordo*

Alla fine del 1976, Masino firma un contratto con la Rai per redigere cinque recensioni da mandare in onda all'interno del programma della seconda serata di Radio Tre *Libri ricevuti*²²⁶. Le schede librarie proposte – *La donna da mangiare* di Margaret Atwood (Longanesi, 1976), *Il vizio di uccidere* di Francis Durbridge (Longanesi, 1976), *La ricerca non ha fine* di Karl Popper (Armando, 1976), *Disamore e altri racconti* di Boris Pasternak (Feltrinelli, 1976) e *Napoli d'allora – Testimonianze di Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio*, a cura di Claudio Carabba (Longanesi, 1976) – forniscono un esempio interessante della sensibilità critica dell'autrice alle novità editoriali contemporanee, ponendo l'accento in particolare sulle contraddizioni attivate dalle opere relativamente ai modelli culturali e ai rapporti di potere che regolano le relazioni sociali e di genere.

²²⁵ FPM, fald. 82, fasc. 1., [“La derelitta sotto un sicomoro”] ms. aut. e datt. con annotazioni mss. aut., cc. 3.

²²⁶ Il contratto RAI per il programma *Libri Ricevuti* è datato 13 dicembre 1976, con consegna dei testi fissata al 23 dello stesso mese. Il contratto è conservato in FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 1 “Libri ricevuti. Schede librarie per la RAI febbraio 1976”. Vista la data del contratto, risalente a fine 1976, e i cinque volumi recensiti, usciti nel corso del 1976, si presume che la datazione del fascicolo risalga, in realtà, all'inizio del 1977.

Particolarmente emblematico è il commento a *La donna da mangiare* di Atwood, in cui Masino evidenzia la tensione tra gli aspetti narrativi di matrice ottocentesca e il significato profondamente attuale e simbolico che il testo veicola, soprattutto nell'elaborazione della protagonista, Marian McAlpin, la quale «a poco a poco, si sente come un cibo, come una bistecca che venga mangiata dalle persone stesse che dicono di amarla ma che in realtà la usano come un gradevole bene di consumo»²²⁷, fino al compimento di un simbolico rito sacrificale, cucinare e mangiare una torta modellata secondo le proprie sembianze, in un atto di autocannibalismo. L'attenzione riservata da Masino a questo passaggio riporta alla mente l'avvio di *Nascita e morte della massaia*, in cui l'autrice così presentava la protagonista:

Da bambina la massaia era polverosa e sonnolenta. La madre s'era dimenticata di educarla e ora gliene serbava rancore. Le ripeteva: "Che farai quando io non sarò più? Verrà il giorno in cui m'avrai fatta morire di crepacuore; voglio vedere, allora, come te la sbrigherai da sola nella vita". [...] Distesa in un baule che le fungeva da armadio, letto, credenza, tavola e stanza, pieno di brandelli di coperte, di tozzi di pane, di libri e relitti di funerali [...] la bambina andava quotidianamente catalogando pensieri di morte. Pensava e si mangiava le unghie; finite le unghie e i pensieri, masticava tozzi di pane e sfogliava libri in cerca di altro nutrimento. [...] Mai si ribellò a quell'idea di far morire la mamma di crepacuore. [...] Per la stessa indifferenza la bambina non si era resa conto che se il suo corpo era carne come quella esposta sui banchi dei mercati o appesa nei negozi dei macellai, lei tuttavia vi portava nascosti un pensiero e un sesso che era la sua ragione²²⁸.

Se dei racconti gialli di Durbidge l'autrice apprezza particolarmente l'appassionante gioco psicologo tra coscienza delle vittime e brutalità degli assassini e l'elevazione del paesaggio a vero e proprio personaggio nella narrazione, «in cui l'autore sembra voglia simboleggiare questa nostra vita che si muove troppo e troppo spesso senza considerazioni dei valori fondamentali e dell'ineluttabile morte»²²⁹, della raccolta di Boris Pasternak ad attirare l'interesse di Masino è la rappresentazione del riscatto, individuale e storico, dei personaggi.

²²⁷ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la Rai", fasc. 1 "Libri Ricevuti. Schede librarie per la RAI febbraio 1976", ["La donna da mangiare, romanzo di Margaret Atwood"], datt. con correzioni mss. aut., cc. 2.

²²⁸ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 17-18.

²²⁹ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la Rai", fasc. 1 "Libri Ricevuti. Schede librarie per la RAI febbraio 1976", ["Dopo il successo di Grandi Romanzi Gialli"], datt. con correzioni mss. aut., cc. 2.

Uomini, cose, natura, animali, visti tutti nella loro miseria ma riscattati da un sentimento lirico di comprensione. Ecco, ad esempio, come Pasternak fa scandire il tempo ad un pendolo: "... Agitava il peso in modo così morto, stanco e annoiato da sembrare il braccio dolente di un seminatore alla sera di una giornata di semina"²³⁰.

Il corpus di letture selezionato da Masino per *Libri ricevuti*, non solo risponde all'esigenza di varietà necessario ai ritmi del medium, ma si inserisce anche in un orizzonte culturale ampio, spaziando, in questo caso, dal romanzo distopico ai racconti gialli, dall'autobiografia intellettuale alla raccolta di scritti giornalistici.

Rispetto alle trasmissioni di divulgazione letteraria fin qui presentate, *Io ricordo* presenta una struttura più ampia e articolata. Tra l'ottobre e il dicembre del 1977, Masino si occupa per Radio Due della rubrica di lettura *Io ricordo*, per cui cura un'antologia radiofonica di testi in prosa e in versi, spesso corredati da brevi schede biografiche. Carte di lavoro, per lo più battute a macchina su fogli di servizio, originariamente destinati ad altro scopo, per cui gli estratti letterari proposti al microfono si trovano a coabitare sulla pagina con liste della spesa, telegrammi, elenchi di novità Rizzoli.

La nostra rubrica ha un titolo patetico: IO RICORDO. Infatti, dai nostri giorni in poi, se non per memoria personale di ognuno di noi, sarà ben difficile ricordare. [...] Noi, sia per il telefono che ha sostituito la corrispondenza, sia con la radio e la televisione che ci bombardano tutti insieme con la stessa notizia, [...]t con i giornali che c'imbottiscono di cronache e di fatti sociali, con i rotocalchi che ci sommergono di pettegolezzi, spietati, senza sorriso, senza leggerezza, ci siamo fatti estranei, non solo tra di noi, ma perfino a noi stessi. Il nostro sarà un tempo documentato non più ricordato perché senza più silenzio e meditazione, figuriamoci se abbiamo tempo di ricordare e di meditare i ricordi! E allora eccoci qui a cercare quelli degli altri, quelli di chi, traverso l'ormai disusato mezzo delle lettere, si abbandonava ad esprimere i propri sentimenti, dando loro l'importanza di un avvenimento della vita²³¹.

Così Masino introduce la puntata del 15 ottobre, dedicata a Trilussa, Verdi, Palazzeschi e Nietzsche, sottolineando il valore delle fonti epistolari e delle scritture private, a cui spesso fa ricorso in *Io ricordo* non solo per ricostruire alcuni aspetti

²³⁰ Ivi, ["Disamore e altri racconti di Boris Pasternak"], datt. con correzioni mss. aut., cc. 2.

²³¹ FPM, Serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 3 "Io Ricordo / RAI", datt. con correzioni e integrazioni ms. autografe, puntata del 15 ottobre 1977, c. 6. Le carte si presentano ad uno stato redazionale spesso incompleto e preparatorio, dunque, per agevolare la lettura dei passaggi, si è scelto di emendare i refusi di battitura e di integrare le correzioni ms. autografe nel testo.

biografici, ma anche per restituire il clima dell'epoca storica e letteraria che hanno attraversato gli autori proposti e per veicolare riflessioni elaborate nel laboratorio intellettuale di Masino stessa.

L'insistenza sul ricordo come elemento costitutivo dell'animo umano torna nel brano tratto da *I fantasmi di pietra* di Giorgio Vigolo, nell'edizione Mondadori appena stampata, nel '77, proposto nella puntata dell'8 ottobre: nei poeti «diventano ricordi addirittura le speranze e perfino le intuizioni e le illusioni. Tutti i movimenti dell'animo convergono in quella memoria che Platone diceva “è l'intelligenza”»²³². La dimensione memoriale viene qui fatta coincidere «la vita stessa», con una «goccia di memoria» che precede persino l'accesso alla conoscenza.

Molti e diversificati i testi proposti, caratterizzati da una grande varietà di autori e generi, con una particolare attenzione alla commistione tra le arti, la letteratura, il teatro, la musica: Cardarelli, Adelaide Ristori, Mozart, Trilussa, Palazzeschi («parlargli era un refrigerio, per l'acutezza del suo pensiero, la forbitezza del suo eloquio, per il rispetto dell'altrui opinione»²³³), e ancora Nietzsche, la soprano Lina Cavalieri, Dossi, Quasimodo, Belli, Lisi, Gozzano, Vamba, Ragazzoni, Folgore, Aleramo, Duse, Visconti Venosta, Gatto, Leopardi, Brancati, Petrolini, Foscolo, Pascoli, Andersen, ma anche Pirandello, d'Annunzio, Goethe e Joyce.

Oltre alla sintesi del profilo biobibliografico e alla selezione di testi agili – diversamente da *Antologia* e *Pagine scelte*, la poesia è, insieme alla forma epistolare, tra i generi più frequentati – Masino ricorre spesso al riferimento alle trasposizioni mass-mediali delle opere proposte, che il pubblico in ascolto potrebbe aver intercettato nella programmazione Rai. Nel presentare la lettura di un brano tratto da *Circe* di Vivanti (Quintieri, 1916), incentrato sull'incontro della contessa con Bozevsky, si fa riferimento alla «prima puntata dello sceneggiato televisivo *Maria Tarnowska*, andato in onda questa settimana»²³⁴. Ciò accade anche nel caso di Vamba, pseudonimo di Luigi Bertelli, di cui si propone il brano *Il dittamo della zia Bettina* da *Il giornalino di Gian Burrasca*, alla cui fama ha indubbiamente giovato la riduzione televisiva in otto puntate del 1964: «come spesso accade per i classici», dell'opera di Vamba continua ad essere più noto il nome del contenuto, «nonostante la riduzione televisiva

²³² Ivi, puntata dell'8 ottobre 1977, c. 3.

²³³ Ivi, puntata del 15 ottobre 1977, c. 5.

²³⁴ Ivi, puntata del 29 ottobre 1977, c. 4.

interpretata qualche anno fa da Rita Pavone»²³⁵. Il 3 dicembre Masino propone la lettura delle liriche *Silenzio, tepore* e *Le mie mani*, tratte da *Selva d'amore* di Sibilla Aleramo, «nota per il suo primo romanzo *Una donna* di cui la TV italiana sta attualmente programmando una riduzione»²³⁶, per la regia di Gianni Bongioanni e Carlotta Wittig, con protagonista Giuliana De Sio.

La selezione dei testi proposti avvia, inoltre, una riflessione sulla condizione dell'intellettuale e, in particolar modo, sulla propria esperienza artistica. La lettura di una lettera di James Joyce a Ezra Pound del 5 giugno 1920, in cui l'autore irlandese lamenta la difficile situazione vissuta a Trieste, diventa l'occasione per ragionare sulla precarietà del lavoro intellettuale – che ha, tra l'altro, giocato un ruolo fondamentale nelle collaborazioni di Masino a riviste e programmi radiofonici – e sul livellamento delle correnti artistiche contemporanee, cui l'autrice stessa, come già evidenziato, ha sempre rifiutato di omologarsi: «la vita artistica sembra un susseguirsi di avvenimenti smaglianti e piacevoli. Ma non è così. Assai più di frequente è piena di stenti e incomprendimento, specialmente se l'artista vuole staccarsi dal gruppo, o dai gruppi, che vanno per la maggiore e tentare nuove strade»²³⁷.

Nella biblioteca via etere progettata da Masino tra anni Cinquanta e Ottanta, l'Amleto rievocato nella conversazione per *Incontri con il personaggio* del 1951, si pone, dunque, come punto cardinale di una mappa di letture accuratamente costruita sotto la guida del padre durante l'infanzia e l'adolescenza, che vede in primo piano la Bibbia, Shakespeare, Andersen, i fratelli Grimm, Flaubert, Stendhal, Maupassant, Dickens, Gogol, Tolstoj, Dostoevskij, Joyce e che nella radio, a partire da *Scrittori al microfono* e continuando con le rubriche più prettamente destinate alla promozione editoriale e culturale, quali *Antologia*, *Pagine scelte*, *Libri ricevuti* e *Io ricordo*, trova un terreno

²³⁵ Ivi, puntata del 18 novembre 1977, c. 8. Per una presentazione dello sceneggiato in otto puntate, diretto da Lina Wertmüller, si veda P. G. MARTELLINI, *Il giornalino di Gianburrasca*, in «Radiocorriere TV», XLI, n. 51, 13-19 dicembre 1964, pp. 12-13.

²³⁶ Ivi, 3 dicembre 1977. L'appunto è scritto sul biglietto d'invito della RAI a vedere lo sceneggiato televisivo in sei puntate tratto da *Una donna* di Aleramo, in onda dal 16 ottobre al 20 novembre 1977 su Rete 1. Franca Valeri, nel dicembre 1977, così commenta l'annuncio dello sceneggiato televisivo ispirato a *Castigo* di Matilde Serao, annunciato sulla scia del successo di *Una donna*: «era fatale che dopo l'Aleramo arrivasse la Serao. Mi aspetto anche Annie Vivanti. Queste autrici, che sono bravi letterati, chiedo scusa per la mascolinizzazione del termine, avevano uno sceneggiato nel loro destino» (*La settimana secondo Franca Valeri*, in «Radiocorriere», LIV, n. 50, 11-17 dicembre 1977, p. 13).

²³⁷ FPM, Serie «Scritti», sottoserie «Pubblicistica», fald. 86 «Collaborazioni con la RAI», fasc. 3 «Io Ricordo / RAI», datt., s.d., 3 cc.

fertile di mediazione culturale. A partire dagli *Incontri con il personaggio*, le collaborazioni al microfono diventano per Masino uno spazio prezioso al fine di tracciare la propria «geografia culturale»²³⁸, in cui trovano cittadinanza opere e personaggi del suo immaginario e della sua formazione che «vivono in continua osmosi con il suo mondo reale»²³⁹.

²³⁸ B. MANETTI, *Biografia*, cit., p. 38.

²³⁹ M. MASCIA GALATERIA, *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, cit., pp. 16-28: 27. Sull'intertestualità in Masino, si veda B. MANETTI, *Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in Nascita e morte della massaia di Paola Masino*, cit.

6. «L'alternativa al compromesso è silenzio». La radio come autoritratto

a. «Vedere tutto a piena luce». Scrittori al microfono

Il 15 aprile 1950 Giuseppe Antonelli, per la RAI Radio Italiana, invita Masino a prendere parte alla trasmissione *Scrittori al microfono*, quell'anno dedicata al ciclo *Interviste con se stessi*. Allega tre domande «appositamente preparate da G.B. Angioletti»:

Fra le scrittrici italiane Lei è considerata una delle più originali soprattutto per l'audacia nell'affrontare certi argomenti di vita vissuta. È questo Suo atteggiamento frutto di una volontà o di un istinto naturale? La Sua visione della vita è dunque risolutamente pessimistica?

Crede che una scrittrice abbia il diritto di esprimersi con la medesima spregiudicatezza concessa agli uomini? E per quanto riguarda le posizioni politiche e moralistiche, Lei è del parere che un "impegno" sia davvero indispensabile in chi scrive, anche a scapito dell'arte?

Vuole parlarci dei Suoi progetti per l'avvenire?²⁴⁰

Alla prima domanda Masino risponde ponendo due aspetti contraddittori sul piatto della bilancia: da una parte, la tendenza a cercare «per istinto naturale» la bontà e l'eroismo in tutto ciò che la circonda, dall'altra il duro scontro, senza filtri, con la realtà delle cose: «vedere tutto a piena luce, senza misericordia, e senza misericordia denunciare se stessi e gli altri». «In genere», continua l'autrice, «l'uomo si è abituato ad accettare alcune pietose bugie che lo aiutano a vivere. A me questo non è stato concesso: ed è una maledizione»²⁴¹. La condanna alla profondità dello sguardo e alla lucidità d'analisi è un tema che torna spesso nelle scritture private dell'autrice, che a fine anni Trenta lamenta, in una lettera ai genitori, «la disgrazia di accorger[si] di tutto»²⁴², che la distoglie dalla scrittura di *Nascita e morte della massaia* e dall'astrazione creativa, e ancora nel settimo diario, degli anni Sessanta, commentando

²⁴⁰ FPM, Serie "Corrispondenza", sottoserie "Corrispondenza indirizzata a Paola Masino", fasc. "R", Lettera della Rai-Radio Italiana (Giuseppe Antonelli) del 15 aprile 1950.

²⁴¹ P. MASINO in *Confessioni di scrittori: interviste con sé stessi*, a cura di L. Piccioni, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, p. 61.

²⁴² Lettera ai genitori del 14 marzo 1939, ora in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 82.

la propria posizione obliqua all'interno del panorama letterario italiano, scrive: «veder chiaro è sempre stato il mio difetto; e la mia colpa, dire quel che vedevo»²⁴³.

Dalla risposta di Masino alla seconda domanda postale da *Scrittori al microfono*, emerge una posizione che tornerà a più riprese anche negli scritti giornalistici e nelle interviste: sostiene, infatti, che «una scrittrice abbia il diritto di esprimersi con la medesima spregiudicatezza degli uomini» e che, anzi, «ne abbia il dovere». Tuttavia, la domanda presenta per Masino due aspetti problematici: il primo è che la spregiudicatezza dovrebbe essere una categoria intrinseca alla grande arte, che «è sempre sbaraglio, avventura, indicazione, scoperta anche quando è memoria. [...] è capofitto nel pericolo e nell'ignoto», novità creativa, «dire il non detto; mai ripetere. [...] vedere il non apparente, non fotografare l'ovvio»²⁴⁴. La spregiudicatezza, intesa come sradicamento del pregiudizio, è un elemento costitutivo dell'arte stessa, evidentemente imprescindibile alla scrittura letteraria, sia essa frutto della penna di un uomo o di una donna.

Dove si avverte l'autore non c'è più l'opera. Se prima di dire d'un libro che è importante o non è, noi dobbiamo fare la riserva «per essere scritto da una donna», questo libro è già condannato a rimanere ai margini della vita della creazione e dell'arte. [...] Rotti ormai questi legami, acquistata la parità sociale, oggi la donna artista ha libere davanti a sé tutte le vie del suo pensiero, e a questo punto la sua opera deve essere valida di per sé, non deve portare il marchio di un sesso, la compiacenza di un atteggiamento²⁴⁵.

Sui progetti in cantiere, invece, seppur nel pieno dell'attività giornalistica, Masino preannuncia quel vuoto creativo che accompagnerà la sua carriera dalla pubblicazione di *Poesie* in poi:

[...] Io non preparo nulla. Non posso avere progetti per l'avvenire: sono impegnata con me stessa e con la vita che mi circonda, né intendo aver risolto a questi impegni con le angosce di coscienza che mi procurano: quello è un fatto mio personale. So di non sbagliare percorrendo la via che ho scelta, ma so anche che probabilmente questa via mi renderà muta per sempre, perché i problemi di vita che vi si incontrano sono tanto grandi che è difficile parlarne. Almeno per me. Diceva Pirandello: «la vita o la si vive o la si scrive». Io la sto vivendo. E per ora ne sono contenta²⁴⁶.

²⁴³ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 114.

²⁴⁴ *Confessioni di scrittori*, cit., p. 63.

²⁴⁵ Ivi, p. 64.

²⁴⁶ *Confessioni di scrittori*, cit., p. 66.

E ancora, confermando quanto dichiarato ai microfoni Rai, appunta nel quarto dei suoi quaderni:

Sono circa quattro anni che non scrivo più per me, ma faccio del giornalismo per necessità economica.

Molto spesso mi hanno domandato e mi sono domandata perché non scrivo.

E sempre, dopo lunghe riflessioni, ho dovuto rispondere:

– Perché non ho niente da dire che non sia stato detto e ridetto, niente da esprimere che io stessa non abbia già espresso; né so vedere in me o negli altri nuovi interessi o un nuovo modo di vedere il mondo, affrontare la vita. [...]

Ecco perché da tanto tempo io non scrivo più. Perché vorrei dire soltanto cose “vere”, tali che ci aiutassero e mi aiutassero a scoprire la nuova realtà; quella realtà profonda che ogni uomo deve trarre da se stesso e dalle radici delle cose per inserirsi con una fruttuosa fioritura nel proprio tempo²⁴⁷.

Queste riflessioni preludono a un processo che porterà progressivamente al dissiparsi della vena creativa e al progressivo distacco dalla contemporaneità. Sentendosi “svuotata” dal dover «fingere di interessar[s]i» e dal «precipitare nel mare morto della vita quotidiana»,²⁴⁸ Masino torna ad affermare nel 1978, in un’intervista rilasciata a Silvia Batisti su «Salvo Imprevisti», che ripubblica anche il suo racconto *I pellirosse*, di non riuscire a entrare in sintonia con questo nuovo mondo in cui «tutto è fatto di rumori», in cui i ritmi lenti e la dimensione analogica della scrittura sono continuamente interrotti e sollecitati dalla cultura di massa:

La vita moderna è tale che impedisce la meditazione perché entra nelle case col telefono, con la radio, con la televisione, coi registratori. Tutto è fatto di rumori. Non c’è più silenzio; tutto è massa: se vado in campagna trovo i camping, le roulotte. Questo non è disprezzo verso gli altri, ma è l’impossibilità della solitudine. Senza solitudine né meditazione non è possibile scrivere, lavorare. Perché tutto è colloquio, non è più creazione. Non è più invenzione. Ha capito? E questo non interessa minimamente a me: dire le cose che altri già possono aver detto o pensato. Ma l’invenzione, se uno non può avere il tempo di meditare, chiudersi nella cella... Se fosse possibile vorrei diventare un certosino, forse allora respirerei. Ma finché devo andare ad aprire la porta o a rispondere al telefono, non posso mettermi a scrivere²⁴⁹.

La mancanza di tempo, assorbito dalle questioni pratiche della vita moderna, tormenterà l’autrice fino alla fine, come dichiara nel 1987 ad Alfredo Cattabiani, nel corso dell’intervista radiofonica per *La telefonata* incentrata sul ruolo delle persone

²⁴⁷ FPM, fald. 88, *Appunti 4*, cc. 119-120, ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 93.

²⁴⁸ Lettera alla madre Luisa Sforza del 31 agosto 1959, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 167.

²⁴⁹ S. BATISTI, *Il mito dell’amore nella narrativa di Paola Masino*, in «Salvo Imprevisti», V, nn. 2-3, 1978, p. 20.

anziane nella società contemporanea, in particolar modo sulla condizione di scrittrice ormai nella terza età, ultima fase della vita che dovrebbe, per Masino, rappresentare «un raggiungimento, non [...] essere un disfacimento»²⁵⁰:

Io cerco di leggere, di scrivere, di mandare avanti non il lavoro mio, ma quello di Bontempelli, che vorrei mettere bene in ordine, e di occuparmi di andare a vedere dei musei ogni tanto. [...] Vorrei tanto rileggere alcuni libri e non ho il tempo e questo sarebbe molto proficuo. Certo che se poi devo alzarmi per rispondere al telefono, per aprire la porta, per stare attenta che il caffè non si rovesci o per pulirmi una foglia di insalata da mangiare, io perdo tempo e non posso più far queste cose²⁵¹.

Si dedica per quasi un anno, tra il 29 agosto del '71 e il 30 giugno del '72, alla forma diaristica, «pur di scrivere»²⁵² e tentare di «trovare un filo minimo di “cose da dire”»²⁵³ e non tramutarsi in «una clessidra con una testa vuota e sepolta fino alla vita nella polvere inerte della [sua] stessa esistenza»²⁵⁴:

Ogni tanto, è vero, ancora di quando in quando immagino brani di un libretto d'opera, stralci d'un racconto, atmosfere d'una scena di romanzo, contorni di un personaggio. Ma sono baluginii, lampi di colore in un cielo di sorda ovatta. Meglio dunque tentare il più semplice e volgare dei diari con le annotazioni dei giorni, delle ore delle persone anonimamente, affidandone il rilievo al rilievo che essi hanno in se stessi, senza alcuna velleità d'interpretazione e di resa creativa²⁵⁵.

Dagli anni Cinquanta in poi, anche la partecipazione di Masino al microfono registrerà un'inversione di tendenza: dallo sguardo critico e dissacrante sul mondo si passa a una progressiva involuzione sul racconto di sé. Quell'attitudine che Manetti descrive come l'«irriducibile difficoltà della Masino a dire “io”»²⁵⁶ si scontra con una narrazione radiofonica particolarmente egoriferita, che attinge direttamente allo scavo nella propria memoria: «un gran nepente [...], un vizio, una droga»²⁵⁷.

²⁵⁰ Paola Masino intervistata da Alfredo Cattabiani in *La telefonata*, Radio Uno, 20 aprile 1987, CMM, ID Teca 161829

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 179.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ivi*, p. 180.

²⁵⁶ B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 33.

²⁵⁷ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti* 7, p. 399-400. Ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 128.

Le conversazioni e le interviste dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta alimentano, infatti, un immaginario modulare, grazie a cui Masino disegna progressivamente un preciso autoritratto²⁵⁸ e cristallizza, in una dimensione pubblica, i ricordi dei propri «panorami d'elezione»²⁵⁹: la riflessione sulla condizione femminile, ravvivata anche dalla riedizione di *Nascita e morte della massaia* (La Tartaruga, 1982), l'analisi del rapporto tra intellettuale e società di massa, la passione per la musica operistica – orientata anche all'affermazione sulla scena culturale come autrice di libretti – ma, soprattutto, il ricordo nostalgico dell'età della formazione e degli anni Trenta, breve parabola in cui si accende e presto si dissipa la vena creativa. Pur non risparmiando un giudizio molto duro sui suoi contemporanei e sul rapporto tra cultura e società di massa, in una nota intervista a Sandra Petrignani uscita sul «Messaggero» nel 1983 – poi raccolta, insieme alle testimonianze di Bellonci, Bonanni, de Céspedes, Romano, Ginzburg, De Stefani, Ortese, Cialente e Banti, ne *Le signore della scrittura* (La Tartaruga, 1984) – Masino enuclea un concetto fondamentale per l'interpretazione della sua postura critica di fronte ai mass media:

Si sono adattati ai tempi. Sono manager di se stessi. Vede, il problema oggi è che anche i più grandi artisti per entrare in un circuito di vendita, per “piazzare” i loro prodotti, non possono più fare affidamento solo sul valore della loro opera. È necessario un apparato di sostenitori che parlano continuamente di te, che ti citano, che ti pubblicizzano, che ti invitano in televisione, alla radio. È necessario essere continuamente presenti sulla scena, scrivere sui giornali e via dicendo. Questa rete porta naturalmente con sé una serie di legami, di amicizie che “servono” e quindi toglie attendibilità ai giudizi letterari o artistici. Ma l'alternativa al compromesso è silenzio, povertà, oscurità. Non tutti si sentono di fare una scelta così poco produttiva. Anna Maria Ortese l'ha fatta, per esempio. Ma uno scrittore, un artista, ha bisogno del pubblico. Senza un consenso la vena artistica s'inaridisce. Credo purtroppo che in una società incolta e approssimativa come quella italiana di oggi non si può eludere un simile meccanismo, se si vuole esistere come intellettuali, se si vuole scrivere, dipingere, comporre...²⁶⁰

Una posizione eclettica e spesso contraddittoria, accompagnata da una malcelata insofferenza nei confronti della società e dell'arte attuali, che non può però esimersi

²⁵⁸ Sull'intervista come racconto autobiografico cfr. J. BOYD MAUNSELL, *The Literary Interview as Autobiography*, in «European Journal of Life Writing», V, 2016, pp. 23-42. Sul genere dell'intervista letteraria si veda il volume F. FASTELLI, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, cit.

²⁵⁹ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit. [edizione digitale].

²⁶⁰ S. PETRIGNANI, *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, cit., p. 84.

dal confronto con le innovazioni della modernità e con i meccanismi della cultura di massa, costitutivi dell'esistenza stessa dell'intellettuale del secondo Novecento: «l'alternativa al compromesso è», afferma Masino, «silenzio, povertà, oscurità»²⁶¹. Nonostante, dunque, l'autrice stenti ad accettare la frustrazione di riuscire a innestare la propria narrazione – scritta o orale che sia – solo su quelle che Marisa Volpi definisce «le piccole radici umide dell'autobiografia»²⁶², nella produzione radiofonica confluisce un racconto autobiografico continuamente teso tra la testimonianza esemplare, che procede per “assoluti”, e l'invadenza di un passato individuale che chiede di essere raccontato.

Non ci si libera del passato parlandone: ci se ne libera solo dimenticandolo. [...] Ma il vero modo di sentire il passato dovrebbe essere un incarnarsi in esso; come il vero modo di essere autobiografici è perdersi nel nostro passato e vederlo come passato altrui. Allora ci accorgeremmo quanto poco valore abbia raccontare i nostri amori e i nostri lutti se essi non rivestirono importanza universale o non sono stati assunti ad esempio²⁶³.

E ancora, sul tema, nel corso della trasmissione *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione* (Secondo Programma, 14 aprile 1969), Masino dichiara a Marina Como: «Le dirò che tutto quello che è aneddotico può sembrare un mettere avanti la propria personalità, mentre noi abbiamo passato la vita, abbiamo cercato di educarci al fatto di esprimerci per idee, non per fatti personali. Quello che contava era le scoperte che facevamo di pensieri e di idee»²⁶⁴.

Ne deriva uno sguardo “strabico” sul passato, che guarda la tendenza a «rimuginare» come sintomo di un'irreversibile «decadenza»²⁶⁵ spirituale e risponde, al contempo, come dichiarato nel nono quaderno, all'obiettivo puntuale di «approfondire almeno

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² M. VOLPI, *Ricordo di Paola Masino*, in «Paragone», XL, n. s., 18, dicembre 1989, p. 102. Simbolico in tal senso è il tentativo di cominciare un «abborrito diario» nel 1971 e il progetto *Album di vestiti*. Cfr. A. CESHIN, «*Ho sempre desiderato di avere un grande album*», cit.; M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit.

²⁶³ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 9*, cc. 140-142, ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 140.

²⁶⁴ *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione*, cit.

²⁶⁵ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 5*, cc. 171-172 [1956 ca], ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 92: «La decadenza di uno spirito si nota soprattutto quando il suo interesse si sposta dal mondo a lui esterno e ignoto a quello suo intimo personale e a lui notissimo. Volgarmente si direbbe: quando comincia a rimuginare. Che è quanto mi sta accadendo».

una conoscenza umana, sia pure di un animo consunto e sbiadito com'è attualmente il mio»²⁶⁶.

Torna, ad esempio, l'insistenza su un ricordo infantile che, nell'immaginario masiniano, segna l'avvio alla parola letteraria, per «il suo valore araldico che cristallizza un destino e che le permette di transitare dalla memoria alla finzione e poi, di nuovo, dalla finzione alla memoria, saldando in un unico nodo letteratura e vita»²⁶⁷, segnala Manetti analizzandone le diverse riproposizioni. Figura per la prima volta in *Monte Ignoso*, romanzo d'esordio uscito per Bompiani nel 1931, e fissa sulla pagina la fame d'immagini e parole della piccola Barbara, che passeggia in giardino con il padre:

Ella scendeva lungo il gran viale, Giovanni la seguiva a un passo di distanza. Lei si fermò davanti a una scala di marmo bianco. In fondo alla scala c'era un cipresso e intorno rose pallide.
– Scrivi questo – e glielo indicava col dito.
– Che cosa?
– Ma questo! Scala di marmo bianco, cipresso in fondo, intorno cose chiare. Giovanni scriveva.
– No, non scrivere proprio così. Bisogna metterlo bene, ma più corto se no non c'è posto per le altre cose. Aspetta che penso. Ecco. Scala cipresso rose tutto di marmo bianco. Fatto? Fammi vedere se lo capisco. – E lesse – SCALA CIPRESSO ROSE TUTTO DI MARMO BIANCO. Benissimo. Andiamo avanti²⁶⁸.

Pur con delle variazioni sul tema, la stessa immagine è selezionata per presentare una Masino ancora «drammatica e indomita come una fanciulla guerriera»²⁶⁹ ai nuovi lettori e alle nuove lettrici di *Nascita e morte della massaia*, in occasione della fortunata riedizione La Tartaruga del 1982. A colloquio con Silvia Giacomoni, autrice dell'*Introduzione* del volume, Masino ricorda di aver avuto un'infanzia felice e fantasiosa: «Mio padre mi portava sulle spalle per le strade, la campagna. Teneva un taccuino in mano; allora ero troppo piccola per scrivere: dettavo. Dicevo: scrivi *tralci verdi, albero a punta*. Donna vestita di nero, che sia la morte?»²⁷⁰.

²⁶⁶ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti 9*, c. 9, ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 140.

²⁶⁷ B. MANETTI, *Nascita e morte di una scrittrice*, cit., 135.

²⁶⁸ P. MASINO, *Monte Ignoso*, Genova, il melangolo, 1994, p. 94. Corsivo mio.

²⁶⁹ S. GIACOMONI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, La Tartaruga, 1982, p. 9.

²⁷⁰ *Ibid.* Corsivo mio. Nello stesso anno, segnala Beatrice Manetti, l'immagine si ritrova in P. BENADUSI, *E la massaia muore*, in «Il Tempo», 8 ottobre 1982 e in un dattiloscritto incompleto e senza data

La ricerca tra i materiali radiofonici del Fondo ha fatto emergere che la radice autobiografica di questa narrazione è stata esplicitata già nel 1952, in una puntata di *Scrittori al microfono*: interrogata sulle origini della propria scrittura, Masino riconduce la ricerca della parola letteraria a una «forsennata smania» di espressione, condivisa e incoraggiata dal padre Enrico Alfredo:

Cominciò ch'io balbettavo appena. Lui mi prendeva a cavalcioni sulle spalle e mi portava, cantando, a spasso per le vie più belle e deserte di Roma: la Salaria, la Latina, la Nomentana, la Appia. E mentre lui così, felice e libero camminava, io tanto più piccola e tanto più alta di lui, sulle sue spalle, a un tratto gridavo: – Scrivi, scrivi, babbo: “cipresso piccolo, cespuglio di rose”. Che era quanto di quel tratto di panorama verso cui andavamo più mi colpiva. Lui docile si fermava, prendeva un suo taccuino e scriveva. E ancora io esclamavo: – Oh babbo, qui c'è miseria. Metti: uovo bianco e filo di ferro. So io. Poi mi ricorderò –. E mi sono ricordata. Ancor oggi quella memoria è vivissima in me. Fuori da una finestra chiusa di un pianterreno sul muro calcinoso di una casupola era appeso uno di quei canestrini di ferro in cui si tengono le uova, con dentro un uovo, appunto. Il senso stringente d'una povertà senza scampo, di un'invasione, di un'alluvione, di un'esodo, nacque in me forse dal contrasto cimiteriale di quei due bianchi, del muro scrostato e dell'uovo abbandonato, e da quella gabbia di ferro che mi sembrava racchiudere un capo mozzo. Avrò avuto allora quattro anni. Quel cestello di uova si ritrova, protagonista, in un dramma della mia giovinezza; quel senso di sciagura nel mio ultimo romanzo: *Nascita e morte della Massaia*²⁷¹. [...] Pur sforzandomi dunque di individuare la stagione e il punto in cui m'è accaduto di accorgermi che solo l'esprimermi a parole era la mia necessità, non so ritrovarli perché, come vi ho detto, davvero penso che il raccontare mi sia sempre stato connaturato, sia con le parole sia con i colori sia con la musica. Qualunque cosa mi colpisse, dovevo darle una forma e comunicarla agli altri. Perfino i sogni volevo tradurre in chiara narrazione²⁷².

Non solo la consonanza tra la materia romanzesca e l'autoritratto radiofonico è evidente e si appiglia, in questo caso, persino agli stessi riferimenti botanici, il «cipresso» e le «rose», ma è interessante sottolineare anche come la conversazione al

conservato tra le carte di Bontempelli presso il Getty Research Institute di Los Angeles (“Massimo Bontempelli papers”, Series VI. “Paola Masino papers, 1956-1982, undated”, Box 46, Folder 4).

²⁷¹ Sul tema del cibo nella narrativa masiniana, cfr. L. RE, *Fame, cibo e antifascismo nella Massaia di Paola Masino*, in *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*, a cura di G. Muzzarelli e L. Re, Bologna, Clueb, 2005, pp. 165-181; E. CESARETTI, *Nutrition as dissolution: Paola Masino's Nascita e morte della Massaia*, in «Quaderni d'italianistica», XXVIII, n. 2, 2007, pp. 143-162; M. FELTRIN-MORRIS, *Universality, Dignity, and the Emptiness of Symbols in Paola Masino*, in «Italica», LXXXVII, n. 2, 2010, pp. 194-208. Si veda anche *Regimi alimentari. Il cibo e il potere nei sistemi totalitari*, a cura di S. Bartolini, Roma, UNINT University Press, 2025.

²⁷² FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste”, fasc. “Conversazione tenuta alla Radio il 15 febbraio 1952 [Scrittori al microfono]”, c. 2.

microfono sia utilizzata da Masino per fornire delle chiavi di lettura di *Nascita e morte della massaia* al pubblico in ascolto.

La ciclica rievocazione delle esplorazioni infantili, con la focalizzazione ricorsiva su alcuni elementi specifici della dimensione naturale, “attivatori” dell’ispirazione letteraria – «Di tutti gli altri *alberi o arbusti* posso fare avventure. Amo le *uova bianche nei panierini di ferro*»²⁷³ scrive nel secondo quaderno – dà a Masino l’impressione di poter così ricominciare, rieducare la penna e reinstradarsi sulla via della creazione, partendo dalle immagini che le sono più care e familiari e, in questo processo, la radio si rivela un’ottima occasione di esercizio.

b. Il seccatore. *Un racconto per la radio*

Come già anticipato, nel 1953 Masino scrive per la Radio italiana una delle uniche due prose inedite pubblicate, a quanto attesta Manetti, dopo la cesura editoriale del 1947, a cui si aggiunge il racconto *La Caccia al Tesoro* uscito sull’Annuario Rai del 1953 e fino a questo momento disperso.

Si tratta di *Il seccatore*, andato in onda il 23 settembre 1953 sul Programma Nazionale, nel primo intervallo del *Taccuino musicale* delle 21.00, che, quella sera, trasmette *Falstaff* di Arrigo Boito musicato da Giuseppe Verdi²⁷⁴.

Il racconto si inserisce in una nuova rubrica avviata nel luglio 1953, in onda ogni mercoledì sul Programma Nazionale nel primo intervallo dell’opera sinfonica. Nella presentazione su «Radiocorriere» si legge:

Il seccatore è uno dei personaggi che si incontrano più facilmente. Può entrare nella nostra casa soltanto per un’ora e ripresentarsi invece ostinatamente tanto da assumere un carattere odiosamente familiare. [...] Frequentissimo e pericoloso il seccatore letterario. C’è chi offre in dono o in prestito grazioso ti mazzo di poesie reclamando poi, a più riprese, un giudizio obiettivo e c’è chi

²⁷³ *Appunti 2*, pp. 62-63. In B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 25. La citazione prosegue così: «Chissà perché scrivo queste cose stupide. Davvero stupide perché sono inutili. Le scrivo forse perché mi pare di ricominciare la mia vita. Vorrei sapere come ho amato certe cose nel passato, perché le ho amate, perché, ragionando ora in altro modo, pure seguito ad amarle».

²⁷⁴ La programmazione del 23 settembre 1953 è consultabile in «Radiocorriere», XXX, n. 38, 20-26 settembre 1953, p. 24.

preferisce leggerle ad alta voce spiando a intervalli l'impressione. Non è obbligatorio essere scrittore per un seccatore letterario; può semplicemente trattarsi di un intellettuale problemista. [...] Alla rubrica radiofonica su questo personaggio è chiamato a collaborare chi, per una posizione di rilievo di responsabilità e di lavoro, si trova particolarmente esposto alle insidie dei seccatori. Direttori di giornali, registi, impresari di teatro, dirigenti di aziende importanti hanno una esperienza notevole in questo campo e conoscono meglio di altri gli espedienti per difendersi. Sono invitati naturalmente alcuni tra i più noti scrittori italiani, dato che la figura del seccatore appartiene alla letteratura e che proprio gli scrittori sono tra gli uomini più bersagliati da invii di versi e prose, da richieste di giudizi e di raccomandazioni²⁷⁵.

Gli scrittori invitati vengono selezionati tra quelli «abili nei ritratti, dotati di umorismo» che si suppone «sapranno dare a queste trasmissioni il pepe necessario»²⁷⁶.

Masino è l'unica scrittrice coinvolta: alla rubrica aderiscono, infatti, tra luglio e settembre, Luigi Santucci, Giuseppe Marotta, Diego Calcagno, Arrigo Cajumi, Giovan Battista Angioletti, Paolo Monelli, Giovanni Mosca, Carlo Emilio Gadda, Valentino Bompiani, Carlo Bernari.

Il Fondo d'autrice conserva la lettera d'invito della Rai, del 31 agosto 1953, in cui si insiste sulla ricchezza che un intervento di Masino apporterebbe alla trasmissione proprio in qualità di scrittrice, in rappresentanza di un punto di vista altro rispetto alla narrazione dei colleghi.

Gentile Signora,
da qualche tempo trasmettiamo settimanalmente delle conferenze dedicate al "Seccatore". Ecco di che cosa si tratta: alcuni scrittori, studiosi, professionisti di fama nazionale descrivono al microfono quello che, secondo loro, è il prototipo del seccatore, quello che incontrano più spesso in ufficio, in casa, per la strada o quello che sopportano meno.
Finora abbiamo trasmesso soltanto conferenze di scrittori uomini. Poiché anche le donne hanno i loro seccatori saremmo molto lieti di poter contare sulla Sua collaborazione.
Si tratterebbe di scrivere un articolo di circa 150 righe dattilografate, in un tono, possibilmente, cordiale e brillante. (Ma accettiamo, qualora ella sia duramente vessata dai seccatori, anche quello aspramente satirico). Naturalmente non è necessario che vi si tratti di un solo personaggio; i personaggi possono essere due, tre o quanti ce ne entrano. Ed è ammesso insistere sulle proprie idiosincrasie, sulla propria capacità di resistenza al seccatore, sulla propria intolleranza o rassegnazione. Preghiamo soltanto, a scanso di incidenti, di evitare allusioni troppo precise a persone e fatti della vita reale.

²⁷⁵ G. C., *Il seccatore*, in «Radiocorriere», XXX, n. 28, 12-18 luglio 1953, p. 5.

²⁷⁶ *Ibid.*

Se, come mi auguro, Ella accetterà questo invito non considerandolo una “seccatura”, Le sarò grato se vorrà darmene conferma a giro di posta²⁷⁷.

Nonostante non sia al momento possibile recuperare la conversazione radiofonica, che non risulta conservata né dagli archivi Rai né dal Fondo Masino, due anni dopo la messa in onda, il racconto viene pubblicato su otto diversi quotidiani e periodici con lo stesso titolo²⁷⁸, permettendoci dunque di ricostruire anche il tema dell'intervento alla radio.

Masino avvia la narrazione presentando la figura di un seccatore ordinario, un uomo anziano, amico di famiglia, che la costringe puntualmente a un «seccantissimo cerimoniale di una falsa tenerezza» sottraendola alle elucubrazioni della sua immaginazione:

Ognuno di noi ha un suo seccatore personale; persona per altri forse amabilissima se non addirittura simpatica e necessaria, persona cui non si può rimproverare nulla di preciso persona di cui riconosciamo i meriti, ma che «ci secca».

Tale per me fu, quand'ero bambina, un gentilissimo signore, vecchio amico di casa, che mi prendeva per il ganascino. Perché nella mia infanzia che fu tutta un lungo stordimento di felicità e scoperte, due soli avvenimenti periodicamente mi tormentavano: il mal di gola e le visite di colui. Ma, mentre il mal di gola, pur essendomi doloroso, permetteva che io continuassi a immergermi nelle mie predilette fantasie, il vecchio signore scuotendomi per la guancia me ne strappava e mi costringeva a quel mondo di convenienze da cui tanto aborrisco. Era un lungo minuto durante il quale io con la faccia storta in su, lui con la rigida schiena piegata in giù, ci guardavamo senza saper che dire, ebbeti, svuotati entrambi da quel gesto fastidioso e inutile, seccantissimo cerimoniale di una falsa tenerezza.

Così appesa alle nocche delle sue dita aspettavo, e aspettando mi sentivo ammuffire di noia, mi pareva di avere il capo staccato dal corpo e avviluppato in una tela di ragno: svaniva ogni pensiero, non ero più che una sesta unghia inerte di quell'estranea mano. Non era più lui, mingherlino e decrepito, il frutto secco che doveva staccarsi dalla vita, ma ero io, io fatta foglia secca e avvizzata in fondo a quel peduncolo umano. Eppure non lo odiavo, né lo sfuggivo; anzi, quando arrivava in visita mi prendeva uno sfinimento totale e subito andavo a offrirgli il volto²⁷⁹.

Alla morte del seccatore, Masino, ormai adolescente e con «l'intera padronanza del [proprio] corpo» trova di essere attratta e stupefatta da ogni creatura umana che

²⁷⁷ Lettera della Rai-Radio italiana [Giuseppe Antonelli] a Paola Masino, conservata in FPM, serie “Corrispondenza”, sottoserie “Corrispondenza indirizzata a Paola Masino”, fald. 32 “R”, 31 agosto 1953.

²⁷⁸ Si veda *supra*.

²⁷⁹ P. MASINO, *Il seccatore*, in «L'Unione sarda», LXVII, n. 21, 25 gennaio 1955, p. 5.

incontra, tanto da ricercare, con il contatto fisico, una fusione tra anime, una rivelazione sull'intimità di chi ha davanti:

Tanto era in me lo stupore che ogni creatura umana mi suscitava, l'affascinante interrogativo che esso mi poneva, ch'io spesso, fingendo distrazione, urtavo col mio petto i passanti, i compagni di gioco, i parenti: mi attardavo un momento su quel cuore ignoto, quasi a compenetrarmi in esso, ardentemente mi sforzavo di vedere oltre le mie spalle con quegli altri occhi. Erano avventure meravigliose, ma sempre troppo rapide. La gente si scansava ed io ripiombavo in me stessa: in quella me stessa che cominciavo a conoscere e che non mi divertiva: in una monotonia squallida di panorami, di pensieri, di ostinate domande: – Chi siamo? Dove andiamo? Perché siamo e andiamo? – Mi mettevo a piangere per la consolazione di non saper invece pensare come le mie amiche [...].

La crescente sensazione di estraneità dalle proprie coetanee si delinea già nel 1933, quando l'autrice si descrive, nel primo dei suoi quaderni, con «lucidità quasi spietata»²⁸⁰, accostando una serie di autocritiche lapidarie:

A 25 anni ecco come risulto: grassa – vecchia di 35 anni – miope [...] interessante a vedermi – inutile a conoscermi [...] – Di spirito pesante – pesantemente innamorata – pesantemente e inutilmente desiderosa di nuova vita, di conquista, d'irraggiungibile [...] Avere un volto tanto prepotente che vien fuori da qualunque maschera: e odiarlo – odiare tutta me stessa e disprezzare chi mi stima [...] – Scrivo queste cose perché ho voglia di ballare e spero che qualcuno si accorga di me. Tutta sono così: quello che faccio lo faccio per nascondere o soffocare una gran voglia di cose inutili o turpi. Sono, in definitiva, estremamente civilizzata. È per questo che mi piacerebbe trovarmi in una foresta a tu per tu con un gorilla²⁸¹.

Si delinea qui l'autoritratto di una giovane donna dimidiata tra l'adesione alla realtà quotidiana e il forte richiamo dell'arte, del pensiero. Immagine che Masino stessa tratteggia ancora nel quarto quaderno, a fine anni Quaranta, ritraendosi come «un piccolo botolo ringhioso e disperato (io) in una strada tra due siepi di rovi affollate da differenti specie di animali. E io tra l'una e l'altra siepe correre, senza trovare rifugio e accoglienza nell'una o nell'altra e allora accucciarmi nella polvere e disperatamente

²⁸⁰ B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 29.

²⁸¹ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti I*, cc. 107-109. Ora in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., pp. 29-30.

ululare»²⁸². Una siepe rappresenta la vita concreta, l'altra le fantasie e le illusioni dell'arte.

Ed eccomi, perciò, ancora qua, piccolo botolo umiliato e dolente, a rotolarmi nella polvere, senza aver preso parte né per tutta l'arte – intesa come torre d'avorio, rinuncia a ogni altra sollecitazione o distrazione – né per tutta la vita, con i suoi compromessi, cattiverie, perdoni, tolleranze. E così mi ritrovo a volta a volta tutta ghiaccio in un gran fuoco e tutta ardore in un gran gelo, tutta sbagliata e cattiva quando voglio essere buona, tutta indulgenza quando occorrerebbe essere severa²⁸³.

Si intrecciano due nodi che generano un conflitto interiore mai risolto nella scrittura di Masino, quello tra l'arte e la vita, tra la creazione e la femminilità, che torna esplicitato nel racconto *Il seccatore*, in cui la protagonista, che coincide in questo caso con l'autrice, scissa tra la propria essenza e l'aspettativa altrui, mette in fila i ricordi di una vita trascorsa nel segno dell'autosabotaggio.

Provavo anch'io a dirmi: – Mica male quello della terza liceo... – e subito la mia voce interna: – Ma piantala !... Chi vuoi che ti guardi? [...] Dopo poco avevo dimenticato del tutto quello della terza liceo per ritrovarmi immersa in elucubrazioni impossibili. Lo stesso accadeva se provavo a ballare: – Ti diverte tanto muovere le gambe in qua e in là? – E mi fermavo. Se ridevo: – *Rius abundat in ore stultorum* –. E m'intristivo.

Credetti di potermi liberare di quel mio io seccatore dandomi alla letteratura e mettendo per iscritto il suo continuo mugugno. Avevo sentito dire che gli scontenti intimi della gente, quando sono scritti, si chiamano poesia lirica e danno la celebrità. Peggio che andar di notte: – Perché scrivi? Ti sembrano proprio importanti queste baggianate? Non hai nulla di meglio da fare? – Resisteva: – Ora vedrai – dicevo – quando ti farò entrare nel mondo ufficiale dell'arte. Vedrai se ho ragione io, una volta tanto! Vi entrati presto, in quel mondo. Era gente che parlava di tutti e degli altri, ma stava sempre con l'orecchio teso ad ascoltare se qualcuno parlasse di loro. Allora subito rinverdivano e vibravano come piante dopo la pioggia e, una volta entrati nell'esposizione delle loro idee e dell'opera loro, era ben difficile fermarli²⁸⁴.

L'unica breve tregua è rappresentata dai nove mesi di Resistenza a Roma, durante i quali – Masino racconta – il severissimo “io” «aveva avvertito con precisione [...] che se si fosse fatto vivo, questa volta gli avrei tirato il collo»²⁸⁵, messo a tacere dall'adesione totale a un impegno collettivo per la ricostruzione politica e culturale del

²⁸² FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Appunti”, fald. 88 “Quaderni di ‘Appunti’”, *Appunti 4*, cc. 93-94. Ora in parte in B. MANETTI, *Una carriera à rebours*, cit., p. 94.

²⁸³ *Ibid.* e ss.

²⁸⁴ P. MASINO, *Il seccatore*, cit.

²⁸⁵ P. MASINO, *Il seccatore*, cit.

Paese. Nell'epilogo del racconto, però, Masino esplicita l'impossibilità di liberarsi del tedioso accompagnatore anche in punto di morte, nel momento di un riconoscimento reciproco che porta all'identificazione del seccatore, che l'ha tormentata tutta la vita, con nient'altro di diverso da sé stessa.

Avrò la forza, almeno in quel supremo minuto, morta per morta, di mandarlo a morire ammazzato? No, già lo so. Lo ascolterò. umile contrita, pronta a dargli ragione. Anzi gli stenderò la mano e fingerò di essere piena di gratitudine all'idea che lui si prepara a seguirmi nella morte, perché anche là egli *deve* seguirmi, perché è un seccatore modello, un seccatore inesemplato, pronto a ogni sacrificio per adempiere alla sua missione, e perché forse si è perfino un poco innamorato di me. Perché sono io stessa²⁸⁶.

c. *«Ruggiva in me un'intera orchestra». Masino librettista*

Forse in nessun ambito della letteratura mondiale di ogni epoca si può dire che la presenza autoriale femminile fosse tabù così come è avvenuto nella librettistica, patrimonio esclusivo del genio compositivo maschile. Perfino nel XX secolo, appena passato, le letterate che si sono dedicate a questo genere particolare di composizione erano inesistenti, con l'eccezione di Paola Masino²⁸⁷.

L'interesse di Masino per la musica si amplifica progressivamente negli anni, grazie a due fondamentali direttrici d'influenza: da una parte, la scrittrice respira la passione per l'opera in famiglia, grazie alla tenacia intellettuale dei genitori, i quali «se, per problemi economici, si doveva scegliere tra il loggione e le scarpe nuove, sceglievano il loggione»²⁸⁸ e, inoltre, acquisisce maggior dimestichezza con la musica grazie alla convivenza con Bontempelli, grande appassionato e compositore autodidatta²⁸⁹, e

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ L. DE STASIO, *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*, in *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, p. 369.

²⁸⁸ S. PETRIGNANI, *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, cit., p. 28.

²⁸⁹ Riguardo all'influenza di Bontempelli sul suo rapporto con l'opera lirica, Masino dichiara alla trasmissione *Opera quiz*, Radio Uno, 14 dicembre 1978: vivendo con Bontempelli che era un appassionato cultore di musica – lui ha studiato musica prima di solo e poi è stato alla scuola di Malipiero e scriveva musica anche sinfonica – frequentavo moltissimo tutti i concerti, tutti gli operatori lirici, dai direttori artistici dei teatri, i direttori d'orchestra, frequentavamo molto, insomma, il mondo musicale.» (CCM, ID Teca non specificato).

all'amicizia con Pirandello²⁹⁰; dall'altra, Masino si inserisce all'interno di un chiaro filone culturale novecentesco in cui gli autori, tra cui possiamo ricordare gli esempi di d'Annunzio, Savinio e degli stessi Bontempelli e Pirandello, non solo non è raro che affianchino alla produzione letteraria l'attività di librettisti, ma acquisiscono la sensibilità melodica come un vero e proprio ingranaggio della macchina narrativa²⁹¹.

Masino, difatti, soprattutto nel suo romanzo più celebre *Nascita e morte della massaia*, riprende l'idea che la musica, fedele accompagnatrice delle gesta della Massaia, possa conferire forza alla parola, veicolando con efficacia il messaggio della pagina letteraria²⁹².

A partire dagli anni Cinquanta, la passione si concretizza in diverse collaborazioni con importanti compositori dell'epoca: nel 1952 le viene proposta dalla Rai, anche grazie alla dirigenza di Mario Labroca, legato a Bontempelli da un'amicizia di vecchia data, la stesura di un radiodramma tratto dal racconto bontempelliano *Viaggio d'Europa*, con musiche di Vittorio Rieti. La prospettiva di un compenso e di nuove strade lavorative apre uno spiraglio in un periodo di profonda difficoltà economica della coppia, causata dall'espulsione dal Senato di Bontempelli e dal divieto di candidatura nei cinque anni successivi all'entrata in vigore della Costituzione²⁹³. Le carte che testimoniano il processo di stesura del radiodramma, conservate dall'Archivio del Novecento, la redazione dattiloscritta del dramma consultabile alla Biblioteca Rai "Paolo Giuntella" di viale Mazzini²⁹⁴ e la registrazione della trasmissione sul Terzo sono state recentemente analizzate da Carla Valesini nel volume *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*²⁹⁵, in cui sono ben posti in evidenza il contributo masiniano alla rilettura del mito d'Europa e le diverse connessioni

²⁹⁰ D. GANGALE, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, cit., p. 199.

²⁹¹ D. GANGALE, *Riferimenti musicali nella vita e nell'opera di Paola Masino. Una lettura di Nascita e morte della massaia*, in «Bollettino di Italianistica», VIII, n.1, 2011, pp. 108-122: 109.

²⁹² Ivi, pp. 109-110.

²⁹³ D. GANGALE, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, cit., p. 200. Bontempelli era stato eletto senatore nel 1948 nelle liste del Fronte Popolare, ma fu immediatamente sospeso dall'incarico a causa dell'antologia per scuole medie *Oggi*, curata dall'autore nel 1935, che lo collocava nella categoria di autori che avevano curato libri e testi scolastici di propaganda fascista.

²⁹⁴ Il copione Rai di *Viaggio d'Europa*, con una nota illustrativa e profili degli autori, è consultabile presso la Biblioteca "Paolo Giuntella" di Roma, collocazione T.PI 36.

²⁹⁵ Per l'analisi dell'opera rimando a C. VALESINI, *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*, cit.

intertestuali con i romanzi, i racconti, la produzione poetica e pubblicistica della scrittrice.

Nella sceneggiatura radiofonica del racconto scritto da Bontempelli nel 1939, poi pubblicato nel 1941 in *Giro del sole*, Masino si scontra con delle esigenze di scrittura ancora non sperimentate: «sintetizzare al massimo l'azione e dare molto spazio al sentimento. Bisogna vestire subito i personaggi del loro carattere, denunciarli subito. Invece in un romanzo si possono rivelare a poco a poco»²⁹⁶. La prima dell'opera, suddivisa in un prologo, quattro quadri e un epilogo, è trasmessa in radio dal Terzo Programma Rai domenica 3 aprile 1955, ma resta inedita. Si tratta di un caso quasi unico di libretto masiniano a cui non segue la pubblicazione, cui si aggiunge *La madrina*, scritto a fine anni Cinquanta e andato in onda nel 1973, anch'esso con esito radiofonico e non teatrale, ponendo in evidenza il fatto che la riproducibilità del libretto per radio e la minor dignità artistica attribuita al medium rispetto al palcoscenico costituissero due ostacoli sostanziali alla pubblicazione a stampa dell'opera lirica.

Già nel 1934 Bontempelli sosteneva su «La Gazzetta del Popolo» di credere che «chi parla di radioteatro ammetta come presupposto che esso dovrà inventarsi *ex novo* una sua forma; cioè dovrà superare al più presto questo primo periodo in cui la radio è ancora succube del teatro come avvenne del primo cinema»²⁹⁷, dimostrando una sensibilità alle potenzialità artistiche del medium radiofonico che anche Masino e Rieti sapranno cogliere nella stesura di *Viaggio d'Europa*. Concordata sin dall'inizio la destinazione radiofonica dell'opera, che parteciperà al settimo concorso del Premio Italia nel 1955, Masino nella scrittura punterà sulla concisione e sull'efficacia del testo: invitata da Rieti a preparare «un bel paio di forbici»²⁹⁸, Masino intraprenderà un «percorso di progressiva sintesi, di sottrazione delle parole che, diminuite nel numero,

²⁹⁶ S. PETRIGNANI, *Où sont les neiges d'antan?*, cit., p. 88. La risposta di Masino continua: «È anche importante, a mio parere, scrivere in prosa- forse per un librettista è più facile esprimersi in versi, ma penso che la prosa sia più adatta, più efficace quando si tratta di musica contemporanea. Io ho scritto libretti sia in versi che in prosa e ho notato la differenza».

²⁹⁷ M. BONTEMPELLI, *Avvertimenti ai radiouditori*, in «La Gazzetta del Popolo», 18 ottobre 1934, poi in ID., *Passione incompiuta*, Milano, Mondadori, 1958, p. 207.

²⁹⁸ Lettera di Vittorio Rieti da New York, 28 novembre 1953, ora in C. VALESINI, *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*, cit., p. 128.

aumentano di intensità nei dialoghi, fino alla concentrazione estrema delle arie, in cui il linguaggio si fa figurato e poetico»²⁹⁹.

Nel 1954 le viene commissionato un altro libretto, questa volta musicato da Franco Mannino. *Vivì*³⁰⁰ è un soggetto originale, firmato da Masino e Bindo Missiroli, dai toni e dalle tematiche che sembrano estranee alla scrittura di Masino e che virano verso il fotoromanzo rosa: la protagonista è una *soubrette* che aspetta di conoscere il vero amore e, una volta incontrato l'aviatore inglese Sinclair Mac Lean, i due si abbandonano a una passione travolgente. Sedotta e abbandonata, Vivì scopre che il militare ha sposato un'altra donna mentre era in viaggio e, furiosa, pianifica il suo omicidio. L'opera viene rappresentata per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli, il 28 marzo 1957 e il 27 aprile seguente viene trasmessa dal Secondo Programma Rai. Si tratta di un ossimorico "fiasco di successo": la stroncatura della critica è unanime, al punto da sembrare prezzolata, eppure *Vivì* viene rappresentata altre ventidue volte fino al 1982, coinvolgendo addirittura, nella ripresa del 12 marzo 1963 a Catania, le popolarissime gemelle Kessler e approdando a un'incisione discografica con l'orchestra filarmonica di San Remo³⁰¹.

La collaborazione con Mannino prosegue nel 1964 con l'adattamento a libretto del racconto *Luischen* di Thomas Mann: Masino conferisce a *Luisella*³⁰² non solo una struttura, ma anche una profondità e una lettura diverse rispetto al precursore tedesco, permeando il libretto di una sua originalità e di una più sfaccettata caratterizzazione dei personaggi. Intervistata da Marina Como, nel 1969, per la fortunata trasmissione *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezioni*, in onda sul Secondo Programma il 14 aprile, commenta il processo di scrittura di libretti d'opera, facendo riferimento in particolar modo a *Luisella*, sottolineando la necessaria sintonia tra librettista e compositore nel trovare l'accordo tra sviluppo narrativo e movimenti musicali:

Se si scrive prima il libretto non è una grande difficoltà. Si conviene col musicista quali sono i punti da sviluppare maggiormente, quali sono le situazioni che si vogliono mettere in rilievo e allora si costruisce il libretto in questo senso. Difficilissimo è quando la musica è già scritta, cosa che quasi

²⁹⁹ C. VALESINI, *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*, cit., p. 128.

³⁰⁰ P. MASINO, B. MISSIROLI, *Vivì*, musica di Franco Mannino, Roma, De Santis, 1957; Milano, Curci, 1962; Milano, Curci, 1972.

³⁰¹ D. GANGALE, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, cit., pp. 213-214.

³⁰² P. MASINO, *Luisella*, musica di Franco Mannino, Milano, Ricordi, 1969.

mai avviene, perché è difficile che prima si scriva un'opera senza un libretto e poi ci si faccia sopra un libretto. Può avvenire che un libretto debba essere modificato, ed è sempre abbastanza difficile ma, insomma, siamo sempre su un certo binario, certe rotaie³⁰³.

In particolar modo, la vicenda di *Luisella* ruota intorno alla morte di Christian Jacoby, che si accascia sul palco dopo essersi esibito in un grottesco spettacolo nei panni della soubrette Luisella, su ordine della moglie Amra. Se il giudizio di Mann è severo e implacabile nei confronti di entrambi i protagonisti – uno liquidato come patetico e asservito, l'altra come sadica e frivola – Masino, nella sua versione, lascia ampio spazio all'empatia per Jacoby e mitiga l'inflessibile giudizio nei confronti di Amra. L'opera, dopo la pubblicazione del '64, viene eseguita per prima volta il 28 febbraio del '69 al Teatro Massimo di Palermo.

Come anticipato, nel '57-'58 lavora ad un altro adattamento europeo interfacciandosi con *La madrina*, da un racconto di Oscar Venceslav de Lubicz Milosz: l'opera, con partitura di Cesare Brero, anch'essa rimasta inedita, non approda al palcoscenico teatrale così come nelle intenzioni dell'autrice, ma debutta il 19 luglio 1973 all'Auditorium Rai di Roma.

L'esperienza da librettista si conclude nel 1974, con la pubblicazione di *Il ritratto di Dorian Gray*³⁰⁴, tratto dall'omonimo romanzo di Oscar Wilde, scritto in collaborazione con Beppe de Tomasi e musicato da Franco Mannino. L'opera dovrà attendere otto anni prima di essere rappresentata, il 12 gennaio 1982 al Teatro Massimo Bellini di Catania³⁰⁵.

A questo ricco panorama, si aggiunge una costante partecipazione di Masino, dall'inizio degli anni Sessanta, a programmi radiofonici a tema musicale, cui è invitata in qualità di esperta d'opera e di autrice di libretti. Nel 1964 partecipa a *La canzone degli intellettuali*, dove presenta *Vivì*, nel '69 è intervistata da Marina Como in *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione*, nel '78 è ospite di *Opera quiz*, tra '80 e '81 partecipa al programma *Pomeriggio musicale*, nelle rubriche *La musica e i dischi di Paola Masino*, a cura di Paolo Terni, e *Antologia operistica*, a cura di Raffaele

³⁰³ *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione*, a cura di Marina Como, Secondo Programma, 14 aprile 1969, CMM, ID Teca: PG00006127.

³⁰⁴ P. MASINO, B. DE TOMASI, *Il ritratto di Dorian Gray*, musica di Franco Mannino, Milano, Curci, 1974.

³⁰⁵ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione*, in P. MASINO, *Periferia*, cit., p. 162

Castagna. Ancora nell’80 è nello studio di *Antologia di musica operistica*, a cura di Lucia Mazzone, mentre, tre anni dopo, le sono dedicati cinque giorni di programmazione, dal 4 all’8 aprile 1983, dal programma di Radio Due *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, a cura di Turi Vasile e Lucio Favaretto. E infine, tra le ultime apparizioni pubbliche dell’autrice, il 15 maggio 1988 presenta *Vivì* nello studio di *Radiouno serata. Domenica: stagione lirica*, a chiusura di una fase in cui il rapporto con la musica operistica rappresenta una chiave di lettura decisiva non solo per leggere il costante rapporto tra parola e musica nella scrittura di Masino, ma anche per restituire centralità alla produzione librettistica – per la radio e per il palcoscenico – come snodo fondamentale della produzione masiniana e della sua affermazione intellettuale nella seconda metà del Novecento.

d. Gli anni Trenta, *testimonianze d’autrice*

In una delle ultime interviste rilasciate dall’autrice in Rai, al programma *La telefonata*, il 20 aprile 1987, Alfredo Cattabiani presenta Masino agli ascoltatori con il consueto profilo biobibliografico, cui, tuttavia, aggiunge: «lei è anche *una radiofonica*, perché ha condotto [...] una trasmissione [...] rievocando gli anni Trenta, gli anni della sua giovinezza»³⁰⁶. Il programma cui fa riferimento l’intervistatore – che vale all’autrice, ormai al tramonto del suo percorso, il titolo di «radiofonica» – è *Gli anni Trenta*, una rubrica in onda il sabato e la domenica dalle 6.00 alle 7.30 del mattino, ideata e condotta da Luciana Corda, in cui ad essere protagonista è lo sguardo di Masino sulla prima metà del secolo, in quanto testimone diretta dell’agitazione culturale e sociopolitica dell’Italia fascista.

Le registrazioni della trasmissione non sono, purtroppo, reperibili, ma il Fondo conserva i materiali preparatori all’interno di una cartella intitolata “Sabato e

³⁰⁶ Alfredo Cattabiani in *La telefonata*, Radio Uno, 20 aprile 1987, CMM, ID Teca 161829.

domenica”, da cui è possibile ricavare alcuni sviluppi tematici e le scalette delle puntate, ventisei in tutto, andate in onda dal 5 ottobre al 29 dicembre 1985 (*Tab. 6*)³⁰⁷.

Data trasmissione	Argomenti della puntata
Sabato 5 ottobre	Presentazione di Masino, la canzone negli anni Trenta, Parigi, Pirandello, intervista ad Alberto Moravia.
Domenica 6 ottobre	Intervista ad Alba de Céspedes, moda, Isadora Duncan ed Eleonora Duse come icone di stile.
Sabato 12 ottobre	Pressione politica sulla moda, Filippo Tommaso Marinetti e l'uso del cappello, l'arte come anticipatrice dei tempi, intervista a Primo Conti.
Domenica 13 ottobre	<i>Rappel à l'ordre</i> di Cocteau; il salotto di Margherita Sarfatti; le istituzioni culturali fasciste: Fiere letterarie, Accademia, Maggio musicale, Biennale, Triennale, Quadriennale, i caffè letterari; cosa si leggeva negli anni Trenta; telefonata con Joyce Lussu.
Sabato 19 ottobre	La vita in famiglia: il rapporto fra genitori e figli, fra mariti e mogli, gli usi e i costumi della vita familiare.
Domenica 20 ottobre	La villeggiatura.
Sabato 26 ottobre	I giochi. Intervista a Marcello Morante (fratello di Elsa) e a Indro Montanelli.
Domenica 27 ottobre	Il progresso tecnologico: il telefono, l'automobile, la radio, l'elettricità e gli elettrodomestici. Intervista a Palma Bucarelli.
Sabato 2 novembre	Il lutto; <i>Nascita e morte della massaia</i> ; riti funebri. Intervista a Sergio Petrassi.
Domenica 3 novembre	Evoluzione dell'arredamento e dell'architettura negli anni Trenta. Telefonata di Flora Volpini e di Antonio Cederna. Intervista a Bruno Zevi.
Sabato 9 novembre	La rivista. Josephine Baker. L'avanspettacolo e il varietà. Intervista a Wanda Osiris.
Domenica 10 novembre	Moda femminile e moda maschile. Intervista a Carlo Dapporto.
Sabato 16 novembre	L'avvento del sonoro nel cinema. Bontempelli e il cinema. Hollywood. Cambiamento di costume prodotto dai film americani. Greta Garbo e Marlene Dietrich. Intervista a Carlo Ludovico Bragaglia.
Domenica 17 novembre	Il cinema italiano negli anni Trenta. La Cines. Le istituzioni cinematografiche del Regime. La commedia italiana. Elisa Merlini. Telefonata di Mario Soldati. Intervista a Maria Denis.

³⁰⁷ Il fascicolo conserva inoltre il contratto della Rai per la registrazione di ventisei puntate in qualità di presentatrice, datato 8 agosto 1985.

Sabato 23 novembre	Lecture negli anni Trenta. Letteratura di Consumo. <i>Giamburrasca</i> di Vamba, Febea, Salvator Gotta, Luciana Peverelli, Guido da Verona.
Domenica 24 novembre	Letteratura “vera”. Duelli per ragioni letterarie. Riviste letterarie. Romanzi con intreccio passionale: Bacchelli, Papini, Soffici, Manzini. Intervista a Carlo Bo.
Sabato 30 novembre	L’Umore in Inghilterra, Germania, Francia e Italia. I giornali umoristici. L’umorismo nel teatro dialettale. Registrazione di Achille Campanile. Intervista a Mino Maccari.
Domenica 1° dicembre	L’esodo. Parigi negli anni Trenta. Telefonata di Aldo Rosselli. Registrazione di Ruggero Orlando. Intervista a Colette Rosselli.
Sabato 7 dicembre	L’opera lirica. I vari tipi di pubblico dell’opera. Moda a teatro. Intervista a Teodoro Celli.
Domenica 8 dicembre	Masino librettista. Musica melodrammatica di Wolf Ferrari, Respighi, Giordano, Chenier, Pizzetti, Mascagni. Intervista alla soprano Magda Olivero.
Sabato 14 dicembre	Il teatro di prosa. Bontempelli e Pirandello a teatro. Teatro dialettale.
Domenica 15 dicembre	I dopocena. Ricevimenti in casa. Caffè, bar, biliardi. Sale da ballo. Caffè letterari. Intervista a Tania Albertina Tolstoj.
Sabato 21 dicembre	I grandi amori. I Windsor. L’amore con Bontempelli. La gelosia. Telefonata di Carlo Bernari. Intervista a Vera Vergani.
Domenica 22 dicembre	La vita a corte. Intervista a Mila Ghezzi.
Sabato 28 dicembre	Le festività e lo sport. Agonismo sportivo e lotte artistiche. Telefonata di Guttuso. Intervista ad Andreotti.
Domenica 29 dicembre	Il bilancio conclusivo. Telefonata di Lucio Villari. Intervista a Cesare Musatti.

Tab. 6. Argomenti trattati nelle puntate de Gli anni Trenta, secondo quanto testimoniano i materiali preparatori conservati in FPM

È rievocato con particolare insistenza lo snodo cronologico tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta, cruciale per la formazione di Masino, allora giovane scrittrice immersa in un clima letterario fermentante, tra Roma e Parigi, a contatto con le personalità più eminenti del mondo artistico, soprattutto con Luigi Pirandello,

presenza che, come si vedrà, riecheggia in maniera trasversale e continuativa nelle scritture pubbliche e private dell'autrice³⁰⁸.

Sono rievocazioni cicliche, che molto aggiungono all'immagine di sé che Masino, sottolinea Francesca Bernardini, «non ha mai smesso di costruire, nei testi a stampa, nei progetti, nei quaderni di appunti e di diario, infine nel suo archivio»³⁰⁹, restituendo al pubblico in ascolto la propria esperienza personale come punto d'osservazione privilegiato sul mondo:

[...] io vi offro i miei ricordi che, se non sempre aderiscono ai ricordi altrui, non vuol dire siano falsi, ma solo nati da un diverso panorama o da un diverso modo di intendere e di recepire. [...] È vero tante cose importantissime ci sono state ma ognuno di noi le ha vissute solo in parte e “ciascuno a suo modo” come direbbe Pirandello. Io son qui ad offrirvi soltanto una mia testimonianza e vi prego di continuare ad accettarla come tale³¹⁰.

Come emerge dalla *Tab. 6*, diversi sono i nomi della cultura italiana ad alternarsi al microfono o a intervenire telefonicamente nel corso della trasmissione: Alba de Céspedes, Alberto Moravia, Joyce Lussu, Renato Guttuso, Colette Rosselli («Donna Letizia»), Vera Vergani, Wanda Osiris, Carlo Bo, che arricchiscono la programmazione di posizioni e punti di vista diversi sulle tematiche affrontate, sugli argomenti che «si annodano gli uni agli altri, si aprono a ventaglio, dilagano, è molto difficile seguirli, fino in fondo a uno a uno», sviluppati come «discorsi a tu per tu»³¹¹.

Particolarmente ricorrenti sono le riflessioni sull'esodo degli intellettuali italiani verso la Francia, quando «il ripiegamento delle correnti letterarie sotto un larvato ma incipiente conformismo andava inquinando molto subdolamente la vita intellettuale» e, dunque, «gli artisti sentivano strisciare catene che li avrebbero imprigionati e,

³⁰⁸ Sulla presenza di Pirandello tra le carte del Fondo Masino, cfr. M. TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello tra le carte di Paola Masino*, in «Ariel», n.s., II, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 65-105. Si veda U. LANARI, *Paola Masino, il fascino degli anni '30*, in «Radiocorriere TV», n. 44, 1985, p. 6.

³⁰⁹ F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Introduzione*, in *Paola Masino*, a cura di Ead. e M. Mascia Galateria, p. 13.

³¹⁰ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 5 “Sabato e domenica”, puntata del 12 ottobre 1985, prima redazione. Del lavoro preparatorio per la puntata sono conservate una scaletta dattiloscritta e quattro diverse redazioni manoscritte di appunti, suddivisi in fasce orarie secondo le indicazioni della scaletta. Allo stato attuale della ricerca, non è dato stabilire quale sia la versione più prossima alla messa in onda.

³¹¹ *Ibid.*, terza redazione.

d'istinto, si allontanavano dall'epicentro come gli animali quando avvertono il terremoto»³¹².

La partenza forzata verso nuove patrie porta con sé, oltre a un nodo insolubile di dolore e abbandono, anche un arricchimento, un'«espansione», sempre proficua, in una diversa dimensione di conoscenza, in un'«osmosi con nuove culture, nuove passioni, nuovo modo di vita» corroborante per lo sviluppo intellettuale, come sottolineato nella puntata del 1° dicembre:

[...] per quel poco che ho vissuto e ho visto di persona debbo dire che tutte le piaghe, tutti i colpi inferti all'esule da terre e uomini diversi e a volte ostili sono intellettualmente benefiche, direi addirittura corroboranti. E penso non solo ai profughi politici che si ricongiungono alle basi con elementi sicuri: gente con cui possono comunicare e progredire, ma anche per l'artista il contatto con culture diverse, con mentalità magari ostili, con usi estranei è elemento efficacissimo di progresso. Intanto, poiché quasi nessun profugo è responsabile in proprio delle sue azioni; la società che lo accoglie ne modifica gli atteggiamenti, le idee contro cui correrà o che gli apriranno diversi panorami, il condizionamento organico a nuove condizioni di vita, e, forse in primo luogo, il linguaggio che lo obbligherà ad atteggiare il pensiero in modo diverso gli daranno grande ricchezza³¹³.

Costante è inoltre il confronto tra le abitudini della prima metà del secolo e quelle della società attuale, quando, appunta Masino, «l'uomo era ancora “individuo” prima che categoria, classe, massa»³¹⁴, e nell'aria risuonavano «rumori naturali non ancora travolti dalla dinamica moderna»³¹⁵.

Già sul finire degli anni Trenta, la letteratura s'inserisce capillarmente in un circuito mediale e riflette gli influssi culturali, artistici e cinematografici che provengono da oltreoceano, processo da cui, secondo l'autrice, anche i personaggi più iconici dell'immaginario letterario risultano svuotati della loro carica fantastica.

La cosa da notare è che Pinocchio, con l'avvento del nuovo modo d'illustrare i libri per bambini, venutoci dall'America con i cartoni animati, andava già perdendo la sua metafisica dimensione di marionetta disarticolata per trasformarsi in un pupazzo privo di quei connotati magici che ci avevano fatto lacrimare quando da burattino Pinocchio diventava ragazzo. Era l'addio all'infanzia e al suo mitico mondo di certezze e disfatte assolute fuori da ogni tempo, che non sai quello del cuore umano. Walt Disney che ha saputo dare

³¹² *Ibid.*

³¹³ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 5 “Sabato e domenica”, puntata del 1° dicembre 1985, ms. aut., c. 1.

³¹⁴ FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAI”, fasc. 5 “Sabato e domenica”, puntata del 5 ottobre 1985, ms. aut., c. 3.

³¹⁵ *Ibid.*

ragione favolistica agli animali ha tolto ogni poesia ai corpi umani. Il suo Pinocchio i suoi nani la sua Biancaneve sono una sorta di punta spilli gravidi di segatura³¹⁶.

Un'altra tematica predominante all'interno della trasmissione è la riflessione sulla moda come riflesso dell'evoluzione politica, culturale e sociale di un popolo, cui Masino rivolge il proprio interesse critico con «grande serietà e meticolosa attenzione»³¹⁷ tanto nelle scritture private – basti pensare all'*Album di vestiti* – quanto nell'articolata attività pubblicistica. Diversi gli articoli e le rubriche a sua firma sui periodici con i quali collabora nel secondo dopoguerra, tra cui si ricordano i due casi più emblematici de *I dialoghi della vita armonica*, pubblicati su «Domus» tra 1941 e 1942, e *Moda*, edita su «Spazio» tra la fine del 1945 e la primavera del 1946, in cui si analizzano i nuovi equilibri sociali dell'Italia post-bellica attraverso la lente dell'abbigliamento³¹⁸. Partendo dal presupposto, espresso su «Vie nuove» il 12 agosto 1951, che «niente al mondo è casuale» e la moda, che «può apparire una delle più arbitrarie e superficiali manifestazioni di un'epoca [...] ne è invece un indice preciso», Masino afferma, riprendendo un'espressione di Bontempelli, che «la donna vestendo sé veste il proprio tempo»³¹⁹. Il nesso tra moda, politica e società porta l'autrice a ragionare su un progetto piuttosto articolato, dal titolo *Cento anni di moda italiana 1870-1970*, che si presume destinato alla televisione per via di alcuni riferimenti esplicitamente legati alla sceneggiatura cinematografica e alla scansione episodica proposta: nei materiali preparatori del progetto, mai realizzato³²⁰, si legge: «poiché la moda nasce sempre da particolari condizioni ambientali, economiche, sociali, sarà interessante seguirla nei primi cento anni di unità nazionale» e pensa di affidare la lettura dei testi alla voce di «un narratore, con riferimenti di date, di luoghi, di momenti politici» che collochi «storicamente le immagini che saranno, invece, animate da voci

³¹⁶ FPM, serie «Scritti», sottoserie «Pubblicistica», fald. 86 «Collaborazioni con la RAI», fasc. 5 «Sabato e domenica», puntata del 23 novembre 1985, ms. aut., c. 2.

³¹⁷ M. MASIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba della memoria*, cit., p. 6.

³¹⁸ P. MASINO, *Moda*, in «Spazio», dicembre 1945-marzo 1946.

³¹⁹ P. MASINO, *La donna vestendo sé stessa veste il suo tempo*, in «Vie nuove», 12 agosto 1951. «La donna, andando dal sarto a scegliersi un vestito, non veste sé, veste il proprio tempo. Anzi, tutt'insieme la donna col suo vestito, è ella stessa veste alla nudità del suo tempo» (M. BONTEMPELLI, *Il bianco e il nero*, Guida, Napoli, 1987, p. 189).

³²⁰ L'undicesimo quaderno d'appunti testimonia che il 7 ottobre 1971 Masino ha consegnato il progetto a Libero Bizzarri (FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti 11*, c. 72).

diverse a seconda delle figure presentate»³²¹. Il racconto è scandito in fasce cronologiche: 1870-1900 gli anni post-unitari, 1900-1918 il nuovo secolo e la Prima guerra mondiale, 1918-1933 il primo dopoguerra e l'avvento del Fascismo, 1933-1945 gli anni più bui del Regime e la Seconda guerra mondiale, 1945-1960 il secondo dopoguerra e la nascita della Repubblica e 1960-1970 il *boom* economico e la rivoluzione dei costumi. Ad ogni periodo è dedicata una lunga divagazione relativa alla moda femminile e maschile, sullo sfondo dei principali eventi storico-politici. Significativo, in questo senso, è il brano riferito al Ventennio, di cui si riporta un passaggio:

Il fascismo combatte la donna-crisi, proclama la battaglia demografica. Le italiane più volenterose indossano l'uniforme e vanno ad esibire i propri figli. La maternità non comporta orpelli, la moda si fa più sobria. E neppure la fronda comporta orpelli; anche le dissidenti perdono il gusto di certe stravaganze. Il trucco diventa sobrio, la ricerca di personalità si spegne. La rivista americana con le parate di girls e la filosofia di Pirandello "uno, nessuno e centomila" hanno convinto le ragazze ad essere appunto una, nessuna e centomila, a livellarsi come le schiere di girls alla ribalta. Importante è essere come si usa, ossia una uguale all'altra³²².

Al contrario, descrivendo l'Italia liberata, Masino mette in luce come la moda debba ora adattarsi alle nuove esigenze generate dall'ingresso delle donne nel mondo del lavoro: «I ragazzi e le ragazze sono finalmente liberi da qualsiasi uniforme. Si vestono come vogliono, imitando i padri e le madri. Irene Brin assume il ruolo ufficiale di amministratrice della moda e del buon gusto italiano. È la prima a mostrarsi in pubblico con lunghe ciglia false e parrucche d'argento, palpebre dense di porporina e gioielli vistosi sui lunghi guanti neri»³²³.

L'idea di fondo del progetto naufragato è ripresa ne *Gli anni Trenta*, che è costellata di riferimenti alla moda e al costume, sia maschile che femminile, con particolare riferimento all'uso delle diverse tipologie di cappotti e, soprattutto, di cappelli, per Masino particolarmente legati alla classe sociale e dunque caricati di una specifica valenza simbolica: «non si creda che la moda del costume sia cosa futile. La moda

³²¹ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 2 "Cento anni di moda italiana 1870-1970", c. 1.

³²² Ivi, c. 11.

³²³ Ivi, c. 15. Il riferimento è al Bal Oriental organizzato dal milionario Charles de Beistegui nell'appena restaurato Palazzo Labia, a Venezia, il 3 settembre 1951.

veste il proprio tempo e ne fa insieme una precisa disamina»³²⁴, avverte il 12 ottobre, prima di analizzare la figura di Marinetti e la sua abitudine di indossare la bombetta, copricapo borghese, al posto del più scapigliato cappello a falde larghe, tendenza poi ripresa anche dagli altri suoi seguaci futuristi:

Ritorniamo un momento al cappello. Mentre tutti già portano la lobbia [...] notate i futuristi, coloro che bene o male buttavano all'aria e ideologie e forme dell'usuale modo di pensare e di esprimersi, portano tutti la bombetta, [...] come il fondatore del movimento. Vorrei dire subito che ho conosciuto Marinetti (ormai sull'onda morta del movimento) e che in lui non v'era artificio. Credeva nel proprio movimento e ha sempre pagato di persona, e spiritualmente e moralmente, finendo il cospicuo patrimonio paterno simboleggiato [...] proprio da quella bombetta, copricapo della gente seria. Gli artisti usavano il cappello a larghe falde, i ricchi borghesi la lobbia con orlo rialzato e rivestita di panno bianco. Era uomo di grande empito, audacia e, al contrario di quanti credono di assoluta buona fede. Ascoltiamo la voce³²⁵.

La trasmissione si conclude il 29 dicembre, con un bilancio conclusivo delle tante tematiche affrontate e con un invito di Masino – ricorrente nelle ultime interviste – a mantenere vivo il dialogo tra generazioni, per orientarsi insieme in quella che un radioascoltatore definisce «l'epoca della confusione delle idee» e che gioverebbe del confronto tra chi si è formato in panorami culturali, equilibri politici, assetti sociali radicalmente differenti eppure così strettamente interconnessi:

Vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno scritto o telefonato per esprimermi il loro compiacimento, per quello che definiscono la mia obbiettività, in contrasto con un certo maggior e appassionato empito di Luciana Corda. Purtroppo ho il sospetto che la mia maggior cautela sia solo un portato dell'età. Quando si è tanto vissuto le cose si decantano: la panoramica è molto diversa per chi la guarda da lontano e per chi vi è ancora immerso. E proprio per questa ragione vorrei che il dialogo fra anziani e giovani sui tanti perché della vita e della morte fosse mantenuto vivo e non andasse disperso com'è oggi fra un lavoro alienante e un bombardamento ossessivo di pubblicità utilitarie³²⁶.

³²⁴ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 5 "Sabato e domenica", puntata del 12 ottobre, cit., quarta redazione.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 86 "Collaborazioni con la RAI", fasc. 5 "Sabato e domenica", ultima puntata del 29 dicembre 1985. Sul dialogo con gli anziani si veda anche l'intervista rilasciata a *La telefonata*, 20 aprile 1987, cit.

e. *Il ricordo di Pirandello come autoritratto in pubblico*

Nelle diverse fasi della scrittura di Paola Masino, Luigi Pirandello è una presenza costante, che agisce a più livelli tanto sulla scrittura narrativa dell'autrice, quanto sul suo autoritratto in pubblico³²⁷. Dalle carte dell'autore, tuttavia, non emergono le tracce di un rapporto consolidato e, anzi, Masino è per lo più evocata nelle lettere a Marta Abba per sottolineare la distanza tra la relazione della giovane scrittrice con Bontempelli – lei poco più che ventenne, lui di trent'anni più grande – e quella tra l'attrice e il drammaturgo. Scrive ad Abba, da Parigi, il 10 dicembre 1930, di aver incontrato Bontempelli e «la sua giovane amica Paola Masino»: i due «vivono insieme, beati loro, in un alberguccio sul Boulevard Montparnasse»³²⁸. E ancora, Masino «è innamoratissima di Massimo, tanto che a costo d'una vera tragedia suscitata in casa sua e tuttora accesa, ha abbandonato i genitori, la casa, per vivere con lui, pur sapendo di non poterlo sposare»³²⁹. Il mese successivo, il 15 gennaio 1931, chiede a Bontempelli «care notizie della buona Paola»³³⁰, a suggerire una frequentazione tra i due, di cui, tuttavia, negli archivi pirandelliani non rimane che una flebile traccia. Ben diverso il quadro che si delinea dalle carte di Paola Masino: sebbene siano diverse le forme di scrittura sperimentate e muti radicalmente il pubblico a cui l'autrice si rivolge, tutto sembra convergere in una puntuale cifra letteraria, prima, e, in una lucida articolazione di un autoritratto intellettuale, poi, che insiste su determinati «panorami d'elezione»³³¹. Tra questi, Pirandello è indubbiamente un punto vivo, unica figura «ad essere presente con rilievo nella rielaborazione del passato attraverso l'atto di scrittura, in una sorta di autobiografia immaginaria»³³².

³²⁷ I risultati presentati in questo paragrafo sono stati in parte anticipati in E. DE PASQUALE, *Un maestro «incandescente». Paola Masino e Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», XIX, 2025, pp. 41-52.

³²⁸ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba del 10 dicembre 1930, ora in L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 554-557. Masino è menzionata, in termini analoghi, in altre tre successive lettere ad Abba, rispettivamente del 1, del 5 e del 9 gennaio 1931.

³²⁹ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba del 5 gennaio 1931, ora ivi, pp. 594-596.

³³⁰ Lettera di Luigi Pirandello a Massimo Bontempelli del 15 gennaio 1931, ora in G. FAUSTINI, *Luigi Pirandello: studi e ricerche*, Pesaro, Metauro, 2017, pp. 222-223.

³³¹ M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit.

³³² M. TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello tra le carte di Paola Masino*, cit.

Il primo incontro con il drammaturgo rappresenta nella memoria di Masino uno snodo centrale: come già ricordato, nell'atrio del Teatro Argentina, alla ricerca di un palcoscenico per il suo primo dramma, *Le tre Marie*, ad oggi inedito, la giovanissima scrittrice avvicina, su suggerimento di suo padre Enrico Alfredo, proprio Luigi Pirandello, sottoponendogli il progetto:

Nell'atrio dell'Argentina [...] raccontai tutto l'intreccio del lavoro, senza riprendere fiato, guardando fisso Pirandello quasi che, se io l'avessi abbandonato con gli occhi, lui avrebbe potuto dissolversi. Ma non si dissolse, né pareva ne avesse il desiderio, anzi: via via ch'io andavo esponendo la trama del mio lavoro il suo viso prendeva sempre maggior consistenza e intensità. [...] Quand'ebbi finito di parlare, lui disse: «Sei coraggiosa», poi sfilò il copione da sotto il braccio, lo prese, lo tenne tra le due mani: «Se tu avessi saputo scrivere quello che mi hai raccontato saresti un genio. Ma son sicuro che non hai saputo scriverlo. È già molto che tu l'abbia pensato. E io voglio dimostrarti di essere coraggioso almeno quanto te. Lo leggo e, se non ci sono troppi errori teatrali, te lo faccio rappresentare»³³³.

È il 1924 e l'episodio è ricordato come uno dei momenti più felici della vita di Masino, che riprende lo stesso racconto in diversi passaggi della sua opera, privata e pubblica, insistendo, anche a distanza di anni, su alcuni dettagli ricorsivi, attivatori della fantasia e dell'ispirazione creativa:

Mi parve di essere stata, di colpo, innestata in cima a una grande quercia, esserne diventata un germoglio, e di stare vibrando in una gran luce accecante, incandescente. Ho visto la gioia. E mai più ho provato una sensazione fisica così trasumanata della felicità. Del ballo cui poi andai non ricordo se non che era su una terrazza a un pianterreno e che io ballavo e parlavo con i miei amici come se fossi scesa da un albero³³⁴.

L'immagine dell'albero è, tra l'altro, un elemento ricorrente nella scrittura pirandelliana³³⁵, tanto nella narrativa – si pensi alla conclusione di *Uno, nessuno e centomila* («Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che

³³³ Appunto del quaderno VII, anni Sessanta, ora in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 25. Si veda anche G. MANACORDA, *Puntualizzazioni critico-biografiche: Pirandello a Parigi*, in *Pirandello in America*, a cura di Mario Mignone, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 75-90: 75.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Sulla metafora botanica si veda A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello*, Milano, Mondadori, 2020. Sul paesaggio naturale nell'opera pirandelliana si vedano almeno F. ZANGRILLI, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Libreria Editrice E. Cassitto, 1994; *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*. Atti del Convegno di Roma (19-21 dicembre 2001), a cura di G. Resta, Roma, Salerno Editrice, 2002; A. R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in ID., *Ragguagli di modernità*, Roma, Salerno Editrice, 2003; M. VENTURINI, *Dal qui all'oltre. Narrazione e spazialità in «Scialle nero» di Luigi Pirandello*, in «Studi (e testi) italiani», nn. 44-45, 2020, pp. 165-187.

leggo, il vento che bevo.»³³⁶) e alle novelle (si citano qui solamente *Quand'ero matto*³³⁷, *Lontano e Alberi cittadini*) – quanto nella scrittura poetica³³⁸ e nelle lettere dell'autore, che, all'altezza del 1931, scrive a Marta Abba: «Non ho sentito mai tanto senza presa le radici di quest'albero sbattuto, che è la mia vita, da cui i venti si sono portati già via tutte le foglie, e resta il tronco stravolto e il nodo dei fortissimi rami scontorti»³³⁹.

La quercia evocata dall'autrice – pianta, tra i diversi riferimenti botanici che popolano la scrittura masiniana, dal particolare valore simbolico, su cui si apre anche la lirica *Al padre*³⁴⁰, poi inclusa in *Poesie* (Bompiani, 1947) – torna negli anni Ottanta nella già ricordata trasmissione radiofonica *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, di cui Masino è ospite in studio dal 4 all'8 aprile 1983. Dopo aver raccontato il dialogo con Pirandello all'Argentina, l'autrice commenta: «Io non ho mai provato, devo dire, in vita mia una gioia simile, mai. Credevo di essere una quercia fiorita improvvisamente nel sole, sentivo tutte foglie sulla testa»³⁴¹.

Nove anni più tardi, nel 1929, Masino parte alla volta di Parigi³⁴², dove conosce Nino Frank, Leo Ferrero, André Maurois – autore che tradurrà poi per la Rai³⁴³ –, Pierre

³³⁶L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, edizione critica a cura di Federico Francucci, Milano, Mondadori, 2021, pp. 105-106. Edizione digitale consultabile al link: <https://www.pirandellonazionale.it/edizione/uno-nessuno-e-centomila/> [data ultima consultazione: 28 luglio 2025]. Si segnalano le ricerche in corso nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, presieduta da Aldo Maria Morace.

³³⁷«Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d'erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita d'ogni cosa, finché mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima;» (L. PIRANDELLO, *Quand'ero matto*, in *Novelle per un anno*, edizione diretta da S. Costa, vol. III, *Tutt'e tre, Dal naso al cielo, Donna Mimma, Il vecchio Dio*, a cura di M. Venturini, F. Tomassini, S. Onorì, M. Sabbatino, Milano, Mondadori, 2022, pp. 442-459, p. 448).

³³⁸Si pensi ai componimenti *Alberi soli* (in *La Zampogna*, 1901) e *Alba* («Natura ed Arte», V, XIII, 1° giugno 1895). Si legge in quest'ultima: «Guarda! Nel sogno de la terra assorti, / sorgono a l'aria gli alberi: li scuote / invano il vento, invano li percuote / la pioggia... Forte, come lor son forti, / non sei tu in me! Nel grembo mio profondo / stendi le tue radici. Tu potrai / vivermi sempre, non morir giammai, / abbracciar tutto e divenire il mondo!».

³³⁹Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Parigi, 12 gennaio 1931, ora in L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 605-607.

³⁴⁰Cfr. P. MASINO, *Al padre*, in *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947, pp. 7-8: «In te, petrosa quercia, / per noi che sua bacche chiamava? / O in questo faggio? O leccio? / O in questo rugoso olmo / Di cui sàmare / fummo? / O forse in ogni arbusto, / tralcio, filo d'erba, fiore; / forse in estraneo cielo / nell'ondulosa palma; / in fondo al mare / alga? / Riconsegnato dalla morte al tutto / [...] / padre, / dove ti nascondi o sveli?» (ivi, p. 7).

³⁴¹Intervista di Masino a cura di T. Vasile nella trasmissione *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, Radio Due, 6 aprile 1983, CMM, ID Teca 5915.

³⁴²Sul rapporto tra Masino e la capitale francese, cfr. B. SICA, *Parigi 1929-1931 e oltre*, cit.

³⁴³Dal confronto tra il FPM e RTF è possibile ricostruire una fitta attività di traduzioni dal francese per la Rai, tra cui si ricordano l'adattamento radiofonico di Jean Forest tratto da *Il saggio di aritmetica* di

Bost e Benjamin Crémieux. La capitale francese è in quegli anni un «alveare fermentante»³⁴⁴, dove, ricorderà nel 1985, nella trasmissione radiofonica *Gli anni Trenta*, entra in contatto con una rete di artisti e intellettuali. Tra questi, immancabile il nome di Pirandello:

Nel '30 si trovavano a Parigi da Arturo Loria a Filippo De Pisis, da Aldo Palazzeschi a Marino Moretti, da Leo Ferrero a Fausto Pirandello, da Bontempelli a Pirandello. Che era anche lì il più riposto e ardente vulcano della nostra creatività. [...] era davvero un grumo di Magna Grecia un'onda mediterranea, nera in superficie per il gran calore, come l'acqua dell'Egeo³⁴⁵.

Tra 1930 e 1931 – vi si accenna anche nelle lettere di Pirandello a Marta Abba – si intensifica la frequentazione tra i due: sono gli anni in cui Masino lavora al doppio esordio letterario, la raccolta di racconti *Decadenza della morte*, uscita per Stock nel 1931³⁴⁶, e il romanzo *Monte Ignoso*, edito da Bompiani nello stesso anno. È proprio il racconto *Decadenza della morte*, in traduzione inglese, a farle ottenere uno spazio nella schiera dei novecentisti sul numero primaverile di «This Quarter» del 1930, rivista stampata a Parigi in lingua inglese, in quell'occasione dedicata a una *Miniature Anthology of Contemporary Italian Literature*, a cura di Samuel Putnam³⁴⁷. Il nome di Masino, fino a quel momento apparso solo in rivista, figura accanto a Loria, Bontempelli, Borgese, Palazzeschi, Ferrero, d'Annunzio, Deledda, Saba, Fogazzaro, Comisso, Franchi, Montale e Pirandello, di cui è pubblicata la traduzione inglese della commedia *Sogno (ma forse no)*³⁴⁸.

Per quanto non rimanga traccia dell'intervento pirandelliano in fase di stesura dei due volumi d'esordio, emerge dalla corrispondenza con Bontempelli la ricerca, già a

Jacques Perret (Secondo Programma, 17 dicembre 1956) e *La partenza* di André Maurois, per la regia di Dante Raiteri (Terzo Programma, 27 aprile 1965).

³⁴⁴Intervista di Sandro Merli e Gastone Alecci a Carlo Bernari e Paola Masino sulla Parigi degli anni Trenta nella trasmissione *Voi ed io '78*, Radio Uno, 7 giugno 1978, CMM.

³⁴⁵FPM, serie «Scritti», sottoserie «Pubblicistica», fald. 86 «Collaborazioni con la RAI», fasc. 5 «Sabato e domenica», 5 ottobre 1985, cc. 5-7. Appunto ms. autografo.

³⁴⁶Bontempelli si spenderà molto per la pubblicazione della raccolta, di cui alcune prose erano già uscite su «900», scontrandosi però con il rifiuto di Lambda e di Crippa («Crippa vorrebbe *Stato di grazia*. Gli ho parlato del legame originario tra questo e *Decadenza*, e ha detto che per principio non pubblica donne, perché ne ha rifiutate tante, e alla prima che pubblicasse farebbe la fine d'Orfeo», Massimo Bontempelli a Paola Masino, 13 giugno 1930).

³⁴⁷Putnam, americano, sarà anche il traduttore di uno dei racconti più discussi di Masino, *Fame*, pubblicato con il titolo *Hunger*, in «Blast», novembre-dicembre 1933. La pubblicazione del racconto provocherà, con intervento diretto di Mussolini, la chiusura della rivista «Le Grandi Firme» nel settembre del 1938.

³⁴⁸L. PIRANDELLO, *Dream (but perhaps not)*, trad. di S. Putnam, in «This Quarter», II, 4, 1930.

quest'altezza, di un confronto costante con il Maestro: «Amore caro», le scrive il 23 dicembre 1930, «come sono contento che hai finito Monte Ignoso. Ma te lo stai ricorreggendo? o ti riposi? Lo hai detto a Pirandello?»³⁴⁹. Al di là dell'intervento diretto di Pirandello sul testo, è evidente, come nota Mauro Bersani nella postfazione alla riedizione de *Il Melangolo* (1994), l'influenza del teatro mitico pirandelliano, in particolare di *La nuova colonia* (1928) e *Lazzaro* (1929): se la protagonista di *Monte Ignoso*, Emma, condivide infatti alcune caratteristiche con la Spera de *La nuova colonia*, di *Lazzaro* riecheggiano invece dei passaggi più puntuali nello sviluppo del racconto e anche dei tratti del personaggio di Sara, tra cui «la sua guerra col marito per “appropriarsi” dell'agonia della figlia, anch'essa ammalata in collegio dalle suore; la relazione adulterina con “un servo”»³⁵⁰.

Diverse le testimonianze iconografiche di quegli anni: fotografie³⁵¹, più note, ma anche un cortometraggio montato grazie ai materiali conservati presso l'Archivio Alessandro d'Amico e pubblicato dall'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo. Qui l'autore cammina per i *boulevards* parigini con Bontempelli, Masino, Crémieux, i Bertoletti; gli amici si ritrovano poi nell'estate del 1931, a Castiglioncello: Pirandello è ripreso mentre lavora ai testi delle proprie opere³⁵², ma anche intento a condividere letture e passatempi ludici con il resto del gruppo³⁵³. Sono momenti che segneranno il percorso intellettuale di Masino e che avranno una particolare influenza sulla stesura del secondo romanzo, *Periferia*, pubblicato per Bompiani nel 1933. Si tratta dell'unico testo masiniano conservato nella Biblioteca dell'autore³⁵⁴, accompagnato dalla dedica

³⁴⁹Lettera di Massimo Bontempelli a Paola Masino, 23 dicembre 1930, ora in M. TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello*, cit., p. 91.

³⁵⁰M. BERSANI, *Postfazione*, in P. MASINO, *Monte Ignoso*, Genova, il Melangolo, 1994, pp. 207-220, 218.

³⁵¹Si vedano *Album di famiglia di Luigi Pirandello*, a cura di M. L. Aguirre d'Amico, con una nota di L. Sciascia, Palermo, Sellerio editore, 1979; *Album Pirandello*, con un saggio biografico e il commento alle immagini di Aguirre d'Amico, introduzione di V. Consolo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1992; *Il Fondo fotografico Eredi Stefano Pirandello della Biblioteca Museo Regionale Luigi Pirandello*, a cura di Michele Di Dio e Rosalba Motta, Palermo, Torri del Vento, 2023.

³⁵²Cfr. R. CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma, 1996.

³⁵³Il filmato è consultabile al link: <https://www.studiodiluigipirandello.it/video/parigi-1930/> [data ultima consultazione: 28 luglio 2025]. Un ricordo di quegli anni si legge anche in ENZO SICILIANO, *Lo scopone di Pirandello*, in «La Repubblica», 18 agosto 1994, p. 24.

³⁵⁴Sulla biblioteca di Pirandello si vedano almeno A. BARBINA, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, con una premessa di U. Bosco, Roma, Bulzoni, 1980; *I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche*, a cura di A. Andreoli, Roma, De Luca, 1996; M. VENTURINI, *Sulla biblioteca di Luigi Pirandello. Note a margine*, in «Quaderni del '900», XVIII, 2018, pp. 13-23. Nella biblioteca dell'autore, presso l'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, sono conservati i seguenti volumi di Bontempelli:

«A Luigi Pirandello, con tanto affetto e con tanta paura. Paola la Virtuosa». La composizione dell'opera avviene in gran parte nel corso dell'estate 1932, durante le vacanze con i Pirandello e i Bertolotti³⁵⁵. Le lettere inviate dalla scrittrice ai genitori registrano la *routine* di quelle giornate, trascorse tra il lavoro e il gioco con il resto del gruppo di intellettuali: «La sera facciamo lo scopone con Pirandello, la mattina mi alzo alle otto e lavoro»³⁵⁶; e ancora «Ora da Pirandello il dopo pranzo si gioca a bocce e io mi sono rivelata una boccia famosa»³⁵⁷, a indicare il grande rilievo dato alla dimensione ludica che poi tornerà anche all'interno del romanzo. È un punto di vista sull'infanzia che Masino condivide certamente con Pirandello, che, si ricorda, scriveva in *Si gira...*: «Solo i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco; è una realtà meravigliosa»³⁵⁸. L'infanzia è, difatti, soprattutto nell'ultima fase della novellistica pirandelliana, «un crogiolo tematico e un magma ribollente di motivi»³⁵⁹, che, dopo i «nomi vasti» e le «idee eterne»³⁶⁰ di *Decadenza*, entra prepotentemente anche nella scrittura di Masino. Il riferimento è, in

La donna del Nadir (Roma, La terza pagina, 1924), *Il purosangue* (Milano, Edizioni "La Prora", 1932), *Galleria degli schiavi* (Milano, A. Mondadori, 1934), *Teatro. 1916-1935* (Roma, Edizioni di Novissima, 1936), *Pezzi di mondo* (Milano, Panorama, 1936).

³⁵⁵Nello stesso periodo Pirandello scrive *Quando si è qualcuno*. Bontempelli, Masino e Abba partiranno alla volta dell'Argentina per assistere alla prima assoluta al Teatro dell'Odéon di Buenos Aires, il 20 settembre 1933. Notizia del viaggio imminente viene data in un'intervista a Pirandello uscita su «Il Popolo di Roma» il 29 luglio 1933, rilasciata a Luigi Limongelli mentre l'autore si trova con Abba, Bontempelli e Masino: cfr. *Che ne pensate dell'arte contemporanea? Domanda il «Popolo di Roma» agli artisti italiani*, ora in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 517-519. Così l'autrice, in una lettera ai genitori del 26 settembre 1933, racconta dell'accoglienza a Pirandello in Argentina: «[...] Appena in cima alla scalinata è apparso Pirandello tutti sono scattati in piedi ad applaudire e la musica sosteneva il clamore con un lungo accordo, come salutasse un imperatore. [...] Anche ieri sera alla partenza di Pirandello per Montevideo è stata una cosa commoventissima. Oltre l'ambasciatore e gli amici c'erano tutti gli attori e critici argentini, e quando la nave si è mossa tutti piangevano e gridavano in coro: "Pirandello Pirandello" davvero sembrava un popolo sperduto invocare un dio.» (ora in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., pp. 49-50).

³⁵⁶Lettera di Paola Masino ai genitori da Castiglione, 15 agosto 1932, ora in M. TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello*, cit., p. 71.

³⁵⁷Lettera di Paola Masino ai genitori da Castiglione, 28 settembre 1932, ora *ibid.*

³⁵⁸L. PIRANDELLO, *Si gira... / Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, edizione critica a cura di Luca Stefanelli, Milano, Mondadori, 2022, p. 39. Edizione digitale consultabile al link: <https://www.pirandellonazionale.it/edizione/si-gira-quaderni-di-serafino-gubbio-operatore/> [data ultima consultazione: 28 luglio 2025].

³⁵⁹L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1986, p. 102. Si veda S. COSTA, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, edizione diretta da S. Costa, IV, *La giara, Il viaggio, Candelora, Berecche e la guerra, Una giornata*, a cura di M. Dondero, R. Morace, I. Pupo, Milano, Mondadori, 2023, pp. V-XLVI.

³⁶⁰M. BONTEMPELLI, *Presentazione*, in P. MASINO, *Decadenza della morte*, cit., pp. 8-11, p. 10.

particolare, oltre a *Periferia* e al successivo romanzo *Nascita e morte della massaia*, anche a *Racconto grosso e altri*³⁶¹, raccolta edita da Bompiani nel 1941 cui l'autrice comincia a lavorare già dal 1935 (le prime prose sono *Terremoto*, del 1935, *Racconto grosso* e *Figlio*, del 1938)³⁶². In questi anni lavora faticosamente a *Nascita e morte della massaia* e a *Racconto grosso e altri*, in cui «circola quella lucida e asciutta poesia»³⁶³ che, secondo de Céspedes, attraversa la sua scrittura, e tornano i temi alcuni dei quali dichiaratamente pirandelliani che innervano la produzione masiniana: l'identità, il doppio, le contraddizioni sociali, la sovversiva riflessione sulla maternità, il rapporto tra vita e morte. Una voce «anomala, discordante, ribelle», che trova spazio anche nell'«uso del surreale e dell'onirico, di un tessuto figurale estremo, di colori forti e inconsueti, di accostamenti sempre sorprendenti»³⁶⁴.

La morte dello scrittore segna un momento spartiacque non solo nella vita privata ma anche nel percorso intellettuale di Paola Masino:

Quando mi hanno detto che è morto è stato come se all'improvviso mi avessero annunciato che l'erba o le nubi o le greggi sono scomparse da questo pianeta. Sapere che non vedrò mai più un prato mi darebbe lo stesso stupefatto stordimento. [...] Ripenso al mondo di un'ora fa, quando lui era ancora vivo, e mi pare un mondo completo, non zoppo come questo, non con questo buco vuoto nel fianco; e tuttavia so che camminando fino alla mia morte in questo nuovo mondo mutilato, niente potrà non farmelo ancora apparire completo d'erba e di greggi e tempeste, tanto quelle immagini sono abbeverate della mia sostanza. E così è di Pirandello. [...] Scrivere è un inutile tentativo di rammendo³⁶⁵.

Queste le parole che l'autrice appunta nel primo dei suoi quaderni, appena ricevuta la notizia della morte di Pirandello, mentre si trova in Toscana ospite dei Volterra. La figura dello scrittore, da questo momento in poi, invade ancor più le scritture private e – soprattutto – pubbliche dell'autrice, che declina il proprio rapporto con Pirandello in

³⁶¹Sulla raccolta si vedano la recente riedizione P. MASINO, *Racconto grosso e altri*, cit.; M. C. STORINI, *Una romanziera insofferente: la forma breve*, cit.; G. YEHYA, *Racconto grosso e altri*, in Paola Masino, a cura di F. Bernardini Napoletano e M. Mascia Galateria, cit., pp. 74-76.

³⁶²Si veda M. MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia. La Venezia di Paola Masino*, in *Venezia Novecento*, cit., pp. 13-39.

³⁶³Lettera di Alba de Céspedes a Paola Masino da Roma, 17 febbraio 1942, ora in M. MASCIA GALATERIA, *Prefazione. Avere il racconto in gola*, in P. MASINO, *Racconto grosso e altri*, cit., pp. 5-12, p. 10.

³⁶⁴Ivi, p. 9.

³⁶⁵FPM, serie "Scritti", sottoserie "Appunti", fald. 88 "Quaderni di 'Appunti'", *Appunti 1*, cc. 102-106, in parte pubblicato in M. TREVISAN, *Il ricordo di Pirandello*, cit.

diversi linguaggi e codici, riannodando continuamente questo filo della memoria per tracciare il suo autoritratto.

A contrastare il precoce silenzio narrativo e poetico Masino lavora sulla narrazione di sé, insistendo in particolar modo sugli anni della formazione e della creazione letteraria, “rimpastando” continuamente gli appunti personali e rimodulando la propria memoria, che trova sulle pagine di giornale e, soprattutto, alla radio uno spazio nuovo, ibrido con cui confrontarsi, nel quale Pirandello è un costante protagonista. Nell’insistere, come già sottolineato, sul ricordo nostalgico dell’età della formazione e degli anni Trenta, è continuamente celebrato lo scambio umano e intellettuale con Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello – i fondamentali «ma anche un po’ ingombranti numi tutelari del suo itinerario culturale»³⁶⁶.

Note le suggestive pagine oniriche scritte da Masino nei primi due anniversari della morte dell’autore³⁶⁷: due incontri in sogno con il Maestro, di cui il primo confluisce in parte nell’articolo *L’estremo linguaggio. Colloquio con Luigi Pirandello*, pubblicato su «Foemina» il 12 dicembre 1946, in occasione del decennale dalla morte. Riecheggia, come già evidenziato, l’immagine di una fusione panica con la natura, che qui porta all’identificazione di Pirandello, in particolare, con l’erba del prato: «Improvviso avevo pensato all’erba. [...] Credo che da quella prima morte della vita che io ho sofferto così estraniata nella sua forma ma in modo tanto universale, i prati sono rimasti il simbolo di ogni mia suprema e funesta angoscia»³⁶⁸. È invitata poi, il 3 ottobre 1950, a partecipare all’*Omaggio a Luigi Pirandello* curato da Silvio d’Amico per il Terzo Programma. Al suo fianco, gli «intimi» del drammaturgo: Arnaldo Frateili, Mario Labroca, Guido Salvini, Massimo Bontempelli. Anche qui, Masino insiste sulla significativa immagine dell’albero già rievocata in diverse occasioni per raccontare il primo incontro:

Vibravo come deve vibrare un virgulto innestato molto in alto in un gran ramo
poderoso. E non m’importava più niente del mio lavoro, felice di essere stata
per qualche minuto nel cerchio della sua ombra.

³⁶⁶M. MASCIA GALATERIA, *L’autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, cit., p. 26.

³⁶⁷Sui sogni dopo la morte di Pirandello nei quaderni d’appunti masiniani si veda ivi; M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit; D. SAPONARO, L. TORSELLO, *Trompe-l’œil: nell’armadio di Luigi Pirandello*, in «Ariel», VI, 12, 2024, pp. 71-80.

³⁶⁸P. MASINO, *L’estremo linguaggio. Colloquio con Luigi Pirandello*, in «Foemina», n. 7, 12 dicembre 1946. Il ritaglio dell’articolo è conservato in FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste”.

Qualche anno più tardi, a Parigi, lo incontrai casualmente. [...] Da allora fummo amici. Io sempre con quella sensazione di essere stata, per un miracolo dono della sorte, innestata a un tronco che faceva da sé solo foresta [...] ³⁶⁹.

Nel corso della commemorazione si insiste, inoltre, sul lato giocoso del carattere di Pirandello, spesso ricordato dall'autrice:

A Natale, sempre a Parigi, andammo a comprare dei giocattoli per regalarli all'ospedale dei bambini difterici. Appena entrati alle Galeries, Pirandello s'innamorò di una piccola autopompa scarlatta. [...]. Ne volle un'altra più grande, con una scala più lunga, poi un'altra, un'altra, un'altra ancora: [...] la gente ora cominciava a fermarsi per vedere lo strano signore, amatore d'incendi.

Lui mi disse – Pirandello è Piràngelos messaggero di fuoco. Diglielo ai bambini. Ma perché non si spaventino, mando loro il modo di spengermi. –

³⁷⁰.

Emerge anche, dal racconto di Masino al Terzo Programma, un altro topos del suo ricordo del drammaturgo, ossia il rapporto complesso che Pirandello ebbe con l'Italia dalla fine degli anni Venti, in particolar modo con la chiusura, nel 1928, della Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, che non aveva ricevuto il sostegno necessario a portare avanti i suoi progetti. Nel luglio del 1928, l'autore scrive infatti a Marta Abba: «Bisogna, bisogna andar via per qualche tempo dall'Italia [...]. Qui è un dilaniarsi continuo, in pubblico e in privato, perché nessuno arrivi a conseguire qualche cosa a cui tutti spudoratamente aspirano. La politica entra da per tutto. La diffamazione, la calunnia, l'intrigo sono le armi di cui tutti si servono. La vita in Italia s'è fatta irrespirabile. Fuori! fuori! lontano! lontano!» ³⁷¹. Masino descrive un artista abbandonato dal proprio Paese, il cui senso di solitudine si acuisce ancor di più di fronte al contrasto generato dallo straordinario successo internazionale e dall'accoglienza – simile a quella che si riserverebbe a una divinità, ricorda l'autrice – ricevuta durante i viaggi all'estero. Anche in questo caso, come già visto nel ricordo de *Gli anni Trenta*, torna l'identificazione di Pirandello con l'«acqua nera» del mare, in cui, questa volta,

³⁶⁹FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste”, *Testimonianze su Pirandello*, datt. con correzioni ms. aut., cc. 13, copione di tutti gli interventi andati in onda.

³⁷⁰*Ibid.* Il racconto sul negozio di giocattoli è stato poi ripreso dall'autrice nella commemorazione per il cinquantenario dalla morte dell'autore, andato in onda sulla Rai nel 1986.

³⁷¹Lettera di Pirandello a Marta Abba da Nettuno, 8 luglio 1928, ora in *Lettere a Marta Abba*, cit., pp. 37-38.

l'autore cerca quell'immagine di sé che tutti acclamano e in cui, tuttavia, non sembra riconoscersi:

In mezzo alle feste che, ovunque andasse, gli tributavano, lo vedevo improvviso chiudersi in quella disperazione e dirmi: – E dove è ora l'Italia? Dove i miei figli?

Una volta, all'alba, andai a prenderlo con un amico, alla stazione di Roma. C'era una gran nebbia; scese ultimo di tutti i viaggiatori e appena ci vide abbracciandoci stretti insieme, disse: – In tutta Roma, ora, non ci siamo che noi tre. Gli altri se l'è mangiati la nebbia.

Due anni dopo eravamo in America. Lui parti una notte da Buenos Ayres [sic] per tornare in Italia. Lo accompagnammo al porto, con sua figlia Lietta. Il pubblico al suo passaggio faceva ala e gridava in omaggio: – La Piranda! La Piranda! – I piccoli strilloni dei giornali facevano evoluzioni intorno a noi annunciando la sua partenza e anche loro urlando: – La Piranda! La Piranda! – pareva accendessero mortaretti nella notte. Sul molo un reparto di marinai gli rese gli onori come a un re, ma egli abbracciandomi nel salutarmi, mormorò: – Ecco, e me ne vado solo nella notte. Verso che cosa? Chi parte è sempre un emigrante. – Appena salito a bordo, l'equipaggio e i passeggeri, spontaneamente, si misero sull'attenti e nel buio a un tratto cominciò a scandirsi ritmato il suo nome. Tutta la folla in coro, mentre la nave salpava, ripeteva: – Pi-ran-del-lo-Pi-ran-del-lo–.

Lui s'era appoggiato al parapetto e guardava qua e là smarrito a testa bassa, come a cercare nell'acqua nera quel Pirandello che tutti vedevano, tutti acclamavano e lui solo non riusciva a trovare³⁷².

Il 10 dicembre del 1961 è coinvolta nelle celebrazioni per i venticinque anni dalla morte dell'autore e parla ai microfoni del Programma Nazionale all'interno della trasmissione in più puntate *Pirandello nei ricordi di chi lo conobbe*³⁷³. Il focus dell'episodio è sui rapporti dello scrittore con le donne e con la politica e, nella prima parte, insieme a Masino intervengono alcune tra le ex-allieve dell'Istituto Superiore di Magistero Femminile di Roma, dove l'autore insegnò Linguistica e Stilistica tra il 1898 e il 1922³⁷⁴: tra queste, Lucia Pagano, Paola Torriglia Ossicini, la scrittrice Paola Boni Fellini.

³⁷²FPM, serie "Scritti", sottoserie "Pubblicistica", fald. 83 "Collaborazioni a giornali e riviste", *Testimonianze su Pirandello*, cit.

³⁷³*Pirandello nei ricordi di chi lo conobbe*, a cura di F. Di Giammatteo, trasmissione radiofonica registrata in occasione dei 25 anni dalla morte dell'autore. La terza puntata, andata in onda il 10 dicembre 1961 sul Programma Nazionale.

³⁷⁴Si vedano almeno S. COMES, *Il professore Luigi Pirandello*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo», Palermo, 1968; ID., *Scrittori in cattedra. Ferrari, Capuana, Pirandello, Bertocchi*, Firenze, Olschki, 1978; T. RIGGIO, *Pirandello, Capuana e Navarro docenti al Magistero femminile di Roma*, Sambuca di Sicilia, La Voce di Sambuca, 1984. L'attività didattica di Pirandello è documentata dai materiali conservati presso l'Archivio Storico di Sapienza Università di Roma e la Biblioteca-Museo Regionale di Agrigento. Nell'Archivio di Roma Tre sono stati ritrovati i verbali degli esami ricchi di disegni inediti di mano pirandelliana. Sull'argomento si veda G. CRIMI-M. VENTURINI,

Dopo aver inserito anche diverse poesie e prose pirandelliane all'interno della trasmissione *Io ricordo* del 1977 – *La salamandra, Le nostre favole, Il vulcano e la neve, Le cose, Comiato, Sempre bestia, Conversando*³⁷⁵ – tra fine anni Settanta e anni Ottanta l'autrice rilascia diverse interviste alla Rai in cui ripercorre l'amicizia con il drammaturgo, tra cui si segnalano *Voi e io '78* (7 giugno 1978), *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica* (4-8 aprile 1983), la trasmissione *Gli anni Trenta. Testimoniati da Paola Masino*³⁷⁶ (ottobre-dicembre 1985), *La telefonata* di Silvana Gaudio (5 marzo 1986).

Al centro dei racconti di Masino, c'è l'esperienza diretta del fermento culturale e sociopolitico dell'Italia sotto il Regime fascista e la rivendicazione di un proprio ruolo di primo piano nella rete culturale internazionale degli anni Trenta, rievocati come «un'atmosfera, [...] un pulsare, un altro ritmo del sangue»³⁷⁷.

Se è dunque evidente l'influenza di temi e figure dell'opera pirandelliana sulla scrittura di Masino, anche dopo la morte dell'autore – «una luce della mente che si è spenta»³⁷⁸ – il rapporto con Pirandello resta una costante dell'autonarrazione messa in campo dalla scrittrice per mantenere un ruolo sulla scena culturale, nonostante il lungo silenzio editoriale, e riattiva con una straordinaria «forza di fantasia»³⁷⁹ l'urgenza di raccontare: Pirandello, ricorda, d'altronde, Masino, «avvampava di sé tutto quello che toccava»³⁸⁰, e «tutto quello che lui toccava diventava incandescente, creativo, non si sa perché. Non era una questione di intelligenza, era proprio un prodigio di creazione»³⁸¹:

Pirandello. I disegni del professore, in «La Repubblica», 10 gennaio 2025, pp. 36-37. Si segnala che il 1° ottobre 2025 è stata inaugurata la mostra *Il caos tra le righe. I disegni inediti e i libri di Luigi Pirandello*, a cura di G. Crimi, M. Riosa e M. Venturini. Cfr. *Il caos tra le righe. I disegni inediti e i libri di Luigi Pirandello*, a cura di G. Crimi e M. Venturini, presentazione di A. Andreoli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2025. Su Pirandello a Roma tra fine Ottocento e inizio Novecento, si veda anche E. DE PASQUALE-M. VENTURINI, *Sulle pagine del «Don Chisciotte». La prima intervista di Pirandello*, in «Ariel», VII, n. 13, i.c.s.

³⁷⁵FPM, serie «Scritti», sottoserie «Pubblicistica», fald. 86 «Collaborazioni con la RAI», fasc. 3 «Io ricordo / RAI», cit.

³⁷⁶FPM, serie «Scritti», sottoserie «Pubblicistica», fald. 86 «Collaborazioni con la RAI», fasc. 5 «Sabato e domenica», cit.

³⁷⁷Intervista di Paola Masino a cura di Silvana Gaudio, *La telefonata*, Radio Uno, 5 marzo 1986. CMM, ID Teca 15306.

³⁷⁸*La telefonata*, cit.

³⁷⁹*Ibid.*

³⁸⁰*Festival!*, cit.

³⁸¹*Voi ed io '78*, cit.

L'amore a quel tempo almeno per me era l'unica occupazione della vita in ultima. Poi l'intelligenza lavorava però l'intelligenza aveva sempre lavorato anche in Italia allo stesso modo. Io conoscevo già questi autori per averli letti e approfonditi per conto mio. Conoscerli non era che continuare una conversazione che prima era un monologo, in realtà era il mio monologo, e poi continuò. Quello che è stato importantissimo nella mia vita è stata invece la conoscenza, la frequentazione, la grande amicizia di Luigi Pirandello. Quella ha veramente modificato la mia vita. E debbo dire che da quando è morto Pirandello essa è effettivamente cambiata. Perché era un incandescente: tutto quello che lui toccava diventava incandescente, creativo, non si sa perché. Non era una questione di intelligenza, era proprio un prodigio di creazione, capito? E questo dà un senso di ricchezza immenso nella vita³⁸².

³⁸² *Ibid.*

La parabola artistica di una figlia del secolo

Dal confronto tra i materiali del Fondo Masino e la documentazione Rai emerge in maniera netta il continuo “re-impasto” – per usare un’espressione masiniana – di frammenti e appunti risalenti anche agli anni Trenta, che consente di inquadrare le collaborazioni radiofoniche indubbiamente come frutto della necessità di lavorare, ma anche come unico cantiere di scrittura ancora attivo negli ultimi anni di vita dell’autrice.

Come mostrano *Fig. 2* e *Fig. 3*, basati su un’analisi diacronica del rapporto tra conversazioni/interviste e la produzione di racconti/adattamenti/traduzioni, a un primo momento, nell’immediato secondo dopoguerra, in cui si intensificano le interviste e le conversazioni – strettamente legate alle collaborazioni giornalistiche dell’autrice – segue una fase che ha avvio con la fine delle pubblicazioni editoriali e coincide con l’aumento di lavori su commissione, come le traduzioni, le rubriche di divulgazione letteraria o la messa in onda di racconti sonorizzati.

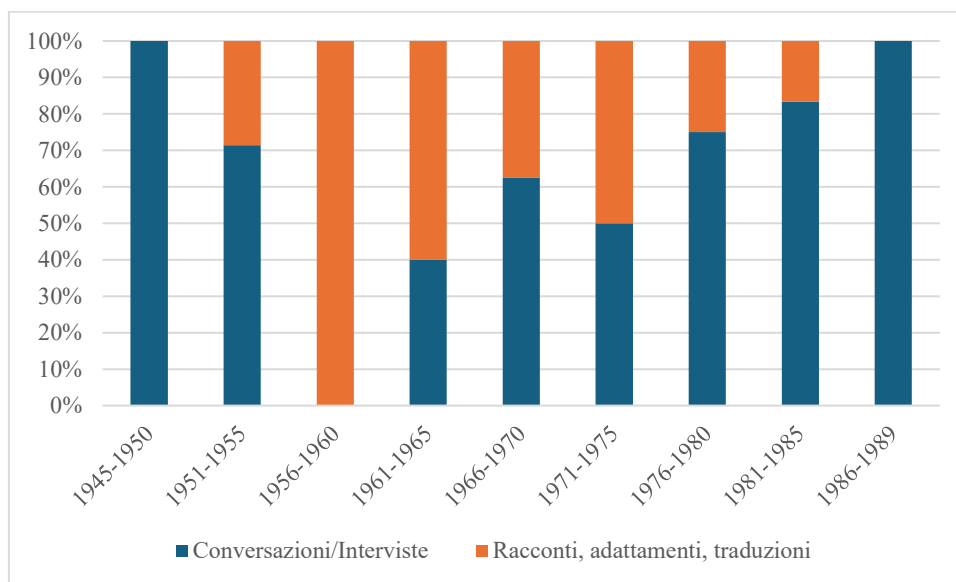


Fig. 2. Rapporto proporzionale tra le conversazioni/interviste in cui è coinvolta in qualità di scrittrice e gli adattamenti/traduzioni per la Rai di cui risulta autrice tra 1945 e 1989.

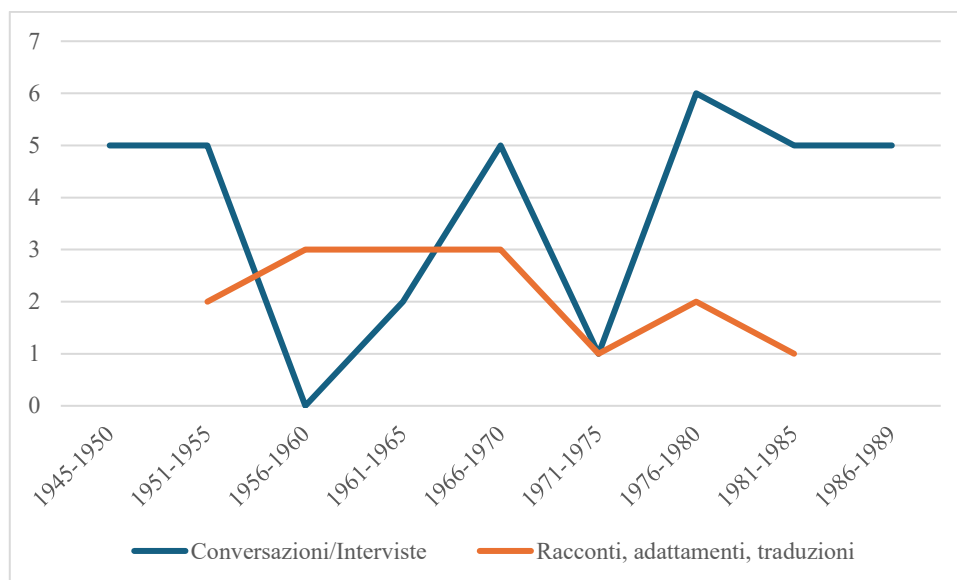


Fig. 3. Evoluzione diacronica delle conversazioni/interviste in cui è coinvolta in qualità di scrittrice e degli adattamenti/traduzioni per la Rai di cui risulta autrice tra 1945 e 1989.

Non è un caso che, come emerge da Fig. 3, i due momenti a minor incidenza di conversazioni e interviste e, dunque, di affermazione diretta della figura intellettuale di Masino tramite la radio, coincidano con i periodi di malattia e con la successiva morte di Massimo Bontempelli e della madre Luisa Sforza, fasi di profonda crisi lavorativa, creativa ed esistenziale in cui Masino, come già evidenziato, si è trovata a sentirsi «disoccupata nel mondo»³⁸³.

A partire dagli anni Settanta, la voce di Masino torna ad acquisire centralità nell'esperienza radiofonica, con un aumento delle interviste e delle partecipazioni a trasmissioni in diretta. Masino attinge a quello che potremmo definire un «immaginario modulare», in cui oltre a delle vere e proprie riprese intertestuali, si possono delineare in termini più generali dei filoni tematici che riecheggiano, si ritrovano e si rinnovano dagli anni Quaranta agli anni Ottanta: la riflessione sulla condizione femminile, riaccesa dalle riedizioni di *Nascita e morte della massaia*, l'analisi del rapporto tra intellettuale e società di massa, il ricordo degli anni Trenta, particolarmente legato alla commemorazione dei suoi maestri e affetti Pirandello e Bontempelli, il rapporto tra canzonetta e musica operistica e infine l'intervista e il racconto di sé come affermazione e definizione della propria identità intellettuale. Nel

³⁸³ P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 186.

ricostruire la parabola artistica di una “figlia del secolo”, guardando indietro a un «habitat culturale»³⁸⁴ ormai dissolto e tentando di adattarsi a un terreno in cui tuttavia fatica a radicarsi, il racconto di Masino – tenace, dissacrante, ibrido – restituisce uno spaccato sull’identità culturale del Novecento.

³⁸⁴ M. V. VITTORI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 10.

IV.

«La mia luce, la voce mia». Alba de Céspedes alla radio

Ubbidire a un serio, urgente, impegno creativo è una ribellione che la donna deve compiere contro tutta la sua storia nei secoli [...].

(Alba de Céspedes, *Scrittori al microfono*)

Non so immaginare la mia vita senza la scrittura perché non c'è mai stata vita per me senza scrivere.

(Alba de Céspedes a Piera Carroli, 1990)

1. De Céspedes e il canone. Una voce internazionale

Alba Carla Laurita de Céspedes y Bertini è nata a Roma nel 1911 da madre romana, Laura Bertini, e padre cubano, Carlos Manuel de Céspedes, in un contesto multiculturale e plurilingue. Cresciuta da precettrici private, senza mai accedere agli studi scolastici né universitari, de Céspedes si forma tra le mura domestiche, incoraggiata alla carriera letteraria e, soprattutto, all'indipendenza economica dal padre, che, anche in punto di morte, ricorda l'autrice, la inciterà a «Escribir! Escribir!»¹. L'avvio alla scrittura— racconta de Céspedes in *Incontro con la poesia* — ha radici antiche e risale a quando, a soli sei anni, sente l'urgenza di disporre sul foglio, «come uccellini rinchiusi in una rete»², le parole che le «sgorgavano» in mente, che prenderanno la forma di una poesia, *La notte*.

Da quel momento, come previsto dal padre («Alba lo farai sempre»³), non abbandonerà più la scrittura, fino a farne il proprio lavoro: «non so immaginare la mia

¹ S. PETRIGNANI, *Alba de Céspedes. La pasionaria*, in EAD., *Le signore della scrittura*, cit., p. 56.

² A. DE CÉSPEDES, *Incontro con la poesia*, in EAD., *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 309-318: 315.

³ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 133.

vita senza la scrittura perché non c'è mai stata vita per me senza scrivere»⁴, dichiarerà a Piera Carroli, nel 1990. In una duplice dimensione di immersione nell'astrazione creativa e di fuga dalla realtà quotidiana, de Céspedes rivendica sin dal principio quella “stanza tutta per sé” in cui dedicarsi alla produzione letteraria. Dietro la porta, nello spazio della scrittura – racconta in *Fuga* – trova la sua «luce», la sua «voce»:

Così ogni sera, quando chiudo dietro di me l'uscio della mia camera per andare a dormire; compio questo gesto semplice e consueto con avida ghiottoneria, assaporandolo: conosco il cigolio della maniglia, lo scatto della serratura che avrebbe bisogno di essere unta. Rimango lì davanti per un lungo momento, a pensare; poi, adagio, mi volgo e ricerco nella penombra le cose che da anni amo vedere attorno a me; ed esse, poiché finalmente siamo sole, mi riconoscono e sorridono. Vado allo specchio e mi guardo per meglio ritrovarmi; m'avvedo d'essere stanca, estenuata addirittura: ho gli occhi affaticati, le pieghe alla bocca, una ombra scura sulle tempie, dove nascono i capelli; la mia mente è ancora arruffata di parole. Ma basta che io mi passi lentamente la mano sulla fronte per sentirmi sollevata. Mi volgo attorno, serena; la porta è ovattata da una tenda e la finestra anche. Immersa nella più completa solitudine, nel più assoluto silenzio, io godo di sapermi entrata in un mondo nel quale nessuno può seguirmi. È quella, infatti, l'ora nella quale ha principio il miracolo. Ho lasciato fuori ossessionanti stridori di rotaie, squilli di telefono, luci, odore di nafta, tintinnio di monete, volti di persone indifferenti che discorrono senza aver nulla da dire. Mi sembra che tutto ciò ancora m'insegua e si pigi davanti alla mia porta per raggiungermi. Immagino lì fuori una ressa di voci e di risate e di suoni ed accenti aborriti. Ma contro la porta le voci tacciono, la luce si spegne. Qui dentro c'è la mia luce, la voce mia⁵.

L'esordio risale al 1934: dopo la separazione dal primo marito – il conte Giuseppe Antamoro, da cui ebbe nel 1928 il suo unico figlio, Franco – e il trasferimento a Roma in cerca di fortuna letteraria, a ventitré anni de Céspedes pubblica il racconto *Il segreto* su «Il Giornale d'Italia», poi incluso nella sua prima raccolta di racconti, *L'anima degli altri*⁶ (Maglione, 1935), con il titolo *Il dubbio*. Così ricorda, in un'intervista radiofonica del 1952, il forte fascino esercitato dal mondo redazionale, in particolar modo proprio dai rumori e dagli odori che emanava la tipografia del «Giornale d'Italia», davanti cui passava tutte le mattine per raggiungere la scuola, collocando, dunque, l'esordio letterario a chiusura di un cerchio del destino che conferisce una tinta mitica all'autoritratto in pubblico:

⁴ Ivi, pp. 190-191.

⁵ A. DE CÉSPEDES, *Fuga*, in EAD., *Fuga*, cit., pp. 7-14: 9-10.

⁶ La raccolta è stata ristampata in A. DE CÉSPEDES, *L'anima degli altri*, Roma, Cliquot, 2022.

Andando a scuola, presso piazza Sciarra, passavo presso la tipografia del Giornale d'Italia... trovavo sempre una scusa per fermarmi... ascoltavo il rumore delle macchine... un rumore magico, favoloso, che accendeva la mia fantasia... il mio cuore batteva svelto sul ritmo delle macchine come su quello degli stantuffi di un treno, mi pareva di partire verso meravigliose avventure... l'odore della stampa era per me più attraente di quello della pasticceria [...]. Il mio primo racconto fu pubblicato proprio sul Giornale d'Italia, fu stampato proprio da quelle stesse macchine il cui rumore mi affascinava quando ero bambina⁷.

Seguono il romanzo “sportivo” *Io, suo padre*⁸ (Carabba, 1935), la raccolta poetica *Prigionie*⁹ (Carabba, 1936), i racconti *Concerto* (Carabba, 1937) e *Nessuno torna indietro* (Mondadori, 1938), primo romanzo a ottenere un grande successo di pubblico. Sarà proprio *Nessuno torna indietro*, in una ristrettissima rosa di cinque opere di autrici sulle quarantasette analizzate, a conquistare uno spazio nell'enciclopedia delle opere della letteratura italiana del Novecento a cura di Asor Rosa, in cui è pubblicato un ampio saggio monografico di Laura Fortini¹⁰. Tale è il riscontro editoriale a proposito del quale, durante la realizzazione della pellicola tratta dal romanzo, per la regia di Alessandro Blasetti, Paola Ojetti scrive sulla rivista «Film»: «Alba de Céspedes non è, per chi non la conosce di persona, una donna: è un mito. Direi quasi che il suo nome l'ha soprafatta: se lo pronunci a occhi chiusi, invece di vedere un volto vedi una copertina»¹¹.

Gli anni della Seconda guerra mondiale sono segnati dalla pubblicazione della raccolta *Fuga* (Mondadori, 1940) e dall'impegno giornalistico e resistenziale: fonda la rivista «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze»¹², su cui scrivono, tra gli altri, Moravia,

⁷ Intervista radiofonica del 1952 citata in L. DE CRESCENZIO, *La necessità della scrittura*, cit., p. 11.

⁸ *Concerto* e *Io, suo padre* sono confluiti nel recentissimo volume A. DE CÉSPÉDES, *Prime prose. Io, suo padre - Concerto*, a cura di A. Bubba, Lanciano, Carabba, 2025. Su *Io, suo padre* si veda il recente contributo di A. ANDREONI, *Io, suo padre. Romanzo sportivo: note sul romanzo d'esordio di Alba de Céspedes*, in «Quaderni di Italianistica», XLIV, n. 1, 2023, pp. 61-80.

⁹ La raccolta non ha ancora conosciuto una riedizione. Su *Prigionie* si veda S. BOTTERO, «Mentre muore il mio giorno»: prospettive di analisi sulla prima poetica di Alba de Céspedes, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 9-19.

¹⁰ L. FORTINI, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit. Sulle scrittrici nel canone del Novecento si veda E. DE PASQUALE-M. VENTURINI, «Parole come azioni». La voce delle scrittrici nella didattica della letteratura, in «La modernità della scuola», II, 1, 2025, pp. 30-46. Si vedano anche D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit.; M. ORSI, *Fading Away: Women Disappearing from Literature Textbooks*, cit.; D. BROGI, *Vedi alla voce: scrittrici*, in «Oblio», cit.

¹¹ P. OJETTI, *Il film di “Nessuno torna indietro”*. Intervista con Alba de Céspedes, in «Film», n. 2, 13 gennaio 1940, pp. 5-6: 5.

¹² Per un raffronto sull'esperienza di «Mercurio» nel contesto politico ed editoriale del secondo dopoguerra si veda L. DI NICOLA, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore, 2013. Si vedano anche F. CONTORBIA, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 307-329. L. DI NICOLA, *Il progetto “Mercurio” negli anni del dopoguerra*, in «Rivista di letteratura

Bellonci, Masino, Ginzburg, Bontempelli, e collabora alla Resistenza partigiana dai microfoni di Radio Bari e Radio Napoli con lo pseudonimo di Clorinda, al fianco di Agostino degli Espinosa, Arnoldo Foà, Ubaldo Lay, Pio Ambrogetti, Antonio Piccone Stella e Anton Giulio Majano (§II.2.c).

Lavorando su una scrittura sempre più ancorata alla contemporaneità – «il presente è sempre il tempo più significativo per me»¹³, dichiara a Piera Carroli nel 1990 – nel dopoguerra de Céspedes si dedica a due romanzi che indagano l'evoluzione identitaria nell'Italia post-fascista, focalizzandosi in particolar modo sulla posizione della donna nella dimensione familiare e sociale, in un continuo intreccio tra privato e pubblico, attraverso la storia di Alessandra, protagonista di *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949), e di Valeria, autrice finzionale del romanzo diaristico *Quaderno proibito* (Mondadori, 1952).

In questa fase l'autrice avvia le collaborazioni giornalistiche che segneranno il suo percorso intellettuale tra anni Cinquanta e Sessanta, tra cui si ricordano quella con «Noi donne», «Epoca» – su cui terrà le rubriche *Dalla parte di lei* e *Diario di una scrittrice*¹⁴, «La Stampa» e «La Settimana Incom». In una pagina di diario datata 29 marzo 1954, in procinto di pubblicare la raccolta di racconti *Invito a pranzo* (Mondadori, 1955) e la sua costola *Prima e dopo* (Mondadori, 1955), appunta di sentirsi «in possesso della maturità dei [suoi] mezzi d'espressione, di un notevole senso di autocritica e di un sicuro buon gusto che [la] guida a discernere, a sceverare il [suo] lavoro»¹⁵: la produzione successiva dell'autrice si iscrive infatti in una fase di maggior sperimentazione linguistica e ibridazione di codici ed è segnata dalla

italiana», XXIII, nn. 1-2, 2005, pp. 407-412, EAD., *L'Italia repubblicana raccontata da «Mercurio»*, in «Storia e problemi contemporanei», XIX, n. 41, 2006, pp. 101-115; L. DE CRESCENZIO, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015. Si vedano anche L. FORTINI, «Possiamo dire di avere speso molto di noi»: *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici*, a cura di A. Chemello e V. Zaccaro, Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo* (Bari, 29 novembre – 1° dicembre 2007), vol. III, Bari, Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», 2011, pp. 100-115 e M. GIOVANNONI, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF», XX, nn. 2-3, 2005, pp. 58-83.

¹³ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 161.

¹⁴ Cfr. A. ANDREINI, *La scrittura giornalistica*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 330-349; P. MORRIS, *From private to public: Alba de Céspedes' agony column in 1950s Italy*, in «Modern Italy», IX, n. 1, 2004, pp. 11-20; M. GIOVANNONI, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, cit.; A. ANDREONI, *Il «Diario di una scrittrice»: Alba de Céspedes e la collaborazione a «Epoca» tra il 1958 e il 1960*, in «Griseldaonline», XXI, n. 2, 2022, pp. 173-251.

¹⁵ In M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉPEDES, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2022², p. CIV.

pubblicazione de *Il rimorso* (Mondadori, 1963), basato su un'innovativa costruzione epistolare-diaristica – «non soltanto è il mio libro migliore, il più importante, ma è un grande libro»¹⁶, scrive a Mondadori nel 1964 –, seguito da *La bambolona* (Mondadori, 1967), dalla raccolta poetica *Chansons des filles de mai* (Seuil, 1968; trad. it. *Le ragazze di maggio*, Mondadori, 1970) e dal romanzo sperimentale, dal forte influsso cinematografico, *Sans autre lieu que la nuit* (Seuil, 1973; trad. it. *Nel buio della notte*, Mondadori 1976).

Silvia Contarini, focalizzandosi sul rapporto tra l'autrice e il canone letterario, si sofferma sul contrasto tra la centralità di de Céspedes e della sua opera nei processi editoriali e culturali del XX e del XXI secolo, e la sua attuale marginalità all'interno del canone istituzionale:

Non è stata in vita una scrittrice marginale, anzi, per almeno un trentennio, dal dopoguerra a metà degli anni Settanta, ha agito nel contesto culturale e editoriale italiano. De Céspedes comincia a scrivere da giovanissima, collabora con le principali testate dei suoi tempi, dove pubblica sia pezzi giornalistici che testi narrativi e poetici; scriverà anche per radio, televisione, teatro e cinema. Partecipa alla Resistenza, e partecipa attivamente, nel dopoguerra, al dibattito intellettuale, interessandosi in particolare al ruolo delle donne nella società. Insistiamo fin d'ora su due aspetti. Il primo è che de Céspedes era in costante dialogo sia con le scrittrici del suo tempo [...] che con il pubblico (curava rubriche di "piccola posta"); il secondo è che i suoi romanzi riscontrano successo e sono piuttosto ben accolti dalla critica: gode quindi, tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Settanta del Novecento, di popolarità e riconoscimento¹⁷.

Oltre all'onta del successo commerciale, l'opera di de Céspedes sembra aver pagato il prezzo dell'esposizione dell'autrice per la parità di genere, che, oltre a emergere nelle

¹⁶ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, Parigi, 23 settembre 1964, ora in S. CIMINARI, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021, p. 324.

¹⁷ S. CONTARINI, *Dalla parte delle scrittrici: Alba de Céspedes*, in «Italogramma», n. 21, 2023, pp. 178-190, pp. 180-181. Su de Céspedes nel canone si vedano anche L. SPERA, «Dalla parte di lei» in alcune recensioni tra il 1949 e il '59, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini et al., Roma, ADI editore, 2018; E. FRATOCCHI «Bisogna che scriva, che dica tutto»: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici, in «Sinestesie», XVIII, 2020, pp. 253-266; S. CIMINARI, «Il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo». Alba de Céspedes, il canone e Il rimorso, in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti (15-16 dicembre 2021), a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Roma, ADI Editore, 2023, pp. 149-161.

scritture pubbliche, innerva le diverse prove letterarie, attraverso personaggi e declinazioni differenti, come chiave di lettura centrale nell'analisi dei rapporti di potere e dell'identità umana nel tempo presente:

Si è fatto di me il cliché dell'autrice che scrive facilmente, che vende, che difende le donne, che ha danaro a palate, che svola tra successi internazionali di qualità scadente, e personaggi di cartapesta. Gallo mi disse una volta che *Nessuno torna indietro*, le sue vendite, le sue traduzioni erano per me un marchio d'infamia (sic!). Nella stampa spesso mi vedo accomunata a Liala o alla Peverelli, quale autrice di «romanzi a lieto fine, biblioteca rosa» oppure «che sfornano un libro al mese». Perché? Come mai, se nulla di questo è vero? Se impiego anni e anni a scrivere un romanzo (dai 2 e mezzo di *Nessuno* ai 6 e più del *Rimorso*), se nessuno di essi risponde all'ottimismo richiesto da simile pubblico, se non ho mai pubblicato su giornali femminili, se i miei libri sono sempre “sconsigliati” o “proibiti”?¹⁸

L'attenzione critica su de Céspedes è oggi rinnovata dall'operazione editoriale di Mondadori, nella collana degli «Oscar», e di Clivot, che ne hanno ristampato l'opera pressoché integrale. Riconosciuta dagli studi e dal mondo letterario come un classico del Novecento, alla sua riscoperta contribuisce anche il dibattito alimentato da intellettuali e scrittrici contemporanee, quali Mazzucco, Lipperini, Petrignani, Terranova e, soprattutto, Ferrante, che nella raccolta di scritti *La frantumaglia* inserisce *Dalla parte di lei* tra le letture giovanili di «incoraggiamento» alla scrittura:

Quand'ero lettrice adolescente trepidavo a ogni riga. Mi piaceva che l'amore contasse tanto in quel libro. Sentivo che era vero, non si può vivere senza amore. Ma intanto percepivo che qualcosa non andava. Mi angustiavano gli abiti dell'armadio di Eleonora, ci riconoscevo qualcosa che sapevo. “Erano tutti di colore neutro” scriveva la de Céspedes dando voce ad Alessandra: “avana, grigio, due o tre erano di seta cruda intristiti da un colletto di merletto bianco: abiti adatti a una persona anziana... I vestiti pendevano flosci dalle stampe. Io dissi, piano: ‘Sembrano tante donne morte, mamma...’”. Ecco: l'immagine degli abiti come donne morte appese alle stampe dovette aderire bene al mio sentimento segreto dei vestiti, l'ho usata spesso, la uso ancora. E ce n'era anche un'altra, un paio di pagine prima, che inserii subito nel mio lessico e si riferiva al corpo evanescente di Eleonora innamorata: “era così magra che dentro il vestito sembrava esserci soltanto un po' di respiro”. Com'era vero quel vestito animato solo dal fiato caldo. Leggevo. Leggevo avidamente per vedere come andava a finire¹⁹.

¹⁸ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, Roma, 8 maggio 1966, ora in S. CIMINARI, *Lettere all'editore*, cit., p. 331. Dichiarò inoltre a Piera Carroli: «Perché pensa che a volte ci si riferisca a lei come a una scrittrice rosa?» «Perché lo si dice di tutte le donne che scrivono» (P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 144).

¹⁹ E. FERRANTE, *La frantumaglia*, Roma, edizioni e/o, 2016, pp. 156-157.

Nonostante si sia riaffermata come protagonista del mercato editoriale e di nuove forme di mediazione letteraria, quali audiolibri, podcast e progetti audiovisivi²⁰, all'autrice è, tuttavia, ancora riservato uno spazio estremamente variabile – che oscilla, in ogni caso, tra la totale assenza, un numero irrisorio di pagine e un eventuale testo nell'appendice online – nei libri di testo e nei programmi scolastici e universitari, rendendo particolarmente lampante, in questo caso, il mancato dialogo tra il canone scolastico e il canone “diffuso”²¹: Piazza evidenzia, infatti, la funzione canonizzante di proposte “sinergiche”²², come, ad esempio la pubblicazione congiunta di edizioni economiche e «Meridiani» (quello dei *Romanzi* di de Céspedes, a cura di Zancan, è stato riedito nel 2022), in questo caso, così come in diversi altri, il canone scolastico sembra procedere su un binario non coincidente con la riconfigurazione del panorama critico ed editoriale.

Il fatto che l'opera letteraria di de Céspedes si iscriva in un progetto culturale più ampio, che coinvolge diversi linguaggi, codici e media, tra cui la stampa periodica, la radio, il cinema, la televisione, il teatro, ha certamente contribuito alla sua fortuna nel Novecento: una continua traduzione e autotraduzione non solo linguistica, ma anche mediatica, che l'ha portata nella seconda metà del secolo scorso a conquistare un posto di primo piano nel panorama culturale internazionale, ma anche ad alimentare, nell'ambiente letterario italiano, il pregiudizio che si riserva agli scrittori e – soprattutto – alle scrittrici di successo. È un nodo su cui de Céspedes stessa ragiona nel corso della sua carriera, come testimonia un appunto di diario del 1958:

Non so se mai più giungerò a scrivere un romanzo e mi sono avveduta dell'ingiustizia con la quale è stato trattato finora il mio lavoro. Si dimentica, mi si confina tra le scrittrici popolari, femminili [...]. Mi domando se questo atteggiamento ormai generale, che va divenendo massiccio da quando, negli ultimi anni, questi due, non ho più frequentato il mondo letterario, sia ciò che io effettivamente merito o una forma di diffidenza regionale, provinciale, verso il mio successo all'estero. E questo dubbio, forse, che mi turba, il timore

²⁰ Si menzionano solamente la piattaforma di audiolibri Storytel, con oltre 2 milioni di abbonati, che ha recentemente inaugurato la serie *Le scrittrici si leggono* e la rubrica di RaiPlay *Scrittrici del '900*.

²¹ Sull'argomento si vedano I. PIAZZA, “*Canonici si diventa*”. *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022; si veda anche la recente ricerca di A. BAZZONI, *Autorialità, genere e sistema letterario: conversazioni con Antonella Cilento, Helena Janeczek, Laura Pugno, Caterina Serra e Nadia Terranova*, in «*Cahiers d'études italiennes*», n. 32, 2021 [ultima consultazione 10 novembre 2025]. Si rimanda anche E. DE PASQUALE-M. VENTURINI, «*Parole come azioni*». *La voce delle scrittrici nella didattica della letteratura*, cit., pp. 30-46.

²² I. PIAZZA, “*Canonici si diventa*”, cit., p. 144.

di non saper più scrivere, di non averlo mai saputo fare seriamente, nonostante l'impegno portato in ogni idea, ogni parola, ogni pagina²³.

«Erratica poliglotta del XX secolo»²⁴, abita costantemente, nel corso della sua vita, una condizione liminare tra lingue e culture diverse, segnata, da una parte, da un senso di sradicamento, dall'altra da una ricchezza di possibilità espressive che si tramuta in risorsa poetica. Come sostiene Ciminari, l'autrice sembra infatti acquisire una «progressiva consapevolezza del problema traduttivo. All'idea di una traduzione che si limiti a svolgere la funzione veicolare di far passare un'opera da un contesto linguistico e culturale a un altro, de Céspedes sembra nel tempo preferire quella che dialoga con l'opera, e che sia autonoma da essa»²⁵. L'idea, insomma, che la traduzione sia, fondamentalmente, un atto impossibile: «l'autore che passa da una lingua all'altra», dichiara la scrittrice in un'intervista degli anni Settanta, «deve fare un altro libro»²⁶. In un'intervista radiofonica del 1970, in occasione dell'uscita della raccolta di liriche *Chansons des filles de mai*, tradotta dall'autrice stessa con il titolo *Le ragazze di maggio*, de Céspedes commenta l'urgenza creativa di esprimersi in versi e di adottare la lingua francese, in sintonia con la realtà circostante – la Parigi messa a ferro e fuoco dalle contestazioni del Sessantotto –, definendo in questi termini la propria condizione di “nomade” plurilingue:

Io sono uno degli analfabeti cubani o italiani, non ho neppure la licenza elementare e questo, che è stato per me sempre un grandissimo dolore, il fatto di non appartenere proprio linguisticamente, in partenza, a nessun paese, oggi forse mi ha concesso questo vantaggio, di poter scrivere queste *Chansons*, che sono considerate francesi e poi, tradotte, poiché sono una scrittrice italiana, potranno essere considerate italiane²⁷.

²³ S. CIMINARI, *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», n. 2, 2005, pp. 33-57: 36.

²⁴ L. FORTINI, *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, cit., p. 136.

²⁵ S. CIMINARI, *Un esempio di autotraduzione: Alba de Céspedes* in Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione, (Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008), vol. II, a cura di A. Velez e V. Pecoraro, Herbita Editrice, 2009, pp. 75-94. Su de Céspedes e la Francia si veda il volume *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, a cura di S. Ciminari e S. Contarini, Firenze, Franco Cesati, 2023. Si vedano anche i recenti contributi C. FORNARO, *Alba de Céspedes e l'autotraduzione poetica: dall'archivio come cantiere alle Ragazze di maggio*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 121-130 e P. L. STEMPNIOWICZ, *Tra lingue e identità: l'autotraduzione di Alba de Céspedes come forma di riscrittura narrativa*, ivi, pp. 131-143.

²⁶ V. MESSORI, *Alba de Céspedes si fa castrista*, in «Tuttolibri», 8 maggio 1976, p. 6.

²⁷ Intervista di Luigi Silori e Libero Bigiaretti ad Alba de Céspedes, *Pagina aperta letteraria*, Terzo Programma, 22 marzo 1970, ART, CMM, ID Teca RO00271298. Sul concetto di patria, lingua e identità in Alba de Céspedes si veda A. ANDREONI, *Ritratto d'autrice sub speciae patriae: lingua e identità in*

È il superamento del binarismo fedeltà-tradimento nell'atto traduttivo che spinge a focalizzarsi su un altro tipo di passaggio che ha interessato l'opera di de Céspedes, cioè la traduzione dalla pagina letteraria ad altri media.

Oltre alla scrittura per il grande schermo²⁸, anche la drammaturgia rappresenta una costante nell'opera di de Céspedes e non solo s'intreccia a più riprese con la produzione narrativa, ma costituisce inoltre un impulso creativo che alimenta l'attività intellettuale della scrittrice dagli anni Quaranta agli anni Settanta²⁹. «In fondo il mio sogno, da ragazzina, era quello di diventare capocomico»³⁰, dichiara l'autrice in un'intervista su «La Settimana Incom» del 1961: un'aspirazione si concretizza in un rapporto ambivalente con la scrittura drammaturgica, da una parte la vena creativa accesa dalla «vista sola del palcoscenico»³¹, dall'altra il timore – per il teatro così come per gli altri ambiti in cui si cimenta l'autrice – di mercificare il proprio lavoro come «un ripiego, un *raccourci*, che alla fine si svela più nocivo dell'inattività stessa»³².

L'esordio teatrale di de Céspedes risale al 1952, anno della messa in scena de *Gli affetti di famiglia*³³, opera scritta a quattro mani con Agostino degli Espinosa, già collega

Alba de Céspedes, in *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, a cura di E. Zuccato, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 153-165.

²⁸ Si vedano almeno L. CARDONE, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di L. Cardone e S. Filippelli, Roma, Iacobelli, 2011, pp. 70-82; EAD., *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 289-332; S. RIMINI, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. Guerra, S. Martini, Parma, Diabasis, 2019, pp. 415-426; G. CIANCAMERLA, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, in «Oblio», XII, n. 46, 2022 pp. 105-122; ID., *Scrittrici per il cinema: un itinerario delle origini al neorealismo*, Roma, Carocci, 2024; ID. *Il film nel film: scrittura, identità e performance nella mise en abyme di Serata di gala*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 55-64.

²⁹ Su de Céspedes e il teatro cfr. T. DE MATTEIS, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario in scena*, in «Ariel», XII, n. 1, 1997, pp. 93-100. EAD., *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 121-131; D. CAVALLARO, *Behind the scenes: archival research on the theatre works of Alba de Céspedes*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», 2021, n. 24, pp. 136-146; EAD., *Sins of the Parents: Alba de Céspedes' and Agostino degli Espinosa's Gli affetti di famiglia*, in «The Italianist», XLII, n. 1, 2022, pp. 43-62; EAD., *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit.

³⁰ E. SPRINGOLO, *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia?*, in «La Settimana Incom», 1961, n. 51, p. 19.

³¹ Appunto diaristico di de Céspedes del 22 ottobre 1964. Ora in D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, Roma, Bulzoni, 2023, p. 186.

³² Appunto diaristico di de Céspedes del 14 maggio 1959. Ora ivi, p. 63.

³³ Cfr. A. DE CÉSPEDES-A. DEGLI ESPINOSA, *Gli affetti di famiglia*, «Sipario», VII, n. 75, 1952, pp. 36-56.

dell'autrice ai microfoni di Radio Bari nel 1943, con lo pseudonimo di Astolfo, e autore, prima, capo-redattore, poi, per «Mercurio» tra '45 e '48³⁴. La commedia in tre atti è rappresentata il 24 maggio 1952 al Teatro delle Arti di Roma con la regia di Ottavio Spadaro e l'interpretazione di Wanda Capodaglio, Camillo Pilotto, Tino Carraro, Giuliana Pinelli, Anna Miserocchi e Valerio Ruggeri³⁵. Faranno seguito *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (1961) e *La Bambolona* (1968)³⁶, adattato al palcoscenico da Raf Vallone e dalla stessa de Céspedes, ma successivamente rinnegata dall'autrice, contraria alla piega farsesca data alla commedia dal regista³⁷. A questa triade fa da contorno una costellazione di testi non portati in scena, descritti e analizzati da Daniela Cavallaro nel ricco e accurato volume *Il teatro di Alba de Céspedes*, uscito per Bulzoni nel 2023, che include i due progetti incompiuti *La stanza dei giuochi* (1960) e *Aria d'estate* (1961) e il montaggio poetico *Les filles de mai* (1970), ispirato dalla raccolta *Chansons de filles de mai* (1968) e da alcuni versi anonimi pubblicati nello stesso anno su «Le Monde»³⁸. A questo composito quadro si aggiungano le decine di “recite” scritte in occasione delle feste organizzate da de Céspedes nell'abitazione romana di via Duse: i testi, di datazione incerta ma principalmente riconducibili agli anni dell'immediato dopoguerra, tra '45 e '48, restituiscono uno sguardo satirico sulla realtà politica e intellettuale dell'Italia contemporanea, particolarmente dissacrante in recite come *Italia letteraria* e *Barbanera*. In quest'ultimo testo, datato al 1953, de Céspedes, scandendo la recita secondo il modello del popolarissimo almanacco Barbanera, associa ad ogni segno zodiacale un ritratto parodico di una categoria di letterati, compresi i «pesci naviganti nelle onde della RAI», così tratteggiati³⁹:

³⁴ Su Agostino degli Espinosa si veda D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., in particolare le pp. 19-27.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 46-52.

³⁶ Il precedente letterario è A. DE CÉSPEDES, *La bambolona*, Milano, Mondadori, 1967. Il romanzo è stato ripubblicato da Mondadori nella collana «Oscar moderni» nel 2023. Oltre allo spettacolo teatrale, il soggetto de *La bambolona* ha avuto anche un passaggio al cinema nel 1968, con la regia di Franco Giraldi e l'interpretazione di Ugo Tognazzi (vincitore del Nastro d'Argento) e Isabella Rei nel ruolo dei protagonisti Giulio e Ivana.

³⁷ Su *La bambolona*, le stesure della commedia e lo scontro con Raf Vallone, cfr. D. CAVALLARO, *La bambolona*, in *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 119-152.

³⁸ Cfr. D. CAVALLARO, *Progetti e testi incompleti*, in EAD., *La bambolona*, in *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 153-184.

³⁹ D. CAVALLARO, *Appendice V*, in EAD., *La bambolona*, in *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 468-495: 491.

TINÌ: Qui Radio Roma!
 Abbiamo trasmesso un programma di musica leggera.
 Notizie varie: con l'anno che nasce questa sera
 La RAI dà inizio a un nuovo terrificante dramma:
 Oltre al terzo trasmette anche il quarto programma!
 [...]

GIGINO: Studio sui Parallelipomeni secondo la profilassi eugenetica
 visti secondo il profilo storico nei confronti dell'etica.

LIVIA: Trasmissione di minuti quattro e ore dieci
 A cura di Leone Piccioni o chi ne fa le veci.

GUIDO: Ma non è ancora icastico l'uso delle dieresi
 È chiaro che l'istanza s'opponesse alla sinderesi.

LINDA: Per alcuni disturbi sul centro del diaframma
 Ora siamo costretti a cambiare programma⁴⁰.

Da queste poche battute, emerge una posizione critica nei confronti della programmazione culturale radiofonica, dal 1950 diffusa principalmente dal Terzo Programma, ritenuta d'impostazione troppo elitaria, accademica e tradizionale per poter assurgere realmente a una funzione pedagogico-culturale nei confronti della massa in ascolto. Questa considerazione, veicolata dalla recita teatrale, è centrale e riguarda non solo il rapporto tra de Céspedes e i mass media, ma, più generalmente, la postura dell'autrice rispetto ai passaggi intermediali del contenuto letterario.

Dagli anni Trenta fino agli anni Ottanta, de Céspedes, infatti, pur manifestando, contraddittoriamente, così come la gran parte dell'élite letteraria italiana, quella che Fausto Colombo ha definito una postura di «esternità» rispetto all'industria culturale⁴¹, abita una posizione liminare e attraversa spesso il confine tra letteratura e mezzi di comunicazione di massa, dimostrando più che un semplice interesse a diffondere la propria opera, un'attenzione artistica alla specificità dei diversi mezzi espressivi⁴².

Oltre a un evidente impatto dei media, del cinema in particolar modo, sulle strutture narrative – si pensi tanto alle prime prove letterarie *Io, suo padre* e *Nessuno torna indietro*, quanto al successivo *Nel buio della notte*⁴³, – il lavoro su altre forme artistiche e canali mediatici avvia una riflessione anche sulla trasformazione del linguaggio,

⁴⁰ Ivi, pp. 491-492.

⁴¹ Cfr. F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1999, p. 103.

⁴² Cfr. A. DE CÉSPÉDES, *Io alla tv*, in «Radiocorriere», n. 46, 13 novembre 1955, p. 18; EAD., *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», n. 446, 19 aprile 1959, pp. 96-98. Si vedano anche EAD., *Il telefono televisivo*, in «La Stampa», 31 agosto 1956, p. 3; EAD., *Il tranquillo italiano*, in «La Stampa», 22 gennaio 1957, p. 3.

⁴³ Si veda A. BRAMATI, *Le tecniche di raccordo delle sequenze narrative in Sans autre lieu que la nuit / Nel buio della notte*, in *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit., pp. 69-84.

sempre più influenzato dalla comunicazione di massa. Commenta questi aspetti nell'articolo *Il linguaggio radiotelevisivo*, pubblicato su «Epoca», all'interno della rubrica *Diario di una scrittrice*⁴⁴, il 19 aprile 1959:

In questi giorni – come sempre quando viaggio, quando mangio sola in un albergo o in un ristorante, quando, insomma, mi trovo casualmente accanto a gente sconosciuta – ricordo spesso i rimproveri ricevuti da bambina perché m'incantavo ad ascoltare i discorsi degli estranei.

La mia curiosità era scambiata per desiderio di carpire qualcosa d'inadatto alla mia età; invece ciò che m'affascinava era la possibilità di conoscere, mediante un linguaggio nuovo, personalità diverse da quelle dei miei familiari [...] Anche adesso ascolto i discorsi degli estranei. E, come allora, senza alcun interesse per le persone definite da nomi e cognomi sibbene per il mondo che esse rappresentano e che dal loro modo d'esprimersi tento di indovinare.

Tuttavia, molto spesso, provo un senso di solitudine e di scoraggiamento di fronte al linguaggio che oggi va diffondendosi tra coloro che non tengono in alcun conto la cultura.

E se, in questi miei «ascolti», talvolta mi capitano piacevoli sorprese, più spesso mi avvedo malinconicamente che ormai, anche tra coloro che hanno compiuto studi, la conversazione è ridotta a un mero scambio di slogans pubblicitari, di titoli e di ritornelli di canzonette in voga, di battute udite alla televisione o alla radio. Vi sono migliaia di persone che, se venissero private di colpo delle trasmissioni radiotelevisive, sarebbero come mute. Oggi, invece, hanno fama di possedere molto spirito nel mondo che frequentano. Naturalmente, per godere tale fama, bisogna essere aggiornatissimi; [...] Quelli che, per comunicare con il prossimo, ricorrono a un minimo di fantasia o di invenzione personale, sono giudicati noiosi. Suppongo che tra breve, seguendo tale china, saranno messe in vendita anche in Italia certe cartoline che vidi negli Stati Uniti, sulle quali il testo è già stampato: Sto bene, Sono raffreddato, Mi diverto, Mi annoio, Il tempo è bello, Piove, Mandate soldi. Accanto ad ogni frase c'è un quadratino, come nei quiz, e basta tracciare una crocetta presso quella che conviene al proprio caso⁴⁵.

Il riscontro, dunque, di un livellamento a ribasso della cultura e del lessico nel primo decennio repubblicano, in direzione di un «processo di accelerazione nel ritmo vitale della lingua» e di «unificazione» che Ornella Fracastoro Martini, nel suo testo precettistico *La lingua e la radio* del 1951, imputava al medium sonoro in quanto «forma di penetrazione»⁴⁶.

⁴⁴ Sulla rubrica, che segue a quella, più longeva, dal titolo *Dalla parte di lei*, si veda A. ANDREONI, *Il «Diario di una scrittrice»: Alba de Céspedes e la collaborazione a «Epoca» tra il 1958 e il 1960*, in «Griseldaonline», XXI, 2, 2022, pp. 173-251. Evidente il richiamo a *A Writer's Diary* di Virginia Woolf, uscito a cura di Leonard Woolf per The Hogarth Press nel 1953.

⁴⁵ A. DE CÉSPEDES, *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», X, n. 446, 19 aprile 1959, p. 96.

⁴⁶ O. FRACASTORO MARTINI, *La lingua e la radio*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 9. Si veda anche G. SERGIO, *Parole negli interstizi: dall'Eiar alla multiradio*, in *Parole su parole. I media e la divulgazione dell'italiano*, in www.treccani.it, 2013.

L'apertura di Alba de Céspedes alla sperimentazione espressiva e ai nuovi linguaggi mass-mediali è stata oggetto di diversi studi dall'inizio del nuovo Millennio, che hanno avuto il merito di gettare una nuova luce sull'opera intellettuale dell'autrice italo-cubana assumendo prospettive critiche inedite e interdisciplinari. Se dal quadro critico internazionale emerge che, nel relazionarsi con l'audiovisivo, è stata la settima arte la principale interlocutrice di de Céspedes, ancora scarsamente indagata è la sua collaborazione con il medium radiofonico.

Diversi, infatti, al di là dell'esperienza de *La voce di Clorinda* (§II.2.c), gli interventi dispersi e ancora da indagare, la cui analisi restituisce il ritratto di un'autrice particolarmente attratta dalle potenzialità comunicative di radio e televisione e alle innovazioni sociologiche introdotte dai media. Nell'articolo *Il tranquillo italiano*, pubblicato su «La Stampa» nel 1957, anticipa alcune delle tematiche che saranno affrontate pochi anni dopo da Umberto Eco nel saggio *Fenomenologia di Mike Bongiorno*⁴⁷: prendendo spunto dalla visione di *Lascia o raddoppia?* riflette sulla proposta innovativa del modello dell'*everyman*, rappresentato dai concorrenti e soprattutto dal conduttore:

Non sono, debbo confessarlo, un'assidua della televisione; non la possiedo (non possiedo neppure la radio) perché ho imparato a difendermi dalla mia debolezza; so bene che, altrimenti, rimarrei lunghe ore oziosa, accettando di impiegare il tempo in un modo scelto da altri e, in generale, diverso da quello che sceglierei io stessa. [...]

Tutti si domandano quale sia il segreto del grande successo ottenuto dal signor Buongiorno, presentatore di "Lascia o raddoppia?". Pare, infatti, che migliaia di ragazze gli scrivano lettere appassionate. [...] Il signor Buongiorno non è bello (e spero non si offenderà di tale mio giudizio), non veste in modo originale o sgargiante, non si studia mai di essere *brillante*, anzi, deve vincere ogni sera la propria timidezza e, vivaddio!, non ci riesce neppure troppo bene; [...] Non impersona, dunque, i sogni favolosi, inattuabili, suggeriti alle

⁴⁷ Il saggio, uscito su «Pirelli» nel 1961, è stato raccolto in U. ECO, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 30-41. Qui si legge: «La situazione nuova in cui si pone al riguardo la TV è questa: la TV non offre, come ideale in cui immedesimarsi, il *superman*, ma l'*everyman*. [...] Il caso più vistoso di riduzione del *superman* all'*everyman* lo abbiamo in Italia nella figura di Mike Bongiorno e nella storia della sua fortuna. Idolatrato da milioni di persone, quest'uomo deve il suo successo al fatto che in ogni atto e in ogni parola del personaggio cui dà vita davanti alle telecamere traspare una mediocrità assoluta unita (questa è l'unica virtù che egli possiede in grado eccedente) ad un fascino immediato e spontaneo spiegabile col fatto che in lui non si avverte nessuna costruzione o finzione scenica: sembra quasi che egli si venda per quello che è e che quello che è sia tale da non porre in stato di inferiorità nessuno spettatore, neppure il più sprovveduto. Lo spettatore vede glorificato e insignito ufficialmente di autorità nazionale il ritratto dei propri limiti. (ivi, pp. 31-32).

ragazze dai fotoromanzi e dai fumetti, ma i ragionevoli sogni che esse possono attuare sposando un professionista, un compagno d'ufficio, un uomo che non esprime il mondo violento, brutalmente affascinante di Marlon Brando, ma il nostro onesto, educato mondo borghese; un mondo in cui si lavora e, talvolta, si consegue anche la notorietà, svolgendo i propri compiti con serietà e intelligenza, in cui quando si dicono parole come *mamma* o *patria* non si tira fuori il fazzoletto, in cui non si vuole, con ogni frase, far ridere. Il dignitoso, garbato, solido mondo di quei tranquilli italiani nei quali gli altri italiani, guardando la televisione, si riconoscono con piacere⁴⁸.

Affascinata dalle dinamiche televisive, racconta su «Radiocorriere» la sua prima esperienza da ospite in studio nel 1955, dichiarando di essersi sentita «come una stella» immersa in uno spazio sospeso dalla realtà e in un tempo che guarda alle sfide del futuro:

Non è come alla radio dove, generalmente, sei solo in una piccola cabina ovattata, impenetrabile, un vetro spesso ti divide dagli operatori che ti dirigono coi gesti, e dove parlare nel microfono è quasi cercare ansiosamente un orecchio che ti ascolti e, così, ti tragga da quella solitudine in certo modo angosciata. Alla televisione tutto è molto diverso: sei in uno studio vasto, alto, attorno vedi uomini vestiti di tute bianche che portano cuffie di ascolto per seguire un loro misterioso colloquio e, simili ad abitanti di altri pianeti, cavalcano macchine che si spostano silenziosamente su carrelli di gomma, che si alzano, si abbassano, ti si avvicinano col muso teso come mostruosi animali dagli occhi rossi [...]. Ma poi, in quello spazio ove sei come una stella, intendi la poesia di un tempo che è presente eppure sa di futuro e, per questo, ti comunica tanta commozione. [...] Così, quando sei di fronte alla macchina da presa, senti che tutto ciò che dici è sempre inadeguato al rapporto che ti lega, a chi guarda e ascolta e, soprattutto, a quello che stringi con lo spazio che raccoglie, assorbe e proietta la tua immagine come qualcosa che non è estraneo ad esso, ma ne fa parte. Perciò, ogni volta, nulla di ciò che si svolge attorno mi colpisce quanto lo sforzo che l'uomo compie per stabilire una ulteriore intesa con i suoi simili e per penetrare il mistero cosmico che lo circonda⁴⁹.

Una sensazione che prescinde, scrive de Céspedes, dalla lingua adottata o dai mezzi tecnici impiegati, provata di fronte a qualsiasi telecamera – francese, americana, cubana che fosse – si sia trovata davanti. Quello delle collaborazioni internazionali è, difatti, un ulteriore snodo centrale nell'evoluzione del rapporto tra l'autrice e i mass media, in quanto i continui inviti da parte di radio e televisione estere non fanno che sottolineare il contrasto tra l'accoglienza della critica estera e il progressivo distacco

⁴⁸ A. DE CÉSPEDES, *Il tranquillo italiano*, cit., p. 3.

⁴⁹ A. DE CÉSPEDES, *Alba de Céspedes: io alla tv*, in «Radiocorriere», XXXII, n. 46, 13-19 novembre 1955, p. 18.

dalla scena culturale italiana dalla fine degli anni Cinquanta in poi. Scrive sul diario il 31 agosto 1959:

Riordino la biblioteca. Stanotte lavorato per la prima volta passabilmente da quando sono a Roma. Il sollievo, la facilità che provo a Parigi è che lì sono soltanto uno scrittore mentre qui sono una donna alla quale si perdona di essere uno scrittore⁵⁰.

Durante i lunghi periodi trascorsi tra Stati Uniti, Cuba e Francia, de Céspedes non può infatti far a meno di notare la crescente attenzione rivoltale della stampa e dei mass media esteri:

Da tutto il mondo mi giungono richieste di collaborazione, direttori di giornali vengono apposta da Londra o dalla Svizzera per parlarmi, giornalisti per intervistarmi. La mia corrispondenza non è più che straniera: alla radio, alla televisione mi sollecitano pregandomi che io dica una parola, che vada magari solo due minuti⁵¹.

Le carte d'archivio confermano questo dato, soprattutto la sezione dedicata alla corrispondenza professionale, tra cui sono conservate, ad esempio, le lettere di Karin de Laval, traduttrice di de Céspedes e rappresentante Mondadori per la Svezia⁵², la quale si occupa anche di proporre, già dagli anni Cinquanta, le opere decéspedesiane alla radio scandinava: «nella radio Finlandia questa primavera un Tuo racconto è stato letto nella mia traduzione, cioè *Sogni nella Fuga*. Con molto successo. Ho proprio io gli autori da recitare alla radio, cioè Pirandello, Moravia, Alvaro, Bonaventura Tecchi, Tu e Domenico Rea. Tu vedi che sei in buona compagnia!»⁵³.

Particolarmente richiesta dalla radio e dalla televisione francese dopo l'uscita della raccolta poetica *Chansons des filles de mai* (1968) e di *Sans autre lieu que la nuit* (1973), de Céspedes prende parte, nel 1973, su invito di Claude Noël, a un salotto radiofonico sulla traduzione letteraria negli studi dell'ORTF, insieme a Maurice Nadeau, Guy Dumur, Ugné Karvelis, Lily Denis lo stesso Noël, con la partecipazione

⁵⁰ Appunto del 31 agosto 1959, ora in S. CIMINARI, «Far scoppiare subito la crisi». La “resistenza” di *Alba de Céspedes a Parigi*, in «Suite française», n. 7, 2024, pp. 43-58: 48.

⁵¹ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, 19 novembre 1958. Ora in A. ANDREONI, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., pp. 225-226.

⁵² Sulla ricezione di de Céspedes in Svezia si veda U. ÅKERSTRÖM, *Alba de Céspedes in Svezia*, in «Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi», IV, 1992, pp. 29-45.

⁵³ Lettera di Karin de Laval ad Alba de Céspedes, Stoccolma, 5 giugno 1952, FAAM, FAdC, b. 15, f. 3. Alla trasmissione di *Sogni*, seguirà quella dei racconti *Libretto* (incluso in *Invito a pranzo*), nel 1956, e *Benigno* (pubblicato su «La Stampa» il 21 agosto 1955), nel 1958.

precedentemente registrata anche di M.A. Asturias e di Robert Sabatier («j'ai été chargée par l'ORTF de la production d'une émission (sur la traduction littéraire) qui doit passer "direct", dans le cadre des "Après-midis de France-Culture", le mardi 25 septembre prochain de 16h 50 à 18 h et je serais particulièrement heureuse que vous acceptiez d'y participer»⁵⁴).

È immersa in una routine editoriale che vive con una certa insofferenza, ma che sa essere necessaria: scrivendo a Giacomo Antonini da Parigi il 28 settembre del 1973, descrivendogli le sue giornate scandite da «cerimonie editoriali: radio, T.V., interviste» dopo l'uscita di *Sans autre lieu que la nuit*, come, d'altronde, avviene «sempre dopo la pubblicazione di un libro», de Céspedes gli annuncia la partecipazione alla trasmissione televisiva *Italiques*, primo modello francese di *talk show* all'americana – «reprend l'idée du meneur du jeu et l'injonction de déborder le cadre strictement littéraire en accordant une large place aux thèmes de société, ce qui est rendu possible par l'hétérogénéité des invités»⁵⁵ – e, poi, a una puntata di *Aujourd'hui Madame*⁵⁶, lamentando la ripetitività della promozione editoriale, in cui «si tratta di ripetere sempre le stesse cose, rispondere sempre alle stesse domande, ma tutto ciò serve per il grosso pubblico, per le vendite»⁵⁷.

A conferma di un crescente disinteresse della critica italiana, anche la radio, prima, e la televisione, poi, dopo una prima fase di intensa collaborazione, lascerà progressivamente ai margini la figura di de Céspedes, che, infatti, nel 1976 scrive a Carlo Betocchi:

L'Approdo, del resto non si è mai occupato di me, salvo per due minuti dedicati a una intervista-lampo di Mario Picchi in occasione delle Ragazze di maggio, so che fu per suo intervento: era, ricordo, il venticinquesimo anniversario di quella trasmissione. Ma questo non ha importanza, Lei avrà forse notato che io non ho mai concorso ad alcun premio letterario poiché so bene a quante umilianti manovre l'autore e l'editore debbano sottomettersi per vincere, o per tentare di vincerlo. So che Lei la pensa come me. L'essenziale è scrivere e avere il consenso di coloro che stimiamo. Il resto, premi con grosse vendite, e simili, aiutano a vivere materialmente, questo è molto importante.

⁵⁴ Lettera di Claude Noël ad Alba de Céspedes, Parigi, 5 settembre 1973, FAAM, FAdC, b. 19, f. 2.

⁵⁵ F. DELARUE, *Les années 1970 en France au prisme de la médiation littéraire au petit écran*, in «Enthymema», VII, 2012, pp. 484-512.

⁵⁶ Ancora nel 1975 è invitata dalla conduttrice Lucile Paradis a partecipare a rilasciare un'intervista in un programma televisivo canadese, *Femme d'Aujourd'hui*. Cfr. lettera di Lucile Paradis ad Alba de Céspedes, Montréal, 22 aprile 1975, FAAM, FAdC, b. 19, f. 2.

⁵⁷ ACGV, Fondo Giacomo Antonini, Lettera di Alba de Céspedes del 28 settembre 1973, GA.1.68.44.

Ma è preferibile ridurre le proprie necessità in questo campo, che ridurre l'immagine che abbiamo di noi stessi, e del nostro mestiere⁵⁸.

La forbice tra l'attenzione internazionale e l'accoglienza italiana aumenterà drasticamente tra anni Sessanta e Settanta, complice anche la lontananza dell'autrice da Roma, tanto che, pochi mesi dopo l'uscita de *Il rimorso*, nel febbraio 1964, de Céspedes appunta sul diario:

Ormai il destino dei miei libri è scontato. Nessuno li legge, nessuno li leggerà in futuro. La mia carica vitale è riuscita a farmi avere un successo personale, nient'altro. Sarei dovuta rimanere in Italia dopo *Invito a pranzo*. La partenza, lo sprezzo del potere della coterie. E ora lo pago. Ma non avrei saputo pagare altrimenti⁵⁹.

Morrà a Parigi, sua città d'elezione, nel 1997, appena in tempo per scorgere i primi segni di una rinnovata attenzione critica alla sua opera letteraria anche in Italia – riaccesa dall'edizione del 1994 di *Dalla parte di lei* – e lasciando incompiuto l'ultimo grande progetto d'ispirazione autobiografica, *Con gran amor*.

⁵⁸ ACGV, Fondo Carlo Betocchi, Lettera di Alba de Céspedes da Parigi del 10 giugno 1976, CB.I.560.2. Nel documentario *Italiani – Alba de Céspedes. Vivere per scrivere* (di S. Fasulo, regia N. Nesler, 2017) si può visionare un estratto di un'intervista realizzata da Luigi Silori per *L'approdo* televisivo. Qui de Céspedes dichiara: «Dirò che io non ho la televisione, ma la considero molto utile come mezzo di diffusione della cultura, dell'informazione. Della cultura soprattutto in quegli strati che non possono avvicinarsi ad essa in modo più diretto e consapevole. Rimpiango soltanto che troppe opere di grande importanza, autori del passato e contemporanei anche, siano esclusi per motivi cosiddetti morali, che io non approvo».

⁵⁹ Ora in S. CIMINARI, «*Il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo*». *Alba de Céspedes, il canone e Il rimorso*, cit., p. 153.

2. «Un acquario stracolmo di libri e di carte». Archivi in dialogo

a. Tra il Fondo d'autrice e Rai Teche

Quando andai a trovarla in nell'Île Saint-Louis, al quai de Bourbon, Alba mi fece vedere le carte custodite in più luoghi, con ordine ossessivo, nello splendido appartamento tappezzato di libri e ingentilito di volumi e di fotografie: una miniera, una ricchezza di pensieri e di scrittura che non è riuscita a compiersi del tutto, forse per ragioni più pubbliche che private⁶⁰.

Così la scrittrice Gina Lagorio ricorda il primo impatto con l'archivio, ancora in costruzione, di Alba de Céspedes, attenta conservatrice e organizzatrice dei propri documenti e della propria biblioteca⁶¹, conservati fino al 1997 nella sua ultima casa francese. «Una specie di acquario blu», lo definisce Laura Lilli, in visita a Parigi per intervistarla, «stracolmo di libri [...] e di carte»⁶².

Alla morte di de Céspedes il complesso documentario è stato consegnato, per volontà dell'autrice, ad Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, all'epoca responsabile scientifica del Fondo, per poi essere donato agli Archivi Riuniti delle Donne, sotto la gestione della Fondazione Badaracco. Non è certamente una destinazione accidentale e, infatti, la scelta del luogo dove conservare il proprio patrimonio intellettuale risulta spesso «almeno in parte connessa al significato e al valore che nel corso della vita [scrittori e scrittrici] hanno ad esso attribuito. E dell'attenzione intermittente, costante o pressoché inesistente che vi hanno dedicato»⁶³.

⁶⁰ G. LAGORIO, *Un ricordo di Alba de Céspedes*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 256-260: 260.

⁶¹ Sulla biblioteca si veda almeno E. MERLO, *La biblioteca di Alba de Céspedes*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di Storia dell'editoria in Italia», X, n. 2, 2004, pp. 41-47.

⁶² L. LILLI, *Alba dei miracoli*, in «La Repubblica», 9 maggio 1980, ora in EAD., *Passioni e parole. Incontri e interviste*, Milano, La Tartaruga, 2001, pp. 179-185: 180. Qui si legge: «“Venga, venga”, dice aprendomi la “porta proibita” con molta cordialità. Entro in una specie di acquario blu, immerso in una tenue, confortevole luce elettrica benché fuori sia pieno giorno. “Sì”, dice subito, “io sono un animale notturno. Scrivo tutta la notte, vado a dormire la mattina”. L'acquario è stracolmo di libri – traduzioni delle opere di Alba de Céspedes in trenta lingue – e di carte. Sul tavolo blu, sopra una macchina da scrivere portatile, c'è la traduzione francese, appena uscita da Seuil, di *Prima e dopo*, storia di una donna che “sceglie l'emancipazione”».

⁶³ I. ZANNI ROSIELLO, *Archivi di scrittori e scrittrici*, in «Critica letteraria», 176, n. 3, 2017, pp. 605-630: 615. Si legge poi: «Cura e negligenza, buona tenuta e trascuratezza, interesse e disinteresse per la relativa selezione-conservazione, spesso si sovrappongono e si contraddicono. Diverse risultano pertanto le immagini di sé che più o meno volontariamente o involontariamente vengono consegnate alla posterità. Molto variegata è la casistica in cui ci si imbatte ogni volta che si varca la soglia degli archivi di scrittori e di scrittrici».

In seguito, il Fondo, di 14 metri lineari, riconosciuto di notevole interesse storico dalla Soprintendenza archivistica per la Lombardia, è stato ordinato e inventariato grazie a un approccio interdisciplinare alle carte e alla convergenza di risorse e strumenti provenienti dalla critica letteraria e dall'archivistica.

Nel marzo 2009 l'archivio è stato donato dall'erede alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, dove è oggi accessibile e aperto alla consultazione. Il Fondo, afferma Linda Giuva, «rappresenta uno dei più affascinanti aggregati archivistici esistenti oggi in Italia nel settore degli archivi di personalità contemporanee»⁶⁴. I documenti conservati, compresi nell'arco cronologico 1879-1997, da prima della nascita all'anno della morte di de Céspedes, si articolano nelle serie *Documenti personali e sulla famiglia* (9 buste), *Corrispondenza professionale* (13 buste), *Corrispondenza* (13 buste), *Scritti* (72 buste), *“Mercurio”* (3 buste), *Ritagli stampa* (13 buste), *Fotografie* (8 buste), *Testi inviati ad Alba de Céspedes* (5 buste)⁶⁵.

Si tratta di un caso raro per la sua ricchezza, varietà e completezza nel panorama degli archivi letterari, che, sottolinea Giuva, «spesso sono stati privati di importanti documenti a causa delle difficoltà a intendere l'archivio come luogo di relazioni tra documentazione di diversa natura»⁶⁶.

Particolarmente interessante la sezione di corrispondenza, che raccoglie le lettere con gli editori – quelle con Mondadori, pubblicate da Sabina Ciminari nel volume *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori* (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021) restituiscono uno scambio fondamentale al fine di ricostruire la storia editoriale dell'opera decéspedesiana e il percorso intellettuale della scrittrice – con traduttori e traduttrici, con il pubblico e con la rete di rapporti che l'autrice ha intessuto nel corso della propria vita, tra cui si evidenziano i nomi di Aleramo, Negri, Bellonci, Gadda, Banti, Calvino, Masino, de Libero, Savinio⁶⁷.

⁶⁴ L. GIUVA, *Le carte di una vita*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, p. 116.

⁶⁵ Si veda la descrizione del Fondo pubblicata sul sito della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: <https://www.fondazionemondadori.it/introduzione-ai-fondi/alba-de-cespedes/> [data ultima consultazione: 29 novembre 2025].

⁶⁶ L. GIUVA, *L'Archivio come autodocumentazione*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 383-391: 385.

⁶⁷ Si vedano i carteggi L. SPERA, *«Un gran debito di mente e di cuore». Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero*, Milano, FrancoAngeli, 2016 e M. NICOLI, *Alba de Céspedes e Adriana Ramelli. Due intellettuali del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2025.

Un archivio, dunque, che traccia un dettagliato autoritratto, nell'interconnessione tra scritture pubbliche e private, tra opera letteraria e percorso intellettuale: «l'intreccio tra scrittura e vita, centrale nella poetica di de Céspedes (come in quella di Aleramo) si riflette», osserva Zancan, «nelle carte conservate e nel modo in cui, negli anni, l'autrice le manipola, le annota, le organizza»⁶⁸. Un continuo esercizio di rilettura e di narrazione di sé che delle carte fa non solo testimonianza, ma anche risorsa ermeneutica e ispirazione narrativa, che culmina nella stesura dell'ultimo romanzo, *Con grande amore*, lasciato incompiuto e stralci selezionati del quale sono stati pubblicati postumi nel «Meridiano» del 2011⁶⁹: si tratta di un «labirinto documentario» costruito «con la stessa febbrile maniacalità con cui ha conservato e documentato tutta la propria attività di scrittura»⁷⁰, all'interno del quale è impossibile orientarsi prescindendo dal legame a doppio filo del testo con il fondo archivistico nel suo complesso, che qui diventa non solo bacino conservativo, ma anche fonte diretta della narrazione romanzesca.

Tra le carte, de Céspedes ha conservato anche le tracce dell'attività radiofonica, a testimonianza di un ruolo importante dei progetti al microfono all'interno del proprio percorso intellettuale. Ci si è già soffermati sullo snodo de *La voce di Clorinda*, la cui documentazione, conservata nel Fondo d'autrice, ha dato avvio a un primo contributo monografico sull'esperienza di Radio Bari e Radio Napoli nel volume di De Crescenzo (2015) e a una successiva edizione a cura di Valeria Paola Babini (2024). Pur non prevedendo una sezione prettamente dedicata ai contributi radiofonici, l'analisi delle diverse anime del Fondo permette di ricostruire alcuni passaggi centrali del rapporto tra de Céspedes e la radio. L'intersezione tra la corrispondenza professionale, gli interventi e gli articoli e i fascicoli dedicati agli adattamenti delle proprie opere consente, infatti, di mettere a fuoco un quadro piuttosto articolato, che

⁶⁸ M. ZANCAN, *Gli archivi letterari*, in «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, 2012, pp. 381-390: 387.

⁶⁹ Su *Con grande amore* si veda l'edizione critica pubblicata nel «Meridiano» a cura di M. C. Storini nel 2011 e in particolare M. C. STORINI, *Con grande amore. Notizie sui testi*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, a cura di M. Zancan, Milano, Mondadori, 2022²; si vedano anche S. GHIRARDELLO, «*Con gran amor*». Frammenti di un romanzo cubano, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, 2005, cit., pp. 187-215; M. C. STORINI, *Identità di un inedito. L'ultimo romanzo di Alba de Céspedes*, in «Cuadernos de italianística cubana», XII, n. 19, 2012, pp. 254-280; C. SPAZIANI, *Con gran amor di Alba de Céspedes. Storie di un romanzo incompiuto*, Roma, Perrone, 2024.

⁷⁰ M. C. STORINI, *Con grande amore. Notizie sui testi*, cit., p. 1690.

si complica ulteriormente e acquisisce contorni più definiti grazie allo spoglio su «Radiocorriere» e alla ricerca negli archivi Rai, in particolar modo il Catalogo Multimediale e il Fondo Galassini di Rai Teche, conservato a Torino.

La sottoserie di interventi e articoli dell'autrice conserva diversi dattiloscritti evidentemente destinati a una lettura radiofonica, tra cui due conversazioni per la rubrica *Scrittori al microfono*, un testo per *La buona convivenza* (1955), materiali preparatori per *Il Convegno dei cinque* (1963), un testo sui collegi anglosassoni evidentemente connesso al progetto per la BBC *Maggio inglese* (1953), i cui documenti sono raccolti in un fascicolo dedicato (§IV.6). Tra gli adattamenti radiotelevisivi si conserva il copione inviato dalla Rai di *Quaderno proibito*, ridotto per la trasmissione *Una commedia in trenta minuti*, sulla base del testo teatrale *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (1962) (§IV.3). La sezione di corrispondenza consente, inoltre, non solo di mettere a fuoco alcune collaborazioni note ma non analizzate dalla critica, come *Maggio inglese* e i diversi progetti relativi a *Nessuno torna indietro* prima della sua riduzione televisiva del 1987, ma anche di tracciare un quadro dei rapporti di de Céspedes con le radio internazionali, in particolar modo l'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) e con la Rai. Le lettere certificano infatti la partecipazione dell'autrice a *La buona convivenza*, ad *Appuntamento delle cinque*, a due cicli di *Scrittori al microfono* (*Dieci anni di letteratura italiana 1945-1955* e *I giovani d'oggi*). È inoltre invitata, il 10 marzo 1958, in qualità di scrittrice contemporanea “tra le più note”, a inviare un racconto scritto appositamente per la radio sul tema della rielaborazione dei miti classici:

È nostra intenzione di riprendere con criteri del tutto diversi la rubrica del Terzo Programma “Racconti scritti per la Radio” iniziati anni or sono e con risultati non sempre soddisfacenti. Gli autori invitati, nonostante qualche eccezione, difficilmente hanno tenuto presenti le possibilità del mezzo radiofonico. Nessuna differenza sostanziale risultava così tra il racconto scritto per la radio e quello destinato a una normale pubblicazione. Si tratta ora di ristudiare la formula della rubrica basandosi su criteri più precisi e vorremmo poter contare, oltre che sull'estro inventivo dei nostri narratori, sul loro interesse per un esperimento nuovo.

Abbiamo pensato così di cominciare con una prima serie di racconti dedicandola a miti classici, sia per la loro suggestione, sia nell'intento di presentare un programma omogeneo e vario nello stesso tempo per la diversità delle favole antiche e i moltissimi modi di interpretarle. La invitiamo quindi a proporci qualche argomento, anche per evitare coincidenze con i suggerimenti degli altri collaboratori. Nella rielaborazione dei temi sarà naturalmente consentita la più ampia libertà di impostazione e di tono, la possibilità della

scelta più congeniale fra l'idillio e il grottesco, l'atteggiamento ironico e l'abbandono alla rievocazione poetica, l'adattamento del mito all'ambiente contemporaneo e la contaminazione fra elementi classici e moderni.

Lo scrittore si dovrà porre problemi di struttura compositiva, tenendo conto di tutti gli effetti che si possono ottenere dal mezzo radiofonico. Il racconto sarà quindi pensato, costruito e sceneggiato con un'attenzione particolare al ritmo, alle pause, alla varietà delle voci. La trasmissione radiofonica per risultare vivace e attraente deve basarsi essenzialmente sul dialogo, mirare alla dinamicità, servirsi largamente di interventi sonori e di commenti musicali, tendere insomma a una "rappresentazione" sia pure affidata all'ascolto.

Lei potrà dare tutte le indicazioni che riterrà utili per la trasmissione, senza preoccupazioni di carattere tecnico perché è compito dei nostri esperti di tradurle in una realizzazione adeguata. A questo proposito ricordiamo che la RAI-TV dispone di un Centro di fonologia musicale perfettamente attrezzato anche per gli effetti che si possono ottenere attraverso la musica elettronica e concreta.

La durata delle composizioni potrà variare dai 20 ai 30 minuti (corrispondenti a 10-12 cartelle di 30 righe dattiloscritte). [...] ⁷¹.

Il 16 aprile 1962 de Céspedes chiede alla Rai di informarla della messa in onda della "sua" *Canzone dell'amore felice*, musicata dal maestro Tito Petralia⁷². Il progetto, fino a questo momento disperso, riguarda il Festival *Canzoni per l'Europa*, andato in onda dal 28 marzo 1962 ogni mercoledì alle 20.30 sul Secondo Programma, in sette puntate. I versi di de Céspedes si inseriscono nella seconda edizione del Festival, che aveva avuto un precedente nel 1961, a cui avevano concorso le canzoni *Un colpo di pennello sei* di Elio Filippo Accrocca (musica di Mascheroni), *Finestra accesa* di Diego Calcagno (musica di D'Anzi), *Valzer biondo* di Mino Caudana (musica di C. A. Rossi), *Verso l'infinito* di Luigi Cavicchioli (musica di Reverberi), *Non ridere di me* di Flora Antonioni (musica di Fabor), *Mi trovo solo* di Ennio De Concini (musica di Uselli), *Nostalgia* di Achille Campanile (musica di Concina), *Le solite cose* di Carlo Manzoni (musica di Cichellero), *Aria nera* di Domenico Rea (musica di D'Esposito), *Il palloncino rosso* di Enrico De Boccard (musica di Ettore Lombardi), *Notte di luna* di Achille Campanile (musica di Vian), *Se tu sei quella* di Achille Campanile (musica di Mangieri), *Ora che sale il giorno* di Salvatore Quasimodo (musica di Domenico Modugno), *Non dirmi ch'è impossibile* di

⁷¹ FAAM, FAdC, b. 15 "Corrispondenza per adattamenti e traduzioni", f. 3 "Anni Cinquanta", lettera della Rai-Radiotelevisione Italiana ad Alba de Céspedes del 10 marzo 1958.

⁷² FAAM, FAdC, b. 16, "Corrispondenza per adattamenti e traduzioni", f. 1 "Anni Sessanta", Lettera di Alba de Céspedes alla Rai Radiotelevisione italiana del 16 aprile 1962.

Elio Filippo Accrocca (musica di Pippo Barzizza), *Svegliati e canta* di Michele Galdieri (musica di Fragna) ed *Era qui un momento fa* di Virgilio Lilli (musica di Redi)⁷³.

Come annunciato dall'articolo di presentazione della prima edizione del Festival europeo, pubblicata sul «Radiocorriere», Liliana Carell viene incaricata di coinvolgere sedici scrittori, poeti e giornalisti come «parolieri d'emergenza per salvare la canzone»⁷⁴, per partecipare alla selezione che dà accesso a otto dei brani in concorso al Festival internazionale, di cui risulterà vincitrice la canzone considerata più «europea». Il progetto si iscrive nella scia di altre esperienze che avevano coinvolto, tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta, diversi autori nella scrittura di canzoni per la radio, tra cui si ricordano *Palio della canzone* (1960), con Accrocca, Gatto, Caproni e Fortini, ma anche le due edizioni del Gran Premio Eurovisione del 1958 e del 1959, cui avevano preso parte anche autori quali Pasolini, Bassani, Parise, Moravia, Flaiano, Arbasino.

La selezione per la seconda edizione del Festival Rai coinvolge diverse voci del panorama letterario italiano, tra cui de Céspedes, Bellonci, Campanile, Pratolini, Accrocca e Berto, che partecipano a un primo concorso tra ventiquattro brani, di cui poi ne vengono selezionati, tramite il voto del pubblico, otto per partecipare alla gara con gli altri paesi⁷⁵ (Fig. 4).

⁷³ Cfr. S. G. BELMONTE, *Canzoni per l'Europa*, in «Radiocorriere», XXXVIII, n. 26, 25 giugno-1° luglio 1961, p. 45.

⁷⁴ S. G. BELMONTE, *Scrittori e poeti in gara alla radio. Parolieri d'emergenza per salvare la canzone*, in «Radiocorriere», XXXVIII, n. 23, 4-10 giugno 1961, p. 20.

⁷⁵ Si veda anche P. F., *Il nuovo torneo radiofonico. Canzoni per l'Europa*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 13, 25-31 marzo 1962, p. 43.



Fig. 4. Estratto da P. G. MARTELLINI, *Sette paesi in gara a Saint Vincent. Si cercano canzoni "europee"*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 16, 15-21 aprile 1962, p. 16.

Nei trent'anni che separano la pubblicazione di *Prigionie* (1936) dalle *Chansons des filles de mai* (1968), la composizione poetica accompagna l'autrice nelle scritture private, che registrano, ad esempio, il progetto del *Canzoniere dell'amore felice*⁷⁶, in dialogo con la *Canzone dell'amore felice* proposta alla Rai. Il testo del brano, accompagnato da una partitura per ventiquattro strumenti, è conservato nell'Archivio Rai di Torino, all'interno del Fondo William Galassini, all'epoca direttore dell'orchestra Rai⁷⁷, e recita:

Estate insidiosa,
complice estate:
lame sono le foglie del canneto,
m'ha ferito l'amore con quelle lame.

Strada silvestre,
segreta strada:
odora la notte d'erbe tagliate,
odora d'amore la bocca del mio amato.

⁷⁶ Cfr. A. ANDREONI, *Leggere Céspedes*, cit., p. 36.

⁷⁷ A. DE CÉSPÉDES, T. PETRALIA, *La canzone dell'amore felice*, 1962, Archivio Rai Torino, Archivio Musica, Fondo Galassini, f. 593. I ventiquattro strumenti coinvolti sono: flauto, vibrafono, due clarini, un clarone, tre trombe, tre tromboni, quattro violini, due viole, due violoncelli, chitarra, contrabbasso, batteria, celesta, arpa.

Luna, fa luce;
lucciole accendetevi:
voglio vedere gli occhi dell'amore,
m'hanno guardata e l'ombra li nascondeva.

Cantate, cicale;
usignoli, cantate:
l'amato mi bacia, non posso parlare,
ditegli che la notte è dolce nelle sue braccia.

Le quattro quartine di versi liberi – di misura progressivamente crescente, dal quinario all'alessandrino – sono caratterizzate da una struttura chiastica ripetuta nei primi due versi («Estate insidiosa, / complice estate:», vv. 1-2; «Strada silvestre, / segreta strada:», vv. 5-6; «Cantate, cicale; / usignoli, cantate:», vv. 13-14), la cui regolarità è smorzata dall'allitterazione dei vv. 9-10: «Luna, fa luce; / lucciole accendetevi:». Se di *Prigione* risuona qui la dimensione introspettiva dell'io lirico e la forte presenza di elementi legati al paesaggio naturale, si abbandona tuttavia il maledettismo rintracciato da Bottero nella prima raccolta, in direzione di un'adesione a una vitalità condivisa, qui in un patto di complicità con la natura e l'amato, che evolverà nel sogno rivoluzionario collettivo delle *Chansons*⁷⁸.

b. *Conversazioni e interviste*

«Potrei dire che il mio hobby è la conversazione»⁷⁹, scrive de Céspedes in un testo conservato tra le carte del Fondo, riferendosi al dialogo tra amici, ma idealmente rimandando anche alla fitta comunicazione intrapresa con il pubblico di ascoltatori e ascoltatrici nel secondo dopoguerra. L'analisi integrata dei fondi archivistici ha portato, infatti, a delineare un quadro composito di collaborazioni con la radio italiana

⁷⁸ Si segnala che, all'interno della raccolta, il componimento *Le Grande Saison* avrebbe dovuto, in una prima versione, intitolarsi *Tititi tata*, richiamando i cinque tocchi che formavano la sigla radiofonica dell'Organisation Armée Secrète durante la guerra d'Algeria. Segnala de Céspedes nella nota all'edizione italiana: «A quell'epoca, gli oppositori del generale de Gaulle, si recarono davanti all'Elysée e gli manifestarono la loro ostilità, imitando con i clacson delle loro automobili tale sigla radiofonica. Durante il mese di maggio 1968 i gollisti, nelle loro manifestazioni, usarono gli stessi tocchi di clacson per acclamare e sostenere il Generale» (A. DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori, 2023, p. 204).

⁷⁹ FAAM, FAdC, b. 42, fasc. 2, s.d.

dagli anni Quaranta agli anni Ottanta, che, come evidenziato da *Tab. 7*, coinvolge la divulgazione delle opere dell'autrice – soprattutto i racconti e *Quaderno proibito* –, l'autoritratto intellettuale affidato alle conversazioni di *Scrittori al microfono* e a interviste quali *Vite contro luce*, *Pagina aperta* e *Serio ma non troppo*, la partecipazione a dibattiti radiofonici su tematiche inerenti, per lo più, ai diritti delle donne e al sistema culturale contemporaneo.

11 luglio 1947 Rete rossa, 21.40 <i>Novelle da tutto il mondo: «Alba de Céspedes»</i>
28 gennaio 1948 Rete rossa, 22.35 <i>Scrittori al microfono</i>
1948 Rete Rossa, 18.00 <i>Salotto di buonincontro</i>
[5] maggio 1948 Rete Rossa, 20.38 <i>Il convegno dei cinque</i> «Può ritenersi democratico uno stato che propone ai suoi elettori un'unica lista di candidati?»
4 dicembre 1949 Rete azzurra, 17.10 <i>Ritratto di Alba de Céspedes</i> , a cura di Gianna Manzini
24 giugno 1949 Rete azzurra, 21.00 <i>Ricordo di scuola</i>
28 marzo 1952 Programma Nazionale, 21.00 <i>Scrittori al microfono</i>
20 settembre 1952 Secondo Programma, 22.00 <i>Partita senza carte. Tutto il mondo è paese?</i>
17 ottobre 1952 Secondo Programma, 19.15 <i>Vite contro luce</i>
13 novembre 1952 Programma nazionale, 21.00 <i>Il convegno dei cinque</i>
1953, data non definita Terzo programma, 22.35 <i>La donna e il secolo</i>
Giugno-luglio 1953 Italian service della BBC, 22.00 <i>Maggio inglese</i>
9 agosto 1953 Programma nazionale, 14.15 <i>Il parere delle donne</i>

4 e 25 dicembre 1953 Secondo programma, 17.00 <i>Appuntamento alle cinque</i>
Lunedì 21 marzo 1955 Programma nazionale 22.30 <i>Scrittori al microfono: Alba de Céspedes</i>
Domenica 10 luglio 1955 Programma nazionale 14.15 <i>La buona convivenza. Alba de Céspedes: In famiglia</i>
Martedì 26 luglio 1955 Rete locale in lingua slovena (Trieste), 21.00 <i>«Gli affetti di famiglia», tre atti di Alba de Céspedes</i>
Lunedì 3 ottobre 1955 Programma nazionale 22.20 <i>Scrittori al microfono. Dieci anni di letteratura 1945-55</i>
Lunedì 6 febbraio 1956 Programma nazionale 22.45 <i>Scrittori al microfono. Come vedo i giovani d'oggi</i>
Martedì 7 agosto 1962 Radio Nazionale, 18.40 Intervallo del programma <i>Luglio Musicale a Capodimonte: Personaggi letterari: Alba de Céspedes</i> , a cura di Elio Filippo Accrocca e Mario Guidotti
5 settembre 1963 Programma Nazionale, 21.00 <i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi</i>
18 novembre 1963 <i>Il convegno dei cinque. Le rubriche dei periodici a favore dei lettori</i>
23 ottobre 1963 Programma Nazionale, 18.25 <i>Bellosguardo. Incontri e scontri con gli scrittori: «Alba de Céspedes»</i> a cura di Luigi Silori
Venerdì 8 gennaio 1965 France-Culture. Programma estero, 22.45 <i>Gli scrittori di espressione francese</i> , a cura di Jean Paget e Jacqueline Harpet. Oggi: <i>«Alba de Céspedes»</i>
Martedì 25 maggio 1965 Programma Nazionale, ore 20.30 <i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi</i>
31 dicembre 1967 Terzo canale, 23.45 <i>Capodanno con i letterati</i>
29 marzo 1969 Secondo programma, 16.35 <i>Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione</i> a cura di Marina Como
01 maggio 1969 Terzo programma, 18.45 <i>Pagina aperta. Settimanale di attualità culturale – Biblioteche di ogni comune</i>
22 febbraio 1970 // 22 marzo 1970 Terzo programma, 18.45 <i>Pagina aperta. Settimanale di attualità culturale – Scrivere in un'altra lingua</i>
12 dicembre 1972 Programma nazionale, 17.05 <i>Il girasole. Programma mosaico. Lettura da Il sogno</i>

21 novembre 1975 // 31 gennaio 1976 <i>Una commedia in trenta minuti. Quaderno proibito</i>
01 aprile 1979 <i>Il girasole. Programma mosaico. Lettura di I nostri ragazzi da Le ragazze di maggio</i>
04 novembre 1995 Vedi alla voce. Lettura di <i>La Bambolona</i>
01 marzo 1997 <i>Radio d'annata</i>

Tab. 7. Collaborazioni di Alba de Céspedes con la radio italiana emerse dalle ricerche nel Fondo d'autrice e negli archivi Rai.

Nel 1949 l'autrice invia alla radio il racconto *Ricordo di scuola*, precedentemente uscito su «Milano Sera» il 6 agosto 1947⁸⁰, ma in questi anni, più che sull'adattamento di racconti, la collaborazione con la Rai si impronta sulla partecipazione ai dibattiti culturali radiofonici e sulle conversazioni di carattere letterario. È particolarmente interessante il caso del *Convegno dei cinque*, cui partecipa per la prima volta nel 1948 sul tema «può ritenersi democratico uno stato che propone ai suoi elettori un'unica lista di candidati?», esprimendo evidentemente una posizione politica molto netta sulla campagna elettorale della Democrazia Cristiana, tanto che una lettrice se ne lamenterà con la redazione: «Padronissimi i signori Calogero e le signore De Cespedes di avere le opinioni che vogliono sullo svolgimento della campagna elettorale, opinioni che sono diverse dalle mie e che non voglio discutere, ma ritengo che non si sarebbero dovuti permettere di portarle alla Radio per il fatto che ci possono essere degli ascoltatori che pensano diversamente da loro e possono offendersi»⁸¹. Partecipa alla trasmissione in almeno altre due occasioni: nel novembre 1952, a una puntata dedicata al caso di cronaca francese dell'omicidio Chevallier – di cui si dirà più avanti in quanto legato al romanzo *Dalla parte di lei* (§IV.5) – sui temi del divorzio e del rapporto tra legge e giustizia; nel novembre 1963 a un dibattito sulle rubriche dei periodici, in qualità di collaboratrice di «Epoca». Prendono parte alla puntata sulle rubriche anche il giornalista Nicola Adelfi, lo psicanalista Emilio Servadio e il gesuita Virginio Rotondi. De Céspedes si svincola ancora in quest'occasione dall'etichetta di scrittrice “rosa”, sottolineando che i lettori della rubrica *Dalla parte di lei*, che inviavano

⁸⁰ Il racconto è uscito con il titolo *Un ricordo di scuola*, in «Milano Sera», 6 agosto 1947; *La compagna nemica*, in «Il Popolo» (Milano), 25 dicembre 1947; *Per amore di Natalia*, in «Il Domani d'Italia», 10 febbraio 1948.

⁸¹ GI. MI., *Lettere rosso-blu*, in «Radiocorriere», XXV, n. 29, 18-24 luglio 1948, p. 4.

richieste di consigli e chiarimenti in redazione, erano per lo più uomini, loro stessi schiacciati dal ruolo e dagli stereotipi di genere della società patriarcale: «mi avvidi che è l'uomo al contrario che per la sua tradizione di forza non ha più a chi rivolgersi, poiché se un grave problema familiare o di lavoro gli si pone, non può confidarlo» senza che sia sminuito «secondo un'errata concezione dell'onore»⁸².

Oggi seguendo così un indirizzo che ci viene, forse, dall'America, l'uomo non può più dire “sono infelice”, perché “sono infelice” significa “sono un mancato, ho dei problemi” [...]: il dubbio non è più ammesso. Oggi bisogna sapere, bisogna vincere. “Come stai?” “Bene”. Bisogna essere felici e avere ogni cosa col vento in poppa. Questo non può accadere in alcuna vita umana salvo una vita umana arrestata, ferma. [...] questa necessità di sembrare felici fuori fa sì che al contrario oggi il pubblico – uomini e donne – si riversino verso questo sconosciuto per confidare un'infelicità naturalissima, ma che nella società di oggi, dominata dalla teoria del successo, sembra al contrario un'anormalità⁸³.

È ancora invitata, nel 1948, al *Salotto di buonincontro*, trasmissione a cura di Anna Maria Romagnoli Meschini che accoglie illustri ospiti dei diversi ambiti del sapere e dell'arte per dibattere di musica, letteratura, attualità nella mezz'ora settimanale concessa al programma, ogni giovedì alle 18.00 sulla Rete Rossa. Nel *Salotto* si discute intorno a un tavolo, intrattenendo una conversazione senza «ombra di trucco, di doppiaggio o di registrazione»⁸⁴ in cui, dall'autunno del 1948, vengono coinvolti direttamente anche gli ascoltatori, chiamati a interagire con gli ospiti tramite una rubrica radiofonica di corrispondenza (*Fig. 5*).

Finora, intorno al tavolo dell'Auditorio, dove normalmente avviene la trasmissione, si sono avvicendati ben novantanove ospiti. I loro nomi sono tutti notissimi. Sono quelli di letterati come Sibilla Aleramo, Maria Bellonci, Alba de Cespedes, Adone Nosari, Francesco Javine, Guglielmo Petroni, Cesare Zavattini; di critici e autori di teatro come Silvio d'Amico, Armano Contini, Achille Fiocco, Onorato, Sergio Pugliese, Ugo Betti, Tullio Pinelli, Diego Fabbri, Cesare Giulio Viola; pittori e scultori come Virgilio Guzzi, Ferruccio Ferrazzi, Pericle Fazzini, Francesco Coccia, Marino Mazzacurati; di musicisti come Goffredo Petrassi, Roberto Lupi, Lya de Barberis, Alberta Suriani, Tito Aprea, Rodolfo Caporali; di uomini di scienza come Emilio Servadio, Francesco Egidi, Giovanni Schepis, Tommaso Lucherini, Paolo Brezzi, Giuseppe Caraci; di gente di teatro come Wanda Capodaglio, Vivi Gioi, Gino Cervi, Maria Melato, Gino Sabbatini, Guglielmina Dondi, Carlo

⁸² Alba de Céspedes a *Il convegno dei cinque*, Programma nazionale, 18 novembre 1963, ART, CMM, ID Teca Y756332202.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Il salotto di Buonincontro*, in «Radiocorriere», XXV, n. 25, 20-26 giugno 1948, p. 14.

Ninchi, Aroldo Tieri, Tina Perna, Claudio Gora, Toti dal Monte, Geni Sadero e Jia Ruskaia; e infine specialisti della moda come la contessa di Robilant, Fernanda Gattinoni, la baronessa Reutern, la principessa Galitzine, il conte Sarmi e Cesare Canessa; sportivi come Fulvio Bernardini⁸⁵.



Fig. 5. Alba de Céspedes al microfono del Salotto di Buonincontro con Sibilla Aleramo, Emy [Lya de] Barberiis, Carla Bizzarri, Franco Becci, Anna Maria Romagnoli Meschini. Fotografia pubblicata su «Radiocorriere», XXV, n. 40, 3-9 ottobre 1948, p. 13.

In questa fase, comincia a intensificarsi la pratica del ritratto radiofonico: al 1948 risale la prima conversazione di de Céspedes per *Scrittori al microfono*, avviando una collaborazione poi rafforzata dalla pubblicazione di *Dalla parte di lei* e di *Quaderno proibito*, che la porteranno ad essere invitata, tra il 1952 e il 1956, a prendere parte ad altri quattro cicli della trasmissione.

Il 4 dicembre 1949 *Dalla parte di lei* è al centro di un ritratto d'autrice proposto da Gianna Manzini ai microfoni della Rete Azzurra: la conversazione, non reperibile allo stato attuale della ricerca, anticipa il pezzo che Manzini firmerà su «Il Giornale di Sicilia» la settimana successiva, il 10 dicembre. *Intervista ritardata*, infatti, offre una recensione positiva del romanzo, un'«avventurosa architettura, fatta con briciole di

⁸⁵ *Ibid.*

vita quotidiana», in cui riecheggiano la «presenza» e la «voce» della sua autrice, intese come «quelle particolari cadenze, quel giro, quell'arco di frase, quella pressione che via via diventa gesto, sguardo, movimento, catena di movimenti e di ritmi»⁸⁶. Si presume, vista l'insistenza nell'articolo sulla dimensione del "ritratto", che dà il titolo all'intervento radiofonico, e considerato l'*usus* di Manzini di far dialogare i propri scritti giornalistici con i pezzi scritti per la radio⁸⁷, che i due testi siano strettamente legati.

Sono poche le donne che possiedono il proprio viso, colori, espressioni, tratti, che le possiedono al punto di riuscire a intervenire dall'interno, come con un orologio; si che diventi una sensibile testimonianza. Alba De Céspedes è fra queste; nulla di sé le sfugge: tanto meno lo sguardo. La linea d'orizzonte, comune a due sguardi che si incontrano, nel suo caso viene determinata soltanto dal livello abituale dello sguardo di lei. Ma il bello è che l'ospite-interlocutore, lontano dal supporre un amabile sopruso, finirà per stabilirvisi come nel proprio luogo di predilezione. In ciò il modo signorile, inavvertibilmente imperioso, della sua accoglienza: e il suo segreto. E così la conversazione diventa agevole, come agevole è la sua pagina⁸⁸.

Il successo di *Quaderno proibito* consolida una particolare connotazione degli interventi di de Céspedes al microfono nel biennio 1952-1953, concentrati sul tema della parità di genere, della condizione dell'intellettuale donna, soprattutto in relazione all'affermazione nel canone letterario e al riconoscimento del ruolo delle scrittrici all'interno della società. Oltre al già citato dibattito sul caso Chevallier, è invitata a prendere parte, nell'estate del 1953, a due diverse trasmissioni sulla nuova posizione sociale delle donne nel secondo dopoguerra. Si tratta di *La donna e il secolo*, a cura di Maria Bellonci (§V.2.b), e *Il parere delle donne*⁸⁹, a cui interverranno anche la giornalista Camilla Cederna e l'avvocata Maria Bassino, che ha condiviso con de Céspedes, sulle pagine di «Mercurio», la battaglia per l'ingresso delle donne in magistratura (§IV.5). Entrambi i programmi sono focalizzati sulla dimensione pubblica cui le donne hanno accesso dopo la Seconda guerra mondiale, soprattutto in

⁸⁶ G. MANZINI, *Intervista ritardata*, in «Il Giornale di Sicilia», 10 dicembre 1949.

⁸⁷ Cfr. M. VENTURINI, «Come da un diverso pianeta». *Gianna Manzini tra radio e letteratura*, in *Per Enrico Falqui e Gianna Manzini. Letteratura, critica, arte*, a cura di C. Bello Minciocchi, E. Cardinale e A. D'Ambrosio, Firenze, Franco Cesati, 2025, pp. 167-180 e G. MANZINI, *Scacciata dal Paradiso*, a cura di S. Sivieri, Matelica, Hacca, 2012.

⁸⁸ G. MANZINI, *Intervista ritardata*, cit.

⁸⁹ G. C., *Il parere delle donne*, in «Radiocorriere», XXX, n. 29, 19-25 luglio 1953, p. 7.

relazione al mondo professionale e ai nuovi equilibri familiari determinati dall'ingresso delle donne nel mondo del lavoro.

Il Fondo d'autrice conserva un testo radiofonico, non datato e senza indicazioni relative alla messa in onda, che si ritiene presumibilmente corrispondere con l'intervento alla rubrica *Il parere delle donne*, con cui coinciderebbe per argomento e per taglio:

L'invito gentilissimo che mi è stato rivolto di venire al microfono a parlare della condizione attuale della donna in Italia precisa che avrei potuto, a mio piacimento, parlare della donna nel lavoro oppure nella famiglia o addirittura nella società. Ma, mentre mi accingevo a scegliere uno di questi aspetti, per tentare di approfondirlo, mi sono avveduta che sono, in realtà, uno solo. E, anzi, arrivo a dire che non esiste un problema della donna, come non esiste un problema dei negri o un problema degli ebrei, ma un solo problema della dignità umana e del progresso dello spirito per risolvere il quale bisogna, innanzi tutto, combattere i pregiudizi e gli egoismi che hanno determinato lo stato di soggezione di alcune creature ad altre, per diritto di nascita⁹⁰.

Rileva un problema di autoconsapevolezza relativamente al nuovo potere economico che le donne hanno acquisito diventando una fondamentale forza lavoro del Paese, oltre a un mancato riconoscimento del lavoro domestico come contributo fattivo all'economia familiare, che impedisce a coloro che non si sono ancora affermate dal punto di vista lavorativo di prendere consapevolmente parte alla lotta per la parità di genere:

Finché le massaie e le donne di casa che sono costrette ad essere anche operaie o impiegate, non arriveranno a una esatta valutazione del proprio peso nella famiglia e nella società – valutazione economica che non può andare disgiunta da una valutazione etica e sociale – la condizione della donna in Italia e il suo progresso, il suo apporto sempre più fattivo ai problemi della comunità sarà un problema molto difficile da risolvere per quelle che ad esso si dedicano attivamente nel campo della politica e delle professioni. Poiché le massaie si sentiranno estranee alle battaglie che le altre combattono e che esse combattono allo stesso modo tra le pareti di casa, ma senza saperlo, e anzi credendosi per sempre escluse da quelle possibilità di libertà e di indipendenza, che invece, proprio in virtù dei loro sacrifici e del loro valore, le altre possono validamente affermare⁹¹.

Per la rubrica *Scrittori al microfono*, scrive in questi anni il pezzo *Difficoltà di essere scrittrice*, pubblicato su «La follia di New York» il 23 gennaio 1953. Il Fondo d'autrice

⁹⁰ FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, "L'invito gentilissimo che mi è stato rivolto", datt. con correzioni ms. aut., s.d. [1953], c. 1.

⁹¹ Ivi, c. 5.

conserva una redazione dattiloscritta del testo radiofonico, non datata, che prende spunto da un referendum indetto in Inghilterra per stilare una classifica dei maggiori scrittori della storia della letteratura inglese. Dal secondo posto – dopo Shakespeare – conquistato da Jane Austen scaturisce la conversazione sulla «difficoltà di essere scrittrice», partendo dall'uso dell'anonimato o dello pseudonimo come schermo e tutela del proprio lavoro, fino ad arrivare al XX secolo, in cui neanche la vittoria del Premio Nobel assolve Grazia Deledda «dall'obbligo di preparare il minestrone»⁹². Il riferimento a *Una stanza tutta per sé* di Woolf fa emergere anche il ruolo giocato dal senso di colpa, generato dall'idea di sottrarre tempo ai doveri domestici per dedicarsi alla scrittura. È un tema, quello della tensione tra colpa e urgenza creativa, che attraversa, infatti, l'opera letteraria di de Céspedes, in particolar modo la narrazione diaristica di *Quaderno proibito* («Ho fatto male a comperare questo quaderno, malissimo»⁹³), portando la protagonista Valeria a rendersi conto progressivamente di ambire a una dimensione individuale, svincolata dal suo ruolo familiare, in cui potersi dedicare alla scrittura del diario: costretta a scrivere di notte e a tenere segreto il quaderno, Valeria, tramite la scrittura, mette in discussione le proprie certezze e ambisce alla conquista di «una stanza tutta per sé» («Ripeto che bisognerebbe cambiar casa, perché questa è divenuta troppo piccola, ma in realtà è perché desidero avere una camera mia»⁹⁴).

Così le autrici, scrive de Céspedes in *Difficoltà di essere scrittrice*, portano il peso della colpa di «ubbidire a un serio, urgente, impegno creativo», una «ribellione che la donna deve compiere contro tutta la sua storia nei secoli, la sua tradizione, che è storia di obbedienza di servitù e di anonimato. E il ribelle non è mai in pace con se stesso anche se convinto della bontà delle sue ragioni e disposto a difenderle fino all'ultimo»⁹⁵.

È un tema che attraversa la scrittura letteraria, radiofonica e giornalistica dell'autrice, che riprende l'argomento anche nella sua rubrica di fine anni Cinquanta *Diario di una scrittrice*, dal titolo, non a caso, woolfiano. La necessaria uccisione dell'angelo del focolare che si frappone tra una donna e il foglio di carta, raccontata da Woolf nel suo

⁹² FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, “Difficoltà di essere scrittrice”, datt., s.d. [1952-1953], 4 cc.

⁹³ A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 2022, p. x.

⁹⁴ Ivi, p. x.

⁹⁵ *Ibid.*

saggio *Professions for women*, così vivida in *Quaderno proibito*, viene ripresa in un articolo su «Epoca» del 1959, dall'evocativo titolo *La fata brucia nel focolare*. L'occasione scaturisce dall'incontro a Parigi con l'amica Monique Nathan, autrice di un saggio su Woolf edito nel 1956 all'interno della collana «Écrivains de toujours», ricco di fotografie della scrittrice inglese, il cui sguardo «malinconico o disperato nel calmo, regolare volto anglosassone» fa ben intendere «al lettore quanto sia difficile per una donna scrivere, superando l'«estremo convenzionalismo dell'altro sesso»» e «quanto sia difficile, per una donna che si siede a scrivere, trascurare gli ammonimenti della fata del focolare, della immagine tradizionale della donna sacrificata e silenziosa che costantemente l'ammonisce»⁹⁶. Ci vogliono coraggio morale e indipendenza economica, sottolineerà ancora pochi mesi dopo su «Epoca», per «difendere la propria personalità, i propri interessi, il diritto a migliorare la propria condizione e la propria cultura». Non tutte lo possiedono e, talvolta, «bisogna pagarli col prezzo amaro della solitudine, talvolta anche con quello della derisione»⁹⁷.

Le considerazioni sullo «spazio delle donne»⁹⁸ si inscrivono in una più ampia riflessione sulla letteratura contemporanea e sulle nuove tendenze narrative ed editoriali. Nel 1955 è invitata a partecipare all'inchiesta di *Scrittori al microfono* sulle «opere più significative di poesia, saggistica, narrativa del decennio letterario 1945-1955»⁹⁹, cui partecipano, tra gli altri, Anceschi, Bocelli, Gatto, Bigongiari, Pasolini, Pampaloni, Angioletti, Bonsanti, Bo, Spagnoletti, Caproni, Maria e Goffredo Bellonci, Banti, Bertolucci.

In un testo conservato nel Fondo, destinato, ancora una volta alla rubrica *Scrittori al microfono*, che dallo stile impiegato e dai riferimenti alla Seconda guerra mondiale sembrerebbe databile alla fine degli anni Quaranta, de Céspedes riflette anche sulla diligente diffusione della letteratura internazionale in Italia, favorita dalla mediazione culturale di autori quali Pavese, Vittorini, Pivano e da operazioni editoriali di traduzione e antologizzazione della letteratura internazionale negli anni Trenta¹⁰⁰, che

⁹⁶ A. DE CÉSPÉDES, *La fata brucia nel focolare*, in «Epoca», n. 456, 18 giugno 1959, pp. 78-79.

⁹⁷ A. DE CÉSPÉDES, *Ci vuole coraggio*, in «Epoca», n. 469, 27 settembre 1959, pp. 82-83.

⁹⁸ Cfr. D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit.

⁹⁹ Cfr. G. ANTONELLI, «*Scrittori al microfono*» apre un'inchiesta. Una domanda imbarazzante a critici e scrittori d'ogni tendenza, in «Radiocorriere», XXXII, n. 16, 17-23 aprile 1955, p. 5.

¹⁰⁰ Si veda C. RUNDLE, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019; *Il decennio delle antologie (1941-1951). Repertori letterari e logiche editoriali*, a cura di A. Antonello e N. Paladin, Milano, LED, 2023.

Pavese definisce, infatti, il “decennio delle traduzioni”, un «momento fatale», in cui «è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo»¹⁰¹. Facendo i nomi di Buzzati, Moravia, Alvaro e Palazzeschi, de Céspedes alla radio rivendica uno spazio di primo piano, nella libreria ideale di ogni lettore, anche per la letteratura italiana, che ogni anno dà alla luce libri di valore che, tuttavia, la promozione editoriale, schiacciata sul gusto medio del pubblico di massa, non valorizza a sufficienza:

Quando io entro in una casa che non conosco mi guardo subito dattorno, sono curiosa di sapere come questa gente vive, di quali cose ama circondarsi. Se posso mi avvicino subito alla libreria, faccio scivolare lo sguardo sulle coste dei volumi, come fanno i ciechi passando le mani su un viso per riconoscerlo. Molte volte ho la sgradita sorpresa di non trovarvi che libri stranieri. Ottimi libri, spesso, ma che mostrano, nei padroni di casa, una totale ignoranza della letteratura italiana. [...]

Vorrei invitarvi perciò in questa mia visita a saper scegliere da voi i vostri libri, come scegliete i vostri abiti, i mobili delle stanze nelle quali vivete. E un cappello e una cravatta. Entrare in una casa dove non vi siano che traduzioni di libri stranieri fa una penosa impressione, credetemi. Come entrare in quegli appartamenti dove i mobili sono stati scelti senza alcun gusto, in serie e dove nulla riveli il gusto personale di chi vi abita. Tanto più grave, anzi, poiché si può ignorare una moda che riguardi un aspetto esteriore della nostra vita, ma non si può ignorare quanto, nel campo più elevato, si produce nel nostro Paese. Dire: “Io non conosco la letteratura italiana” non è come qualcuno pensa una prova di raffinato esotismo o un atteggiamento snob. È una prova desolante di ignoranza simile a quella di alcune persone che fioriscono i loro discorsi di parole straniere e scrivono la loro lingua con molti errori di ortografia.

L'autrice riconosce, però, la necessità per il romanzo italiano di riprendere piede a partire da un linguaggio nuovo, che risponda alla realtà storica e culturale del presente. Esprime quest'idea in un'altra conversazione radiofonica, non datata ma collocabile nei primi anni Cinquanta grazie al riferimento alla recente assegnazione del Nobel a William Faulkner, in cui s'interroga sull'esistenza o meno, nella cultura del Ventesimo secolo, di figure artistiche geniali. Posto il fatto che «le dimensioni nel mondo della cultura e del pensiero sono sottoposte alla stessa legge della relatività a cui obbediscono le dimensioni del mondo fisico», de Céspedes afferma che il valore di un artista è variabile e legato indissolubilmente al tempo di ricezione, così come variabile

¹⁰¹ Intervista a Cesare Pavese del 1946 raccolta in C. PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 223

è dunque anche la tradizione che fonda il nostro canone, da rileggere come una costruzione mobile e soggetta al passare del tempo e all'evoluzione storico-culturale. A dover essere considerati «geniali», a metà del secolo, sono per l'autrice «quelli che avranno espresso questa nostra ricerca di rinnovamento e che in tale impresa a cui la nostra generazione è votata, avranno avuto con l'apporto della loro opera, un compito decisivo. Quelli, cioè, che saranno stati il ponte tra il passato e l'avvenire»¹⁰², non necessariamente riconosciuti e affermati nel panorama a loro contemporaneo:

Potrebbe darsi anche che i veri grandi uomini d'oggi ci siano ignoti. Ciò non vale certo per gli scienziati. Ma in quanto agli scrittori forse sul finire del secolo sarà grande quello che oggi nessuno legge, che ha stampato un libro rimasto nei magazzini dei librari e che pure avrà espresso i problemi, i sentimenti, le aspirazioni che, fra quelli numerosi che oggi agitano la nostra generazione, costituiscono la durevole struttura, il fondamento a cui s'appoggerà la vita spirituale delle generazioni a venire¹⁰³.

Analoghe considerazioni sono espresse su «Epoca» pochi anni dopo, nell'articolo *Gli amanti di Hiroshima*, in cui rivendica la necessità di un rinnovamento nel linguaggio dell'arte, in stretto e vivo dialogo con il tempo presente, segnato dalla distruzione della guerra che «non permette di riprendere il discorso interrotto» e richiede parole nuove:

Non sapevo se avevo appena finito di vedere un film o di leggere un romanzo, e ripensavo a un articolo letto pochi giorni prima in un quotidiano torinese, dove Guido Piovene si domandava perché i romanzi non lo interessano più. Salvo quelli, naturalmente, che esprimono in forma narrativa le idee e i problemi del nostro tempo. Mi convincevo che i buoni romanzi, cioè quelli che conseguono un risultato d'arte, non hanno mai trattato della condizione umana al di fuori del tempo. E che il nostro ha portato mutamenti tanto profondi da esigere, in qualsiasi campo artistico, una espressione nuova. Infatti soltanto quando riconosciamo il nostro tempo nell'arte, essa riesce a darci speranza e conforto, non soltanto quel puro piacere estetico che è insufficiente ormai all'uomo che non conta più che su se stesso. Un romanzo perfetto, di elevato contenuto artistico, come *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa ci procura lo stesso godimento di un quadro esposto in una galleria. Per questo, forse, dopo tante esperienze, scrittori come Faulkner, Hemingway, Camus, Sartre oggi tacciono e restano ancora in ascolto. Hiroshima (e con questo nome alludo a tutte le distruzioni, le rivoluzioni, le innovazioni spirituali avvenute in questi anni) non permette di riprendere il discorso interrotto. Non si può, in nessun campo, continuare come prima anche se, dopo, rinunciare alla memoria sarebbe come rinunciare ad essere e, dunque, a creare¹⁰⁴.

¹⁰² FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, “Debbo confessare che”, datt. con correzioni ms. aut., 4 cc., s.d. [post 1949].

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ A. DE CÉSPEDES, *Gli amanti di Hiroshima*, in «Epoca», n. 457, 5 luglio 1959, pp. 74-75.

3. *Quaderno proibito. Un ecosistema narrativo*

a. *Dal romanzo alla commedia. Un diario sul palcoscenico*

Nel panorama drammaturgico decéspedesiano, di particolare interesse risulta *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, opera teatrale ispirata dal precedente romanzesco *Quaderno proibito*, pubblicato a puntate su «La Settimana Incom Illustrata» tra il 23 dicembre 1950 e il 16 giugno 1951¹⁰⁵, per poi uscire in volume nel 1952 per Mondadori, a seguito di una scrupolosa revisione di aspetti tanto strutturali quanto stilistici da parte dell'autrice¹⁰⁶. L'idea ancora embrionale di «ridurre Valeria per il teatro»¹⁰⁷ viene appuntata nel diario già nell'agosto del 1952, pochi mesi prima dell'edizione Mondadori, ma comincia ad assumere una forma concreta solo a partire dal 1957, con la proposta di un adattamento teatrale della traduzione francese *Le cahier interdit*, che tuttavia, nonostante le lunghe trattative, non sarà mai realizzata. Tralasciando la tortuosa genesi dell'opera, ampiamente descritta e documentata nel volume di Cavallaro, la prima rappresentazione della commedia che, scrive de Céspedes, «piace a tutti ma nessuno [...] mette in scena»¹⁰⁸ sarà in Italia, al Teatro Eliseo di Roma, il 16 dicembre 1961, per la regia di Mario Ferrero e la scenografia di Pierluigi Pizzi. Il ruolo di Valeria viene assegnato ad Andreina Pagnani, affiancata, tra gli altri, da Carlo Hintermann nei panni di Michele, Giuliana Lojodice come Mirella, Elio Zamuto come Riccardo e Filippo Scelzo nel ruolo di Guido.

¹⁰⁵ Nella scelta di pubblicare il romanzo a puntate in rivista, Elisa Gambaro individua un'operazione di una «duttività audace», in quanto la scansione a puntate «trova riscontro nella discontinuità frammentata propria della scrittura diaristica. Il raccordo tra dispositivo editoriale e tipologia narrativa garantisce un risultato duplice, perché de Céspedes può coniugare con efficacia le esigenze di democratizzare il messaggio letterario, assicurandogli ampia udienza, con la fedeltà ai motivi più profondi e radicati del suo immaginario poetico.» (E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, p. 101)

¹⁰⁶ M. ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 1649-1668. Un'interessante analisi dei passaggi intermediali di *Quaderno proibito* è data in S. FACCINI, *Le donne attraverso i generi*, in *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, a cura di S. Ciminari e S. Contarini, Firenze, Cesati, 2023, pp. 41-53. Sulla frammentazione diaristica della narrazione, Di Nicola, prendendo in esame i principali romanzi di de Céspedes, ma anche di altre autrici, quali Aleramo, Banti e Cialente, evidenzia che la struttura del romanzo risulta «affidata alla continuità del frammento» rivelando che «pur nell'unità narrativa del segmento testuale, del capitolo o della parte, la struttura è corrosa e franta dall'interno» (L. DI NICOLA, *Intellettuali Italiane del Novecento*, cit., p. 32).

¹⁰⁷ Pagina di diario dell'11 agosto 1952. Ora in D. CAVALLARO, *Behind the scenes: archival research on the theatre works of Alba de Céspedes*, cit., p. 140.

¹⁰⁸ Lettera a Odette Arnaud [1960], ora in D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., p. 70.

Pur non intendendo prescindere dal dialogo con il romanzo, la cui ossatura narrativa verrà, tuttavia, stravolta, si intende prendere in considerazione la *pièce* teatrale come opera nuova che da *Quaderno proibito* – e dal suo successo editoriale – trae il suo nucleo centrale, ma non ne propone una semplice riduzione scenica, quanto piuttosto ne immette nel mercato culturale un «disadattamento»¹⁰⁹, al punto da diventare a sua volta il precedente di altre tre proposte intermediali, tra cui una riduzione radiofonica. Come già evidenziato, l'opera di de Céspedes restituisce il ritratto di un'intellettuale in costante dialogo con i mezzi di comunicazione di massa, dalla stampa periodica al cinema, dalla radio alla televisione. In particolare, quanto al rapporto tra romanzo e teatro, la scrittrice adotta una precisa postura di fronte alla trasposizione delle proprie opere, facendo fede a una «teoria» dell'adattamento ben delineata: ne è un'avvisaglia la seconda di copertina dell'edizione in volume di *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (Mondadori, 1962), dove si legge: «Ridurre per il teatro un'opera narrativa è – secondo Alba de Céspedes – un'impresa che può essere compiuta soltanto dall'autore. I risultati spesso discutibili ottenuti da riduzioni, pur fedeli, di terzi, derivano appunto dalla necessità di attenersi al testo precedente senza la libertà di ricrearlo sulla scena mediante nuove intenzioni ed azioni»¹¹⁰. Sulla stessa linea anche le dichiarazioni rilasciate a Emilio Springolo su «La Settimana Incom»: sostiene di aver curato lei stessa l'opera drammaturgica «perché nessun riduttore capisce mai, a fondo, che cosa l'autore del romanzo ha voluto dire. E i lavori teatrali, cinematografici, finiscono sempre col dire qualche altra cosa»¹¹¹. Il coinvolgimento diretto dell'autrice consente invece di sciogliere il vincolo di fedeltà al testo di partenza e di rimodellare in una nuova situazione comunicativa temi e personaggi che, a nove anni dalla pubblicazione del romanzo, «uscivano con violenza dai limiti della pagina stampata come da una cornice che non bastasse più a contenerli»¹¹².

¹⁰⁹ Si fa riferimento alla categoria critica di *mis-adaptation* introdotta da Casetti negli studi sul rapporto tra letteratura e l'audiovisivo: cfr. F. CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses*, in *A Companion to Literature and Film*, a cura di R. Stam, A. Raengo, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 81-91. Un'interessante applicazione del concetto di «disadattamento» è proposta in A. G. MANCINO, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, Torino, Kaplan, 2023.

¹¹⁰ Cfr. A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, Milano, Mondadori, 1962. Si veda anche M. ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, cit., pp. 1664-1665.

¹¹¹ E. SPRINGOLO, *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia?*, in «La Settimana Incom», n. 51, 1961, p. 19.

¹¹² Programma di sala della prima rappresentazione di *Quaderno proibito* distribuito al Teatro Eliseo il 16 dicembre 1961 e conservato presso FAAM, FAdC, b. 54, f. 5.

Già dalla corrispondenza della seconda metà degli anni Cinquanta, conservata nel Fondo de Céspedes, emerge una continua riflessione su quale forma dare alla commedia, ponderando con particolare attenzione la possibilità di portare sul palcoscenico un testo diaristico¹¹³. Un precedente virtuoso è individuato nel *Diario di Anna Frank*: il dramma, sceneggiato dai coniugi Frances Goodrich e Albert Hackett nel '55 e approdato sui palcoscenici italiani con la regia di Giorgio De Lullo due anni dopo, dimostra per de Céspedes che «anche da un diario si può trarre una commedia valida e riscuotere un grande consenso di pubblico»¹¹⁴. Nonostante *Il Diario di Anna Frank* costituisca un precedente per la trasposizione teatrale di una scrittura diaristica, de Céspedes adotterà una soluzione differente per il suo *Quaderno*, in cui, pur mantenendo invariato il titolo e facendo dunque leva sulla fama dell'opera letteraria, non troverà ampio spazio il tema della scrittura¹¹⁵ né l'espedito scenico del diario. Nella lunga introduzione allo spettacolo contenuta nel programma di sala distribuito

¹¹³ Ci si riferisce soprattutto allo scambio con Gianni Cortese, rappresentante Mondadori a Parigi (FAAM, FAdC, b. 10, f. 3), ora in parte pubblicato in D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., p. 60.

¹¹⁴ Lettera di de Céspedes a Gianni Cortese, 12 agosto 1957. Ora in D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., p. 60. Cfr. A. BENTOGGIO, *Teatro per non dimenticare: il Diario di Anna Frank sulle scene italiane*, in *Rappresentare la Shoah*, a cura di A. Costazza, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 273-282; M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il diario di Anna Frank: dall'autobiografia al teatro: analisi della prima realizzazione scenica in Italia*, in *Autobiografia ebraica: identità e narrazione*, a cura di C. Rosenzweig-S. Ferrari, A. Corbetta e D. Gilardi, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 197-204.

¹¹⁵ Su *Quaderno proibito* e il tema della scrittura si veda il recente volume A. ANDREONI, *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025, in particolare le pp. 61-70. Si vedano anche almeno P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit.; EAD., *Quaderno proibito: a silenced woman's voice in post-war Italy*, in «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», IX, n. 2, 1996, pp. 81-92; G. LOMBARDI, *The gift on an Italian «feu de la cendre»*. A Derridean reading of *Quaderno proibito*, in *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, a cura di C. C. Gallucci-E. Nerenberg, Londra, Associated University Presses, 2000, pp. 199-222; C. GALA, *Identity and Writing: a Lacanian Reading of Alba de Céspedes's Quaderno proibito and Dacia Maraini's Donna in guerra*, in «Forum Italicum», XXXVII, n. 1, 2003, pp. 147-170; M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 19-65; A. RABITTI, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 124-140; C. SENO REED, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno 'spazio' utopico*. *Quaderno proibito (1952)*, in «Esperienze letterarie», XXXV, n. 3, 2010, pp. 61-73; M. MUSCARIELLO, *Oltre la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: from Neera to Laura Curino*, a cura di R. M. Riccobono, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 105-118; U. ÅKERSTRÖM, *Alcuni aspetti delle contraddizioni in Quaderno proibito*, in *Tra confessione e contraddizione: uno studio sul romanzo di Alba De Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004, pp. 105-120; E. GAMBARO, *Interno borghese anni Cinquanta: Quaderno proibito di Alba de Céspedes al crocevia di generi romanzeschi*, in «Enthymema», XIII, 2015, pp. 228-241; EAD., *Diventare autrice*, cit.; A.L. FRASSETTO, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario che genera il romanzo*, in *La letteratura della letteratura*, a cura di A. M. Morace e A. Giannanti, Atti del XV Convegno internazionale della MOD (Sassari-Alghero 12-15 giugno 2013), Pisa, ETS, 2016, pp. 269-274.

alla prima del 16 dicembre 1961 al Teatro Eliseo di Roma, l'autrice si sofferma ampiamente sulle scelte adottate nella veste teatrale del *Quaderno*:

Nel *Quaderno proibito* avevo appunto tentato di rappresentare la vita di coloro che maggiormente soffrono il dramma di una società in cui le vecchie tradizioni stanno andando fuori corso, e che non sanno più chi imitare. Un mondo ove la paura, la debolezza e l'incapacità assumono spesso l'aspetto fiero del sacrificio e l'ipocrisia, imbalsamando certi miti, rappresenta l'ultima difesa contro una società che non protegge e non rispetta i deboli, l'ultimo inganno che, almeno, permette loro di compatire se stessi. Ma soffrire in silenzio, anelando diritti che non abbiamo il coraggio di affermare, sognando un'immagine che vorremmo e non osiamo incarnare, rivoltarsi, *gemere nelle pagine di un diario o nei nostri pensieri segreti, non può bastare*. Né basta trovare una sorta di grandezza nella propria distruzione. Bisogna affrontare tutti quei problemi che, in ogni campo, ci sembrano «proibiti». Questa necessità m'ha incitata a *strappare al segreto del diario di Valeria quei fatti che non possono più appartenere soltanto alla nostra storia privata*. Ad aprire allo sguardo del pubblico una delle innumerevoli case che ci circondano, ove innumerevoli uomini vivono senz'altra speranza che quella, come Valeria, di riuscire a dimenticare se stessi¹¹⁶.

A dieci anni di distanza dalla prima pubblicazione del romanzo, *Quaderno proibito* si rimodella dunque sul tempo presente: così come nel precedente narrativo, la commedia, osservando gli equilibri familiari come attraverso una lente d'ingrandimento, tematizza questioni pubbliche e di attualità politica, quali la crisi dell'identità di genere, il conflitto generazionale (particolarmente evidente nella linea genealogica femminile madre di Valeria-Valeria-Mirella, diviene ossatura portante della narrazione teatrale), la rivoluzione dei costumi, la fissità dei rapporti di classe¹¹⁷. In scena l'intimità della scrittura è sostituita dagli intensi monologhi, rivolti alla platea, di Andreina Pagnani, che consegna così al pubblico il proprio punto di vista su di sé e sugli altri personaggi. Il lento processo di affermazione identitaria e di autocoscienza – affidato, nel romanzo, alle pagine di diario – viene qui sottoposto dalla macchina teatrale a una notevole contrazione cronologica e accelerazione ritmica, subentrando inoltre nell'adattamento anche la necessità di transcodificare «le descrizioni, i racconti, i pensieri [...] in discorsi, azioni, suoni e immagini»¹¹⁸. Così, come sottolinea De

¹¹⁶ Programma di sala della prima rappresentazione di *Quaderno proibito* distribuito al Teatro Eliseo il 16 dicembre 1961 (FAAM, FAdC, b. 54, f. 5). Corsivi miei.

¹¹⁷ Cfr. E. GAMBARO, *Interno borghese anni Cinquanta*, cit. In una lettera inviata a Mondadori il 18 novembre 1952, de Céspedes definisce il diario «un documento di veleno familiare» (ora in M. ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, cit., p. 1657).

¹¹⁸ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011, p. 70.

Matteis, la Valeria teatrale sembra collocarsi in uno stadio di consapevolezza posteriore al finale narrativo¹¹⁹ (in cui la contezza di non poter rompere l'ordine familiare si traduce nella decisione finale di bruciare il diario) e il suo sviluppo psicologico si concretizza nei dialoghi con gli altri personaggi, nei monologhi confidenziali diretti al pubblico, nella minaccia concreta ed esplicita – pur non portata a compimento – di abbandonare il nucleo e iniziare una nuova vita con il capoufficio Guido. De Céspedes afferma, a tal proposito, di aver riscritto il soggetto «cercando di tradurlo in termini teatrali» e di «trasportare all'esterno ciò che era all'interno dei personaggi»¹²⁰: allo stesso modo, la prospettiva che nel romanzo era unicamente nello sguardo di Valeria, viene frammentata sul palcoscenico nella pluralità delle voci protagoniste ed è quindi riconsegnata al pubblico la facoltà di ricostruirne un quadro unitario, proiettando l'immateriale autoriflessione della protagonista nella corporeità di dialoghi e azioni.

Nonostante non venga mai rappresentata in scena Valeria mentre compie l'atto di scrivere, l'immagine del diario come spazio ideale di libertà espressiva, autocoscienza e costruzione identitaria attraversa il copione teatrale: realizzando quella che Marco Leto – regista dello sceneggiato televisivo Rai tratto dal romanzo nel 1980 – definisce una «radiografia spietata»¹²¹ dei rapporti familiari e di registrare ogni micro-evento «come se lo scrivess[e] in un diario», la protagonista menziona il quaderno astratto in tre occorrenze all'interno dei monologhi:

«Ritengo ogni lor parola, ogni sguardo, tutto ciò che accade, qui dentro, *come se lo scrivessi in un diario. Un diario intimo, segreto*»¹²²

«È cattiva, Mirella. Trova sempre parole che poi restano in me, *in quel quaderno proibito dove sono sincera con me stessa*»¹²³

«*La storia di una donna non è piuttosto in quei diari, in quei pacchi di lettere che lei non dimentica mai di bruciare prima di morire?...* Non lo so. Non voglio saperlo. Non voglio pensare. Mai più. *Come se bruciassi quel quaderno dove*

¹¹⁹ T. DE MATTEIS, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario in scena*, cit.

¹²⁰ Intervista a de Céspedes in G. CANOVA, *Ha riscritto il libro per il teatro*, in «Il Giorno», 17 dicembre 1961.

¹²¹ L. LAURENZI, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia*, brochure dell'Ufficio Stampa RAI *Quaderno proibito. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV*, stampato in occasione della serie televisiva tratta dal romanzo nel 1980. Materiale conservato in FAAM, FAdC, b. 116, f. 4.

¹²² A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, cit., p. 33.

¹²³ Ivi, p. 109.

*scrivevo i miei pensieri più segreti e di quello che è stato... di me... non restasse che un odore di fumo»*¹²⁴

Non è un caso che, in un dialogo tra Valeria e la madre, sia rintracciabile l'unico riferimento a un diario concretamente esistito, la cui autrice, la zia Eglantina, appartiene a una generazione precedente. Ciò va nella direzione del superamento della scrittura privata come unico margine in cui può trovar spazio il processo di decostruzione e ricostruzione della propria identità e l'attuale esternazione nello spazio familiare e pubblico della crisi dell'io, e l'autocoscienza della protagonista «si sviluppa contemporaneamente all'immagine di sé offerta al pubblico»¹²⁵:

Valeria: «E la zia Eglantina? Io ero piccola, ma vi sentivo sempre parlare di un certo suo *quaderno*, un *diario* dove raccontava i suoi amori.»

La madre: «Chiacchiere. Non è stato trovato questo *quaderno*, alla sua morte.»

Valeria: «L'avrà distrutto.»

La madre, *dura*: «Non è stato trovato. È l'essenziale. (*una pausa*) Ma tu non hai niente da fare, stasera? Una donna deve essere sempre occupata altrimenti comincia a domandarsi cose inutili.»¹²⁶

Se la commedia ottiene un grande successo di pubblico, sia in Italia che nelle traduzioni estere¹²⁷, la critica non si esprime unanimemente a favore dello smantellamento della struttura diaristica, colpevole, secondo alcuni, di aver contagiato il personaggio di Valeria e le dinamiche familiari con quell'«immobilità» che si proponeva di «rappresentare drammaticamente»¹²⁸.

Evidentemente la forma diaristica del racconto, coi suoi sviluppi interiori del dramma e il suo scoprire la realtà per gradi, sempre sotto un angolo visuale particolare, era necessaria alla storia di Valeria Cossati se, spostando l'angolo e presentata la realtà scoperta, essa si è rivelata tanto comune da sembrare talora perfino ovvia¹²⁹.

Un retaggio della scansione episodica del diario s'intravede, almeno nelle intenzioni, nella scenografia di Pizzi, basata sull'alternarsi di quadri grazie a un complesso sistema di carrelli scorrevoli. Una scelta vicina alle tecniche cinematografiche¹³⁰ che,

¹²⁴ Ivi, p. 152.

¹²⁵ T. DE MATTEIS, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, cit., p. 98.

¹²⁶ A. DE CÉSPÉDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, cit., p. 46.

¹²⁷ Per le traduzioni della commedia cfr. D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 90-114.

¹²⁸ G. PROSPERI, *Slanci e risentimenti frustrati da una moralità convenzionale. "Quaderno proibito" di Alba de Céspedes all'Eliseo*, in «Il Tempo», 17 dicembre 1961.

¹²⁹ A. FRATEILI, *Una donna si confessa dal palcoscenico*, in «Paese Sera», 18 dicembre 1961.

¹³⁰ Su de Céspedes e il cinema si veda nota 28.

tuttavia, privata dell'unitarietà intrinseca alla struttura diaristica, a giudizio della critica conferisce all'ambientazione un carattere dispersivo, frammentario ed eccessivamente macchinoso¹³¹. Unanime è invece il plauso per la *performance* di Andreina Pagnani, tanto intensa da donare colore anche alle frequenti incursioni monologiche, in cui l'attrice «uscendo temporaneamente dal personaggio operante di Valeria, è riuscita, con finissima arte, a far quasi sparire la sua persona, per essere soltanto una voce, anzi, soltanto “un pensiero”»¹³². E, infatti, in «soltanto una voce» si condenserà la prova attoriale di Pagnani quattordici anni dopo il debutto, all'interno della riduzione radiofonica della commedia, su cui si tornerà più avanti.

Il dato inequivocabile, come già segnalato, è che la commedia abbia messo in circolo «un'opera sostanzialmente nuova»¹³³, a sua volta ricontestualizzata in tre ulteriori situazioni comunicative differenti. In primo luogo, pochi mesi dopo la messa in scena, il copione viene pubblicato in volume da Mondadori all'interno della collana «Il bosco». La biblioteca personale dell'autrice conserva una copia del volume contrassegnata nell'occhiello con l'annotazione manoscritta autografa «copia con tagli»¹³⁴; anche dopo la consacrazione della sceneggiatura con la pubblicazione Mondadori, l'autrice torna dunque a lavorare sul testo teatrale, rendendolo un cantiere aperto.

Inoltre, tre mesi dopo la prima, dall'11 marzo al 1° aprile 1962, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* viene pubblicato in quattro puntate settimanali sulla rivista «Noi donne», a cura del regista radiotelevisivo e teatrale Carlo di Stefano e con un'introduzione di de Céspedes. Anche in questo caso, non si può parlare di una mera trascrizione del copione, dal momento che la commedia è presentata secondo una nuova, quadrupla partizione in episodi, a loro volta divisi in scene (da un minimo di dieci a un massimo di dodici) e introdotti da un riassunto della precedente puntata. Il

¹³¹ V. TIERI, *Il debutto teatrale di Alba de Céspedes*, in «Tele Sera», 18 dicembre 1961.

¹³² M. GALDIERI, *Dieci con lode sul quaderno proibito*, in «Momento Sera», 18 dicembre 1961.

¹³³ Cfr. A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, cit., retro di copertina.

¹³⁴ La segnatura del volume all'interno della biblioteca dell'autrice, conservato in FAAM, è OP 15/1962. La copia di de Céspedes riporta diverse correzioni manoscritte autografe. Sulla biblioteca di de Céspedes si veda E. MERLO, *La biblioteca di Alba de Céspedes*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», X, n. 2, 2004, pp. 41-47.

corredo di fotografie di scena e le didascalie riassuntive accompagnano lettori e lettrici nella riduzione seriale e contribuiscono a guidare il pubblico nella narrazione¹³⁵.

b. *Il Quaderno alla radio e in televisione*

Come già menzionato, nel 1975 de Céspedes riceve la proposta di una riduzione radiofonica tratta dalla commedia, curata da Belisario Randone che, basandosi sulla programmazione di «Radiocorriere», risulta andata in onda il 21 novembre sul Programma Nazionale all'interno del *format Una commedia in trenta minuti*¹³⁶. Il Catalogo Multimediale delle Teche Rai non ne ha digitalizzato il nastro, tuttavia, all'interno del Fondo de Céspedes, è conservato un copione di 34 pagine¹³⁷, spedito dalla Rai all'autrice il 5 giugno del 1975. La protagonista è impersonata, ancora una volta, da Andreina Pagnani, mentre la regia viene affidata a Flaminio Bollini. La commedia, già trasmessa integralmente sul Programma Nazionale il 5 settembre 1963¹³⁸, viene qui sottoposta a un'ulteriore contrazione cronotopica, che porta a una drastica riduzione dei personaggi in scena (appaiono solamente Valeria, Michele, Mirella, Riccardo, Guido e Clara) e all'introduzione della figura di un narratore, che riassume e commenta per i radioascoltatori gli episodi tagliati dalla fonte teatrale. Emergono dei filoni narrativi predominanti, individuabili nel rapporto extra-familiare tra Valeria e Guido e, soprattutto, nello scontro generazionale con Mirella, portatrice dei nuovi valori e della rivoluzione dei costumi del dopoguerra. Così come l'opera teatrale, anche l'adattamento radiofonico si apre su una discussione tra madre e figlia, non la stessa, e si chiude con la rinuncia di Valeria a lasciare la famiglia e

¹³⁵ La rivista è consultabile all'interno dell'Archivio Storico di «Noi donne», al link: <https://www.noidonnearchiviostorico.org/> (ultima consultazione: 22 ottobre 2025). Si veda anche D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, cit., pp. 107-109.

¹³⁶ *La prosa alla radio*, a cura di F. Scaglia, in «Radiocorriere», LII, n. 47, 1975, p. 110 e programmazione del 21 novembre 1975 (ivi, 90). Dell'effettiva messa in onda della commedia non è, attualmente, stato trovato un riscontro certo e, anzi, è opportuno segnalare che il fascicolo di FAdC conserva la sceneggiatura e la rispettiva busta intestata della Rai, che l'autrice ha contrassegnato a penna rossa con l'indicazione "Testo Q.P. radio (non letto)". Se de Céspedes faccia riferimento a una sua mancata lettura della sceneggiatura – che, di fatto, non presenta correzioni – o all'annullamento della messa in onda, è, allo stato attuale della ricerca, ancora da appurare (FAdC, b. 55, f. 2). A quanto attesta il «Radiocorriere», la commedia risulta andata in onda venerdì 21 novembre 1975, alle 13.20, sul Programma Nazionale.

¹³⁷ FAAM, FAdC, b. 55, f. 2 "Adattamento radiofonico *Quaderno proibito*".

¹³⁸ *Una commedia di Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Radiocorriere», XL, n. 36, 1-7 settembre 1963, p. 22 e programmazione del 5 settembre 1963 (ivi, p. 42).

l'incoraggiamento alla partenza di Mirella. La contrazione del copione favorisce la centralità di questa tematica, che rappresenta qui l'ossatura della narrazione, a maggior ragione dopo il forte scontro generazionale portato sulla scena dal movimento sessantottino¹³⁹ (Tab. 8).

<i>Quaderno proibito. Commedia in due tempi (1962)</i>	<i>Quaderno proibito. Una commedia in trenta minuti (1975)</i>
<i>Mirella apre la porta con precauzione. Vedendo Valeria rimane incerta, poi si finge disinvolta.</i> MIRELLA. Abbiamo fatto un po' tardi... VALERIA, <i>fissandola</i>. È inutile raccontare bugie, Mirella. RICCARDO, <i>rispondendo allo sguardo di Mirella</i>. Io non ho parlato. VALERIA. Ho telefonato a Giovanna. E adesso ti ho vista dalla finestra. (<i>maligna</i>) Del resto, lo sospettavo. MIRELLA, <i>ironica</i>. Sei soddisfatta, eh? Il poliziotto trionfa. VALERIA. Hai pure il coraggio di schernirmi? MIRELLA. Certo. Siete voi che mi obbligate a mentire. VALERIA. Noi?... Questo poi è il colmo! MIRELLA. Tutte le mie amiche escono la sera con qualche ragazzo. VALERIA. Non te l'ho mai proibito. Ragazzi che conosciamo, che vengono a prenderti a casa, d'accordo. Ma questo... quest'uomo, che vuole da te, alla sua età? [...] MIRELLA. Si chiama Sandro Cantoni. È avvocato. (<i>risoluta</i>) Preferisco dirti subito che questa non è l'ultima volta che sentirai parlare di lui. VALERIA. In ogni modo è l'ultima volta che ti do le chiavi di casa.	(AUTO IN ARRIVO – FRENI – SPORTELLLO – MACCHINA CHE RIPARTE) (CHIAVI – SERRATURA) MIRELLA: (<i>Impacciata</i>) oh, mamma! Ancora alzata? Ho fatto un po' tardi... VALERIA: Non raccontarmi storie, Mirella. Ho telefonato a casa della tua amica. Non ti ha visto per tutta la sera. Quando sei scesa dalla macchina, ero alla finestra. Chi è quell'uomo? MIRELLA: Si chiama Sandro Cantoni. È avvocato. Questa non è l'ultima volta che sentirai parlare di lui. VALERIA: Ad ogni modo è l'ultima volta che ti dò le chiavi di casa. MIRELLA: Dormirò da un'amica. VALERIA: Non sei ancora libera di fare quello che ti pare e piace. Ne parlerò a tuo padre. MIRELLA: Vuoi che gliene parli io? VALERIA: Basta, Mirella! Mi tratti come se fossi tu la madre e io la figlia! Colpevole per di più! Di che cosa poi? MIRELLA: Di voler sempre ignorare la verità! Sui tuoi figli, sulle donne, sulla vita... persino su te stessa! VALERIA: Ah sono io? Io che mento, dunque? MIRELLA: Ci hai sempre mostrato la vita sotto un aspetto falso, roseo, stucchevole. Non ho mai potuto parlare sinceramente con te. Sei come sorda.

¹³⁹ A tal proposito, dalla consultazione del Fondo de Céspedes, emerge che già dagli anni Cinquanta l'autrice stesse lavorando sul personaggio di Mirella: risale al 1955 la bozza di un soggetto cinematografico tratto da *Quaderno proibito* – mai realizzato – con protagonista Mirella. I materiali relativi al soggetto per il cinema sono conservati in FAAM, FAdC, b. 55, f. 2.

MIRELLA, *fredda*. Va bene. Dormirò da un'amica e tornerò la mattina dopo.

VALERIA, *maligna*. Eh, non sei ancora libera di fare quello che ti pare e piace!... Ne parlerò a tuo padre.

MIRELLA, *provocante*. Vuoi che gliene parli io stessa?

VALERIA, *battendo la mano sulla tavola*. Basta! Basta di trattarmi come se fossi tu la madre e io la figlia! Una figlia colpevole, per di più. Di che cosa, poi?...

MIRELLA, *ribellandosi*. Di voler sempre ignorare la verità! Sui tuoi figli, sulle donne, sulla vita... Persino su te stessa.

VALERIA. Ah, sono io che mento, dunque?

MIRELLA, *rivoltandosi*. Sì. Mi hai sempre mostrato la vita sotto un aspetto falso, roseo, stucchevole. Dalla Befana fino ai romanzi della biblioteca parrocchiale che volevi farmi leggere.

Non ho mai potuto parlare sinceramente con te. Sei come sorda. Non rispetti che le bugie, il conformismo...

VALERIA, *con intenzione*. Certo, io non sono comunista come il signor Cantoni.

MIRELLA, *sorpresa*. Comunista?... (*capisce e sorride*) Ah, questa è di Riccardo. Per lui tutto quello che non è luogo comune è comunismo. Tutte le donne che non sono idiote sono puttane.

VALERIA. Perdi la ragione!

MIRELLA. No. Ragiono benissimo, invece. Te ne accorgerai. Per adesso... (*trae dalla borsa una busta piena di biglietti di banca, la rovescia sulla tavola*) ...Tieni.

VALERIA, *insospettita*. Da dove viene questo denaro?

MIRELLA, *ironica*. Da una fonte legittima, Assicurati. È il mio primo stipendio. Contribuisco alle spese di casa, finalmente! (*con amarezza*) Quando vi sentivo parlare del vostro lavoro, dei vostri impegni, della vostra stanchezza, provavo il rimorso di essere nata. Di aver bisogno di mangiare, di vestirmi...

Eravate riusciti a farmi avere paura del lavoro. Vergogna, perfino. Era un'altra

Non rispetti che il conformismo, le bugie...

VALERIA: Mirella!

MIRELLA: Buonanotte, mamma!

(PASSI – PORTA SBATTUTA)

VALERIA: (*Scuotendo la maniglia*)

L'ha chiusa a chiave... Mirella! Apri!

(*Altro tono*) Perché m'ha parlato in questo modo? E Riccardo? E Michele? Qual è la verità, dunque? Questa famosa verità che io non voglio sapere, secondo loro? Non siamo felici, dunque? Non siamo una famiglia felice, senza grandi problemi, come tante altre? Comincio a dubitarne. Penso che... No! Non bisogna pensare. Bisogna andare avanti, giorno dopo giorno, non fermarsi a riflettere. Altrimenti si vede tutto diverso. Ci mancherebbe che non fossimo felici! Tante rinunzie, tanta fatica, e poi... Da qualche tempo, la sera, quando rimango sola... forse perché Mirella e Riccardo sono grandi ormai, forse perché Michele è così taciturno... ritengo ogni loro parola, ogni loro sguardo, tutto ciò che accade qui dentro, come se lo scrivessi in un diario... un diario intimo, segreto... uno di quei grossi quaderni neri dove scrivevo di nascosto, in collegio, quando ero di cattivo umore. Un quaderno proibito...

(ACCORDI MUSICALI)

IL NARRATORE: ecco l'affascinante, misterioso inizio della commedia che Alba De Cespedes trasse dal suo stesso romanzo omonimo e che ebbe, come il romanzo, un immediato, sincero e schietto successo. Scrittrice di razza, Alba De Cespedes sa usare, anche nella stesura della commedia, tutti gli accorgimenti di un ben collaudato autore di teatro. "Quaderno proibito" è la lunga, tormentata confessione, fatta più a se stessa che al prossimo, di una donna che – come tante altre – come la maggior parte delle donne – si accorge improvvisamente di non aver vissuto per se stessa. I fatti che le accadono attorno e che le appaiono abnormi, ingiusti, sono

delle tue bugie! Mi tenevi soggetta, così...

Ma è giusto. L'indipendenza non è un regalo, un favore. *(indicando il denaro)* Me la guadagno, vedi? E a giugno darò tutti gli esami. Voglio laurearmi tra un anno.

VALERIA, *con un sorriso*. Voglio... Sarebbe più prudente usare il condizionale.

MIRELLA, *dura*. È un tempo che non uso mai. *(buttando le chiavi sulla tavola)* To', riprendi le chiavi. Buona notte, mamma.

Entra nella sua camera e chiude la porta.

VALERIA, *seguendola*. Mirella!... *(la porta è chiusa a chiave)* Mirella!... *(scotendo la maniglia)* Apri!... *(scoraggiata torna indietro – tra sé)* Perché Mirella mi ha parlato in questo modo? E Michele, iersera? Ma qual è, dunque, la verità? Questa famosa verità che io non voglio sapere, secondo loro? *Va verso la sua poltrona in primo piano e crolla a sedere.*

Prende un lavoro di cucito. Il soggiorno si spegne, solo la lampada sul tavolo da lavoro rimane accesa. Valeria, dopo un silenzio, abbandona il lavoro e si rivolge al pubblico col tono confidenziale che userà in tutti i suoi monologhi.

VALERIA, *perplessa*. «Non siamo felici, dunque? Una famiglia felice, senza grandi problemi, come tante altre?... Comincio a dubitarne. Penso che... *(scotendosi)* Non bisogna pensare. Bisogna andare avanti, giorno dopo giorno, non fermarsi a riflettere. Altrimenti, si vede tutto sotto un'altra luce. Ci mancherebbe pure che non fossimo felici! Tante rinunzie, tanta fatica, e poi... *(di nuovo perplessa)* Però, da qualche tempo, quando rimango sola, la sera, mentre cucio, mentre stiro... forse perché i ragazzi sono grandi ormai, forse perché Michele è così taciturno, bizzarro... ma, insomma, non dimentico più niente. Ritengo ogni loro parola, ogni sguardo, tutto ciò che accade, qui

invece fatti normali, usuali, in un panorama di vita quale è quello che più o meno ci sta attorno. Ma vediamo la situazione. Dunque Valeria ha un primo improvviso choc con sua figlia, che è rientrata tardi la notte prima, accompagnata da un uomo...

(STACCO MUSICALE)¹⁴¹

¹⁴¹ FAAM, FAdC, b. 55, f. 2 “Adattamento radiofonico *Quaderno proibito*”, cc. 3-6.

dentro, come se lo scrivessi in un diario. Un diario intimo, segreto. Uno di quei grossi quaderni neri dove scrivevo di nascosto, in collegio, quando ero di cattivo umore. Un quaderno proibito. <i>(una pausa)</i> Qual è la verità, dunque? Che c'è? Che c'è dietro il loro silenzio?... Mirella ha chiuso la porta, gli altri dormono... <i>(con angoscia, ma freddamente)</i> Ho paura di questa solitudine. Qualcosa, non capisco che co-sa, una specie di nebbia ci divide uno dall'altro¹⁴⁰.	

Tab. 8. La scena dello scontro tra Mirella e Valeria a confronto tra il copione radiofonico e il copione teatrale.

Nel copione radiofonico risultano tagliate le prime scene dello spettacolo teatrale con un inizio *in medias res*, segnato dallo scontro tra Mirella e Valeria, nato dal fatto che la madre ha scoperto la relazione clandestina della figlia. Oltre alla riduzione delle battute e all'introduzione di una voce narrante, si registrano alcune leggere alterazioni del testo volte a rendere comprensibile la situazione al pubblico in ascolto: Mirella entra in casa esclamando «oh mamma!», così da rendere immediatamente chiaro il rapporto tra i due personaggi, fino a quel momento non comparsi sulla scena; le battute di Riccardo – comprensibili al pubblico in sala in quanto è proprio il fratello a svelare il segreto di Mirella alla madre nella scena precedente – vengono soppresse, per semplificare il dialogo, evitare di dover contestualizzare un ulteriore personaggio nella dinamica familiare e porre l'accento sul rapporto tra due diverse generazioni di donne. Così anche il nome di Giovanna, l'amica con cui Mirella sarebbe dovuta andare al cinema, viene soppresso in quanto sconosciuto al pubblico in ascolto e, dunque, non funzionale allo sviluppo della narrazione (Tab. 8).

Come a teatro, anche nella riduzione radiofonica il diario rappresenta uno spazio espressivo astratto e, tuttavia, alcuni monologhi sono marcati nel copione dalle diciture «Quaderno segreto», «Quaderno proibito» e «Quaderno proibito di Valeria». Il fatto che questi tre segnali si trovino all'interno delle battute e non tra parentesi, come le altre indicazioni di scena, fa presumere che venissero letti dal narratore o da Pagnani

¹⁴⁰ A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, cit., pp. 29-33.

stessa per evidenziare in maniera netta i momenti autoriflessivi della commedia, non essendoci la possibilità di ricorrere a *escamotage* scenografici visivi.

Risulta inoltre particolarmente valorizzato il corredo sonoro: la musica e i rumori diventano elementi strutturali all'adattamento radiofonico e dettano il ritmo nello sviluppo dell'azione drammatica. *La Cavalcata delle Valchirie* di Wagner, brano dal profondo valore simbolico nel romanzo e nell'opera teatrale, ascoltato ossessivamente da Michele dal grammofono in salotto, come «risarcimento consolatorio e via di fuga dalle amarezze della sconfitta esistenziale»¹⁴², accompagna la recitazione al punto da portare Valeria a chiedere esasperata al marito di smetterla un momento «con quest'eterna cavalcata»¹⁴³. La riduzione radiofonica si chiude, non a caso, sul brusio assillante del grammofono: «La musica termina – Il disco gira a vuoto. Il ronzio si amplifica, diviene ossessivo, angoscioso»¹⁴⁴. Nella resa per la radio, anche i suoni quotidiani assumono una certa rilevanza: questo aspetto è caratteristico del teatro radiofonico, in cui «dal segreto momento dell'ispirazione dello scrittore, seguito dal processo creativo di scrittura, il messaggio si traduce, attraverso manipolazioni successive, in materia sonora, e in tale forma, al cui compimento hanno concorso regista, musicisti, attori, tecnici, si offre alla sensibilità dell'ascoltatore, come al lettore il libro, allo spettatore il film o il dramma teatrale»¹⁴⁵.

Nel 1980 il diario di Valeria ritorna alla Rai, con lo sceneggiato in quattro puntate *Quaderno proibito*, scritto e diretto da Marco Leto e Bruno di Geronimo¹⁴⁶. Il fatto che il romanzo fosse stato inizialmente concepito come una pubblicazione seriale su «La Settimana Incom Illustrata, nel 1951, supporta l'idea del regista e degli

¹⁴² E. GAMBARO, *Diventare autrice*, cit., p. 112. Così Riccardo alla madre in *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*: «Non posso vederti sgobbare così, notte e giorno. [...] Se almeno lo apprezzassero. Se facessero qualcosa per te. Niente! Il tran tran della banca e i dischi. Wagner! Chissà, forse sogna di essere un eroe, un cavaliere del Graal!» (A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, cit., p. 25).

¹⁴³ FAAM, FAdC, b. 55, f. 2, c. 11.

¹⁴⁴ Indicazioni di scenografia sonora in chiusura del copione di *Quaderno proibito. Una commedia in trenta minuti*, c.n.n. [34], FAAM, FAdC, b. 55, f. 2.

¹⁴⁵ F. MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, cit., p. 13. Sul teatro radiofonico si vedano anche A. AUDINO, *Il fascino discreto del teatro in onda media*, in «Hystrio», XI, n. 3, 1998, pp. 12-29; A.I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit.; R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, cit.;

¹⁴⁶ Per un approfondimento sulla serie televisiva *Quaderno proibito* (1980) si vedano S. FACCINI, *Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne*, tesi di dottorato, tutor: L. Di Nicola e S. Contarini, Università La Sapienza di Roma, 2020; EAD., *Le donne attraverso i generi*, cit.

sceneggiatori di suddividere la serie televisiva in episodi senza minare l'unità narrativa del testo.

A quasi trent'anni dall'uscita del romanzo, segnati da un importante passaggio al teatro, che ha determinato l'immissione nel mercato culturale di un *Quaderno* diverso, riscritto dalla stessa autrice, lo sceneggiato si contraddistingue, invece, per la sua aderenza al testo di partenza. Il diario di Valeria e l'atto della scrittura tornano ad essere il motore centrale della narrazione, proiettando il pubblico oltre lo schermo, nel percorso di autocoscienza della protagonista, con una rinnovata attenzione alla soggettività femminile attualizzata dal dibattito femminista e dai cambiamenti socioculturali degli anni Settanta.

Per Lilli si tratta di «un implicito – ma non poi tanto implicito – riconoscimento a una voce “diversa” che parlava in quegli anni opachi e, per le donne, segnati dal culto della mamma e della Madonna», a un romanzo in cui «cade a pezzi la famiglia, cade a pezzi l'oleografia» caricato del «valore dirompente che trent'anni più tardi ha avuto, per le donne mosse dal femminismo, l'autocoscienza: il semplice “parlare di sé”. Una volta dette, le cose non sono più invisibili: la congiura del silenzio è rotta, e con essa tutte le congiure della convenzione fra cui troneggia la famiglia»¹⁴⁷.

Nel riportare la scrittura diaristica al centro dell'ecosistema narrativo di *Quaderno proibito*, il passaggio alla televisione ha comportato la gestione di una diversificata serie di problemi di realizzazione tecnica, relativi al come dare seguito sullo schermo all'«individuazione feconda di metafore letterarie vivificabili con metafore visive»¹⁴⁸. Come sottolineato dal regista Leto, la sfida più complessa per lo sceneggiato è stata trovare una formula efficace in televisione per rappresentare un romanzo in cui, di fatto, non succede quasi nulla e la protagonista registra sulle pagine di diario eventi quotidiani di una certa ordinarietà:

È stato difficilissimo rendere l'interminabile serie di pranzi e cene fatti di colloqui in cui in realtà non si dice nulla. È una famiglia in cui nessuno parla, nessuno comunica, una famiglia che vive in una casa oppressiva, chiusa come un bunker. La vera attualità del romanzo sta nell'aver messo in crisi con

¹⁴⁷ L. LILLI, *Alba dei miracoli*, cit., pp. 179-180.

¹⁴⁸ B. DI GERONIMO, *Lo sceneggiatore davanti alla vicenda di Valeria. L'opera e l'immagine*, nella brochure dell'Ufficio Stampa Rai *Quaderno proibito*. RAI Radio Televisione Italiana Rete 2TV, (FAAM, FAdC, b. 116, f. 4).

vent'anni d'anticipo l'istituto tradizionale della famiglia, l'averne tracciato una radiografia spietata¹⁴⁹.

La soluzione viene individuata proprio nella struttura diaristica, che detta il ritmo della vita quotidiana e proietta il lettore-spettatore nel tumulto interiore, ricco d'azione, della protagonista:

L'eccellente risultato è stato raggiunto con l'impiantare il racconto sul diario di Valeria, quasi giorno per giorno, datandolo nella successione degli avvenimenti che maturano nell'arco dei sei mesi. Ciò ha permesso a Leto di sunteggiare in rapidissimi flash sensazioni ed episodi, dando così l'impressione che in quella famiglia gli accadimenti siano tanti, mentre sono pochi e ruotano sempre intorno alle stesse cose¹⁵⁰.

In conclusione, la diversa modulazione del diario di Valeria in base al medium di destinazione dell'opera implica una variabile affermazione della voce della protagonista, dettando un diverso corso anche ai rapporti tra Valeria, gli altri personaggi e il pubblico di lettori, ascoltatori o spettatori.

Se è vero, come afferma McLuhan, che «tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in nuove forme»¹⁵¹, i diversi passaggi che interessano *Quaderno proibito* immettono nel mercato culturale opere distinte tra loro, in relazione ma indipendenti al contempo, che, pur adattandosi a diversi contesti socioculturali e mediatici, costituiscono in ogni caso una rete narrativa: un sistema intermediale in cui ogni adattamento intende «to maintain its peculiarity, on the one hand, and to connect with the rest of the network, on the other hand»¹⁵², non solo ricalibrando il rapporto tra fedeltà e tradimento rispetto all'opera di partenza, ma anche ricontestualizzando il testo in una nuova dimensione di recezione e in un diverso quadro storico e socioculturale.

I passaggi intermediali di *Quaderno proibito*, in particolar modo la commedia teatrale e le sue derivazioni, contribuiscono dunque a far emergere la consapevolezza di de Céspedes di dover coniugare il proprio lavoro creativo alle esigenze tecniche (registiche, scenografiche, attoriali) di un medium diverso dal libro a stampa. «Lo

¹⁴⁹ L. LAURENZI, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia*, ivi.

¹⁵⁰ A. GANGAROSSA, *Il miracolo della naturalezza*, in «Il Messaggero», 23 maggio 1980.

¹⁵¹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 64.

¹⁵² F. CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations*, cit., p. 89.

stesso autore non trae, ricrea piuttosto in forma di dramma la stessa vicenda»¹⁵³, dichiara l'autrice a Ugo Naldi durante le prove della commedia, lasciando intendere di percepire la materia narrativa come duttile e l'adattamento non come reiterazione di un lavoro preesistente, ma come ricontestualizzazione in un nuovo campo discorsivo¹⁵⁴. Nel caso di *Quaderno proibito* questa lente d'indagine si rivela particolarmente stimolante, in quanto consente di analizzare le scelte stilistiche e narrative messe in campo dall'autrice, o dai suoi collaboratori – come nel caso del passaggio sul piccolo schermo¹⁵⁵ e al microfono –, facendo dialogare i diversi progetti intermediali, che coinvolgono la stampa periodica, l'editoria, il teatro, il cinema, la televisione e la radio.

¹⁵³ U. NALDI, *L'amara commedia di Alba de Céspedes*, in «Corriere d'informazione», 29 novembre 1961.

¹⁵⁴ F. CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations*, cit., p. 82.

¹⁵⁵ Si segnala che oltre allo sceneggiato Rai, al romanzo si è ispirato un film per la televisione francese: *Le cahier interdit*, regia di J.C. Bonnardot, ORTF 1°, 1968.

4. «*Vibrare con le cose del mondo*». Nessuno torna indietro tra i media

a. *Dalla pagina alla radio al grande schermo*

Il romanzo *Nessuno torna indietro*, pubblicato alla fine del 1938, si ambienta tra il 1934 e il 1936 in un collegio femminile di suore, l'Istituto Grimaldi. All'interno di una macrodivisione in quattro sezioni, corrispondenti a fasi diverse della vita delle otto protagoniste, la narrazione si struttura in modo corale, in una continua alternanza di punti di vista su un particolare momento di passaggio, personale – dall'adolescenza all'età adulta – e storico – sull'abisso della Seconda guerra mondiale. Il potenziale successo di *Nessuno torna indietro* è colto immediatamente da Mondadori e il romanzo è infatti oggetto di un'intensa promozione editoriale, articolata su codici diversi¹⁵⁶. All'interno della trasmissione EIAR *I dieci minuti di Mondadori* si trasmette uno sceneggiato tratto dal romanzo invitando tutti i radioascoltatori a «seguire attentamente le fasi dell'episodio» e a segnalare «con esattezza il numero delle pagine dove la scena è contenuta»¹⁵⁷. I vincitori avrebbero poi ricevuto un premio in denaro da spendere in volumi del catalogo della casa editrice. Da una comunicazione dell'Ufficio Stampa Mondadori conservata nel Fondo d'autrice, la promozione del romanzo risulterebbe andata in onda il 14 agosto 1939, ma «Radiocorriere» lo annuncia invece per il 18 dicembre, con la pubblicazione della soluzione del quiz sul n. 3 del 1940. Tuttavia, nonostante la data non coincida – facendo presumere una replica o una posticipazione della messa in onda – le carte di Aldo Gabrielli, responsabile dell'Ufficio Stampa Mondadori in quegli anni, conservano un radiodramma tratto da *Nessuno torna indietro* per la trasmissione *I dieci minuti di Mondadori*, datato al 14 agosto 1939, che corrisponde nel contenuto a quello andato

¹⁵⁶ D. BOEMIA, «Come un salto nel buio». La promozione editoriale di “Nessuno torna indietro” (1938-1940), in <https://www.fondazionemondadori.it/come-un-salto-nel-buio-la-promozione-editoriale-di-nessuno-torna-indietro-1938-1940/> [data dell'ultima consultazione 10/11/2025].

¹⁵⁷ I. PIVETTI, *Comprate il mio libro. Aldo Gabrielli e la Mondadori degli anni Trenta*, Firenze, Giunti, 1996, p. 87.

in onda a dicembre dello stesso anno, dato ricavabile dalle pagine indicate, nel gennaio 1940, come risposta vincente al concorso¹⁵⁸.

<i>Nessuno torna indietro</i> , EIAR, 1939	<i>Nessuno torna indietro</i> , Mondadori, 1938
EMANUELA Ciao, ragazze! <i>(nessuno le risponde. Con stupore quasi presago)</i> Che avete? Che volete? <i>(silenzio)</i> Non volete dunque parlare? Tu, Valentina, non hai detto che volevate parlarmi? Che volevi dirmi, Augusta? AUGUSTA Sì... Volevo dirti... questo!... <i>(la colpisce con uno schiaffo)</i> EMANUELA Uno schiaffo? Augusta!... Oh!... <i>(scoppia in singhiozzi)</i> AUGUSTA <i>(soffiandole le parole sul volto)</i> Ladra! Sei una ladra! Sappiamo tutto, sappiamo! Andrea ha parlato con Valentina stamane. Due anni che sei qui in questo collegio, con noi; e sai tutto di noi, t'abbiamo detto cose che non t'avremmo detto se t'avessimo conosciuta. Sei venuta a rubare i nostri segreti, le nostre intimità, la nostra sola ricchezza. Ladra! Ladra! <i>(breve pausa, durante la quale si odono i singhiozzi soffocati di Emanuela)</i> Che sei venuta a fare, qui? Non era luogo per te, questo. Tu sai tacere, tu, sai nasconderti, sai mentire... Che aspettavi a dirci il tuo passato? Credevi che, tacendolo, il passato potesse distruggersi?¹⁵⁹	«Ciao, ragazze» lei disse entrando: «che c'è?» Le altre due non risposero. Qualcosa c'era, però, giacché la fissavano accigliate, sprezzanti. Emanuela ripeté aggressiva: «Si può sapere che avete?». «Dovresti saperlo» rispose Augusta, calma; ma aveva le labbra contratte, lo sguardo affilato come un'arma. Andò verso Emanuela lentamente, quasi non volesse dissipare troppo presto l'acredine che la colmava. Sgomenta, Emanuela fece un passo indietro. Di scatto Augusta levò il braccio e la colpì sul viso, a manrovescia, come per frustarla. «Ladra!» disse con voce soffocata, torbida, e la colpì un'altra volta. Emanuela si portò la mano alla guancia, con gli occhi chiedendo aiuto a Valentina che rimase immobile. I capelli incollati dalle lacrime sul viso paonazzo, crollò a sedere sul letto, senza domandare spiegazioni, senza nemmeno tentare di rivoltarsi. «Sappiamo tutto: Andrea ha parlato con Valentina.» [...] «Sei qui da due anni, sai tutto di noi» riprese Augusta: «t'abbiamo detto cose che avremmo taciute sapendo che tu, in cambio, ci dicevi bugie.» E, incapace di trovare una ingiuria più grave: «Ladra!» ripeté: «Ladra e bugiarda!». Quella voce fosca, astiosa, impregnava l'aria della camera. Emanuela sentiva che il passato, le sue bugie, la soffocavano, avrebbero finito per ucciderla. “Buttarsi in Arno” pensò, e non per uscirne poi sana e salva, come immaginava aspettando Stefania¹⁶⁰.

Tab. 9. Confronto tra un passaggio dello sceneggiato EIAR e il corrispettivo precedente letterario.

¹⁵⁸ Lo sceneggiato è pubblicato in I. PIVETTI, *Comprate il mio libro*, cit. Una comunicazione dell'Ufficio Stampa Mondadori conservata in FAAM, FAdC riporta: «abbiamo il piacere di comunicarvi che lunedì 14 corr./ tutte le stazioni radiofoniche d'Italia parleranno del vostro volume: NESSUNO TORNA INDIETRO. La trasmissione da Milano avverrà alle ore 13,50», ora in D. BOEMIA, «Come un salto nel buio». *La promozione editoriale di “Nessuno torna indietro” (1938-1940)*, cit.

¹⁵⁹ Copione dello sceneggiato di *Nessuno torna indietro* per il concorso EIAR *I dieci minuti di Mondadori*, ora in I. PIVETTI, *Comprate il mio libro*, cit., pp. 131-138.

¹⁶⁰ A. DE CÉSPEDES, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 2022, p. 285.

La drammatizzazione radiofonica rende integralmente dialogico il testo e comporta l'eliminazione della voce narrante e l'integrazione dei passaggi descrittivi di raccordo tra le diverse battute o all'interno dei dialoghi o attraverso la resa sonora di intonazioni e rumori (*Tab. 9*). Per favorire la comprensione della trama da parte del pubblico viene, inoltre, alterato l'ordine delle sequenze narrative: il *flashback* sulla morte di Stefano, il fidanzato della protagonista Emanuela, da cui la ragazza ha segretamente avuto una bambina, è presentato nella prima parte del romanzo ai lettori, che acquisiscono subito questa informazione, indispensabile allo sviluppo della trama e alla definizione del personaggio di Emanuela. Nel breve radiodramma, invece, l'episodio viene svelato da Emanuela al pubblico in ascolto, in una «nuova scena», solamente dopo che il segreto è stato scoperto dalle compagne d'Istituto, come giustificazione *ex post*. La soluzione al concorso a premi, infatti, prevede l'individuazione di due diversi passaggi del romanzo da cui è stato tratto lo sceneggiato: uno finale, corrispondente allo scontro tra Emanuela e il resto del gruppo, e uno iniziale, che coincide invece con il racconto della storia d'amore tra Emanuela e Stefano e della morte del ragazzo (*Tab. 10*).

<i>Nessuno torna indietro</i> , EIAR, 1939	<i>Nessuno torna indietro</i> , Mondadori, 1938
(<i>La voce si allontana, e si vive la nuova scena che Emanuela racconta.</i>) EMANUELA (<i>suono di campanello</i>) Strano... Che non sia in casa? (<i>di nuovo il campanello. Silenzio. Decisa</i>) Oh, io entro lo stesso. (<i>scatto di serratura</i>) Stefano!... Stefano... Ti prego, non ti nascondere... No, no! non mi fare paura!... Si sarà nascosto?... È possibile che giochi come un ragazzo?... Stefano. Ma che buio qui dentro!... Ora accendo... Non c'è! Proprio non c'è... A quest'ora?... Ma dove sarà andato?... Che sia ancora all'aeroporto?... Ora telefono... (forma il numero al telefono) Pronto, l'aeroporto? Vorrei parlare al comandante Mirovich... Pronto?... [...] Ancora in volo a quest'ora?... Ma dove? Non sapete?... Oh, tenente, mi nascondete qualcosa, voi!... Ditemi, tenente... Pronto!... Ma che ha, stasera questo telefono... Pronto!... Ora han proprio tolta la comunicazione. (<i>Perplessità, silenzio. Emanuela depono il ricevitore. Poi, decisa, parte. Chiusura d'uscio, passi precipiti per le scale, è sulla strada.</i>) Tassi! Tassi! (<i>rumor d'auto</i>) All'aeroporto, presto! Più presto che si può... [...]	La stradetta era deserta; Emanuela aveva atteso ancora un momento davanti all'uscio, prima di avviarsi. Nessuno. Il pianoforte aveva ripreso a sonare. Era entrata a telefonare in un bar a Porta Romana, pieno di fumo e di rumore. «Pronto... l'aeroporto?» «Sì.» «Vorrei parlare al comandante Mirovich.» «A chi?» «Al comandante Mirovich.» «Al comandante Mirovich?...» Non udendo più nulla, lei aveva insistito: «Pronto, pronto...». Infine dall'altra parte la voce aveva risposto: «Attenda». Aveva atteso a lungo; la cassiera del bar la guardava, ogni tanto, anche gli uomini che sedevano ai tavolini la guardavano, l'aria era densa di fumo, si udivano cozzare le bilie, ridere i giocatori. Nel microfono, silenzio. «Forse è stata tolta la comunicazione.» [...] «Il comandante è fuori». «In volo?» «Sì.» «Ma dove?» «Non sappiamo; è in volo.» «È accaduta una disgrazia? Mi dica!» «No, no, signorina... si calmi... Mi lasci il suo nome, piuttosto, e anche il suo indirizzo... La terremo al corrente... » Ma lei aveva già riattaccato il ricevitore. Uscita dal bar, si era avveduta che pioveva, non c'erano tassi, che disperazione, faceva segno a tutti i tassi che passavano, la gente da dentro la guardava stupita: non vede la bandierina abbassata? Il freddo le

(Emanuela riparte in macchina. Il rombo del motore si spegne, la scena si dissolve. Riprende la scena iniziale.) ¹⁶¹	mordeva le caviglie: “Come faccio?” pensava “devo arrivare al campo, assolutamente”. Infine era passato un tassì vuoto: «Al campo d’aviazione, presto, più presto che può...». ¹⁶²

Tab. 10. Confronto tra un passaggio dello sceneggiato EIAR e il corrispettivo precedente letterario.

Inoltre, la radio instaura un flusso circolare con l’opera letteraria e si pone come un laboratorio attivo di produzione e promozione culturale, ma anche come medium che “sposta” gli altri media¹⁶³ e agisce su di essi, immettendo nuovi impulsi nel mercato editoriale. «Tribuna ambitissima dagli autori», l’editore collocava, infatti, nello spazio radiofonico dei *Dieci minuti* «le opere da cui si attendeva il maggior successo commerciale»¹⁶⁴, attraverso la formula del concorso a premi.

Dopo il passaggio in radio, il romanzo sarà interessato da ulteriori ri-mediazioni. Già a metà degli anni Trenta, de Céspedes dichiara in un appunto di diario di voler «rendere molto filmabile»¹⁶⁵ la propria scrittura narrativa e, effettivamente, le scelte di ritmo e di montaggio poi adottate in *Nessuno torna indietro* riflettono quest’intenzione, creando un ponte naturale con il cinema. Non è un caso che nei più recenti studi sul rapporto tra de Céspedes e la settima arte si sia individuato un «effetto rebound»¹⁶⁶ nella scrittura narrativa dell’autrice, facendo ricorso alla definizione di Genette relativa ai modi della rappresentazione letteraria e alle strategie testuali che risultano esplicitamente influenzate dalle tecniche di scrittura, ripresa e montaggio cinematografici. In effetti, ancor prima delle categorie introdotte dai *cultural e media studies*, diverse recensioni critiche a *Nessuno torna indietro* individuano lo strettissimo legame della narrazione con i moduli del grande schermo: Goffredo Bellonci, sul «Giornale d’Italia», commenta che «i trapassi sono sempre abilmente preparati, spesso naturalmente, da improvvisi richiami di un nome» e che «del resto la tecnica del cinematografo e di qualche romanziere contemporaneo come l’Huxley è stata di aiuto

¹⁶¹ Copione dello sceneggiato di *Nessuno torna indietro* per il concorso EIAR *I dieci minuti di Mondadori*, ora in I. PIVETTI, *Comprate il mio libro*, cit., pp. 131-138.

¹⁶² Ivi, pp. 68-69.

¹⁶³ Su questo si veda E. MENDUNI, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2016, in particolare p. VII.

¹⁶⁴ I. PIVETTI, *Comprate il mio libro*, cit., pp. 86-87.

¹⁶⁵ Cfr. G. CIANCAMERLA, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, cit., p. 109.

¹⁶⁶ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris 1983, trad. it. di L. Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 62. Si veda F. IVALDI, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzano, Felici, 2011.

alla scrittrice nell'alternar gli episodi»¹⁶⁷. E ancora, questa volta con un progetto di adattamento filmico già in cantiere, Silvano Castellani evidenzia la «naturale disposizione della de Céspedes allo scrivere cinematografico», ravvisabile «in quel suo stile vigilato e preciso, in quel suo periodare rapido e senza affanno, in quel suggestivo accostamento di sensazioni e di immagini, in quel suo cogliere così acutamente i moti più intimi e delicati delle sue protagoniste, in quella sua abilità di descrivere una situazione, un ambiente o uno stato d'animo»¹⁶⁸.

Tralasciando la puntuale ricostruzione dell'iter che ha portato alla realizzazione del film *Nessuno torna indietro*¹⁶⁹, è qui opportuno accennare ad alcuni snodi fondamentali che consentono di inquadrare la postura dell'autrice rispetto al passaggio della narrazione dalla pagina allo schermo. Nel 1939 la società Industrie Cinematografiche Italiane Urbe Film acquista i diritti cinematografici del romanzo, affidando la sceneggiatura a Barbaro, Chiarini e Pasinetti, con la collaborazione di de Céspedes e la regia di Amleto Palermi. Quando nel 1940 la censura blocca le ristampe del romanzo, provocando dunque l'arresto della produzione filmica, sarà l'autrice stessa a proporre un compromesso sulla caratterizzazione dei personaggi e sul titolo al Capo Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, stemperando il messaggio emancipazionista e l'immediato rimando al romanzo¹⁷⁰. La proposta viene così accettata e viene stipulato un secondo contratto con Artisti Associati e Quarta Film, con la regia affidata ad Alessandro Blasetti, figura di punta del cinema del Ventennio, e la sceneggiatura di Blasetti, de Céspedes, Novarese, Ojetti e Calcagno. Nell'estetica dei «telefoni bianchi», nei volti delle dive del cinema, tra cui Mirella Lotti, nel ruolo di Xenia, e Doris Duranti, in quello di Emanuela, le protagoniste «vengono spogliate

¹⁶⁷ G. BELLONCI, *Nessuno torna indietro*, in «Il Giornale d'Italia», 21 aprile 1939.

¹⁶⁸ S. CASTELLANI, *Film in quarantena*, in «Film», VI, n. 40, 9 ottobre 1943.

¹⁶⁹ Su questo si rimanda a L. FORTINI, «*Nessuno torna indietro*» di Alba de Céspedes, cit.; J. REICH, *Fear of Filming, Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism*, cit., pp. 132-152; G. MONTI, *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, a cura di D. De Pau e G. Torello, New Castle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218; L. CARDONE, *Pelle e pellicola*, cit.; G. BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 141-158; M. ZANCAN, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, a cura di A. Aiello, F. Nemore, M. Procino, Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

¹⁷⁰ Si veda la lettera di Alba de Céspedes al Capo del Gabinetto del Ministero della Cultura Popolare, Luciano Celso, del 17 novembre 1941, ora in M. ZANCAN, *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes*, cit., pp. 162-163.

dei loro caratteri potenzialmente eversivi, di tutti quei tratti che appaiono in qualche modo pericolosi e devianti rispetto ai ruoli di genere e ai tradizionali stili di vita delle donne»¹⁷¹.

Nell'affrontare la riscrittura cinematografica, l'autrice dimostra dunque di concepire la narrazione come una materia plastica, da poter ricontestualizzare e «dis-adattare»¹⁷² in nuovi contesti comunicativi. De Céspedes è dunque consapevole che il passaggio allo schermo implica «the reappearance, in another discursive field, of an element (a plot, a theme, a character, etc.) that has previously appeared elsewhere»¹⁷³ e la riprogrammazione della ricezione dell'opera, in base alle esigenze specifiche del medium di destinazione e del contesto in cui avviene la comunicazione:

«Pronto, è assolutamente necessario tagliare la storia di Stefano». Protesto: «La storia di Stefano?! Mai! Una parte essenziale del romanzo...». «Non può che essere tagliata. Riflettete. Buona sera». E mi lasciano lì con uno spietato forbicione nelle mani [...]. Ecco, sul principio tutto ciò. Ma ormai ho capito, e la mia impressione è questa: che uno scrittore non può assolutamente entrare «nel cinematografo» come entrerebbe nel proprio studio. Che diventando sceneggiatore deve dimenticare quasi del tutto di essere scrittore. [...] O, altrimenti, farne a meno; onestamente: riconoscere che non si vuole, non si sa, non piace, senza tradire l'una cosa o l'altra¹⁷⁴.

b. *Il romanzo nel “magico occhio luminoso”*

Tra le carte dell'autrice sono conservate le tracce di due diversi progetti di adattamento di *Nessuno torna indietro*, databili tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. La corrispondenza di de Céspedes conserva, infatti, uno scambio con Marcello Sartarelli, relativo al tentativo di far raggiungere al romanzo il «piccolo

¹⁷¹ L. CARDONE, *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di A. de Céspedes e A. Blasetti*, cit., pp. 331-332

¹⁷² F. CASSETTI, *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses*, cit., pp. 81-91.

¹⁷³ Ivi, p. 82.

¹⁷⁴ A. de Céspedes, *Ho paura del cinematografo*, in «Film», V, n. 50, 12 dicembre 1942. E ancora in P. Ojetti, *Il film di Nessuno torna indietro. Intervista ad Alba de Céspedes*, in «Film», III, n. 2, 13 gennaio 1940: «Riconosco che il mio libro è cinematografico al cento per cento, anzi al mille per cento: infatti vi è tanto movimento che adesso occorre scarnirlo nel modo più spietato; e so quindi che invece di dare idee per la realizzazione cinematografica dell'opera, me ne starò zitta zitta a soffrire perché della folla dei miei personaggi non si potrà raccontare tutto».

traguardo RAI»¹⁷⁵. Il 19 settembre l'autrice scrive al regista: «L'autorizzo a presentare alla RAI il progetto di una riduzione radiofonica in 20 puntate del mio romanzo "Nessuno torna indietro": la riduzione e la regia saranno affidate a Lei, naturalmente, e io desidero – come è naturale e consueto – approvare la sceneggiatura prima della messa in onda»¹⁷⁶. Tre mesi dopo, Sartarelli risponde comunicando che il progetto è, al momento, in sospeso, ma suggerisce alla scrittrice di contattare direttamente Magli, il direttore della prosa radiofonica Rai, anche se evidentemente questa iniziativa non avrà gli effetti sperati:

Cara e gentilissima Alba,
[...] Invidio il suo attivismo, il suo immergersi in tanti fervori che è poi un modo di vibrare con le "cose" del mondo e ricevere stimoli di vita. Sconsolante, invece, è lo stare fermi, spesso alla mercé degli altri, con gli eventi che scivolano intorno senza più presa e contatto con le cose e le persone. Lei ha capito dove sto puntando il dito. [...] Non c'è da drammatizzare perché io sono convinto che prima o poi il progetto andrà in porto [...]. La Radio è una piccola congrega artigianale, non ha né le pressioni né i giochi della TV, le cose si risolvono in famiglia anche perché i bilanci (ossia i guadagni) sono quelli che sono. Se lei volesse darmi un gentile aiuto – ma con molto distacco, con nonchalance – la cosa migliore sarebbe di scrivere una lettera carina al dottor Adriano Magli che è direttore ai programmi prosa della Rai¹⁷⁷.

Come la serie radiofonica in venti puntate non vedrà mai la luce, così naufraga anche il progetto di una sceneggiatura per la televisione a cura di Silvia D'Amico Bendicò e Carlo Tuzii, conservata nel Fondo d'autrice in due diverse redazioni, una in sei puntate, e una suddivisa in cinque episodi, che risulta ad uno stadio di elaborazione più maturo. Nonostante il progetto non sia andato in porto, deve aver coinvolto de Céspedes in fase di sceneggiatura, contrariamente a quanto avvenuto nel caso della serie televisiva del 1987, diretta da Franco Giraldi, a cui l'autrice non ha preso volontariamente parte. Alla sceneggiatura D'Amico-Tuzii, è infatti allegato anche un fascicolo di osservazioni che dimostrano un'attenzione particolare alla specificità del linguaggio televisivo: se in alcuni passaggi invita ad attenersi al testo originale del romanzo, in altri avanza dei suggerimenti di natura linguistica, propone soluzioni di sceneggiatura alternative o riporta all'attenzione alcune esigenze comunicative del piccolo schermo, come quella

¹⁷⁵ FAAM, FAdC, "Corrispondenza per adattamenti e traduzioni", b. 16, f. 1, Lettera di Marcello Sartarelli ad Alba de Céspedes, 13 dicembre 1968.

¹⁷⁶ Ivi, Lettera di Alba de Céspedes a Marcello Sartarelli, Roma, 19 settembre 1968.

¹⁷⁷ Ivi, Lettera di Marcello Sartarelli ad Alba de Céspedes, 13 dicembre 1968.

di non sottoporre al pubblico “tirate” troppo lunghe e privilegiare il dinamismo dei dialoghi.

[...] non si diceva “favoloso” in quegli anni; piuttosto “fantastico”.
[...] Non è sufficientemente mostrato il dramma di Xenia nel rinunciare a Maurice; bisogna considerare che Maurice è il suo primo amore di donna. Avevo pensato che lei potrebbe scrivere, una lettera, della quale – se vogliamo – possiamo leggere alcune frasi, quando scende la dà al portiere, dicendo di consegnarla al Monsieur de Langes, quando verrà a chiedere di lei, più tardi; poi, arrivata alla porta dell'albergo, torna indietro, se la fa restituire e quando è in macchina, la straccia minutamente, mentre caricano le valigie e quando lei mette in marcia e prende velocità, il vento se la porta via.
[...] Vi sono moltissime “tirate”, estremamente lunghe. Alcune, anche per la loro lunghezza, perdono di efficacia; altre sono enfatiche¹⁷⁸.

Nel 1987 la Rai manda in onda uno sceneggiato in quattro puntate, sei ore complessive di film per la televisione, affidato alla regia di Franco Giraldi (già regista del film *La bambolona* nel 1968), con la sceneggiatura di Tullio Pinelli. La serie viene trasmessa su Rai 2 tra il 26 marzo e il 16 aprile e, continuando una tradizione già avviata nel 1939 con il lancio radiofonico del volume, promuove la riedizione di *Nessuno torna indietro* nella collana «Oscar narrativa» di Mondadori, prevista per l'anno successivo. È cambiato il contesto storico-culturale e, pur mantenendo una certa attinenza alla trama del romanzo, più di quanto non abbia fatto il film di Blasetti, alcune scelte di regia e sceneggiatura fanno intuire che la serie sia frutto di un immaginario radicalmente mutato, evidente soprattutto nella rappresentazione più disinibita dei corpi femminili davanti all'obiettivo e nelle dinamiche relazionali tra uomini e donne. Complice la distanza cronologica, Giraldi sceglie di ancorare la vicenda a un contesto storico facilmente identificabile dal pubblico e le vicende si estendono infatti fino al settembre 1939: Emanuela, sul punto di lasciare l'Italia a bordo di una nave, ascolta alla radio la notizia dell'invasione della Polonia. Lo scoppio della Seconda guerra mondiale è annunciato in diretta radiofonica, sancendo in maniera inequivocabile il nesso tra l'instabilità dei destini individuali e la precarietà della storia collettiva. Pur dichiarando Giraldi, nel corso della promozione dello sceneggiato, che lo scopo dell'operazione televisiva è stabilire una connessione tra le donne contemporanee e le protagoniste di *Nessuno torna indietro*, rimarcando l'emancipazione femminile nella

¹⁷⁸ FAAM, FAdC, “*Nessuno torna indietro (Sceneggiatura TV)* – Tuzii, D'Amico”, b. 51, f.1, foglio allegato di “Osservazioni”, 3cc.

società degli anni Ottanta e, al contempo, il perdurare di alcuni stereotipi culturali, de Céspedes si esporrà pubblicamente contro l'adattamento, in cui individuerà un appiattimento dei punti vista – «temo che nello sceneggiato televisivo questa pluralità di prospettive non emerga»¹⁷⁹ – e accoglierà con molta contrarietà la soppressione del personaggio di Vinca, sostituito dalla francese Isabelle: «Vedere scomparire Vinca è stato come sentirsi amputare un braccio, una gamba»¹⁸⁰.

Dall'altra parte, Giraldi rivendica il diritto di dar vita un'opera nuova, in dialogo con il testo di partenza, ma ricontestualizzato in una diversa cornice sociale e nel linguaggio di un nuovo medium: «È il vecchio problema della fedeltà di un film al testo originale», dichiara a «Radiocorriere TV» nel 1987, «secondo me esser fedeli non è un merito. Un romanzo è sacro, ma un film diventa qualcos'altro, vive a sua volta...»¹⁸¹.

¹⁷⁹ M. SERRI, *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», 21 marzo 1987, pp. 4-5.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ S. BARILE, *Nessuno torna indietro*, in «Radiocorriere», LXIV, n. 12, 22-28 marzo 1987, pp. 38-41, p. 41.

5. Dalla parte di lei. *Tra letteratura, giornalismo e dibattiti radiofonici*

Forse le donne comprenderanno questo libro e questo delitto, gli uomini no. E se sarà così vorrà dire che era assolutamente necessario che questo libro fosse scritto.

(A. de Céspedes a M. Bellonci, 7 dicembre 1948)

Dopo circa tre anni di travagliato lavoro sul testo¹⁸², Alba de Céspedes pubblica *Dalla parte di lei*¹⁸³ per Mondadori: è il 1949 e l'opera, ponendosi in aperta sfida con l'ordinamento morale corrente, è destinata a far discutere a lungo di sé. Definito dall'autrice stessa «la storia di un grande amore e di un delitto»¹⁸⁴, il romanzo si sviluppa nella forma di una memoria autobiografica scritta da Alessandra Corteggiani, in carcere per aver ucciso con cinque colpi di pistola il marito Francesco Minelli, senza alcun motivo apparente. La relazione tra i due protagonisti, iniziata il 20 ottobre del 1941 e risoltasi nell'omicidio di lui nel giugno del 1944, pochi giorni dopo la liberazione di Roma dall'occupazione nazifascista, si staglia sullo sfondo della Resistenza. A quest'altezza la radio entra nella narrazione come una presenza costante: accompagna i partigiani, seduti intorno all'apparecchio durante le lunghe riunioni organizzative, in attesa di notizie sulla guerra, costituisce un ulteriore elemento di distanza tra Alessandra e Francesco, catalizzando l'attenzione di lui, fino a diventare una presenza ossessiva, disturbante e, al contempo, necessaria:

Non ascoltavo più la radio. Non volevo sapere nulla. Rispondevo distrattamente quando mi si riferiva qualche notizia. Ciò valse a farmi giudicare ancora più fredda ed egoista: persino lo zio Rodolfo mi guardava con stupore, e io godevo nello stringermi in questo atteggiamento. Percorrevi

¹⁸² L'autrice lavora al romanzo dal 12 luglio 1945 fino ai primi mesi del 1948. Cfr. M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit., pp. LXXXVIII-XCIV. Questo paragrafo è stato anticipato in E. DE PASQUALE, «Un tribunale di soli uomini»: Dalla parte di lei di Alba de Céspedes tra diritto, cronaca e media, in «Griseldaonline», XXII, n. 2, 2023, pp. 127-139.

¹⁸³ *Dalla parte di lei* viene pubblicato all'interno della collana «La Medusa degli Italiani» nel 1949; una diversa edizione rivista dall'autrice esce nella collana «Scrittori italiani» nel 1994, corredata da una nuova *Prefazione*; la lezione del '94 è riedita nella collana «Oscar moderni» nel 2021 ed è adottata nel volume dei «Meridiani» A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit.

¹⁸⁴ A. DE CÉSPEDES, *Prefazione*, in *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 527-530: 527.

il paese mostrando di non voler trattenermi con alcuno: portavo un fazzoletto nero in testa, il cane Giuseppone al guinzaglio. Ma la voce della radio m'inseguiva dappertutto: in casa c'era sempre qualcuno che sedeva accanto all'apparecchio, movendo nervosamente l'ago: anche quando ero nella mia camera, immaginavo una mano che s'agitava, ansiosa, sull'interruttore. In paese, sboccando dalle finestre aperte, la voce della radio dilagava nelle strade, m'aspettava al tavolino del caffè, dal farmacista, dal droghiere. Non volevo ascoltarne le parole: non le ascoltavo. Ma il tono arrogante della voce mi raggiungeva, mi scompigliava i pensieri, suscitava in me una rivolta. «Basta!» mormoravo con represso furore. «Basta! Basta!»

La Nonna non parlava mai della guerra: anche lei, come me, non voleva piegarsi alla odiosa prepotenza degli avvenimenti. Ma era divenuta più pallida, un grande cadavere. “Perché?” avrei voluto protestare: “Non accade nulla. Chiudete la radio. Basta chiudere la radio.” Epperò di notte, quando la radio taceva, io mi sentivo spinta a scendere attraverso la casa buia, nella sala deserta, accendere la lampadina del quadrante, spostare febbrilmente l'ago, fino a ritrovare quella voce. Ormai essa faceva parte dell'aria stessa che respiravo: quando taceva mi mancava il fiato¹⁸⁵.

La vicenda, narrando la storia collettiva tramite la lente dell'esperienza individuale di Alessandra, riflette sulla necessità di dialogo tra la dimensione pubblica e privata, con un'attenzione particolare al controverso rapporto tra l'impianto giuridico della neonata Repubblica e le nuove consapevolezze storiche e politiche delle cittadine italiane degli anni Quaranta. La pratica della scrittura¹⁸⁶ assume qui i contorni di una confessione apologetica della protagonista, determinata a rompere l'ostinato regime di silenzio che ha contraddistinto il corso del processo e a condividere la propria verità. Alessandra dichiara infatti di destinare la memoria scritta a «coloro che [la] giudicheranno»¹⁸⁷, non sperando in un assenso complice, ma intendendo agevolare la comprensione dei così astratti e incomprensibili *perché* dell'omicidio. Tuttavia, l'autobiografia viene redatta in seguito alla «sentenza più dura»¹⁸⁸ e, più che un testo difensivo da impugnare in tribunale, che ha infatti già emesso il verdetto, sembrerebbe quindi svilupparsi come un percorso di autocoscienza e un tentativo di attenuare il giudizio non tanto penale, quanto etico, che grava sul crimine commesso¹⁸⁹.

¹⁸⁵ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., pp. 229-230.

¹⁸⁶ Per un raffronto sul tema della scrittura in de Céspedes si vedano almeno P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit.; M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit. e A. RABITTI, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, cit.

¹⁸⁷ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., p. 524.

¹⁸⁸ Ivi, p. 522.

¹⁸⁹ Cfr. U. ÅKERSTRÖM, *Alcuni aspetti della tecnica narrativa in «Dalla parte di lei»*, in *Tra confessione e contraddizione*, cit., pp. 37-69.

Sentendosi fin da bambina non conforme alle aspettative, schiacciata dalla pesante eredità morale della madre Eleonora – morta suicida per amore nelle acque del Tevere – e dall'educazione della granitica Nonna abruzzese, Alessandra vive infatti la propria condizione esistenziale di donna accompagnata da un perenne «sentimento di colpa»¹⁹⁰ e vergogna, sentendo sulle spalle il peso di una «secolare infelicità»¹⁹¹ condivisa e di un'«inconsolabile solitudine»¹⁹²:

[...] nell'appartamento di sopra, in quello contiguo, nei bianchi casamenti moderni che sorgevano accanto al nostro, in tutte le case di Roma, in tutte le case del mondo, vedevo le donne sveglie nel buio, dietro l'invalidabile muro delle spalle maschili. Parlavamo lingue diverse, ma tutte tentavamo invano di far udire le stesse parole: nulla poteva attraversare l'incrollabile difesa di quelle spalle. [...] Ma tutte, talvolta o sempre, dormivano nel freddo, dietro il muro. Tutte. Le sentivo gemere, implorare, senza essere udite: perché la voce di una donna è solamente povero fiato; e il muro è pietra, cemento, mattoni¹⁹³.

L'udienza e la conseguente condanna a trent'anni di carcere rappresentano quindi per la protagonista l'exasperazione di un «sordido destino»¹⁹⁴ condiviso dal genere femminile¹⁹⁵, di cui lo spazio del tribunale si fa scenario privilegiato, in quanto sposta il tema dell'incomunicabilità dalla sfera familiare alla dimensione pubblica, da una questione privata a una dinamica strutturale e istituzionalizzata. L'eco del processo si riverbera infatti sin dalle prime pagine del romanzo e la relazione con il genere maschile è interiorizzata da Alessandra come una comunicazione deficitaria, non paritaria, che esprime, attraverso l'indifferenza alle ragioni altrui, l'esercizio di un rapporto di potere.

A tal proposito, si possono individuare episodi precisi nella crescita della protagonista che sembrano anticipare il momento del processo e riproporre la dinamica di uno

¹⁹⁰ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., pp. 63 e 183.

¹⁹¹ Ivi, p. 47.

¹⁹² Ivi.

¹⁹³ Ivi, p. 343.

¹⁹⁴ Ivi, p. 206.

¹⁹⁵ Torriglia individua nel romanzo il delinearsi di una precisa genealogia femminile: cfr. A. M. TORRIGLIA, *From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's «Artemisia» and Alba de Céspedes's «Dalla parte di lei»*, in «Italice», LXXIII, n. 3, 1996, pp. 369-387. Il saggio è stato successivamente incluso e rielaborato in EAD., *Broken time, fragmented space. A cultural map for postmodern Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2002, pp. 39-77: 49-58. Per un quadro più generale sulla figura materna nell'opera di de Céspedes si veda anche L. SPERA, «L'anima mia è con te». *Figure della maternità nell'archivio personale e nella produzione narrativa di Alba de Céspedes*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di D. Brogi et al., Roma, Del Vecchio, 2017, pp. 129-142.

scambio tra giudice e imputata. Un passo particolarmente significativo in questo senso può essere identificato in un ricordo adolescenziale, premonitore della scena dell'omicidio di Francesco e del successivo interrogatorio: a circa sedici anni, la protagonista, per difendere la sua amica Natalia da un infelice scherzo dei compagni di classe, ne affronta il principale fautore, il Magini, che invia all'amica lettere appassionate firmandosi con il nome di un ragazzo di cui Natalia è perdutamente innamorata, illudendo così la giovane di essere corrisposta. Prevedendo la disperazione che avrebbe colto Natalia una volta saputa la verità, Alessandra prova a dissuadere il ragazzo tentando la via del dialogo, ma, trovandosi di fronte a uno dei tanti «muri di spalle» che la tormenteranno nel corso della vita, reagisce con inaspettata violenza, colpendolo alla testa e lasciandolo sanguinante a terra. Incredula di «come avess[e] potuto essere protagonista di una simile scena»¹⁹⁶, viene portata nello studio del preside, come in un'aula di tribunale, in attesa di giudizio:

Io fui condotta in direzione e lì lasciata sola. [...] Finalmente entrò il preside: era un uomo già anziano che mi conosceva bene, perché frequentavo la sua scuola da parecchi anni. Prima d'allora ero entrata nel suo studio soltanto per essere lodata. Mi parlò con bontà, invitandomi a spiegare il movente del mio atto gravissimo. Resistevo, lo guardavo negli occhi domandandomi se un uomo vecchio avrebbe potuto capire l'importanza di una storia d'amore, o ne avrebbe riso come il Magini. Di fronte al mio silenzio egli cominciò a interrogarmi, facendo alcune ipotesi. Io tacevo sempre¹⁹⁷.

Nonostante tra i due scenari cambi la disposizione del giudice – indulgente è il preside chiamato a punire l'aggressione adolescenziale, ostile il magistrato che emette la sentenza in tribunale – il silenzio scandisce l'atteggiamento di Alessandra davanti ai tutori del diritto, tanto all'interno del micronucleo sociale scolastico, quanto più nelle aule dello Stato. La rinuncia alla difesa è quindi il simbolo di un dialogo mancato, di un'incomunicabilità tra il linguaggio dell'io e l'espressione normativa della legge, fortemente connotata per la protagonista in senso maschile¹⁹⁸.

Durante il processo io neppure tentai di difendermi. [...] Non ero mai riuscita a parlare fin dalla prima volta in cui il giudice mi aveva interrogato, aspro,

¹⁹⁶ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., p. 43. Cfr. U. ÅKERSTRÖM, *Alcuni aspetti della tecnica narrativa in «Dalla parte di lei»*, cit., p. 55.

¹⁹⁷ Ivi, p. 43.

¹⁹⁸ Cfr. I. WARD, *Law, literature and feminism*, in ID., *Law and literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 119-141; «Language defines women, and legal language defines the legal personality of the woman. That language has been defined by men» (ivi, p. 131).

ostile, dettando poi freddamente al cancelliere. Mi avevano condotto in una stanzetta grigia nel palazzo di giustizia [...]. Lì, rincorata, avevo incominciato a parlare con spontanea confidenza. Ma il giudice, subito, alla mia sincerità aveva opposto un incredulo sarcasmo, *come faceva mio padre*. Era già tanto difficile esprimere in poche parole ciò che m'aveva spinto ad agire così: e, soprattutto, citare fatti concreti. Mia madre usava dire che *le donne sono sempre in torto di fronte ai fatti concreti*. Sentivo che quell'uomo sarebbe stato sordo alle mie ragioni, come certo lo era a quelle delle donne di casa sua. Perciò, da allora, ho preferito tacere sempre, accettando intiera la mia colpevolezza¹⁹⁹.

Emerge qui particolarmente, come segnalato da Asor Rosa, l'intreccio inestricabile tra sfera pubblica e privata caratteristico della scrittura di de Céspedes, che si amalgamano nella vicenda «senza tuttavia mai né confondersi né esaurirsi reciprocamente»²⁰⁰. La continua relazione tra individuale e collettivo, rintracciabile già nei passi del romanzo appena citati, può riscontrarsi anche nella decisa postura politica dell'autrice rispetto alla battaglia per l'accesso delle donne alle cariche di magistratura, tematica che innerva tanto il romanzo, quanto la scrittura giornalistica di de Céspedes in quegli anni. Il dibattito sul tema si accende sul finire del 1947, a partire da una contraddizione interna alla Costituzione, relativa all'espunzione del comma 1 dell'articolo 98, che consentiva l'accesso delle donne alla magistratura nei «casi previsti dall'ordinamento giudiziario». Il comma risulta infatti equivoco, dal momento in cui già l'articolo 3 promulga l'uguaglianza di fronte alla legge e la pari dignità sociale di cittadini e cittadine, senza alcuna distinzione di sesso, e l'articolo 51 decreta il pari diritto d'accesso di uomini e donne agli uffici pubblici e alle cariche elettive. Al contrario di quanto previsto dalle promotrici della mozione, la soppressione del comma 1 si trasforma nel pretesto per escludere le donne dal concorso in Magistratura, che anzi prevedrà, fino alla legge n. 66 del 9 febbraio 1963, il requisito di appartenenza al sesso maschile²⁰¹.

La contestazione trova spazio anche sulle pagine di «Mercurio», il «mensile di politica, arte, scienze» che de Céspedes dirige dal settembre 1944 al giugno 1948: il numero

¹⁹⁹ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., pp. 522-523, corsivo mio.

²⁰⁰ A. ASOR ROSA, *L'impegno letterario*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 17-18: 18.

²⁰¹ Sulla questione: [Atti dell'Assemblea Costituente](#), CCCVI, Seduta antimeridiana di mercoledì 26 novembre 1947; E. PACIOTTI, *Sui magistrati. La questione della giustizia in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 5-6; C. LATINI, *Quaeta non movere. L'ingresso delle donne in magistratura e l'art. 51 della Costituzione. Un'occasione di riflessione sull'accesso delle donne ai pubblici uffici nell'Italia repubblicana*, in «Giornale di Storia costituzionale», XXVII, n. 1, 2001, pp. 143-162; P. DI NICOLA TRAVAGLINI, *La giudice. Una donna in magistratura*, Milano, Harper Collins, 2023; E. DI CARO, *Magistrate finalmente. Le prime giudici d'Italia*, Bologna, il Mulino, 2023.

quadruplo 36-39, che segna l'epilogo dell'avventura della rivista, accoglie due pubblicazioni fondamentali per interpretare la di poco successiva uscita di *Dalla parte di lei*. Nella sezione di politica, infatti, la direttrice concede ampio spazio all'avvocata penalista Maria Bassino (Chieti, 1902-1983), che nell'articolo *La donna magistrato*²⁰² denuncia le «ideologie regredite» degli uomini che «hanno perduto parecchio del loro limitato tempo a concedersi il piacere di sciorinare mortificanti luoghi comuni in tema di capacità intellettuale femminile», dimostrandosi «incapaci di adeguarsi alle realtà obiettive della evoluzione sociale»²⁰³. L'avvocata denuncia, dunque, l'ipocrisia di coloro che, a giustificazione di una disparità anticostituzionale, adducono l'«esperimentata minorazione organica della donna che le impedirebbe di adoprare il suo cervello qual strumento di equo giudizio»²⁰⁴, rievocando lo stereotipo della donna come «individuo pericolosamente soggetto a variabili pressioni sentimentali, dotato di una logica particolare che non collima con la così detta “logica giuridica”»²⁰⁵. Sullo stesso numero di «Mercurio» viene pubblicato anche il *Discorso sulle donne*²⁰⁶ di Natalia Ginzburg, cui segue l'altrettanto nota *Lettera*²⁰⁷ di risposta di de Céspedes. Nell'intervento, la scrittrice torinese riflette sulla difficoltà delle donne a liberarsi dalla condizione di subordinazione sociopolitica, in cui, a suo giudizio, gioca un ruolo cruciale la connaturata «cattiva abitudine» femminile «di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla»²⁰⁸. Da questa considerazione prende le mosse la replica di de Céspedes, che sostiene sia invece proprio l'esperienza sul fondo del pozzo a offrire una preziosa, per quanto dolorosa, opportunità di emancipazione per le donne, cui è concesso infatti il privilegio di raggiungere abissi dell'animo umano sconosciuti all'altro sesso, «di comprendere tutto quello che gli uomini», non lasciandosi mai cadere nel pozzo, «non comprenderanno mai»²⁰⁹. Lo scambio offre ulteriore risonanza alle questioni giuridiche approfondite da Bassino nelle prime pagine della rivista, in quanto, per de Céspedes, solo la condivisione dell'esperienza esistenziale femminile

²⁰² M. BASSINO, *La donna magistrato*, in «Mercurio», V, nn. 36-39, 1948, pp. 11-16.

²⁰³ Ivi, p. 11.

²⁰⁴ Ivi, pp. 12-13.

²⁰⁵ Ivi, p. 13.

²⁰⁶ N. GINZBURG, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, nn. 36-39, 1948, pp. 105-110.

²⁰⁷ A. DE CÉSPÉDES, *Lettera a Natalia Ginzburg*, ivi, pp. 110-112.

²⁰⁸ N. GINZBURG, *Discorso sulle donne*, cit., p. 105.

²⁰⁹ A. DE CÉSPÉDES, *Lettera a Natalia Ginzburg*, cit., p. 110.

può fornire a un magistrato gli strumenti necessari ad esprimere una sentenza equa sugli eventuali reati commessi da una donna:

[...] proprio a proposito di questi pozzi io ho tanto insistito perché, in questo stesso numero della rivista, Maria Bassino, uno dei maggiori penalisti italiani, difendesse il diritto delle donne ad essere magistrati. Perché spesso è proprio nel fondo del pozzo che le donne uccidono, rubano, compiono insomma tutti quei gesti che le umiliano, soprattutto perché sono contrari al naturale rispetto che ogni donna deve a sé stessa²¹⁰.

Ciò vale certamente anche per l'omicidio compiuto da Alessandra, le cui ragioni non possono trovare ascolto nello spazio del tribunale, «perché i magistrati – appunto – sono uomini. E non è giusto che le donne siano giudicate soltanto da chi non conosce come esse sono veramente, e perché agiscono in un modo piuttosto che in altro»²¹¹. Le riflessioni delineate in «Mercurio» nel 1948, tanto per una coincidenza cronologica, quanto per un'evidente consonanza tematica, dialogano quindi con il laboratorio creativo di *Dalla parte di lei* e riecheggiano a più riprese tra le pagine del romanzo, fondendosi alla memoria di Alessandra:

Non ritengo giusto, ad esempio, che un tribunale composto esclusivamente di uomini decida se una donna è colpevole o no. Poiché se esiste una morale comune che vale per gli uomini e per le donne, e alla quale è consuetudine attenersi, come potrà mai un uomo comprendere veramente le sottili ragioni che conducono una donna all'entusiasmo o alla disperazione e che sono connaturate in lei, tutt'uno con lei, dal suo nascere?²¹²

L'incontro-scontro con l'educazione tradizionalista della nonna abruzzese, sospinge ancor di più Alessandra nella convinzione di essere la custode della memoria di Eleonora e diretta erede del suo atto di rivolta²¹³, cui sogna di accordare anche la propria esistenza. Viaggiando con la mente, mentre fantastica un futuro lavorativo

²¹⁰ Ivi, pp. 111-112.

²¹¹ Ivi, p. 112.

²¹² Ivi, p. 90.

²¹³ Il 29 novembre 1948, in risposta alle perplessità dell'editore sul finale del libro, riferendosi alla scena dell'omicidio, l'autrice scrive a Mondadori che «è il padre che ella uccide, per l'odio accumulato contro di lui attraverso le delusioni e le sofferenze inflitte alla madre; [...] è il padre che lei uccide in Francesco, liberandosi infine con un atto di rivolta, mentre è sul punto di tradire o di uccidersi ella stessa, ubbedendo per istinto all'atavica umiliante consuetudine di schiavitù.» (ora in M. GHILARDI, *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, cit., p. 108). L'argomentazione del gesto estremo, radicato nella protagonista «fin dall'infanzia», è ripresa in coincidenza quasi esatta nella lettera del 7 dicembre 1948 a Maria Bellonci (BNCR, Carteggio Bellonci, fald. A.R.C.31.II.1945-1954, f. 1948-32).

all'altezza del «messaggio» materno, sogna per un attimo di battersi tra i banchi del tribunale in difesa delle proprie immaginarie clienti:

Sentivo che c'era in me la forza di portare, in qualche modo, il messaggio che mia madre m'aveva affidato. Mi immaginavo in un laboratorio, vestita di bianco, tra i provini e gli alambicchi. No. Era sempre l'essere umano ad attrarmi. Subito allora mi figuravo vestita di una toga, in tribunale. Dietro di me sedeva una donnetta di mezza età, che posava le mani sui ginocchi. Io parlavo, mi sfibravo. "Salvatela" dicevo: "è innocente." Ripetevo: "Signori giurati, è innocente, tutte le donne sono innocenti". Ma non potevo essere avvocato, la mia timidezza me lo avrebbe impedito. Eppure sentivo che era mio compito *far qualche cosa per le donne*, dovevo farlo, a costo di annullarmi, sacrificarmi²¹⁴.

Se sotto la maschera dell'accusata senza nome si cela evidentemente la figura-simbolo di Eleonora, che ha preferito togliersi la vita piuttosto che intentare una battaglia legale persa in partenza, durante il processo per l'omicidio di Francesco i ruoli s'invertono ed è Alessandra a sedere dietro il banco degli imputati e a notare, amareggiata, l'assenza di un'avvocata a difenderla e di una magistrata a giudicarla²¹⁵:

Anche l'avvocato che mi difende, un abruzzese officiato da mio padre, sa ben poco di me. Non mi conosceva prima né io mi sono aperta con lui nei nostri rari colloqui [...]. Credo che se avessi avuto per avvocato una donna mi sarebbe stato facile spiegarmi; e così se tra i componenti della Corte avessi visto una figura femminile. Invece, pur avvedendomi che i miei ostinati silenzi sollevavano indignazione tra i presenti e allontanavano da me ogni movimento di simpatia e di pietà, non potevo parlare. [...] Perciò, accennando col capo di non aver nulla da replicare, accolsi serenamente la condanna per sottostare alle norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito²¹⁶.

La piena consapevolezza di de Céspedes che il romanzo avrebbe attirato a sé molte polemiche e scatenato una discussione su più livelli è testimoniata dalla corrispondenza con l'Italia da Washington, residenza dell'autrice e del marito Franco Bounous dal 1948 all'inizio del 1952, che registra difatti la continua richiesta di aggiornamenti sul quadro della ricezione critica nazionale e internazionale²¹⁷. Nel

²¹⁴ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., p. 206, corsivo mio.

²¹⁵ U. ÅKERSTRÖM, *Alcuni aspetti della tecnica narrativa in Dalla parte di lei*, cit., p. 46.

²¹⁶ A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, cit., p. 523.

²¹⁷ Cfr. L. SPERA, *Alba de Céspedes e la critica illustre. «Dalla parte di lei» tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Bollettino di italianistica», XV, gennaio-giugno 2018, 1, pp. 170-190, Doi 10.7367/91054; EAD., «*Dalla parte di lei*» in alcune recensioni del biennio 1949-50, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di L. Battistini et al., Atti del XX Congresso dell'Adi (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi Editore, 2018; EAD., «*La fine non persuaderà tutti*». Anna Garofalo legge «*Dalla parte di lei*», in «Filolog», IX, n. 17, 2018, pp. 116-129. Significativo l'inclusione del romanzo all'interno del recente volume R. GASPERINA GERONI, *Ricominciare. Classici della letteratura italiana 1939-1962*, Torino,

complesso, oltre a un certo «ozioso compiacimento decorativo»²¹⁸ sottolineato da Emilio Cecchi, l'elemento maggiormente problematico è individuato dalla critica – come previsto dall'autrice – nell'apparente gratuità dell'assassinio²¹⁹: per quanto il giudizio sul romanzo sia nell'insieme positivo, Cecchi sostiene che de Céspedes si sia «lasciata trascinare troppo in là con quella revolverata»²²⁰, mettendo in discussione la coerenza narrativa di un gesto radicato in ragioni tanto intangibili.

Tuttavia, più che soffermarsi sull'accoglienza dell'opera, è interessante rilevare come la polemica letteraria suscitata dalla mancanza di concretezza nel movente di Alessandra sconfini dalle pagine del romanzo e approdi nella cronaca giudiziaria del mondo reale.

In particolar modo, come già anticipato, *Dalla parte di lei* presta il titolo a una seguitissima rubrica sul settimanale milanese «Epoca» dal 1952 al 1958: interpellata da lettori e lettrici²²¹ sulle contraddizioni della società italiana del secondo dopoguerra, de Céspedes dialoga con il pubblico sempre al confine tra questioni private e d'interesse collettivo, prendendo spunto dalle preoccupazioni dei mittenti per affrontare «il divorzio e la religione, la religione e il controllo della nascite, la disoccupazione, l'educazione dei figli e l'emancipazione di essi, i diritti della donna nella società e nella famiglia» oltre che, «naturalmente, l'amore»²²².

Einaudi, 2025. Tra le autrici, oltre a de Céspedes, figurano qui Anna Banti, Elsa Morante, Anna Maria Ortese e Natalia Ginzburg.

²¹⁸ E. CECCHI, *La nuova de Céspedes. Un romanzo di 600 pagine in cui s'incontrano alcune delle figure più vive di questi anni*, in «L'Europeo», 23 ottobre 1949, p. 9.

²¹⁹ Nella già citata lettera del 7 dicembre 1948 a Maria Bellonci, de Céspedes commenta le critiche ricevute ancor prima dell'uscita del romanzo relativamente all'epilogo violento, ritenuto «una via impreveduta e illogica» dallo stesso Arnoldo Mondadori (Cfr. S. CIMINARI, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, cit., p. 74 e L. DI NICOLA, *Notizie sui testi. «Dalla parte di lei»*, cit., p. 1637). L'autrice scrive: «Ho riletto il libro intieramente, e sono certa che non l'ho sbagliato. Anzi più lo rileggo e più la parte finale, la parte del delitto, mi sembra bella, [...] esso è la prova più certa che io sono uno scrittore» (BNCR, Carteggio Bellonci, fald. A.R.C.31.II.1945-1954, f. 1948-32).

²²⁰ E. CECCHI, *La nuova de Céspedes*, cit. In una lettera del 29 ottobre 1949, l'autrice scrive a Mondadori: «Cecchi ad esempio, il valore letterario del libro lo dà per scontato: si ribella alla tesi come farebbe Ariberto (il padre di Alessandra) o un fattore toscano» (ora in M. ZANCAN, *Cronologia*, cit., p. XCVII).

²²¹ «Solamente una volta abbiamo raggiunto in un mese il 7% di lettrici, gli altri erano tutti uomini», dichiara de Céspedes durante la trasmissione radiofonica *Il Convegno dei cinque*, il 18 novembre 1963, ricordando l'esperienza della rubrica su «Epoca» e smentendo lo stereotipo che le rubriche di corrispondenza fossero seguite solo dalle donne. ART, CMM, ID Teca Y756332202.

²²² A. DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», IV, 10 gennaio 1953, ora in M. ZANCAN, *Cronologia*, cit., pp. CII-CIII.

Sul numero 113 del 6 dicembre 1952 i lettori le richiedono un commento su un delitto che ha sconvolto la cronaca francese pochi mesi prima, per via della coincidenza quasi profetica con la vicenda di Alessandra, immaginata e pubblicata dall'autrice nel '49: Yvonne Chevallier il 12 agosto 1951 uccide con cinque colpi di rivoltella il marito Pierre Chevallier, promettente uomo politico, in carica come vicesindaco di Orléans e appena eletto Segretario di Stato al Ministero à l'Enseignement technique, à la jeunesse et aux sports di Francia. Il signor Chevallier ha da tempo una relazione con un'altra donna, di cui la moglie è giunta a conoscenza, e nega a Yvonne qualsiasi possibilità di confronto e chiarimento, minacciando di trasferirsi a Parigi con la nuova compagna. Trovandosi ad affrontare un «muro di spalle» persino di fronte alle minacce di suicidio, Yvonne Chevallier, decisa a togliersi la vita, in pochi secondi cambia bersaglio della rivoltella e, distogliendola da sé stessa, la scarica nel petto del marito. La particolarità della vicenda giudiziaria risiede tuttavia nell'inaspettata evoluzione del processo, che, indubbiamente anche indirizzato da una certa pressione mediatica e da una forte empatia popolare nei confronti dell'assassina, si è concluso con il verdetto di assoluzione²²³.

Commentando la vicenda su «Epoca», de Céspedes pone in correlazione il caso Chevallier e la trama di *Dalla parte di lei* e, pur condannando l'omicidio, sottolinea come la violenza possa assumere un volto subdolo, che agisce sul piano psicologico, spingendo le vittime di questo stillicidio morale, come Yvonne e Alessandra, al bivio di uccidersi o uccidere²²⁴. L'autrice suggerisce in questa sede persino l'ipotesi della «legittima difesa»:

L'uomo che la protagonista uccide, dagli estranei poteva anche essere giudicato un marito perfetto, ma al suo contegno indifferente, con la incomprendione dei sentimenti, degli stati d'animo, delle aspirazioni e insomma dei problemi della moglie (e anzi negando, ignorando addirittura che questi problemi possono esistere in una donna) la uccideva giorno dopo giorno, uccidendo in lei le più care speranze i più elevati ideali – e compiva così, impunito e anzi difeso dalla legge, un lento *delitto morale*. Nel mio romanzo ho tentato di mettere in luce tutta la crudeltà di questi delitti morali

²²³ Cfr. P. Scize, *Au grand jour des assises. Yvonne Chevallier, Pauline Dubuisson, Marie Besnard, Gaston Dominici*, Parigi, Denoël, 1955.

²²⁴ L'autrice stessa, durante il periodo trascorso negli Stati Uniti, confida a Maria Bellonci di affrontare dei momenti di sofferta solitudine all'interno del matrimonio con Bounous, che la spingono a concepire l'*aut aut* tra la propria attività letteraria e la relazione coniugale (Cfr. BNCR, Carteggio Bellonci, fald. A.R.C.31.II.1945-1954, f. 1948-32).

e come essi possano spingere, giorno dopo giorno, quasi per *legittima difesa*, all'uxoricidio²²⁵.

Eppure, la possibilità di queste attenuanti non è prefigurata nel corso dell'udienza romanzesca, in cui è proprio de Céspedes a indossare metaforicamente la toga forense e tuttavia opta per la condanna della propria eroina a trent'anni di carcere, la pena più severa. Il perché di quest'apparente contraddizione assume dei contorni più nitidi grazie all'intervento dell'autrice nel corso della puntata del 13 novembre 1952 del *Convegno dei cinque*²²⁶. Con cinque ospiti diversi a puntata, di cui un moderatore, il *Convegno* offriva una discussione di alta caratura professionale e intellettuale su questioni sociopolitiche e culturali, selezionate tra le suggestioni inviate alla redazione dal pubblico.

A una settimana dal processo che ha scagionato Yvonne Chevallier oltralpe, intorno alla conduzione di Silvio d'Amico sono invitati Alba de Céspedes, il giornalista Luigi Barzini Jr., l'avvocato Annibale Angelucci e il giurista e docente universitario Arturo Carlo Jemolo²²⁷: la puntata prende le mosse dalla richiesta di un radioascoltatore di Asti, che desidera «sentire un commento dei cinque a questa sentenza con particolare riguardo alle ripercussioni che può avere in campo sociale».

Il convegno è aperto da un intervento riepilogativo dell'avvocato Angelucci, volto a far conoscere al pubblico il caso di cronaca al centro del dibattito e a porre l'accento sui nodi più controversi del processo, su cui discuteranno gli ospiti: la questione della legittima difesa in risposta a un affronto morale, l'applicabilità o meno dell'attenuante dell'infermità mentale, l'assoluzione del giudice nonostante la richiesta del procuratore generale di una condanna simbolica a due anni di carcere. Lo snodo centrale della questione è quindi l'instinguibile contesa messa in scena in *Dalla parte di lei*, ovvero la dualità della giustizia: quella del codice, di inflessibilità quasi matematica, e quella individuale, esposta alle ragioni e alle pulsioni dei sentimenti

²²⁵ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in «Epoca», 6 dicembre 1952, p. 9. Ora in M. GHILARDI, «*Dalla parte di lei*». *Le due redazioni*, cit., pp. 116-117 e in *Notizie sui testi*. «*Dalla parte di lei*», cit., p. 1640, corsivo mio.

²²⁶ Dalla programmazione di «Radiocorriere» risulta che la puntata del *Convegno dei cinque* sia andata in onda il 13 novembre 1952 alle 21.00 sul Programma nazionale, cfr. «Radiocorriere», XXIX, n. 46, 9-15 novembre 1952, p. 26. Sul *Convegno dei cinque* si veda E. MORELLI, «*Parole alate*». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, cit., pp. 72-73.

²²⁷ Il Professor Jemolo fu tra i primi promotori del *Convegno dei cinque* e partecipò a ben 87 puntate della trasmissione. Cfr. A.C. JEMOLO, *Al Convegno dei cinque*, cit.

umani. Da questa consonanza tra cronaca e romanzo è legittimata la partecipazione di de Céspedes al *Convegno*: la scrittrice interviene stabilendo infatti il parallelismo tra i due casi, uno reale, l'altro narrativo, ed entra nel merito degli ordinamenti giuridici oggetto del paragone, ovvero quello francese e italiano, sottolineando una differenza sostanziale ai fini della sentenza:

DE CÉSPÉDES: «Bene, io suppongo di essere stata invitata questa sera a questo convegno soprattutto per il fatto di aver scritto un romanzo che si chiama *Dalla parte di lei* e che tratta pressappoco lo stesso problema dell'omicidio della Chevallier, cioè la mia protagonista uccide il marito alla fine e scrive un lungo memoriale in carcere per giustificare il suo delitto. Tuttavia, in quel caso il giudice ero io. Poiché mi sarebbe stato molto facile di dare al romanzo un altro svolgimento e un'altra fine, pur avendo tentato durante 500 pagine di giustificare e di spiegare al pubblico i motivi che conducono una donna ad uccidere, alla fine io condanno la mia eroina a trent'anni di prigione [...]

D'AMICO: «Ma quello è un po' fuori legge...» |

DE CÉSPÉDES: «In questo forse posso avere errato come giudice, spero di essere stata più brava come psicologa. Io credo in ogni caso che, proprio per quella difesa della dignità umana, una donna e un uomo non debbano mai ridursi ad uccidere, poiché con questo distruggono tutto quello che durante la loro vita hanno creato e, soprattutto, l'amore che hanno voluto creare. Nel caso della Chevallier, la Chevallier viveva in un Paese in cui vige il divorzio. Chevallier le aveva offerto di divorziare, quindi non aveva offeso la sua dignità, se non in quanto ella aveva rifiutato il divorzio, che doveva considerare come possibile nel corso del matrimonio, sposandosi secondo la legge francese. Lui, per rispettarla, le aveva offerto di dividersi da lei e questa mi sembra che sarebbe stata una soluzione che avrebbe permesso a lei [...] di non farla vivere in quella condizione umiliante nella quale invece molte donne nel nostro Paese sono costrette a vivere perché non possono separarsi dal marito»²²⁸.

Queste considerazioni mettono ulteriormente in evidenza il rapporto tra l'opera e il dibattito sul diritto al divorzio, concesso in Italia solo nel 1970. A maggior ragione, per l'intellettuale, il delitto Chevallier non è giustificabile dalla legge di Stato, in quanto in Francia la possibilità di estinguere il vincolo matrimoniale è in vigore già dal 1884 e Chevallier, per quanto umiliata e oltraggiata dal marito, al contrario di Alessandra, ha avuto la possibilità giuridica di separarsene e non trovarsi forzatamente in questa posizione.

²²⁸ *Il Convegno dei cinque*, Programma nazionale, 13 novembre 1952, ART, CMM, ID Teca Y755231802.

DE CÉSPEDES: «Io credo che il giudice avrebbe dovuto condannarla, seppure tenendo conto di tutte le attenuanti, condannarla a una pena lieve, alla pena che comportasse tutte le giustificazioni del caso. Io credo che una sola persona avrebbe avuto il diritto di assolverla e sarebbe stato il morto, perché di fronte al morto lei era innocente, perché lui sapeva di aver fatto tutto quello che era possibile per spingerla a questo delitto, perché nella loro individualità vi sono azioni che possono essere giudicate solo da chi le compie e da chi le patisce, ma di fronte alla società debbono essere giudicate secondo *le leggi che la comunità ha stabilito*»²²⁹.

L'insistenza sull'inviolabilità della legge di Stato assume particolare rilievo anche nelle ultime pagine del romanzo, nel momento in cui la protagonista si sottomette senza alcun tentativo di evasione «alle norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito», nonostante siano espressione dello stesso ordine sociale cui lei per prima ha rifiutato di adeguarsi.

In definitiva, quindi, de Céspedes individua, così come gli altri partecipanti al simposio, un fattore di pericolosità sociale in questa sentenza, che rischia involontariamente di promuovere la giustizia privata, ma, allo stesso tempo, vi evidenzia anche un potenziale margine di progresso sociale:

DE CÉSPEDES: «Ora l'importante per me, come donna di questo processo, è che si cominci a riconoscere che la donna finalmente ha un'altra specie d'onore di quello che generalmente solo durante i secoli le è stato attribuito. Si pensa che la donna tradita non sia offesa e solo l'uomo tradito possa essere offeso: non è vero. Oggi il matrimonio è basato sull'amore, non più soltanto su un dovere astratto. La donna che è offesa per amore lo è né più né meno quanto l'uomo. Questo mi pare importante in questo processo, che si capisca cioè che il marito deve capire la moglie non solo per quella solidarietà umana che si ha verso ogni creatura, ma perché nelle donne c'è qualcosa da capire che gli uomini molto spesso si rifiutano di comprendere. Questo mi sembra che sia il risultato importante, positivo di questo processo. In quanto a quello che il nostro corrispondente ci richiede, cioè l'importanza che possa avere sulla società: i figli certo non saranno salvaguardati dal pensare che vengono educati dall'assassina del padre e questa è una delle ragioni per la quale questo delitto è doppiamente deplorabile, naturalmente»²³⁰.

Il caso letterario di *Dalla parte di lei*, nel suo continuo intrecciarsi con le questioni più spinose dell'ordinamento giuridico nazionale, costituisce, dunque, un interessante spunto di analisi per osservare come, negli anni del secondo dopoguerra, l'espressione artistica si accordi spesso all'esigenza di scrittori e scrittrici di partecipare attivamente

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

alla ricostruzione del Paese e alla formazione dell'identità nazionale neorepubblicana²³¹. Questo romanzo si staglia nell'opera di de Céspedes come prova della minuziosa abilità «di risalire alla storia – la storia di tutti»²³² e di interpretare il fermento politico e legislativo dell'Assemblea costituente attraverso la lente del privato di una donna qualunque. Inoltre, la messa in luce della contraddizione tra una parità sostanziale tra i due sessi *de iure* e un impianto patriarcale *de facto*, sul piano familiare e istituzionale, si proietta nella vicenda di Alessandra e sconfina oltre le pagine del romanzo, diramandosi in altri ambiti mediatici, come il mensile «Mercurio», la rubrica di corrispondenza settimanale su «Epoca» e programmi radiofonici seguiti dal grande pubblico.

²³¹ Cfr. V. P. BABINI, *Parole armate: le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018; L. DI NICOLA, *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit.

²³² A. ASOR ROSA, *L'impegno letterario*, cit., p. 18.

6. Maggio inglese. *Memorie di una scrittrice a Londra*

E poi Londra stessa ha un fascino
e uno stimolo perenni, mi dà
teatro, romanzo e poesia,
senz'altra fatica che quella di
muovere le gambe per le strade.

(V. Woolf, *Diario di una
scrittrice*)

Il 10 maggio 1953 de Céspedes invia all'amica Maria Bellonci una cartolina in bianco e nero dell'imponente Torre di Londra che si staglia sul corso del Tamigi: «Maria mia, tutto bene, tempo bello e freddissimo. Incomincerò a scrivere e incidere a fine settimana»²³³. La trasmissione da progettare e registrare cui fa riferimento è *Maggio inglese*, andata in onda per *La voce di Londra* dell'Italian Service della BBC, branca dello European Service, nelle settimane successive, tra giugno e luglio. Si tratta di una rubrica che fa dell'ibridazione di generi la sua cifra distintiva: un diario radiofonico che s'intreccia ai moduli del *reportage*, alle istanze portate avanti parallelamente sulla pagina letteraria e nelle rubriche giornalistiche di quel giro di anni, il cui titolo rievoca il lungo soggiorno londinese ospite dell'emittente britannica. Come frequentemente si riscontra nello studio delle trasmissioni radiofoniche precedenti agli anni Sessanta, la ricostruzione puntuale non solo del contenuto, ma anche di spazi, tempi e modalità di *broadcasting* si fonda necessariamente sull'analisi e sull'integrazione di fonti eterogenee. Nel caso di *Maggio inglese* le prime tracce affiorano nella corrispondenza intercorsa tra l'autrice e l'azienda committente, la British Broadcasting Corporation (BBC), conservata presso il Fondo Alba de Céspedes. Le dieci lettere consultate²³⁴,

²³³ BNCR, Carteggio Bellonci, Cartolina di Alba de Céspedes a Maria Bellonci, Londra, 10 maggio 1953, A.R.C.31-43. Alcuni dei risultati presentati in questo paragrafo sono stati anticipati negli studi: E. DE PASQUALE, «Miei cari ascoltatori, miei cari lettori»: *Alba de Céspedes ai microfoni della BBC*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD (Università di Foggia, 15-17 giugno 2023), a cura di A. R. Daniele, Pisa, ETS, 2025, pp. 503-511; EAD., «Ciò che conta è essere europei». *Maggio inglese di Alba de Céspedes*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 95-106; EAD., «Solamente da soli si viaggia e si vede veramente»: *Alba de Céspedes a Londra*, in *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, a cura di Bilancia E. et al., Roma, Adi Editore, 2025, pp. 1-7.

²³⁴ Dalle comunicazioni personali intercorse con l'azienda, ho avuto notizia di un'esigua quantità – imprecisata – di lettere tra de Céspedes e la BBC conservate presso i BBC Written Archives (Reading), di cui tuttavia, a causa della riorganizzazione interna dei servizi archivistici, non è stato possibile

datate tra il 16 gennaio 1953 e il 30 settembre 1953, restituiscono – pur lacunosamente – alcuni passaggi fondamentali della lunga trattativa precedente il viaggio a Londra. Nella prima lettera di de Céspedes a F. Leon Shepley, responsabile del South European Service della BBC, oltre a discutere questioni logistiche – anch'esse utili a mettere a fuoco mesi, se ne dirà meglio più avanti, frenetici eppure poco documentati dell'attività intellettuale dell'autrice – viene esplicitato il legame che intreccia *Maggio inglese* alla pubblicazione di *Quaderno proibito*, edito in Italia per Mondadori sul finire del 1952 e di prossima uscita in America:

Gentilissimo Signor Shepley,
[...]. Io sono sempre molto favorevole all'idea di venire a Londra nell'andare o nel tornare dagli Stati Uniti [...].
Lei sa quanto io sia interessata ai problemi della donna. Le ho fatto spedire il mio romanzo "Quaderno proibito" che è uscito qui in questi giorni e che tratta, tra l'altro, anche di questi problemi ma, naturalmente, relativi al nostro Paese. Ne ho già venduti i diritti per la riduzione cinematografica. Mi auguro che vorrà leggerlo e che possa piacerle. Può, quindi, immaginare quanto interesse abbia anche per tutto quanto riguarda la posizione della donna nella vita inglese e quanto sia lieta di occuparmene e di parlarne. [...] ²³⁵.

Dopo questo primo scambio, le lettere «continuano a incrociarsi», rendendo piuttosto farraginoso l'organizzazione del viaggio: il 10 marzo 1953 de Céspedes annuncia che l'uscita di *Quaderno proibito* a New York è stata rimandata a ottobre e che quindi partirà per gli Stati Uniti non prima dell'autunno '53. La visita in Inghilterra potrebbe però, scrive l'autrice, avere luogo tra un viaggio a Parigi e una missione a Dublino in qualità di delegata italiana del Pen Club ²³⁶. Tuttavia, la lettera sembra non venir mai recapitata al destinatario e l'autrice torna ad incalzare Shepley il 1° aprile, spiegandogli, al contempo, che anche il viaggio a Dublino è sfumato a causa delle elezioni politiche italiane, fissate per il 7 giugno ²³⁷. Gli scambi successivi riguardano l'organizzazione logistica del viaggio e si concludono con un'ultima lettera di de Céspedes del 18 aprile 1953:

ottenere ulteriori informazioni. Si rimanda dunque la consultazione di questi materiali a un momento successivo della ricerca.

²³⁵ Lettera del 16 gennaio 1953 di Alba de Céspedes a F. Leon Shepley, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in avanti FAAM), Fondo Alba de Céspedes (d'ora in avanti FAdC), b. 15, f. 3, "Corrispondenza per adattamenti e traduzioni", "Anni Cinquanta".

²³⁶ FAAM, FAdC, b. 15, f. 3: "Corrispondenza per adattamenti e traduzioni", "Anni Cinquanta". Lettera di Alba de Céspedes a Leon F. Shepley, 10 marzo 1953. Si accenna anche a trasmissioni in spagnolo per l'America Latina e a corrispondenza per «Epoca», di cui, tuttavia, non si è trovato riscontro.

²³⁷ Cfr. FAAM, FAdC, b. 15, f. 3. Lettera di Alba de Céspedes a F. Leon Shepley, 1° aprile 1953.

Le nostre Lettere continuano ad incrociarsi. [...] Le confermo che io posso parlare al microfono in inglese (l'ho già fatto varie volte in America) e redigere in inglese le mie conversazioni, che però, ovviamente, avrebbero bisogno di essere corrette. In America ho anche tenuto varie conferenze in inglese, in università quali Yale, Johns Hopkins, Georgetown, Smith College, ecc.

Sarei d'accordo, come Le dissi, per essere a Londra per il 1° di maggio, ma è ovvio che non potrò confermarglielo fin quando non avrò ricevuto la lettera della Sezione Contratti. [...] ²³⁸.

Non potendo la ricerca avvalersi delle registrazioni – che, allo stato attuale, risultano irreperibili²³⁹ – la ricostruzione dei testi della trasmissione si è basata su due diverse tipologie di documentazione, conservate presso il Fondo de Céspedes, corrispondenti a due momenti distinti dell'elaborazione di *Maggio inglese*.

Più precisamente, nella sezione dei “Diari” è presente un taccuino a spirale in cuoio della Georgetown University, denominato “Inghilterra” (FAdC, b. 37, f. 2)²⁴⁰, su cui l'autrice ha appuntato indirizzi, nominativi, appuntamenti e sbrigative note diaristiche dall'8 al 30 maggio 1953²⁴¹, che costituiscono il nucleo tematico su cui si basa la successiva elaborazione della rubrica radiofonica. Le bozze dattiloscritte, spesso in duplice redazione, sono conservate all'interno del fascicolo “Conversazione maggio inglese BBC Londra 1953” (FAdC, b. 39, f. 1)²⁴², assemblato dall'autrice stessa in fase di ordinamento del proprio archivio personale. La cartellina autodenuncia il suo stato lacunoso con un appunto autografo: «Mancano molti testi, dove sono?». Si è tuttavia rinvenuto un testo dattiloscritto nella sottoserie che raccoglie gli interventi e gli articoli dell'autrice (FAdC, b. 42, f. 2)²⁴³ che indubbiamente dialoga con *Maggio inglese*, corrispondente al racconto delle giornate del 23 e 24 maggio 1953, trascorse in visita ai *colleges* di Oxford, Lady Margaret Hall e Magdalen²⁴⁴.

²³⁸ FAAM, FAdC, b. 15, f. 3. Lettera di Alba de Céspedes a F. Leon Shepley, 18 aprile 1953. Nonostante nella corrispondenza si faccia riferimento all'ipotesi di una redazione trilingue della trasmissione (italiano, inglese e spagnolo), il Fondo de Céspedes conserva unicamente materiali in lingua italiana e i BBC Written Archives comunicano di non avere conservato copioni.

²³⁹ Le registrazioni delle puntate non risultano attualmente conservate né dal Catalogo Multimediale di Rai Teche né dal BBC Radio Archive.

²⁴⁰ FAAM, FAdC, b. 37, f. 2, “Diari”, “Inghilterra”.

²⁴¹ L'ultima nota diaristica è datata 28 maggio, ma nel calendario abbozzato nell'ultima pagina del taccuino sono riportati appuntamenti fino al 30 maggio.

²⁴² FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, “Conversazione maggio inglese BBC Londra 1953”.

²⁴³ FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, “Sono stata ad Oxford”, datt. con correzioni ms. autogr., s.d., 4 cc., in duplice redazione.

²⁴⁴ Allo stato attuale della ricerca, non sono stati rinvenuti i brani riguardanti le giornate del 21, 22, 25 e 26 maggio 1953.

Confrontando le preziose informazioni messe in luce dalla corrispondenza e dal diario con i dati di *broadcasting* annunciati sul «Radiocorriere» e testimoniati anche dai Programme as Broadcasts di *La voce di Londra*, conservati presso i BBC Written Archives (Reading)²⁴⁵, è possibile quindi definire gli estremi del viaggio in Inghilterra tra il 7 e il 30 maggio 1953 e collocare la messa in onda della trasmissione tra il 10 giugno e il 15 luglio, articolata in sette appuntamenti della durata di circa quindici minuti.



Fig. 6. Alba de Céspedes ai microfoni della BBC il 29 maggio 1953, fotografia conservata in FAAM, FAdC, ora pubblicata in Alba de Céspedes, *cit.*, 2001, p. 49.

²⁴⁵ I BBC Written Archives, presso la sede di Reading, conservano, all'interno dei Programme as Broadcasts, le scalette delle trasmissioni dell'Italian Service, compresa la programmazione di *La voce di Londra*.

L'annuncio dell'avvio della trasmissione è dato dal «Radiocorriere» del 7-13 giugno 1953: «Alba de Céspedes, la nota scrittrice italiana, che è stata recentemente ospite della Voce di Londra, inizierà la prima puntata del suo diario personale – «Maggio inglese» – il 10 giugno alle ore 22. Gli altri numeri del diario di Alba de Céspedes andranno in onda, ogni mercoledì e venerdì, nella trasmissione delle ore 22»²⁴⁶.

Questi elementi consentono di contestualizzare *Maggio inglese* in un preciso momento del laboratorio intellettuale di de Céspedes, che fa da ponte tra la scrittura privata di *Quaderno proibito* (Mondadori, 1952) e la scrittura come impegno pubblico di *Prima e dopo* (Mondadori, 1955). Sfruttando lo spazio ibrido della radio, l'autrice sembra infatti preparare idealmente il terreno per il passaggio dalla confessione segreta di Valeria alla scrittura come mestiere e strumento di denuncia per Irene, la giovane giornalista di *Prima e dopo*. Se infatti di Valeria riecheggia in *Maggio inglese* l'abitudine di scrivere di notte in un raccoglimento intimo e solitario («Lavorato fino alle cinque di mattino», «Sera albergo lavoro»²⁴⁷, appunta sul taccuino) e la trasmissione stessa è presentata come un diario personale della scrittrice, la narrazione è però tesa verso l'impegno pubblico e la denuncia sociale, avvicinando la voce narrante di *Maggio inglese* a Irene, con cui l'autrice condivide l'indipendenza di «una stanza tutta per sé» – possibilità negata a Valeria – da cui potersi dedicare alla scrittura come presa di posizione pubblica rispetto alle contraddizioni del presente, a quell'«esercizio privato e solitario che ha il privilegio di vedere la verità multiforme e contraddittoria della storia e la responsabilità, mostrandola, di contribuire al suo mutamento»²⁴⁸.

a. *La rielaborazione narrativa del diario*

Già dalla collocazione archivistica dei materiali della trasmissione emerge quanto *Maggio inglese* sia l'esito di un processo di scrittura stratificato, in cui le esperienze vissute in prima persona da de Céspedes vengono rielaborate in forma narrativa ibridando la singolarità della forma diaristica all'obiettività giornalistica e alla

²⁴⁶ Programmazione del 10 giugno 1953, in «Radiocorriere», XXX, n. 23, 7-13 giugno 1953, p. 25.

²⁴⁷ FAAM, FAdC, b. 37, f. 2. Estratti dal diario «Inghilterra» rispettivamente del 19 maggio e del 24 maggio 1953.

²⁴⁸ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo* cit., p. 23.

letterarietà del racconto breve. L’elaborazione della rubrica radiofonica sulla base di una scrittura privata – così come avvenuto nel processo creativo di *La voce di Clorinda*²⁴⁹ – rappresenta una fondamentale chiave d’analisi dell’opera, a maggior ragione se si considera che gli appunti di lavoro contenuti nel taccuino *Inghilterra* costituiscono l’unica breve parentesi di ritorno alla pagina di diario nei diciannove mesi tra l’estate del 1952 e la primavera del 1954, segnati dal suicidio di Agostino degli Espinosa²⁵⁰: «La sua morte ci ha condannati entrambi al silenzio, alla privazione del colloquio, del dialogo tra due creature umane veramente eguali»²⁵¹.

Tuttavia, a differenza di quella dei “diari partigiani”, la scrittura del quaderno inglese fatica a trovare una sua forma compiuta come memoria privata: l’elenco di appunti sbrigativi, spesso telegrafici assume profondità d’analisi e si distende in uno stile narrativo solamente nel passaggio successivo, cioè nella rielaborazione letteraria del diario destinato al pubblico radiofonico. È, ancora una volta, «la penna della narratrice che scivola nella voce [...] e le trasmette forza e calore»²⁵². Se, dunque, il *bloc-notes* testimonia un momento di scrittura concomitante alla realtà vissuta, fissata sulla pagina per giustapposizione di immagini che ne illuminano, in *flash* fulminei, le diverse sfaccettature umane, sensoriali e linguistiche, la stesura per radio, invece, rinegozia e riformula in chiave giornalistico-letteraria gli input diaristici, dando al resoconto “fotografico” del reale una solida ossatura narrativa (*Tab. 11*).

<i>Maggio inglese</i>	Diario “Inghilterra” ²⁵³
11 maggio Tutte le donne, anche se vestite molto sobriamente sono più eleganti di prima, più sicure di loro stesse. Il tempo della guerra, ha confermato il loro potere, le loro possibilità, la loro forza. Non so se è per difendersi da	11 maggio [...] Grande garbo libertà maggiore delle donne inglesi nel dopoguerra. [...]

²⁴⁹ Un analogo rapporto tra diario e testo radiofonico è riscontrabile nella rielaborazione dei diari di guerra all’interno de *La voce di Clorinda*. Sull’argomento cfr. L. DE CRESCENZIO, *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, cit.

²⁵⁰ Con degli Espinosa, morto suicida l’11 dicembre 1952, l’autrice ha condiviso molti progetti significativi, tra cui si ricordano la collaborazione a Radio Bari, la redazione di «Mercurio» e la stesura della commedia *Gli affetti di famiglia* (1952).

²⁵¹ Nota diaristica del 29 marzo 1954, in M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2011 («Meridiani»), p. CIII.

²⁵² V. P. BABINI, *La Resistenza di Alba de Céspedes*, in A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, cit., p. XLVII.

²⁵³ Tutti gli estratti del diario in tabella sono da FAAM, FAdC, b. 37, f. 2, diario “Inghilterra”.

questa forza che certi uomini, invece, nel loro abbigliamento, e quasi con una punta di polemica, si sforzano di tornare al passato. Hanno rimesso in voga la bombetta, i calzoncini senza risvolti stretti al polpaccio e alla caviglia, i panciotti colorati, o a quadretti che piacevano a Disraeli, a Br[u]mmel e a Oscar Wilde, tutti portano guanti, ombrello e persino il bastone; alcuni si sono lasciati crescere i baffi, lunghi, pesanti e sulle punte affilati, sottili... Sono i giovani, per lo più; ma non basta la polemica di questi originali a richiamare un tempo ormai dal nostro modo di vivere irrimediabilmente superato²⁵⁴.	14 maggio [...] automobile scoperta con signore in bombetta nel parco. Che cosa vogliono questi uomini, qui, polemizzare con il progresso femminile?
12 maggio Ieri sono stata a visitare alcune delle nuove case costruite, nel quartiere di Westminster in una zona ove erano vecchie, sudicie casupole che in parte i bombardamenti avevano distrutto. [...] Mi accompagnano l'amministratrice del comitato, e una giovane simpatica impiegata che ha quasi l'incarico di assistente sociale della zona. [...] Vi sono alcuni emigrati italiani, nei fabbricati che visitiamo [...]. Mi conduce da loro: emigrati dalla zona del Lago Maggiore si chiamano Ivaldi; il padre lavora come secondo maître d'hotel in un buon ristorante, il figlio è cuoco, la figlia stenodattilografa. La moglie ride sempre, contenta di sentire dire che la sua casa può essere portata a esempio come la meglio curata, la più graziosa del quartiere. Ci offrono caffè, biscotti, liquori che comunicano alle due inglesi che mi accompagnano un lieve senso di euforia latina²⁵⁵.	11 maggio Mattino – Re housing estate. Miss Bashet zoppa – famiglia Ivaldi, nurse in retirement, maniaca dei lavori, [...] più triste famiglia inglese, sul fiume. Lui segue con cannocchiale le imbarcazioni.

Tab. 11. Rielaborazione narrativa in Maggio inglese di alcuni appunti diaristici conservati nel taccuino "Inghilterra"

L'autrice sceglie di mantenere invariata la scansione diaristica già proposta in *Quaderno proibito* ed è, d'altronde, proprio sull'impianto quotidiano della rubrica che insiste anche il brano di lancio promozionale, che de Céspedes conserva sotto il titolo

²⁵⁴ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 2, datt. con correzioni ms. autogr., datato 11 maggio. D'ora in avanti, qualora in duplice redazione, si riporta la versione ritenuta più prossima alla definitiva. Al fine di rendere più fruibile il testo, si è scelto di emendare i refusi e di integrare le correzioni manoscritte apportate dall'autrice.

²⁵⁵ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 5, datt. con correzioni ms. aut., datato 12 maggio 1953.

di *Lettera da Londra*, da cui emerge la trasversalità della materia narrativa: impressioni annotate «con troppa fretta» su «piccolo quaderno» scritto nella riservatezza della notte – come Valeria, la protagonista del romanzo – ma che costituiscono un nucleo narrativo compatto e al contempo plastico, tanto che de Céspedes non esclude di farle confluire in una delle sue successive prove letterarie:

Miei cari ascoltatori, miei cari lettori, vorrei dire, perché so che tra di voi vi sono molti amici dei miei libri, molti di coloro che mi scrivono presso un settimanale milanese. Sono tanto abituata, ormai, a ricevere le vostre lettere, che mi raggiungono e alle quali rispondo anche quando mi trovo all'estero, che mi pare di intuire tutto ciò che mi chiedereste, che vorreste sapere da me, circa questo mio breve soggiorno in Inghilterra. [...] Non potrei, al ritorno, riferire a ognuno di voi, particolarmente, le mie impressioni. Per questo le ho annotate in un diario, via via che vedevo cose e persone che m'interessavano e certo avrebbero interessato anche voi, [...]. Ho cercato, insomma, di vedere Londra anche per voi, che ormai attraverso le vostre lettere, siete sempre presenti nel mio pensiero durante la giornata²⁵⁶.

L'insistenza sulla stesura di *Maggio inglese* come *écriture intime* e sul momento della lettura come condivisione di appunti e confessioni spontanee s'inscrive nell'identificazione, nell'opera decéspedesiana, del diario come «quel “luogo” letterario intimo, confortevole e semi nascosto in cui quasi ogni donna tende a riconoscersi» e come spazio di rottura rispetto alla tradizione, un «“luogo sperimentale” di innovazione linguistica e tematica che le consente di utilizzarlo proprio come “ponte” [...] tra silenzio femminile e parola, tra voce e letteratura»²⁵⁷. Questa definizione, proposta da Seno Reed in riferimento a *Quaderno proibito*, ben aderisce a *Maggio inglese*: per veicolare riflessioni su temi complessi al centro del dibattito pubblico internazionale – tra i tanti si ricordano la prospettiva europeista, le pari opportunità nell'accesso agli studi e al mondo del lavoro, le politiche abitative post-belliche, il divorzio, le riforme del sistema penitenziario (cfr. *infra*) –, de Céspedes fa leva su un tipo di comunicazione orizzontale, «come si fa tra amici», basata su un rapporto di fiducia e sull'autenticità del vissuto personale, veicolata da un tono confidenziale e dall'allocuzione diretta al pubblico.

²⁵⁶ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 36, “Lettera da Londra”, datt., s.d.

²⁵⁷ C. SENO REED, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno spazio utopico della narrazione. Quaderno proibito (1952)*, in «Esperienze letterarie», XXXV, n. 3, 2010, pp. 61-73: 65.

Di questo diario sono fitte le pagine di un piccolo quaderno (scrivo la sera, come Valeria del mio romanzo “Quaderno proibito”) e ora vorrei incominciare a leggervele. Se vorrete ascoltarlo, ci potremo trovare mercoledì 10 giugno, la sera, quando si è più tranquilli, verso le 22. È una buona ora per discorrere, come si fa tra amici quando l’uno torna da un viaggio e racconta tutto quello che ha visto. [...] si tratta solo di fogli di diario, impressioni rapide, annotate, forse, con troppa fretta; mi piacerebbe averne potuto scrivere più a lungo, approfondire ogni aspetto di questa gente di qui, della vita e dei problemi di questo paese. Forse in seguito lo farò, chi sa, in uno dei miei libri. Ma sono certa che, anche così, vedrete, capirete²⁵⁸.

Difficile, leggendo questi passaggi, non pensare alla Clorinda di *Italia combatte!*, da cui de Céspedes prende in prestito anche il celebre appello d’avvio, «miei cari ascoltatori»: la formula, su cui l’autrice articola una riflessione metastilistica in apertura di *Scrittori al microfono*, ritenuta particolarmente efficace, tornerà anche nelle successive conversazioni alla radio:

Buonasera, miei cari ascoltatori. Scusatemi se m’annuncio secondo il modo che era caro al colonnello Stevens e che certo vi ricorda tempi difficili e angosciosi. Ma penetrare a quest’ora nell’intimità di una casa senza neppure salutare mi sembrerebbe piuttosto indelicato. [...] E questa mia conversazione vuole avere il sapore di una visita, piuttosto mi piace trovarvi seduti in poltrona accanto alla radio che in questo momento è come se fossi io, seduta lì in poltrona con voi²⁵⁹.

Uno stile di narrazione radiofonica che, come già evidenziato in merito alle esperienze di Radio Bari e Radio Napoli, mira all’identificazione tra chi parla e chi ascolta, proponendo immagini e situazioni calate nell’intimità familiare e nella concretezza della quotidianità, e a relazionare «l’oggettività della realtà storica alle realtà relative, e spesso dissonanti, delle diverse esperienze individuali»²⁶⁰. Si ripropone, anche nella scrittura destinata al microfono, la trasversalità che caratterizza la produzione pubblicistica dell’autrice: «una pratica che, da fronti diversi e paralleli – letterario e giornalistico – si rivolge a una fascia omogenea di pubblico ormai avviatosi a diventare ampio e converge perciò sulla ricerca di un registro medio, con una scrittura tesa in entrambi i casi a conquistarlo»²⁶¹.

²⁵⁸ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 36, cit.

²⁵⁹ FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, “Buonasera miei cari ascoltatori”, datt. con note ms. autogr., s.d., 4 cc. Nota ms. autogr.: “Vi ha parlato Alba de Céspedes nella rubrica: scrittori al microfono”.

²⁶⁰ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 19-65: 22.

²⁶¹ A. ANDREINI, *La scrittura giornalistica*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 330-349: 333.

Inoltre la narrazione fa continuamente leva sulla condivisione di un immaginario e di un patrimonio culturale e valoriale, sancito per giunta dalla continua oscillazione tra il vissuto personale dell'«io» e l'esperienza collettiva del «noi», spesso costruita in opposizione binaria rispetto ai diversi usi e costumi del popolo anglosassone. Si tratta di un espediente stilistico che de Céspedes sa rendere particolarmente efficace nella comunicazione radiofonica²⁶², la cui intenzionalità è testimoniata anche dalle tendenze correttive riscontrate nella redazione delle puntate²⁶³.

b. «Ormai, lavorano tutte». *L'emancipazione femminile*

È la ricostruzione – seppur parziale – del contenuto della rubrica ad aprire diverse direttrici d'indagine, che pongono il lavoro per la BBC in dialogo tanto con i cantieri letterari aperti quanto con le collaborazioni giornalistiche intraprese in quegli anni dalla scrittrice.

Come emerge dalla già citata *Lettera da Londra*, de Céspedes sottolinea la continuità tra *Maggio inglese* e *Quaderno proibito*, da una parte, e la fortunata rubrica *Dalla parte di lei*, dall'altra: il diario radiofonico, infatti, restituisce una lettura della realtà anglosassone attraverso quella focalizzazione sulle contraddizioni della società a cui l'autrice ha abituato tanto i lettori dei suoi romanzi, quanto gli abbonati al settimanale «Epoca»: «Voi sapete, ormai, attraverso i miei libri, la mia rubrica, ciò che io guardo, ciò che m'interessa. La gente, soprattutto, nella lor famiglia, nel lavoro, la felicità, e la difficoltà, che trovano nel vivere»²⁶⁴. È un racconto attento «alle piccole cose, ai dettagli, agli umori»²⁶⁵, che, in piena coerenza con i *reportage* narrativi del periodo, intende interrogare la Storia osservandone gli effetti sulla vita della gente comune, analizzandone il capitale umano²⁶⁶.

²⁶² Cfr. C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit.

²⁶³ Si veda FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 4 del plico intitolato «IL MAGGIO INGLESE DI ALBA DE CESPEDES - IV puntata», datt. con correzioni ms. autogr., datato 16 maggio 1953: «[...] veniamo ~~uno~~ ~~straniero qui soprattutto se latino viene~~ accolti, invitati, sollecitati, forse anche più che da noi ove nessuno cerca compagnia: ne ha già troppa.» Cassatura presente nel testo sorgente, corsivo mio ad indicare la correzione manoscritta.

²⁶⁴ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 36, datt. intitolato «Lettera da Londra», s.d.

²⁶⁵ R. KAPUŚCINSKI, *Il cinico non è adatto a questo mestiere*, Roma, e/o, 2000, p. 9.

²⁶⁶ R. BARONTI MARCHIÒ, *Journey without a map: il reportage narrativo*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del Convegno (Cassino, 9-10 dicembre 1999), a cura di N.

Dalla *timeline* presentata (Fig. 7) è possibile individuare le tappe fondamentali del percorso di de Céspedes nella città di Londra, cui si aggiungono anche delle gite fuori porta: nel frenetico calendario messo a punto dalla BBC si alternano appuntamenti organizzati in luoghi di altrimenti difficile accesso – come il Tribunale dei Minori, il carcere femminile di Hill Hall, le nuove soluzioni urbanistiche all’emergenza abitativa post-bellica – a lunghe passeggiate urbane dell’autrice, che, nella veste di una moderna *flâneuse*²⁶⁷, si lascia guidare da quello che Virginia Woolf, appassionata osservatrice delle strade londinesi, definiva il centro della nostra anima, «un’ostrica centrale di percezione, un enorme occhio»²⁶⁸.

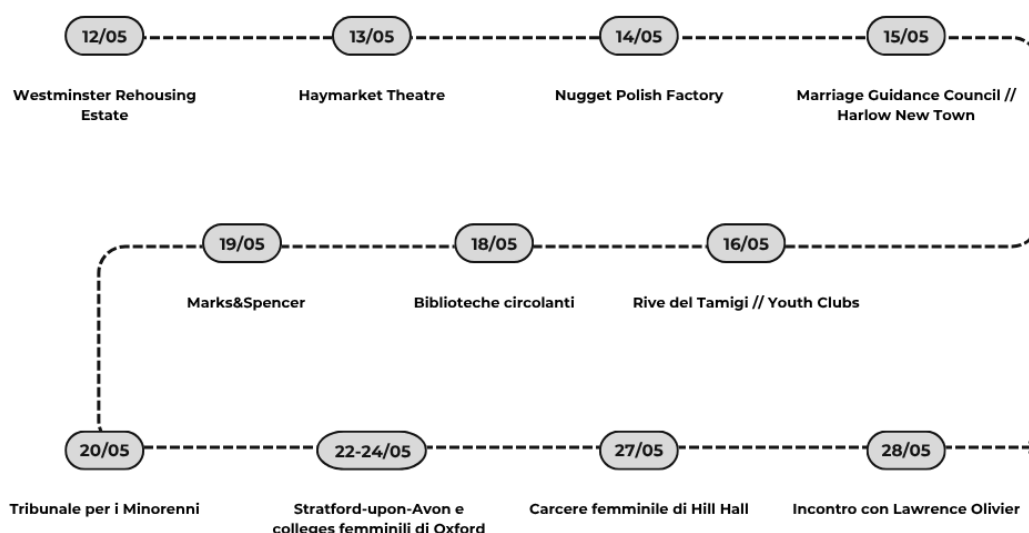


Fig. 7. Le principali tappe di Maggio inglese. Le date indicate sono quelle riportate nei dattiloscritti delle trasmissioni radiofoniche (FAAM, FAdC, b. 39, fasc. 1), che in alcuni casi non coincidono con quelle del diario di viaggio (FAAM, FAdC, b. 37, fasc. 2).

Diversi sono, come si vedrà, i punti di contatto tra il percorso di de Céspedes e i brani dedicati a Londra da Woolf, tra cui si evidenzia in particolar modo, la riflessione sui *colleges* inglesi (*A room of one's own*), la visita al tribunale divorzista (*Divorce courts*)

Bottiglieri, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 51-60; L. MARFÈ, *Oltre la 'fine dei viaggi'.* I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.

²⁶⁷ Sulla pratica della *flânerie* femminile si vedano i due recenti volumi L. CARRERA, *La flâneuse. Sguardi ed esperienze al femminile*, Milano, Franco Angeli, 2022; L. ELKIN, *Flâneuse. Donne che camminano per la città a Parigi, New York, Tokyo, Venezia e Londra*, Torino, Einaudi, 2022.

²⁶⁸ V. WOOLF, *Per le strade di Londra*, in EAD., *Londra*, Milano, Bompiani, 2017, p. 17: «[...] non appena una porta si chiude dietro di noi, tutto quanto svanisce. Il guscio protettivo che la nostra anima ha secreto per sentirsi a casa, per darsi una forma che la differenzi dalle altre, si rompe, e di tutte quelle pieghe e durezza non rimane al centro che un’ostrica di percezione, un enorme occhio».

e, dei sei articoli nella serie *The London Scene* edita su «Good Housekeeping» tra 1931 e 1932, il racconto dedicato ai *docks* portuali del Tamigi, che risuona chiaramente nel brano di *Maggio inglese* incentrato proprio sul corso del fiume, datato al 16-17 maggio (Tab. 12).

V. Woolf, <i>The Docks of London</i> , 1931	A. de Céspedes, <i>Maggio inglese</i> , 1953
Giungono le navi di linea, alte, con i loro ponti, le gallerie, i tendoni da sole e i passeggeri che si sporgono dal parapetto, stretti ai loro bagagli, mentre di sotto i marinai indiani corrono e si agitano – giungono a casa; ogni settimana dell’anno sono un migliaio le grandi navi che attraccano ai Docks di Londra. Si fanno strada maestose in mezzo a una folla di mercantili, barconi, chiatte colme di carbone e battelli ondegianti dalle vele rosse, che, per quanto appaiano dilettanteschi, trasportano mattoni da Harwich o cemento da Colchester – perché qui tutto è commercio; non ci sono barche da diporto su questo fiume. Trascinate da una corrente irresistibile, esse giungono da tempeste e bonacce, da silenzio e solitudine, fino all’ancoraggio di destinazione. I motori si fermano; si ammainano le vele; e d’improvviso i vistosi fumaioli e gli alti alberi maestri si stagliano incongrui contro una fila di case popolari o contro i muri anneriti di immensi magazzini. Lì avviene un curioso cambiamento. Non hanno più la giusta prospettiva di mare e cielo, dietro di loro, né il giusto spazio in cui distendere le membra. Giacciono prigioniere, come lievi creature alate prese per una zampa e incatenate alla terraferma. [...] Avvicinandoci al Tower Bridge, l’autorevolezza della città comincia ad affermarsi. Gli edifici si infittiscono, facendosi sempre più alti. Il cielo sembra carico di nuvole più pesanti, più viola. Le cupole si gonfiano; le guglie delle chiese, rese bianche dagli anni, si mischiano alle ciminiere affusolate e a forma di matita delle fabbriche. Si sente lo strepito e il frastuono di Londra. Ed eccoci finalmente approdati a quella formidabile e spessa cerchia di pietre antiche, dove tanti tamburi hanno risuonato e altrettante teste sono cadute, la Torre di	Lì dunque il Tamigi chiaro, ingenuo e complice, non sembra più quello stesso che è inchiostro nero e lucido la sera, presso i pubs, le birrerie del porto che ospitano i marinai appena sbarcati, e a disagio nei loro abiti borghesi. Sono quegli abiti, che danno loro l’aria d’essere persone travestite, a conferire un’aria sospetta alle innocenti birrerie. Lì attorno il fiume si divide in mille canali neri tra le grandi case di neri mattoni. In quei canali, sotto piccoli ponti che si alzano, dietro piccole dighe che s’aprono come porte di casa, le navi entrano e scompaiono; la città le inghiotte come il mercato inghiotte le merci che hanno trasportato. È come se fossero ancorate nei cortili delle case, a modo di enormi giocattoli, i loro alberi si confondono con le antenne della televisione che s’affacciano dai tetti. Dal ponte della nave si può discorrere sottovoce con quelli che stanno alle finestre delle cucine, e così la gente di mare e di terra qui si confonde, si mescola come al banco delle birrerie. Nelle birrerie qualche marinaio si siede al piano e suona; in altre i fonografi meccanici americani hanno già fatto la loro apparizione, sotto lo sguardo ostile della grande immancabile testa di John Bull e la presenza ammonitrice delle insegne della vecchia Inghilterra. Ma è sotto il Tower Bridge che il Tamigi assume tutta la sua forza sicura e orgogliosa. Le navi sono ancorate fitte lungo le rive, ricche delle merci che vengono dall’Inghilterra e dai dominions. Il ponte è altissimo, le domina, con le sue torri scure, forti e, a fianco, la mole tetra e antichissima della Torre di Londra. Si sente, a sera, presso la torre, il passo rigido, perfetto della guardia in giubba rossa e alto colbacco nero. Si vedono all’ingresso della torre e lungo il breve viale che corre lungo la riva, i “beefeaters”, i mangiatori di carne, come i

Londra. Questo è il centro, il perno, il fulcro a cui portano quelle miglia di scheletrica desolazione e formicolio disumano. Qui brontola e borbotta quel ruvido canto della città che ha richiamato le navi dal mare, facendole prigioniere nei suoi magazzini. Ora dal molo guardiamo giù nel cuore della nave che è stata distolta dal suo viaggio e legata alla terraferma. I passeggeri e i loro bagagli sono scomparsi; scomparsi pure i marinai. Le infaticabili gru sono all'opera, scendono e oscillano, oscillano e scendono. Barili, sacchi, recipienti vengono tirati fuori dalla stiva e calati a riva con regolarità. Con ritmo e perizia, in un ordine che possiede un qualche compiacimento estetico, il barile è messo accanto all'altro barile, la cassa accanto all'altra cassa, la botte accanto all'altra botte, una dietro l'altra, una sopra l'altra, una vicino all'altra, in una fila interminabile lungo i corridoi e i portici dei bassi e immensi magazzini, completamente spogli e disadorni. Legname, ferro, grano, vino, zucchero, carta, sego, frutta – qualsiasi cosa la nave abbia raccolto dai campi, dalle foreste, dai pascoli del mondo intero viene adesso presa dalla stiva e messa al suo posto. Mille navi con i loro mille carichi sono scaricate ogni settimana²⁶⁹.	pescatori per mesi nutriti di solo pesce chiamavano sprezzantemente queste guardie londinesi che ancora indossano il costume Tudor blu e rosso, le lunghe calze sotto il gonnellino, e ostentano orgogliosamente sul petto le grandi iniziali di Elisabetta Regina. I londinesi, a sera, vanno lì a prendere il fresco, odono il passo fedele delle guardie, guardano le merlate torri, e il Tamigi, grande, vasto, forte, brillare coi lumi verdi delle navi cariche di merci. Si sentono ricchi, sicuri, forti. Dopo quella passeggiatina vanno a letto tranquilli del giorno che verrà²⁷⁰.

Tab. 12. Confronto tra un passaggio di V. Woolf, *The Docks of London*, 1931 e un racconto incluso da de Céspedes in *Maggio* inglese.

Tracciare l'itinerario di viaggio dell'autrice consente di indagare il valore storico-sociale di cui sono investiti i luoghi visitati, che comprendono, tra gli altri, le nuove costruzioni di ricollocaimento abitativo di Westminster, il teatro dell'Haymarket, il sobborgo di Harlow New Town, la fabbrica Nugget Polish, il Tribunale dei minori, Stratford-upon-Avon, il Magdalen College di Oxford e il carcere femminile di Hill Hall. Tra i tanti spunti d'analisi che offre la trasmissione, è interessante notare la riflessione dell'autrice sul rapporto tra spazio antropico e paesaggio, come spia di una concezione "altra" della realtà. In particolare, de Céspedes insiste a più riprese sulle politiche abitative dell'Inghilterra del dopoguerra, argomento al centro di diversi

²⁶⁹ V. WOOLF, *I docks*, in EAD., *Londra*, cit., pp. 106-110.

²⁷⁰ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, cc. 11-12, datt. con correzioni ms. aut. L'appunto è datato al 16-17 maggio, ma la data risulta cancellata.

ragionamenti e focus di due puntate della rubrica. All'11 maggio²⁷¹ risale, infatti, la visita al Churchill Gardens Estate, nel Westminster City Council, un insieme di plessi ideati nel secondo dopoguerra dagli architetti Powell e Moya, basato su un disegno assolutamente pionieristico rispetto agli stili architettonici dell'epoca, secondo un progetto postbellico volto a creare comunità socialmente bilanciate, con l'obiettivo di ridurre, quanto più possibile, le disuguaglianze di classe. De Céspedes, accompagnata dall'amministratrice del comitato e dall'assistente sociale della zona, ne apprezza particolarmente «l'architettura moderna, validissima, le grandi finestre rallegrate da cortine di organza bianca», la splendida vista sul corso argenteo del Tamigi, che «compensano l'arido grigiore [...] dei mattoni scuri [...] che la nebbia londinese in breve rende grigi come ferro»²⁷². Anche in questo caso il racconto rimane ancorato alla concretezza delle esperienze individuali e, per l'occasione, protagonisti del racconto sono gli Ivaldi, una famiglia emigrata dall'Italia e portavoce di un'integrazione europea possibile: «Guardo alla parete due sue fotografie in cornici gemelle: nell'una ha i capelli neri sotto il cappello alpino, nell'altra ha i capelli grigi e veste l'uniforme inglese. Ha un lieve sorriso impacciato, poi dice, quasi a se stesso: “La divisa non conta [...]”»²⁷³.

Quattro giorni dopo, il 15 maggio, l'autrice parte da Londra alla volta di Harlow, una delle ventisette nuove cittadine costruite nei dintorni della megalopoli a partire dall'approvazione del New Towns Act del 1946, con il duplice fine di ridurre il congestionamento e il sovrappopolamento metropolitano e di evitare quanto più possibile una cristallizzazione classista dei quadranti urbani²⁷⁴.

Moltissima gente vive nei piccoli centri che si fanno sempre più folti, divorando il verde della periferia [...]. Le autorità vogliono evitare che questo avvenga, e altresì che vengano costruite case troppo alte, prive di giardino, di spazio attorno, d'alberi, quegli agglomerati ove le classi meno abbienti vivono senza gioia, senza riposo dopo il lavoro. Per questo, fin dal 1945, oltre la cinta verde che deve servire da sfogo e diporto agli abitanti della capitale, è stata affrontata la difficile impresa di costruire nuove città²⁷⁵.

²⁷¹ Nel diario “Inghilterra” (FAAM, FAdC, b. 37, f. 2) la visita riporta la data dell'11 maggio. La datazione è confermata anche nei dattiloscritti del racconto radiofonico datato 12 maggio, in cui l'autrice scrive “Ieri sono stata a visitare alcune delle nuove case costruite [...]” (FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 4)

²⁷² FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 4, datt. con correzioni ms. autogr., datato 12 maggio 1953.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Cfr. F. J. OSBORN, *New Towns. The answer to megalopolis*, Londra, Forgotten Books, 2013.

²⁷⁵ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 13, datt. con correzioni ms. autogr., datato 15 maggio 1953.

Pur essendo «priva di ogni forza che venga dal passato», Harlow «ha tutto il fascino della vita futura, migliore e più giusta per tutti». «Non è fascino da poco», commenta de Céspedes, che, superato un certo scetticismo iniziale, riconosce alla cittadina anche un'efficacia estetica, frutto di un piano regolatore che «gira rispettosamente intorno ai ciuffi d'alberi, sicché la campagna accolga benevolmente la città e non sia da essa divorata»²⁷⁶, in linea con il proposito di creare comunità sostenibili che ha animato il New Towns Movement britannico²⁷⁷.

Un centro pensato in ogni suo aspetto – dallo stile architettonico degli edifici al loro arredamento²⁷⁸, dai servizi alle distanze che li separano, dai *clubs* ricreativi alle sale per cerimonie – per essere animato da una cittadinanza giovane, tanto da accogliere un quinto della popolazione in età prescolare ed essere per questo conosciuta in Inghilterra come *pram town* («città-carrozzina»).

Questa vigorosa forza della gioventù è la forza di Harlow, come di ogni mondo nuovo. Affascinante e sgomentante insieme, perché tesa nel vuoto, verso il futuro, quasi senza appoggio. La pianura, vasta, mi ricordava quella americana, forse perché tutto attorno era lucido, perfetto, nuovo e in un certo senso inumano, come tutto quello che nasce solo dalla volontà, dalla ragione, dalla necessità e non porta traccia della vita delle precedenti generazioni della loro fatica, delle loro glorie e dei loro errori²⁷⁹.

L'altro passaggio cui è interessante accennare riguarda il racconto di un sistema penitenziario non familiare al pubblico italiano, che ha destato la curiosità della scrittrice proprio in virtù del suo carattere progressista. Si tratta del carcere femminile di Hill Hall: istituito solo sette mesi prima della visita di de Céspedes, avvenuta il 27 maggio 1953, la struttura accoglie poche decine di detenute in una tenuta storica elisabettiana del XVI secolo, applicando il modello innovativo dell'*open prison*, a partire dall'abolizione del confine fisico tra spazio detentivo e paesaggio naturale circostante.

Era bel tempo e il grande bosco di Epping, una foresta di antichi castagni, che cinge Londra in un verde anello, era splendido, la fresca ombra attraversata dall'oro del sole. Fitto di selvaggina, ancora in gran parte riservato alla caccia,

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ A. ALEXANDER, *Britain's New Towns: Garden Cities to Sustainable Communities*, New York, Routledge, 2009.

²⁷⁸ J. ATTFIELD, *Inside pram town: a case study of Harlow house interiors, 1951–61*, in Ead., P. Kirkham (a cura di) *View from the Interior: Feminism, Women and Design*, Londra, The Women's Press, 1989, pp. 215-237.

²⁷⁹ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 13, datt. con correzioni ms. autogr., datato 15 maggio 1953.

reso chiuso e segreto dal grande intrico di foglie, pareva di udirvi ancora squillare i corni, scalpitare i cavalli nelle grandi battute di caccia alle quali prendeva parte la prima Elisabetta. Poi la foresta si dirada, si fa pianura di smeraldo attorno alle vecchie fattorie. Le mucche mi guardavano da dietro le staccionate e credevo di aver sbagliato strada. Il grande parco che circonda la prigione non è cintato, il cancello è aperto su un viale di rododendri fioriti. Sotto il portico di una antica villa mi aspettava una donna di mezza età, in tailleur, che mi tese la mano, sorridendo. Era il governatore della prigione di Hill Hall e quella villa era la prigione senza sbarre di cui tanto avevo sentito parlare. [...] Dalla finestra grande, si vedeva il grande parco, e nulla separava il parco del carcere dalla campagna verde, vasta. Libera. “E non hanno mai tentato di fuggire, le detenute?”. Il governatore scosse la testa. “Mai”²⁸⁰.

Guidata, come spesso accade in *Maggio inglese*, dalla donna in carica – in questo caso, la governatrice del carcere – l’autrice visita la struttura e ne mette in luce l’impianto rieducativo, in contrasto con la tradizionale radice punitiva del sistema penitenziario. Hill Hall mira, infatti, all’affermazione identitaria e alla responsabilizzazione delle detenute attraverso la possibilità di scelta che investe la maggior parte delle attività di vita carceraria: come spendere le proprie ore di riposo, investire il denaro guadagnato tramite il lavoro, sempre retribuito, persino il colore dell’uniforme da indossare. Pratiche volte a tutelare la dignità umana e rieducare le cittadine alle responsabilità individuali e sociali che conseguiranno alla loro futura libertà:

Il vitto è lo stesso delle altre carceri d’Inghilterra. Ma, durante le ore di riposo, e cioè, dalle dodici alle dodici e trenta e dopo le cinque fino all’ora della cena, possono fare quello che vogliono: uscire nel parco, sole e in gruppi, passeggiare, sedere sotto gli alberi a chiacchierare o a leggere, trattenersi nella sala di lettura; ognuna è libera, in quelle ore, di fare quello che vuole, purché non esca dal limite del parco, che non è vigilato. [...] Vestivano di colori diversi, azzurro, verde, lilla, giallo, e un grembiule dello stesso colore a quadretti. Ognuna può scegliere di indossare l’uniforme del colore che vuole e cambiarlo, quando ne indossa una pulita. [...] Il loro lavoro viene retribuito; con quel denaro molte comprano lana per lavorare a ferri, mandare golf ai familiari, o darli alla direttrice perché vengano venduti.²⁸¹

L’incontro con i diversi personaggi femminili proposti in *Maggio inglese* presenta dunque una lente d’indagine per affrontare «certi gravi problemi che assillano tutti gli europei», al fine d’incoraggiare la formazione di una coscienza collettiva transnazionale, in linea con la posizione europeista di Radio Londra²⁸².

²⁸⁰ FAAM, FAdC, b. 39 f. 1, cc. 32-34, datt. con correzioni ms. autogr., datato 27 maggio 1953.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Sulle trasmissioni dell’Italian Service della BBC cfr. M. PICCIALUTI CAPRIOLI, *Introduzione*, in *Radio Londra 1940-45: inventario delle trasmissioni per l’Italia*, Roma, Ministero per i Beni Culturali

Il fatto è che oggi non conta più gran cosa essere inglesi o italiani. Ciò che conta è essere europei. [...] di fronte a certi gravi problemi che assillano tutti gli europei, e che essi tutti cercano di risolvere insieme, certe divergenze, certe ironie, certe polemiche, certo sospetto, dirò, verso un diverso modo di vivere, [...] non hanno più importanza di quanta non ne abbiano certe polemiche che dividono, mettiamo, i milanesi e i romani, i siciliani e i piemontesi. Gente, insomma, della stessa famiglia, anche se alcuni più espansivi, altri più freddi, alcuni più alti e altri più bassi, alcuni bruni e altri biondi. Gente del Nord e gente del Sud, ma dello stesso paese. E il paese, ormai, non è più l'Italia o l'Inghilterra, ma l'Europa²⁸³.

Sullo sfondo di un'Inghilterra «ordinata ed elegante»²⁸⁴, l'autrice presenta al pubblico italiano – ancora alquanto indietro rispetto al quadro internazionale sul fronte delle pari opportunità – un Paese in cui «non si discute più di possibile o impossibile parità» e le cittadine «sanno che dare la propria opera alla comunità è altrettanto importante quanto darla solamente alla propria famiglia»²⁸⁵.

Nel minutaggio obbligato delle conversazioni via etere, sono gli incontri serrati con le lavoratrici inglesi a tessere il filo rosso che connette le diverse conversazioni: le donne guidano il pubblico in ascolto nella propria micro-storia come privilegiato punto d'osservazione sulla macro-storia – economica, sociale, politica – dell'Europa del dopoguerra. Oltre a personalità del mondo dello spettacolo – tra cui Lawrence Olivier, Vivien Leigh e Robert Taylor –, nella rubrica diventano protagonisti, tra le altre, la governatrice e le detenute del carcere di Hill Hall, la giudice e le poliziotte del Tribunale minorile, le amministratrici dei nuovi fabbricati di Westminster volti al ricollocamento abitativo degli sfollati, le operaie e la responsabile del personale della Nugget Polish Factory, la direttrice della celebre multinazionale britannica Marks&Spencer. La voce di de Céspedes insiste sul nesso inscindibile tra emancipazione femminile, indipendenza economica e lavoro, tema ricorrente nella produzione letteraria e giornalistica dell'autrice e assolutamente coerente anche rispetto alla sua biografia intellettuale. Il momento nevralgico della costruzione di un'identità femminile nuova, che sconfina dalla sfera del privato e conquista nuovi

e Ambientali, 1976, pp. VII-CX; E. LO BIUNDO, *London calling Italy. BBC broadcasts during the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, 2022.

²⁸³ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, cc. 1-2, datt. con correzioni ms. autogr., datato 10 maggio 1953.

²⁸⁴ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 1, datt. con correzioni ms. autogr., datato 8 maggio 1953.

²⁸⁵ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 4, datt. con correzioni ms. autogr., datato 11 maggio 1953. Nella lunga intervista rilasciata a Carroli, l'autrice afferma: «io trovo che per poter essere una donna libera bisogna lavorare» (P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in *Esperienza e narrazione*, cit., p. 140).

marginì d'azione nello spazio pubblico, è infatti identificato negli anni della guerra, in cui il riconoscimento del fondamentale apporto organizzativo, militare e professionale delle donne – italiane o inglesi che siano – rappresenta un terreno di forte rivendicazione per la conquista della parità politica e sociale²⁸⁶:

Il grande cambiamento, forse perché sono donna, mi pare che sia avvenuto nelle donne. [...] ormai, lavorano tutte. Questa nuova forza che le donne, sposate o nubili, hanno portato nella società sembra avere raddoppiato le forze di questo paese, già dal tempo della guerra. Non sono state le donne ad averla vinta, ma forse senza di loro, senza la loro totale e responsabile partecipazione, non sarebbe stato possibile vincerla. [...] Qui, davvero, non si discute più di possibile o impossibile parità. Vi sono i fatti: i posti che le donne occupano, gli incarichi che svolgono. E bene, bisogna riconoscerlo, benissimo²⁸⁷.

Un modello di uguaglianza – quasi – raggiunta, cui però ancora fatica a corrispondere un radicale progresso sul piano culturale, ancora tutto in costruzione. Ne è presentata ai radioascoltatori e alle radioascoltatrici un'immagine particolarmente evocativa nel brano dedicato ai *colleges* di Oxford: sono pagine in cui il richiamo al modello di Woolf si fa particolarmente esplicito e riecheggiano alcuni passaggi di *Una stanza tutta per sé* (1929), testo già richiamato dall'autrice nel già menzionato articolo *Difficoltà di essere scrittrice*, pubblicato su «La Follia di New York» nel gennaio 1953 e letto all'interno della rubrica *Scrittori al microfono*. Riflettendo sulle difficoltà per affermarsi come intellettuale donna nel panorama letterario, de Céspedes afferma che, nonostante rispetto al passato le scrittrici abbiano guadagnato spazio e riconoscimento, si scontrano ancora con un pregiudizio alla radice, che, in quanto donne, le vorrebbe comunque legate alla dimensione domestica, opprimendo i loro impegni professionali.

Tutto ciò è cambiato, oggi, voi penserete. Ma no, non è cambiato molto, ve lo assicuro. Vi basterebbe leggere il profondo libretto di un'altra grande scrittrice inglese, morta pochi anni or sono, Virginia Woolf, intitolato *A room for one's own* - *Una camera per sé*, per convincervi del contrario. [...] La Woolf descrive le difficoltà quotidiane che opprimono ogni scrittrice perché donna e le vietano ogni raccoglimento. La scrittrice nella propria casa gode di poco rispetto, generalmente; e del suo lavoro, anche se è quello di Jane Austen o di Charlotte Brontë, i familiari parlano come di una vaga e innocente mania. Spesso è solo a patto di aver compiuto tutti i suoi tradizionali, minuti logoranti doveri femminili che può concedersi il diritto a qualche ora di lavoro²⁸⁸.

²⁸⁶ Sull'argomento si veda almeno V. P. BABINI, *Parole armate*, cit.

²⁸⁷ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, c. 3, datt. con correzioni ms. autografe, datato 11 maggio 1953.

²⁸⁸ FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, "Scrittori al microfono. Difficoltà di essere scrittrice", cc. 4.

Nel saggio del 1929, Woolf, riflettendo sull'impari opportunità di dedicarsi al nutrimento della propria libertà intellettuale e, dunque, alla creazione artistica, notava come ciò fosse riflesso anche nella sproporzione tra l'imponenza e la prosperità degli antichi *colleges* maschili della regione di "Oxbridge" e l'essenzialità austera dei due istituti femminili dell'Università di Cambridge, il Newham College e il Girton College. Ne derivava un radicato senso di rigetto dallo spazio della cultura maschile – di cui una donna non poteva neanche calpestare il prato – e la conclusione pragmatica che le donne, per poter scrivere, devono avere «soldi e una stanza tutta per sé»²⁸⁹.

La stessa sensazione di estraneità è trasmessa da de Céspedes nella puntata di *Maggio inglese* dedicata alla visita ai *colleges* Lady Margaret Hall, Magdalen e Christ Church.

Ho già detto che in Inghilterra la donna è dappertutto alla pari con l'uomo, gode quasi tutti gli stessi diritti, il suo lavoro viene circondato del più grande rispetto, della più grande fiducia. Dappertutto, meno che ad Oxford. Qui una donna se è in visita si sente ospite graditissima; ma, se viene per studiarvi, per prendere parte attiva alla vita della città, non può [fare] a meno di sentirsi un'intrusa [...]. [...] La donna che studia, che lavora, è prodotto della società moderna e ad Oxford è fuori luogo come lo sono, mettiamo, certe bellissime architetture moderne, pure utili e validissime, che sorgono tra gli antichi palazzi del Canal Grande a Venezia²⁹⁰.

Il significativo contrasto tra le architetture dei *colleges* maschili e femminili delle università anglosassoni evidenzia con efficacia la progressiva formazione di una coscienza politica e civica delle donne che deve fare inevitabilmente i conti con secoli di preclusione dagli spazi del dibattito pubblico, dell'istruzione, dell'agitazione culturale.

I *colleges* maschili, dicevo, sono circa venticinque, alcuni fondati fin dal 1300, altri nel Cinquecento, nel Settecento, mentre i *colleges* femminili sono soltanto quattro e tutti fondati dopo il 1895. Dunque persino nella loro architettura, di fronte a quella dei cortili, delle cappelle, delle facciate dei *colleges* antichi, rivelano il loro impaccio, quasi la loro goffaggine²⁹¹.

Non c'è dunque da sorprendersi, sostiene anche Paola Masino al microfono di Radio Roma nel 1945 – affrontando, sulla scia della pubblicazione in volume di *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, 1945), il tema delle diverse opportunità di crescita

²⁸⁹ V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 34.

²⁹⁰ FAAM, FAdC, b. 42, f. 2, "Sono stata ad Oxford...", datt. con correzioni ms. autogr., cc. 1-2. Dell'articolo si attestano due redazioni di 4 cc. ciascuna. Se ne riporta la versione ritenuta più prossima alla definitiva.

²⁹¹ *Ibid.*

intellettuale tra bambini e bambine –, se «le donne si ritrovano meno brave, diciamo più immature» a camminare su una strada mai percorsa prima. Ma, chiosa Masino, «sarà questione di pochissimo tempo»²⁹².

I pareri suscitati dalla messa in onda della rubrica confermano la sensazione dei responsabili della BBC: «la serie sarà tra le più riuscite».²⁹³ L'ibridazione tra generi, l'ampio spettro tematico, l'efficacia comunicativa e la postura politica dell'autrice concorrono a raggiungere un risultato ideale: «grande interesse, molta approvazione e anche qualche critica sui punti di vista espressi»²⁹⁴.

Nel declinare nei diversi media il ragionamento sui rapporti di potere nella sfera pubblica e privata, lo sguardo attento ai cambiamenti di costume come riflesso dell'evoluzione socioeconomica post-bellica, le ironiche suggestioni accese dall'incontro-scontro tra culture e sistemi valoriali, de Céspedes dimostra piena consapevolezza delle continuità e discontinuità espressive tra i diversi mezzi di comunicazione. L'autrice, infatti, orchestra i numerosi passaggi dall'appunto diaristico alla conversazione radiofonica, dalla pagina letteraria alla stampa e all'audiovisivo in equilibrio tra tradizione e sperimentalismo. Se dunque *Maggio inglese* si pone sulla scia dell'esperienza di Radio Bari, ora l'orizzonte della Storia è radicalmente mutato e sulle macerie lasciate dalla guerra si deve fondare la costruzione consapevole di un futuro di parità, di condivisione, di pace tra i popoli. Sollevandosi in volo fino a sfocare i confini tra nazioni, lingue e culture diverse, de Céspedes chiude la rubrica guardando dall'alto un mondo «senza frontiere»:

Si lascia alle spalle la Torre di Londra, il corso grigio del Tamigi, si fa colazione, si legge il giornale e già si scorge l'acquedotto lungo la via Appia, e il corso giallo del Tevere nella fulva campagna romana. Dall'alto, non si scorgono uffici di dogana, guardie che mettono bolli sui passaporti, non si scorgono frontiere tra i paesi. Sono tutti uguali, coi loro fiumi, le loro catene di montagne, le loro terre brulle o coltivate, le case dei poveri e le case dei ricchi. Pensavo che bisognerebbe sapersi sollevare sempre un poco in alto, anche quando si guardano gli uomini. Poco, quanto basta per non sentire più che parlano lingue diverse. Per poter capire che sono, anche loro, uguali, con

²⁹² Intervento di Paola Masino alla Radio di Roma nell'agosto 1945, ora in E. DE PASQUALE, «*Quando si è tanto vissuto le cose si decantano*», cit., p. 44.

²⁹³ Lettera di Anthony Lawrence, Italian Programme Organizer, ad Alba de Céspedes del 30 giugno 1953. FAAM, FAdC, b. 15, f. 3.

²⁹⁴ Lettera di Anthony Lawrence, Italian Programme Organizer, ad Alba de Céspedes del 17 luglio 1953. FAAM, FAdC, b. 15, f. 3.

la loro storia oggi felice, domani difficile, con le loro grandezze e le loro miserie. E che perciò tutti, dappertutto, hanno bisogno di molta pietà, di molto amore²⁹⁵.

Presenza costante in tutta la trasmissione, il modello di Woolf – di cui l'autrice dichiara nei diari a metà anni Cinquanta di leggere con passione i diari²⁹⁶ – riecheggia anche in queste battute conclusive, che riportano alla mente il saggio degli anni Venti *Flying over London*, in cui Woolf, immaginandosi a bordo di un aereo in volo su Londra, scrive:

[...] quando ci si alza in cielo, e il cielo ci piove addosso, questa piccola sfera granulosa, con i suoi incavi e le sue sporgenze, si dissolve, si sgretola, perde le sue cupole, le guglie, i focolari domestici, le abitudini, e così si diventa consapevoli di essere solo piccoli mammiferi dal sangue caldo e dalle ossa solide, con in corpo un grumo di sangue rosso, che quassù sconfinava nell'aria pura; a essa incompatibili, sudici, ostili. Vertebre, costole, viscere e sangue rosso appartengono alla terra; [...] Ecco i venti che calano, fino a dissolversi, e l'irregolare farsi e disfarsi delle nuvole, e nulla permane, ma svanisce e si rimescola senza scosse, e i campi, che misuriamo in ettari e che puntuali producono frumento e orzo, qui vengono creati e ricreati in continuazione, ornati di pioggia, con scariche di grandine e spazi tranquilli come il mare profondo, e poi invece tutto è disordine e trasformazione, brezza e movimento²⁹⁷.

In costante dialogo con il modello woolfiano, l'esperienza radiofonica di *Maggio inglese* si propone, dunque, come un'indagine volta a raccontare l'altrove in chiave europeista. Questa sperimentazione, che trova nell'ibridazione tra media e generi la sua forza espressiva, pone al centro del racconto di viaggio l'attraversamento di luoghi non canonici e l'emancipazione femminile come conquista sociale ed economica collettiva, evidenziando, ancora una volta, lo sguardo attento e progressista dell'autrice sulla realtà contemporanea. Del resto, una chiave per comprendere la postura di de Céspedes di fronte al viaggio verso nuove realtà si trova chiaramente messa a fuoco già in un diario scritto dall'autrice nel 1939, mentre, navigando sull'Oceano verso Cuba, fantasticava sulle esplorazioni future:

²⁹⁵ FAAM, FAdC, b. 39, f. 1, cc. 37-38, datt. s.d., presente in duplice copia che, facendo riferimento al ritorno in Italia, si presume sia confluito nell'ultima puntata della trasmissione.

²⁹⁶ Scrive nel diario il 3 gennaio 1956: «In fondo il diario di ogni scrittore si somiglia e pure lei, così diversa da me, è eguale a me nella sua paura di non riuscire a esprimersi e a farsi capire. Eguale a me nella sua lunga protesta di vita femminile che contiene insieme il desiderio e la colpa della rivolta, la natura egoista dell'artista e la lunga tradizione di schiava» (FAAM, FAdC, b. 37, f. 1, Diario 13).

²⁹⁷ V. WOOLF, *In volo su Londra*, in EAD., *Londra*, cit., p. 170.

[...] viaggiare sola, che solamente da soli si viaggia e si vede veramente, girare per le strade, udire idiomi diversi, avidamente impadronirsi di umori serenissimi e nuovi mondi, noi scrittori specialmente che siamo ladri a ogni momento, anche senza avvedercene e rubiamo quanto possiamo e nel miglior modo possibile²⁹⁸.

²⁹⁸ FAAM, FAdC, b. 37, f. 1, cc. 10-11, “Diario di Cuba”, ms. autogr., 21 febbraio 1939. Ora in L. DI NICOLA, *Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, a cura di L. Di Nicola e C. Schwartz, Stoccolma, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013, pp. 64-88: 75.

Clorinda nel secondo Novecento

La ricerca d'archivio presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e nei Fondi di Rai Teche, secondo un approccio integrato alle diverse fonti, contribuisce, dunque, a ricomporre alcuni fondamentali snodi del rapporto tra de Céspedes e i mass media. Nel suo confronto aperto «con le innovazioni semiotiche della comunicazione di massa»²⁹⁹, che si articola nel tempo e si interfaccia con i diversi linguaggi del cinema, della radio e della televisione, le partecipazioni di de Céspedes al microfono, successive all'esperienza di Radio Bari, aggiungono alcuni importanti tasselli all'attività intellettuale della scrittrice, segnando nuove direttrici di ricerca relative al rapporto tra letteratura, produzione giornalistica e interventi radiofonici.

È infatti evidente il legame a doppio filo con la promozione dell'opera letteraria, avviata dal caso di *Nessuno torna indietro* – che segna l'apertura e la chiusura della parabola degli adattamenti mass-mediali dei romanzi di de Céspedes, rispettivamente con lo sceneggiato radiofonico EIAR del 1939 e la serie televisiva Rai del 1987 –, e portata avanti dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta dai diversi passaggi che interessano *Quaderno proibito*. Anche la scrittura di progetti originali, come *Maggio inglese*, dialoga con la produzione letteraria e giornalistica, costantemente richiamata nei diversi dibattiti cui de Céspedes prende parte e nelle numerose conversazioni di cui risulta autrice. Al contempo, si è rilevato come a una prima fase di intensa collaborazione, nel secondo dopoguerra, segua un rapporto con la radio sempre più saltuario ed “erratico”, in conseguenza anche ai continui trasferimenti all'estero dell'autrice, che dagli anni Sessanta vivrà stabilmente in Francia (*Fig. 8*) e in linea con un progressivo allontanamento dalla scena culturale italiana.

²⁹⁹ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 20.

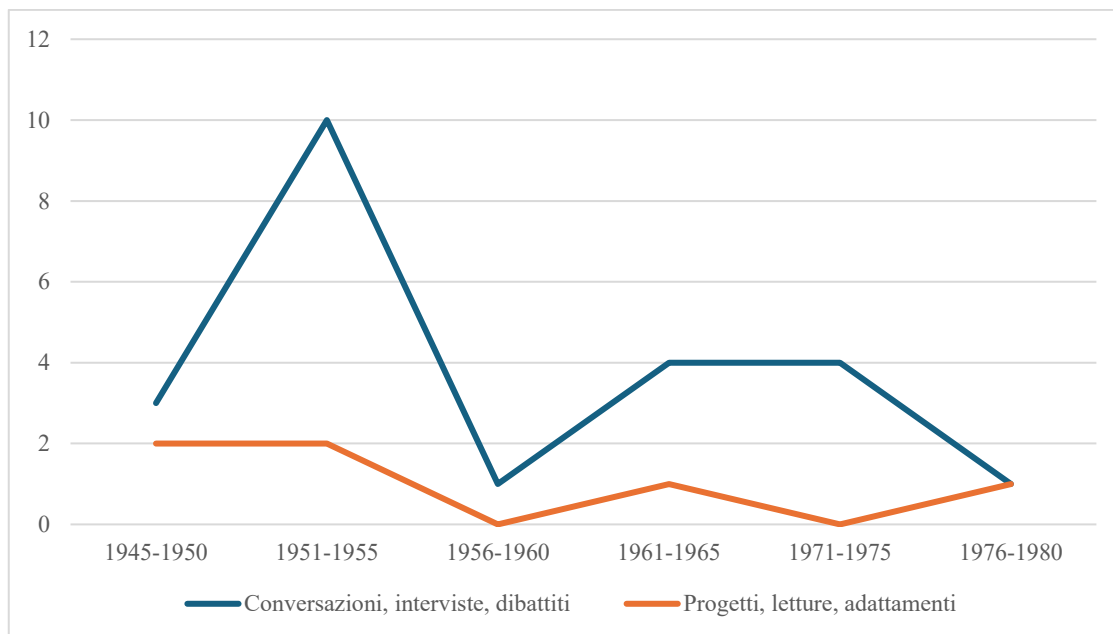


Fig. 8. Rappresentazione in diacronia delle collaborazioni di de Céspedes alla radio dal 1945 al 1980

Se Maria Bellonci, nel numero speciale di «Mercurio» del dicembre 1944, commentando la conquista da parte delle donne di un nuovo protagonismo durante la Resistenza partigiana, confessa di aver acconsentito con Masino quando le disse: «Mai più tornerà un tempo così pieno per noi»³⁰⁰, l'indagine sulle collaborazioni radiofoniche del secondo dopoguerra getta una nuova luce su una stagione particolarmente impegnata e ricca di progetti sul fronte della ricostruzione politico-culturale della nuova Repubblica. Restituire centralità alla voce radiofonica di de Céspedes anche dopo l'esperienza di Radio Bari, alla Clorinda del secondo Novecento, infatti, non solo contribuisce a mettere a fuoco i rapporti dell'autrice con il medium radiofonico, ma restituisce anche l'acuta ricettività dell'autrice nel saper «vibrare con le “cose” del mondo»³⁰¹, adottando una precisa postura nei confronti dei passaggi intermediali dell'opera letteraria e declinando parallelamente in diversi codici e media tematiche centrali nel dibattito culturale del Novecento.

³⁰⁰ M. BELLONCI, *Frammenti di una confessione*, in «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», I, n. 4, dicembre 1944, pp. 303-306: 306: «I gesti semplici e devoti delle donne volevano dire che si cominciava davvero a uscire dalla palude femminile d'inetitudine e di pigrizia spirituale, si cominciava a meritare il senso grave e religioso che ci percuoteva dentro alle parole verità e giustizia. Ecco perché quando Paola, scendendo una scala ripida, mi disse intensamente: “Mai più tornerà un tempo così pieno per noi”, mi prese un momento di vertigine, ma potei acconsentire».

³⁰¹ Lettera di Marcello Sartarelli ad Alba de Céspedes, 13 dicembre 1968, cit.

V.

«Lo stimolo elettrico della ricerca». Maria Bellonci al microfono

1. «Tutto lo spazio è preso dai libri». Bellonci tra narrativa, giornalismo, media e premi letterari

Il senso di vita traboccante dei miei sedici anni
per il quale mi pareva d'essere chiusa in una
mandorla d'immortalità.

(M. BELLONCI, *Pubblici segreti*)

Maria Villavecchia, nata a Roma nel 1902, sin dagli esordi ha coniugato la scrittura letteraria a un'infaticabile impegno sul fronte culturale, come voce costantemente attiva sulle pagine delle riviste e nelle trasmissioni radiotelevisive e animatrice della società letteraria italiana in qualità di fondatrice del Premio Strega, nel segno dell'ambivalenza, in questo caso produttiva, tra un laboratorio narrativo contraddistinto dal raccoglimento della ricerca storiografica e archivistica e il clamore mediatico generato intorno alle vicissitudini del Premio e al “personaggio” Bellonci:

La popolarità che mi viene dal premio così diffusa e corrente, non coincide né con il mio carattere solitario e schivo, né con il mio lavoro che più vale dove è più rigoroso. Sono portata, come i miei lettori sanno, agli esami analitici e approfonditi. Mi impegna la ricerca tradotta in termini stilistici di mondi interiori e di fatti che per rameggiature profonde si collegano oltre i secoli e i luoghi rendendosi alla vita presente. Le luci della ribalta del premio, invece, investendomi superficialmente disegnano un personaggio che non mi somiglia affatto. Non amo condurre, dominare mi ripugna¹.

Rievocando gli anni adolescenziali, in cui frequenta il liceo Umberto I e si impegna nelle prime prove letterarie, l'autrice ricorda «il senso di vita traboccante [...] per il

¹ M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Club degli Editori, 1969, pp. 59-60.

quale [le] pareva d'essere chiusa in una mandorla d'immortalità»². Nel corso degli anni Venti si presentano due occasioni decisive per la sua futura carriera letteraria: conclude, nel 1922, la stesura di un primo romanzo, *Clio o le amazzoni*, e ha l'occasione di sottoporlo al giudizio del già affermato critico Goffredo Bellonci, in quegli anni redattore del «Giornale d'Italia». Nonostante *Clio e le ammazzone* non vedrà mai la luce, nel 1928 sposerà Goffredo Bellonci e, da quel momento, assume pubblicamente il cognome del marito: anni dopo, intervistata da «Epoca», dichiara di esser «stata cresciuta da lui per scrivere»³.

Già dal 1929, Bellonci manifesta una spiccata sensibilità sociale e femminista, attraverso la rubrica *L'altra metà* su «Il Popolo di Roma», in cui pubblica, due volte al mese, articoli sul ruolo della donna nella società e nella storia.

Nel frattempo, avvia una lunga ricerca storiografica e letteraria che la porterà, a fine anni Trenta, all'esordio letterario. L'approccio dell'autrice alla narrativa è segnato, sin dalle prime prove, dal rigore documentario: alla sua prima opera, *Lucrezia Borgia* (Mondadori, 1939), dedica otto anni di ricerca negli archivi vaticani e negli Archivi di Stato di Firenze, Mantova e Modena. Grazie al lavoro di scavo nei documenti, ricostruisce la vita di Borgia «con una novità di prospettiva», come scrive ad Arnoldo Mondadori, mettendone in discussione tanto l'immagine di «simbolico fiore del male», tanto quella di «innocente fiorellino sbattuto dalla tempesta»⁴. Una preziosa testimonianza di questi anni è costituita dal Piccolo libro delle consolazioni segrete, un diario tenuto tra il 1936 e il 1937, oggi conservato presso la Fondazione Maria e Goffredo Bellonci.

Lucrezia Borgia le vale il Premio Viareggio nel 1939, condiviso con Frateili, in gara con *Clara fra i lupi* (Bompiani) e con Orio Vergani, vincitore per *Basso profondo* (Garzanti), ma soprattutto avvia una ricerca narrativa sul rapporto tra il rigore dei fatti documentati e l'autenticità poetica, cercando «di raggiungere per approssimazioni

² M. BELLONCI, *Leda e i collages*, in EAD., *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 2023, p. 103. L'immagine della mandorla è utilizzata anche per descrivere Lucrezia Borgia nel racconto *A viso a viso con Lucrezia Borgia*, ora in M. BELLONCI, *Segni sul muro*, Milano, Mondadori, 2024, p. 151: «La solitudine di Lucrezia è un isolamento senza tempo che la racchiude nella mandorla fluttuante di se stessa come nel manto rosso che l'avvolge e la disvolge».

³ Intervista di Giorgio Torelli, in «Epoca», 4 marzo 1973, ora in G. LETO, *Cronologia*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, a cura di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 1994 pp. XXXVII-LXXII: XLII. Per una ricostruzione puntuale della biografia dell'autrice si rimanda alla *Cronologia* di Leto.

⁴ M. Bellonci ad A. Mondadori, 5 novembre 1932, ora in *Note ai testi. Lucrezia Borgia*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., p. 1481.

storiche, psicologiche, di costume e d'arte una verità che sia circolazione di sangue attivo fra noi e quelli che prima di noi hanno vissuto e operato»⁵.

Questo stesso principio anima anche le successive opere narrative: *I segreti dei Gonzaga*, pubblicazione del trittico *Ritratto di famiglia*, *Isabella fra i Gonzaga*, *Il Duca nel labirinto* (Mondadori, 1947), *Milano viscontea* (ERI, 1956), *Tu vipera gentile*, raccolta di *Delitto di stato*, *Soccorso a Dorotea* e *Tu vipera gentile*, (Mondadori, 1972) e *Rinascimento privato* (Mondadori, 1985), che affondano le radici nelle ricerche d'archivio e nella ricostruzione storiografica, innervata dall'invenzione romanzesca, volta alla rilettura di figure storiche del passato: «io conduco la mia ricerca con tal forza di soggettività che il documento si agita di nuovo, diventa romanzo mio dei protagonisti e dunque verità per voce delle parole scritte»⁶, scrive in un appunto del 1976.

Rinascimento privato ricostruisce un monumentale quadro del decadimento politico e dell'apogeo artistico-culturale dell'Italia rinascimentale, attraverso lo sguardo di una delle sue più illustri protagoniste: Isabella d'Este, primogenita di Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, divenuta marchesa di Mantova a seguito del matrimonio con Francesco II Gonzaga. L'opera si pone come sublimazione di un lavoro di ricerca storica durata cinquant'anni, dagli anni Trenta agli anni Ottanta, periodo in cui Maria Bellonci si dedica appassionatamente allo studio di migliaia di carte d'archivio, tra cui, soprattutto, la documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova⁷. È noto, infatti, che la consultazione dell'epistolario di Isabella d'Este risalga già ai primi anni Trenta, sia tramite le pubblicazioni dello storico Alessandro Luzio, sia grazie alla ricerca svolta in prima persona all'interno dell'Archivio mantovano: al suo primo incontro con Isabella, Bellonci ha, dunque, poco più di trent'anni e sta lavorando alla stesura di *Lucrezia Borgia*.

⁵ M. BELLONCI, «*Mon père, je suis perdue*», in EAD., *Pubblici segreti*, cit., p. 829.

⁶ Appunto del 3 agosto 1976. Ora in G. LETO, *Cronologia*, cit., p. LXV

⁷ S. SCARPARO, «*Sono uno storico in quanto scrittore*»: *Imagining the Past in Maria Bellonci's Rinascimento Privato*, in «*Modern Language Notes*», CXVII, 1, 2002, pp. 227-240; S. ROUSH, *Isabella inventrix. History and Creativity in Maria Bellonci's Rinascimento privato*: Romanzo, in «*Italica*», LXXIX, 2, 2002, pp. 189-203. Sul lavoro di ricerca storiografica di Bellonci si veda anche I. CALISTI, «*La maestosa armonia di un tempo senza tramonti*»: la «*plenitudo temporis*» romana in «*Rinascimento privato*» di Maria Bellonci, in *Fra Olimpo e Parnaso. Società gerarchica e artificio letterario*, a cura di F. Pezzarossa, Bologna, Clueb, 2008, pp. 193-224.

A caratterizzare questa prima opera è tuttavia una certa distanza tra l'autrice e il personaggio che diventerà poi la protagonista di *Rinascimento privato*, descritta qui in opposizione antagonista alla cognata Lucrezia. Negli anni Quaranta, nonostante le difficoltà di accesso agli archivi causate dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, Bellonci torna sulla figura della marchesa. Il 29 aprile 1941 prefigura ad Arnoldo Mondadori la possibilità di pubblicare con Bompiani un'edizione ampliata e illustrata del lungo articolo *Ritratto di famiglia italiana*, apparso su «La Lettura» del «Corriere della Sera»⁸ e menziona di far «volentieri il lavoro, tanto più che l'epistolario di Isabella che avre[bbe] dovuto curare per Bompiani è rimandato a tempo indefinito per la chiusura dell'Archivio Gonzaga»⁹. La ricerca storiografica su Isabella confluisce dunque nel racconto *Isabella fra i Gonzaga*, corrispondente al secondo dei tre capitoli che compongono la prima stesura dei *Segreti dei Gonzaga*, da cui sarà tuttavia espunto a partire dall'edizione del 1979, tradendo, con quest'operazione editoriale, la chiara intenzione di declinare il personaggio in una forma narrativa differente.

La particolare propensione di Bellonci nei confronti della marchesa ha un'evidente ripercussione anche sulle modalità con cui l'autrice rielabora le fonti all'interno del romanzo: come evidenziato da Antonelli, diversamente da *Lucrezia Borgia*, in cui il materiale d'archivio costituisce un «mattoncino» ben manifesto all'interno della costruzione narrativa – in *Rinascimento privato* l'autrice sottrae il filtro del documento tra la propria voce e quella della protagonista, mimetizzando la propria presenza nella narrazione autodiegetica e nell'adozione di una prospettiva soggettiva e privata¹⁰, sentendosi «libera nell'invenzione»¹¹ e autorizzata a riversare nel romanzo, soprattutto nel personaggio fittizio di Robert de la Pole, il proprio «piglio vitale»¹². Bellonci si proietta così, grazie alla cinquantennale ricognizione tra le sue carte, «nel punto più sensibile di un mondo che [Isabella] non solo abit[a] ma invent[a]»¹³.

⁸ M. BELLONCI, *Ritratto di famiglia italiana*, in «La lettura», XLI, n. 2, febbraio 1941, pp. 177-183.

⁹ La lettera è riportata in *Note ai testi. Segreti dei Gonzaga*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., p. 1484.

¹⁰ G. ANTONELLI, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, in «Lingua e Stile», XLI, n. 2, dicembre 2006, pp. 275-302.

¹¹ M. BELLONCI, *Diario di "Rinascimento privato" (1983-1986), 1983-1986*, a cura di S. Petrocchi, in EAD., *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 2022, p. 487 (18 gennaio 1985).

¹² Ivi, p. 486 (10 gennaio 1985). Scrive più avanti, il 4 aprile 1985: «Lettera di Robert assai triste e bella. Che personaggio: e quando mi piace e mi solletica. Tra poco il libro sarà finito! E dove metterò tutta la forza che mi anima adesso? Scrivo il pezzo dell'ultima lettera di Robert (con molto slancio).» (Ivi, p. 494):

¹³ *Ibid.*

Fin dagli anni della Resistenza la sua opera si distingue per il proprio carattere fortemente intermediale: nel 1944, aprendo le porte agli Amici della Domenica, la scrittrice dà vita, infatti, a un progetto culturale capillarmente articolato, in cui la scrittura letteraria, gli interventi giornalistici, il circolo del Premio Strega, le collaborazioni radiofoniche e televisive convergono a delineare il profilo di un'intellettuale poliedrica e straordinariamente lungimirante nell'interpretare i cambiamenti del proprio tempo¹⁴. In seguito all'affermazione del salotto culturale come «emblema della complessità crescente delle relazioni» e «luogo nel quale elaborare un nuovo modello di intellettuale, parte attiva di un'élite non solo femminile, che condividerà poi la gestione e la narrazione del potere in Italia, nel passaggio cruciale dalla prima metà del Novecento al secondo dopoguerra»¹⁵, casa Bellonci si conferma un punto di ritrovo centrale nel sistema culturale romano e, in seguito, nazionale. Intervistata da Roda su «Radiocorriere» nel 1962, lo definirà «una biblioteca, una officina e, per gli amici, un luogo dove non si sentiranno mai traditi»¹⁶. Alla prima riunione, datata 11 giugno 1944, che porterà poi alla fondazione ufficiale del Premio nel 1947 grazie al finanziamento di Guido Alberti, partecipano, tra gli altri,

¹⁴ Alcuni dei risultati presentati nel capitolo V sono stati anticipati in E. DE PASQUALE, «Sotto un cielo d'archivio»: note su Taccuino di Maria Bellonci, in «Epistolographia», II, Fabrizio Serra, pp. 127-138; E. DE PASQUALE, La «parola trasmessa a viva voce». Maria Bellonci ai microfoni Rai, in *Feminae agentes: arti, ruoli e multimedialità*, a cura di F. M. Giallombardo, B. Mosca, Novedrate, eCampus University Press, 2025, pp. 387-404; E. DE PASQUALE, «Le carte sono piene di enigmi»: il rapporto tra scrittura epistolare e romanzo in Rinascimento privato di Maria Bellonci, in *Forme dell'epistolarietà nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*, Atti del Convegno (Pavia, 22-23 giugno 2023), a cura di L. Ballati, S. Bandi e F. Cerulo, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 61-75. Sui percorsi intermediali di Bellonci tra letteratura, radio, cinema e televisione si vedano almeno M. VENTURINI, *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci*, in «Sinestesie», XVII, 2019, pp. 501-510; D. ALESI, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi novecenteschi», XXV, n. 1, 2008, pp. 43-70; M. BELLONCI, *Teatro segreto*, Mantova, Rai Eri-Tre Lune, 2006; G. LETO, *Cronologia*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., pp. XXXVII-LXXII; F. RUBINI, «Come se i fatti dovessero ancora farsi». Maria Bellonci, i Visconti e il racconto della storia, in *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD (Napoli, 15-17 giugno 2022), a cura di S. Acocella, C. M. Pagliuca, M. Paragliola, Pisa, ETS, 2024, pp. 191-198.

¹⁵ M. VENTURINI, *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci*, cit., p. 501. Sui salotti letterari si vedano M.T. MORI, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri e E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-18; A. QUONDAM, *La conversazione: un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007; *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, a cura di F. Tomassini e M. Venturini, Aracne, Roma 2019.

¹⁶ E. RODA, *Maria Bellonci, o il salotto*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 9, 25 febbraio-3 marzo 1962, p. 11. Sul Premio Strega si veda M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, cit.; *Strega. Un premio che nessuno ha ancora immaginato*, a cura di S. Petrocchi, Milano, Rizzoli, 2017; G. SIMONETTI, *Caccia allo strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023.

Massimo Bontempelli, Guido Piovene, Carlo Bernari, Paola Masino, Paolo Monelli, Palma Bucarelli e Alberto Savinio:

Così offrivamo il tè a trenta o quaranta o più persone e ciascuno aveva la sua bevanda calda e la sua fetta di dolce. La mattina della domenica mi alzavo alle cinque e impastavo le torte con la farina e le uova acquistate alla borsa nera. Dovevo farlo a quell'ora perché il gas aveva pochissima forza e dopo le sette non riscaldava più abbastanza il forno. Le torte erano due, una alla crema e una al cioccolato; non venivano sempre perfette, ma erano accolte bene; si era ancora mal nutriti e pareva cosa lieta fare merenda con gli amici che avevano l'aria di ragazzi anche se proprio ragazzi non erano. Emersi da un'avventura così tragica con tanti spaventì ancora sottopelle e le lancinanti brutalità della guerra tuttora vicine e presenti, ci sorprendevo a ridere spesso per rifarci degli anni angosciati; a volte avvertivamo in noi come un prolungamento delle risate innocenti e nervose con le quali avevamo cercato di renderci più tollerabili i giorni del pericolo quando stavamo nascosti in case disabitate e ad ogni colpo bussato alla porta rispondeva un tonfo nel petto. Ora era arrivato il giugno 1944, tedeschi e fascisti se n'erano andati da Roma, e l'11 di quel mese avevamo cominciato a ritrovarci senza più nasconderci e dandoci appuntamento da una domenica all'altra¹⁷.

Avvia in questi anni anche i primi importanti lavori per la Rai, in particolar modo per la radio: la collaborazione con il medium si avvia, infatti, significativamente, nel 1939, con una conversazione successiva alla pubblicazione di *Lucrezia Borgia*, incentrata sull'incontro, tra le carte, con il personaggio storico, e sarà segnata, nella sua fase conclusiva, dalla partecipazione alle celebri *Interviste impossibili*, in onda sul Secondo Programma nel 1974, con un immaginario *vis à vis* tra la scrittrice e il suo primo personaggio¹⁸ (§I.2.b). Dagli anni Quaranta agli anni Ottanta la collaborazione è segnata da progetti in dialogo con il laboratorio giornalistico e narrativo di Bellonci, di cui si dirà più avanti, tra cui si segnalano solamente *Scrittori al microfono*, *Milano viscontea*, *La donna e il secolo* e *Taccuino*.

Manifestando una grande apertura rispetto alle potenzialità dell'adattamento intermediale, Bellonci dimostra curiosità artistica nei confronti di cosa «cosa avviene nello spirito di uno scrittore quando egli stesso riprende in mano la sua opera nel tentativo di darle orientamento adeguato a un altro mezzo come il cinema o la televisione, e verificare quali nuove realtà possono sorgere da questa operazione»¹⁹.

¹⁷ M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, cit., pp. 1-2.

¹⁸ Ora raccolta in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., pp. 767-781.

¹⁹ G. DE BOSIO, *Delitto di stato*, introduzione di S. Reggiani, Torino, ERI, 1982, p. 15. Su *Delitto di Stato* si veda anche F. RUBINI, «L'eroica fatica di trascriver questa storia». *Memorie e variazioni manzoniane in Delitto di Stato di Maria Bellonci*, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un*

Così si esprime in merito alle ragioni che l'hanno spinto ad accettare di collaborare all'adattamento di *Delitto di stato*, che diventerà un film per la televisione nel 1982, diretto da Gianfranco De Bosio, con la collaborazione alla sceneggiatura di Anna Maria Rimoaldi, alla ricerca di una «forma narrativa autonoma dal racconto letterario»²⁰. Questo lavoro la porta a rivedere il testo nel 1982 in un'edizione corredata di foto tratte dal film e riproduzioni artistiche, e a lavorare parallelamente alla «novellizzazione»²¹ del film tv di Giuliano Montaldo su Marco Polo e alla riscrittura in italiano del *Milione* per l'ERI, all'insegna di quella, in un'intervista dell'82 definisce l'«agilità del proprio professionismo in forme nuove»²².

Avevo appena finito di scrivere in italiano *Il Milione* che, come tutti sanno, Marco dettò nel 1298 in un carcere di Genova a Rustichello da Pisa, lo dico per ricordarlo a qualcuno. Avevo tradotto il testo del manoscritto 1116 francese che si conserva a Parigi e che è uno dei più antichi e dei più vicini all'originale. Avevo seguito passo su passo l'interessante avventura di questo... anzi, l'esaltante avventura di questo diciottenne veneziano che se ne andava con gente di famiglia, padre, zio, mercanti, e attraversava le sconfinite regioni dell'Asia. E mi pareva, quando finito il *Milione*, che Marco mi chiamasse ancora e mi dicesse «racconta, su! Racconta!». Io [...] avevo preso un impegno editoriale di scrivere il romanzo di Marco, ma la straordinaria ricchezza sperimentale che si esprimeva nel *Milione* mi pareva persino troppo persuasiva. In più il tempo a mia disposizione era breve perché dovevo uscire insieme con il lavoro di Montaldo [...]. Però, insomma, decisi di chiedere che mi sciogliessero dall'impegno e respirai sentendomi libera, finché un giorno d'istinto presi un bel foglio bianco e mi dissi “scriverò di Marco come se scrivessi soltanto per me”. Tracciai il primo periodo, due, tre, quattro, venti... Sentivo che Marco era presente e così il libro fu scritto²³.

Pochi mesi dopo la pubblicazione di *Rinascimento privato*, Bellonci morirà, non riuscendo ad assistere alla premiazione dello Strega che la vedrà vincitrice nel luglio 1986. L'attività del Premio è oggi portata avanti dalla Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, fondata da Anna Maria Rimoaldi alla morte della scrittrice. La Fondazione, diretta da Stefano Petrocchi, si è inoltre fatta promotrice della riscoperta e valorizzazione editoriale dell'opera di Bellonci: dopo la pubblicazione del «Meridiano» in due volumi negli anni Novanta, a cura di Ernesto Ferrero, Mondadori

approccio multidisciplinare alla ripetizione, a cura di D. Mastrantonio *et al.*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, pp. 301-308.

²⁰ S. REGGIANI, *Introduzione*, in G. DE BOSIO, *Delitto di stato*, cit., p. 10.

²¹ E. FERRERO, *Note ai testi. Marco Polo*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. II, cit., p. 1523.

²² A. CATTABIANI, *Maria Bellonci ha riscritto il Milione*, in «Il Tempo», 1° agosto 1982.

²³ Intervista di M. Bellonci a *Radio anch'io*, Radio Uno, 30 gennaio 1984, ART, CMM, ID Teca 606639.

sta attualmente proponendo la riedizione pressoché integrale dell'opera bellonciana²⁴. Autrice non accolta nei manuali scolastici e tenuta ad una certa distanza anche dalla critica accademica, sembrerebbe scontare, per l'ingresso nel canone istituzionale, il peso del successo di pubblico, del fervido rapporto con i mass media e, soprattutto, del ruolo avuto quale protagonista culturale del secondo dopoguerra. L'operazione realizzata da Mondadori – già segnalata nel caso di de Céspedes, cui si potrebbero aggiungere anche Anna Banti e Gianna Manzini – avvia un'interessante riscoperta non solo della narrativa dell'autrice, ma del suo più ampio progetto culturale che, segnala Venturini, «dalla pagina e dalle carte d'archivio si apre al salotto di viale Liegi, fino alle collaborazioni con radio e televisione, in decenni che segnano una vera e propria rivoluzione culturale, grazie al ruolo sempre più centrale e tentacolare dei media»²⁵, di cui la scrittura, nelle sue diverse forme, resta l'insostituibile linfa vitale:

Eh, che cosa sto scrivendo? Guai se non scrivessi. Gli ascoltatori mi scuseranno però se non parlo della sola cosa che mi tiene presente in ogni momento alla vita, che è appunto lo scrivere: non ne parlo per essere più libera in questo segreto tra me e la pagina. E adesso vuole ascoltare una confessione? Dicono che ho fatto qualche cosa per la cultura italiana, ma non avrei mai dato mano a nulla se non fossi così fortemente legata a un continuo libro da immaginare, da pensare, raggiungere, e se non avessi sentito che per questo dono bisognava almeno dare in cambio qualche cosa che fosse utile agli altri. Forse questo sembrerà un movimento ingenuo a molti, ma io non ho mai avuto paura di sembrare ingenua e nemmeno di esserlo, lo so²⁶.

²⁴ Nella collana degli Oscar sono stati ristampati *Lucrezia Borgia*, con prefazione di G. Caminito (2022), *Rinascimento privato*, con prefazione di M. Mazzucco (2022), *Pubblici segreti*, con introduzione di S. Petrocchi (2023), *Segni sul muro* (2024), *Milano viscontea* (2024) e *Segreti dei Gonzaga* (2025).

²⁵ M. VENTURINI, *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci*, cit., 510.

²⁶ M. Bellonci a *Radio anch'io*, Radio Uno, 15 aprile 1981, ART, CMM, ID Teca 177277.

2. «Una mandorla d'immortalità». Tra le carte

Mi sentirò giovane e scintillante ogni volta che in un archivio mi deporranno sul tavolo una busta di grandi fogli ingialliti coperti da una scrittura vecchia di secoli.

(M. Bellonci, *Piccolo libro delle consolazioni segrete*, 3 febbraio 1936)

Nonostante possa considerarsi una «storiografia dell'effimero»²⁷, anche nel caso di Maria Bellonci la ricerca è stata condotta secondo un approccio integrato che ha coinvolto diverse fonti archivistiche: il «Radiocorriere», il Catalogo Multimediale, l'Archivio Copioni e il Fondo Galassini di Rai Teche, il Carteggio Bellonci, conservato presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, l'Archivio Maria Bellonci, presso la Fondazione Maria e Goffredo Bellonci di Roma – che ha sede nell'ultima residenza della scrittrice –, di cui tuttavia è stata possibile una consultazione parziale, per via dell'attuale stato di riordino e digitalizzazione²⁸.

La mia casa piena di libri non è una torre d'avorio, è, anzi, una torre di vedetta e una torre di protezione insieme. Si ha minor paura della vita quando tra noi e il mondo ci sono tante opere di pensiero, e basta sfogliare alcune pagine per sentirsi assumere in diversi mondi di idee e d'immagini percorsi da correnti vitali. Ogni casa dovrebbe avere la sua biblioteca magari piccola, proprio perché chi ci abita possa trovare in essa suoi punti d'appoggio. Il libro è più che un amico, uno stimolo, un aiuto, magari uno specchio di noi stessi che ci fa ricostruire nostri lineamenti insospettati²⁹.

Tra gli scaffali della casa «amica»³⁰ della letteratura, porto d'approdo degli intellettuali del secondo Novecento, sono oggi conservate la biblioteca e l'archivio dei coniugi

²⁷ L'espressione dà il titolo a un saggio di Franco Monteleone del 1994, poi incluso in F. MONTELEONE, *La chiamavamo radiotelevisione. Saggi e interventi dagli anni Novanta a oggi*, cit., pp. 29-35.

²⁸ Dell'Archivio Maria Bellonci è stato possibile consultare i materiali radiofonici contenuti nei faldoni MB2, MB22 e MB23. La segnatura riportata è provvisoria in quanto l'Archivio Maria Bellonci è attualmente in fase di digitalizzazione e riorganizzazione. Sull'Archivio si veda C. GUERRIERI, *Tra le carte di Maria Bellonci. Una prima ricognizione*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, a cura di A. Aiello, F. Nemo, M. Procino, Mantova, Universitas Studiorum, 2015.

²⁹ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, «Lunedì (primo intervento)», Secondo Programma, 7 agosto 1967, datt. con correzioni ms. aut., cc. 1-2.

³⁰ «Ora so che a Roma c'è una casa per me amica», scrive Cesare Pavese a Bellonci in una lettera del 13 luglio 1950, poche settimane prima di morire.

Bellonci, tra cui si rintracciano anche alcune importanti testimonianze relative all'attività radiofonica dell'autrice.

L'Archivio – nelle sezioni che è stato possibile consultare – conserva, ad esempio, i testi di alcune puntate di *Taccuino* redatte tra il 1963 e il 1967³¹, rendendo evidente lo stretto legame tra la rubrica radiofonica e le collaborazioni giornalistiche dello stesso periodo, in particolar modo *Pubblici segreti* su «Il Messaggero», reso evidente dal riutilizzo di testi – in entrambe le direzioni –, su cui, in caso di piena coincidenza, l'autrice lavora cambiando i titoli e apportando alcune correzioni a livello lessicale e, più raramente, strutturale.

Interessante la presenza, in Fondazione Bellonci, della più antica testimonianza di conversazione radiofonica che è stato possibile rintracciare nel corso della ricerca³². Si tratta di uno dei primi interventi di Bellonci al microfono, immediatamente successivo alla pubblicazione di *Lucrezia Borgia*, centrale in quanto non solo testimonia la presenza di Bellonci ai microfoni EIAR già dalla fine degli anni Trenta, ma fornisce, poco dopo l'esordio letterario, una chiave di lettura per la postura dell'autrice rispetto al romanzo storico, alla ricerca archivistica e al rapporto tra realtà e finzione, tra documento e invenzione:

Il pennino spuntato sta lì come un avvertimento: che è sempre quello di ricominciare, senza fretta ed umilmente; e così si aprono le vie delle biblioteche e degli archivi, vie in apparenza quiete ma brulicanti di misteriosa tenacissima vita. Qui si troveranno i passaggi segreti per arrivare al cuore dei nostri personaggi: rapide scalate quasi mai, ma caute esplorazioni, conquiste faticate e lente. «Le carte non bisogna impaurirle», mi diceva un giorno un archivista di provincia. [...] Tuttavia sarebbe romanzesco credere che si possa metter la mano su ciò che si cerca alla cieca e per ispirazione: nulla, o ben poco di medianico o di casuale in uno studio come quello d'archivio, ma un replicato lungo esercizio di resistenza. E può darsi che venga anche il giorno della crisi, quando si sospetta d'aver lavorato a vuoto. Il cuore è stanco, la mente non soccorre più con gli accorgimenti dei raffronti e delle deduzioni, tanta fatica appare umiliata e beffata, si tira avanti solo per impegno verso se stessi; e allora [...] improvvisamente da una carta già scorsa senza fiducia, il personaggio tanto inseguito tanto assediato tanto evocato, vi si leverà innanzi

³¹ Le puntate di *Taccuino* consultabili in AMB sono conservate nei fald. MB22 e MB23.

³² Si tratta della conversazione *Vita del personaggio storico*, tenuta nell'intervallo del concerto sinfonico trasmesso dal Secondo programma EIAR la sera del 28 agosto 1939. Cfr. «Radiocorriere», XV, n. 35, 27-agosto-2 settembre 1939, p. 25. Il dattiloscritto della conversazione, dal titolo *Incontri con il personaggio storico*, è conservato in AMB, fald. MB23 e riporta la segnalazione a penna della messa in onda e della successiva pubblicazione del pezzo su «La Gazzetta dell'Emilia», nel 1941. La conversazione è stata poi pubblicata su «Radiocorriere»: M. BELLONCI, *Incontri con il personaggio storico*, in «Radiocorriere», XV, n. 37, 10-16 settembre 1939, p. 5.

a tutto tondo, dandovi un trasalimento. Ci si chinerà sul tavolo abbassando gli occhi, imponendoci il dubbio, l'esame scientifico della grana e della marca del foglio, dell'inchiostro, dei timbri, della calligrafia: faremo la parte degli increduli ridendo di noi stessi, memori delle patite delusioni. pur sentendo ad ogni minuto la verità e la realtà del personaggio dilatarsi in noi: misurato per ogni verso egli vi tornerà al capello sempre in piedi; e se non mostrerete quel giorno, occhi lucidi d'orgoglio, sarà proprio per pudore umano. quasi vergognoso d'aver sforzato un segreto così remoto, d'aver peccato di sopraffazione.

A partire da questo sofferto acquisto. Il personaggio comincerà ad esistere e di lui tutto sembrerà logico e illuminato: qualsiasi documento, qualsiasi indizio nuovo, se potrà venire puntualmente ad arricchirlo e ad accrescerlo, non potrà alterare la proporzione ormai stabilita della sua figura³³.

Interessanti anche i materiali relativi al "buongiorno" radiofonico del 1967: in questi anni, è usanza del Secondo Programma della Rai coinvolgere scrittori e scrittrici particolarmente noti al grande pubblico per presentare i programmi del palinsesto – Masino sarà coinvolta nel 1968 –, disseminando una serie di brevissimi interventi nel corso della mattinata, che accompagnino gli ascoltatori nel passaggio da una trasmissione alla successiva, per la durata complessiva di una settimana. Le carte d'autrice conservano i sei interventi quotidiani preparati per presentare le mattinate del Secondo da domenica 6 a sabato 12 agosto – risultano mancanti solo i testi del giovedì – che destano particolare interesse perché si pongono in diretto dialogo con *Taccuino*, riprendendone in alcuni casi puntualmente dei passaggi, ma lasciano emergere con una nuova forza al microfono la voce autoriale, che utilizza lo spazio radiofonico per creare un canale di connessione diretta con gli ascoltatori, presentandosi nella sua autorità letteraria – dichiaratamente connessa anche al lavoro giornalistico per «Il Messaggero» – e fornendo alcuni elementi volti all'autoritratto in pubblico.

Buon giorno, amici ascoltatori. Sono Maria Bellonci, la prima scrittrice che viene a stare con voi per questi brevi colloqui settimanali. Non avrete, spero, prevenzioni contro le scrittrici. Sono donne come le altre, con tutti i problemi che hanno le altre: solo, la vita è più complicata per loro perché questi problemi li analizzano, li studiano e li confrontano con quelli di altri possibili personaggi che entreranno nei loro libri futuri³⁴.

Così si presenta al pubblico del Secondo Programma, guidandolo, per sommi capi, all'interno del proprio laboratorio di scrittura:

³³ M. BELLONCI, *Incontri con il personaggio storico*, in «Radiocorriere», cit., p. 5

³⁴ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Domenica (primo intervento)", Secondo Programma, 6 agosto 1967, datt. con correzioni ms. aut., c. 1.

Forse alcuni di voi sapranno che finora non ho scritto mai romanzi nel senso corrente della parola; ma ho scritto storie vere, avvenute e documentate: non romanzate, ma neanche trascritte e basta: perché i documenti bisogna farli parlare, bisogna capirli e metterli in relazione gli uni con gli altri in modo che esprimano il loro più nascosto significato. E vi assicuro che nulla è più meraviglioso del momento in cui, dopo aver lungamente ricercato, avvicinato e direi proprio assediato un personaggio nei documenti che lo riguardano da vicino e da lontano, lo vedete saltar fuori all'improvviso come scattando da un dato minimo della sua vita privata: proprio da un "particolare rivelatore" che mette subito in giusta prospettiva tutte le precedenti ricerche. Così la verità logica del personaggio diventa verità d'arte, si traduce in uno stile³⁵.

Significativo che le «storie vere, avvenute e documentate», si sostituiscano, con una correzione a penna, ai «fatti», come a voler ricalcare l'elemento di rielaborazione narrativa, che allontana la scrittura di Bellonci dall'obiettività asettica della cronaca storica.

Un altro fronte su cui l'autrice insiste particolarmente nelle trasmissioni del "buongiorno", è quello della rete di intellettuali che ruota intorno al Premio Strega, con una particolare attenzione – ribadita, come si vedrà, in diverse occasioni – al valore letterario dell'opera delle colleghe scrittrici, cui Bellonci è legata da solidi rapporti di amicizia e collaborazione.

Un altro ascoltatore che si dice fiorentino vuol sapere se sono amica delle scrittrici. Signore, come questa domandina vorrebbe essere ironica! Perché non chiedere ad uno scrittore se è amico di tutti gli scrittori? Nessuno ci penserebbe. Ebbene, per un caso, il nostro fiorentino ha scelto male il suo bersaglio. Sono proprio amica di tutte le scrittrici italiane, di quelle che conosco, naturalmente, poiché una statistica, assomma a quattromila le donne che scrivono in Italia. Sono amica di Anna Banti, di Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Gianna Manzini, Alba de Céspedes, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Laudomia Bonanni (peccato non poter continuare l'elenco che verrebbe troppo lungo): apprezzo ed amo l'impegno delle loro opere sebbene così diverse le une dalle altre. Esattamente come apprezzo ed amo le opere di Moravia, Bassani, Pratolini, Cassola, Piovene, De Feo, Silone (anche questa è solo una citazione per accenni). Apprezzo ed amo insomma i buoni libri e i loro autori, perché l'amicizia tra scrittori per me ha questo primo e solo fondamento: la stima reciproca³⁶.

³⁵ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Domenica (primo intervento)", Secondo Programma, 6 agosto 1967, datt. con correzioni ms. aut., c. 2.

³⁶ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Venerdì (primo intervento)", Secondo Programma, 11 agosto 1967, datt. con correzioni ms. aut., c. 2.

Oltre a presentare, come già evidenziato, casa Bellonci come un complesso di «stanze di biblioteca»³⁷, le pareti di via Liegi accolgono l'élite letteraria e artistica romana, tanto che gli scrittori abitano ormai lo spazio domestico, impersonificati o dai volumi che affollano gli scaffali o persino dalle piante del terrazzo, che portano i nomi di chi le ha donate, e ogni anno rinfoltiscono, così come il gruppo degli Amici della Domenica:

Sotto la calura d'agosto la mia terrazza sembra acquattarsi come oppressa. [...] Disposte sotto i rampicanti verdi vegetano le piante che portano i nomi dei miei amici dai quali mi sono venute in dono: i verdissimi limoni di Anna Banti, le azalee di Rossella Falk e di Paolo Monelli: gli oleandri di Alba De Céspedes, gli allori abruzzesi di Laudomia Bonanni, le ortensie e le gardenie di Ungaretti, di Bassani, di Palazzeschi, di Soldati, di Natalia Ginzburg, di Paolo Volponi; e, guarda, con un ultimo fiore tardivo e odoroso, il giglio di Moravia.

Una pianta di lillium tutta diramata era quando arrivò qualche anno fa con i suoi fiori di un rosa vanigliato; e ogni anno il bulbo manda su uno o più steli di consistenza cannea robusta e sottile ad espandersi in gruppi di fiori variabili di numero e grandezza. Variabilità, penso, come umore, che non esclude però un istinto di fedeltà nel quale si potrebbe riassumere la fedeltà del nostro sodalizio: di coloro cioè che un tempo oggi definito lontano ma per noi ancora vicinissimo cominciarono a radunarsi nella casa di mio marito e mia e si chiamarono Amici della domenica dal giorno delle riunioni. Solidarietà espressa da scrittori a scrittori e che ogni anno rinverdisce con più o meno fiori secondo le vicende della stagione su questa terrazza come il giglio di Moravia³⁸.

Un'ultima nota sulle trasmissioni mattutine di invito all'ascolto è da riservare all'appuntamento finale di sabato 12 agosto, in cui l'autrice fa riferimento a un progetto fino a questo momento disperso, ossia la canzone proposta al già citato Festival *Canzoni per l'Europa* (§IV.2.a): «Con mio grande divertimento, alla gara

³⁷ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Lunedì (primo intervento)", cit., c. 1.

³⁸ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Mercoledì (sesto intervento)", Secondo Programma, 9 agosto 1967, c. 9. Il brano rielabora il pezzo *Il giglio di Moravia*, pubblicato nella rubrica *Pubblici segreti* il 18 maggio 1967: «Per non pensare che sono in noi dischi rigati da suoni che una puntina percorre in chissà quali dimensioni, con un balzo mi scuoto e vado a respirare in terrazza. Il gatto Serafino, contento di questa sortita anzitempo, mi precede alzando la coda a pennacchio e si mette alla ricerca delle sue erbette depurative tenendomi d'occhio mentre apro il rubinetto e l'acqua corre azzurra nel tubo trasparente. Le cappuccine non vogliono ancora fiorire, tardano anche i gerani e le begonie. Splende invece l'arco delle rose "Presidente Hoover" cremisi con cuore venato di croco. E, disposte secondo la luce adatta, vegetano le piante che portano i nomi di alcuni amici: i verdissimi limoni di Anna-Lucia, le azalee di Rossella, di Anna Maria, di Monelli; gli oleandri di Alba, gli allori abruzzesi di Laudomia, le ortensie e le gardenie di Ungaretti, di Bassani, di Arrigo Benedetti, di Volponi, di Palazzeschi, di Bernari, di Soldati, di Natalia, di Laura e di Paola; e guarda, comincia a liberare le dita dalla stretta manina vegetale, il giglio di Moravia. [...]».

arrivai ottava; ma Quasimodo, premio Nobel per la poesia, l'anno prima era arrivato undicesimo. Nelle parole traducevo l'invocazione di una ragazza disperata che chiede aiuto perché troppo innamorata di un uomo dalla cravatta di seta azzurra; e il titolo era infatti "Impiccata alla cravatta azzurra". Adesso, sia pure senza musica, ve la leggo»³⁹. Un'ulteriore testimonianza del testo, così come nel caso della *Canzone dell'amore felice* di de Céspedes, è conservata dal Fondo Galassini dell'Archivio Musica di Rai Teche, a Torino, accompagnata dalla partitura di Giacomazzi⁴⁰.

Bruciate tutti i telai
di Como e di Lione.
Una strega vi si annida
non so dove ma so come...

Da una cravatta azzurra
color di mare, d'anemone,
di cielo, di fiordaliso,
avventa lampi crudeli
un filo di sortilegio.
Quel filo chi l'ha dipanato,
splendente di falsa innocenza,
inesorabile presa,
mortale laccio d'amore...
Impiccato alla cravatta azzurra
agonizza il mio cuore.
Ragazze, bruciate i telai
di Como e di Lione!
Aiuto!⁴¹

Il canto per un amore non corrisposto si inserisce, come d'altronde ci si aspetta dalla penna di Bellonci, in un contesto storico riconoscibile, qui solamente accennato, ma che rimanda ai moti di insurrezione operaia di matrice luddista del XIX° secolo che hanno interessato la filiera della seta, di cui Como e Lione erano due dei principali

³⁹ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Sabato (quinto intervento)", Secondo Programma, 12 agosto 1967, c. 7.

⁴⁰ M. BELLONCI, A. GIACOMAZZI, *Aggrappato alla cravatta azzurra (Impiccato alla cravatta azzurra)*, 1962, Archivio Rai Torino, Archivio Musica, Fondo Galassini, f. 589. I venticinque strumenti coinvolti includono il flauto, il vibrafono, due clarini, il clarone, tre trombe, tre tromboni, quattro violini, due viole, due violoncelli, la chitarra, il contrabbasso, la batteria, l'arpa, il pianoforte e la celesta.

⁴¹ Si mette a testo la lezione di AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Sabato (quinto intervento)", cit. Coincide infatti con la versione presente nel Fondo Galassini, al di là del v. 10 che presenta la variante chi/che. Il testo nel Fondo Galassini presenta tuttavia diverse correzioni manoscritte – tra cui la correzione del titolo, "aggrappato" > "impiccato", e si ritiene dunque che, anche nel caso del pronome relativo, possa trattarsi di un refuso non corretto.

epicentri, in quanto attori fondamentali della produzione tessile. L'asse Italia-Francia inserisce la canzone in una prospettiva europea, in linea con le intenzioni del Festival, facendo riferimento a una memoria storica condivisa di lotta operaia, la cui prospettiva è tuttavia rovesciata nello sguardo e nel protagonismo femminile. La rivolta collettiva («ragazze, bruciate i telai») si traduce, dunque, in un grido contro l'oppressione delle donne, qui simboleggiata dalla cravatta di seta, tradizionale simbolo del potere maschile borghese, e dal contrasto tra la meccanicità dell'industria e il ritorno a una ribellione femminile che ha radici antiche e occulte (la «strega», il «filo», il «sortilegio»).

a. Conversazioni e interviste

Dal confronto tra i materiali conservati presso gli archivi Rai⁴² e la Fondazione Bellonci, è emerso che, al di là di alcuni sporadici interventi tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, il coinvolgimento di Bellonci in progetti radiofonici rivolti al grande pubblico si intensifica a partire dal 1947, le viene affidata la redazione delle puntate dedicate a Tasso e Petrarca all'interno della trasmissione *Poesie d'ogni tempo*⁴³, prime testimonianze di una lunga serie di curatele letterarie per la radio firmate dall'autrice, e partecipa a *Scrittori al microfono*, di cui negli anni successivi sarà ripetutamente ospite. Allo stato attuale della ricerca si sono registrate quattordici partecipazioni al programma (Tab. 13) nel decennio 1947-1956, tra cui si segnalano i cicli tematici *Come dove e quando mi sarebbe piaciuto vivere* (1949), *Interviste con se stessi* (1950), *Gli sports* (1950), *Incontri con il personaggio* (1951), *Arti e mestieri*

⁴² Oltre alle puntate di *Taccuino*, di cui si dirà meglio più avanti, RTF conserva i seguenti testi curati da Maria Bellonci: *Il Cinquecento a Ferrara*, 22 gennaio 1952, b. 121, fasc. 5; *Sull'età delle donne*, 15 maggio 1952, b. 379, fasc. 8; *Piccole storie. La Penna*, 19 settembre 1952, b. 855, fasc. 12; *Gaspara stampa*. Medaglione, 12 febbraio 1954, b. 918, fasc. 1; *Biblioteca. Vite di Vespasiano Basticci*. 26 febbraio 1956, b. 1312, fasc. 14; *Le Visite*, 10 marzo 1956, b. 2313, fasc. 30; *Antologia. "La grande scuola pittorica veneziana" da: "Storia pittorica dell'Italia" di L. Lanzi*, 24 novembre 1958 b. 3186, fasc. 1; *La cultura italiana nel '700*, 9 ottobre 1959, b. 1566, fasc. 26.

⁴³ La puntata «Messer Francesco Petrarca e Donna Laura» è andata in onda sulla Rete Rossa il 9 maggio 1947, alle 21.25; la puntata «Rime d'amore di T. Tasso» è andata in onda sulla Rete Rossa il 18 dicembre 1947 alle 22.00.

(1951)⁴⁴, *Il mio libro della sera* (1954), *Dieci anni di letteratura 1945-1955* (1955) e *Gli scrittori e l'automobile* (1956).



Fig. 9. Maria Bellonci intervistata da un radiocronista Rai. Fotografia pubblicata in «Radiocorriere», XXVI, n. 30, 24-30 luglio 1949, p. 9.

Se la quasi totalità di queste conversazioni è attualmente irreperibile – anche se il riordino dell'Archivio Bellonci potrebbe in futuro riportare alla luce qualche testimonianza – la circolarità tra le trasmissioni radiofoniche e la casa editrice ERI ha permesso di tramandare fino ad oggi alcune delle prime esperienze bellonciane al microfono. Viene inclusa nel già citato *Confessioni di scrittori*, a cura di Piccioni, che pubblica nel 1951 le interviste allo specchio andate in onda l'anno precedente. Qui è ancora una volta invitata a far entrare l'ascoltatore nel suo laboratorio creativo, illuminando alcuni passaggi che portano dall'ispirazione, alla ricerca d'archivio e, poi, alla scrittura letteraria.

Non parrà, credo, singolare a chi conosce i miei libri, se dico che qualsiasi mia narrazione nasce dall'incontro fra certi miti che porto in me allo stato latente, e un'occasione che li faccia germinare. [...] L'occasione, però, viene da se soltanto per una felicità misteriosa della sorte; e io so che uno scrittore deve sollecitarla, andare verso di lei, offrirsi a un chiarimento come ad una

⁴⁴ Dalle conversazioni di *Arti e mestieri* sarà tratto un volume ERI del 1952, in cui però non verrà raccolto l'intervento di Bellonci *La donna di servizio*.

battaglia. te questo il mio lavoro più difficile, anzi il primo dei miei lavori difficili: distinguere cioè quale sia tra le tante la vicenda, la favola, nella quale racconterò, testimoniandole, le speranze e le angosce dell'uomo e della donna di tutti i tempi e di tutti i paesi impersonati in uomini e donne di un tempo e di un paese. Si intende che di questi personaggi ricostruisco la vita con la più rigorosa e minuziosa indagine storica; la loro verità convalida la mia verità; e le carte segrete degli archivi sono altrettante riprove della validità delle mie intuizioni⁴⁵.

Emerge inoltre un aspetto che segnerà la maggior parte delle interviste di Bellonci, in cui il suo ruolo nel Pen Club e, soprattutto, di fondatrice e principale animatrice del Premio Strega avrà uno spazio maggiore rispetto al lavoro letterario, tendenza confermata dalle interviste dei decenni successivi (*Tab. 13*). Promuovendo il Premio, Bellonci dichiara: «A che cosa può condurre una società letteraria è chiaro: ad un'appropriazione di idee più fresca e cordiale, che produca altre idee più vive; così si potrebbe creare un ambiente propizio al formarsi di quella corrente di pensiero libero, denso, intelligente, che è la vera condizione per l'esercizio del potere creativo»⁴⁶. Intervistata da Giacinto Spagnoletti, negli anni Sessanta, nella trasmissione *La letteratura e gli anni del benessere*, torna ad insistere sullo snodo della libertà nell'istituzione e nella gestione dei premi:

Questo argomento deve avere un fascino estremo, perché ritorna regolarmente ad ogni inchiesta, qualunque cosa si sia detto o ridetto prima. Per conto mio, non farei tanto chiasso di riforme. Credo che i premi letterari vadano lasciati liberi come sono, tranquillamente e perfettamente liberi. Liberi anche di sbagliare in pieno e di creare scandali, se tali si possono chiamare e li chiamerei meglio clamori, piccoli e grossi. In ciò sta la loro vitalità e il loro interesse. Se taluno si scandalizza troppo, al punto di non sopportare giurie e verdeti, non ha che una cosa da fare: astenersi dal partecipare sia come giudice che come concorrente⁴⁷.

Partecipa, ancora nel 1950, a un'edizione dedicata allo sport, che segue un ciclo di conversazioni sui giochi, di cui una selezione viene poi raccolta in un unico volume dei «Quaderni della Radio» ERI del 1950. Insieme, tra gli altri, a Banti (*Il bridge*), Cecchi (*Le parole incrociate*), Manzini (*I pattini a rotelle*), Pratolini (*Il calcio*), Gadda (*L'alpinismo*), Bellonci pubblica la conversazione dedicata a *La ginnastica da camera*, accompagnata, così come altri cinque dei testi raccolti, da un disegno originale di Mino

⁴⁵ M. BELLONCI, *Confessioni di scrittori: interviste con se stessi*, cit., pp. 19-24: 19-20.

⁴⁶ Ivi, p. 24.

⁴⁷ Intervista di G. Spagnoletti a M. Bellonci, in *La letteratura e gli anni del benessere. I proventi degli scrittori*, Terzo Programma, 23 marzo 1964, ART, CMM, ID Teca RO00162879.

Maccari (*Fig. 10*). All'unico sport che ritiene praticabile da una scrittrice, per natura sedentaria, Bellonci ricorda di essersi avvicinata da bambina, quando i manubri di un attrezzo ginnico in casa venivano investiti di un «segno mitico» e la guidavano nell'ardita navigazione attraverso un naufragio immaginario. Il fascino della ginnastica da camera si è dissipato in età adulta, fino al momento in cui i movimenti di un gatto non hanno offerto una nuova prospettiva su questo sport, che, per Bellonci, ha poi corrisposto ad un nuovo slancio segnato dal ricongiungimento con il proprio corpo.

Non aveva pretesti, né una pallina né una fettuccia, assolutamente nulla; ma, rizzandosi sulle zampine posteriori, allungandosi in uno stiramento muscolare, stendendosi sul dorso, sgucciando di lato con un salto, tentava l'aria stessa in una serie di figurazioni rapidissime, minute e allusive. Tutta una storia di millenni era in quella coreografia, negli episodi dell'agguato, dell'attesa, della concessione, del rifiuto, di assalti e di fughe.

E ad un tratto capii che in questo disinteressato rappresentare, il gatto non faceva che una ricognizione fisica di se stesso, ma andando proprio alle sue origini, dall'interno, e riconoscendo il proprio valore vitale nel valore del movimento. Esprimeva e testimoniava una presenza assoluta dell'essere gatto e soprattutto dell'essere vivo, questo augusto e indecifrabile destino che ci è dato insieme col nostro corpo. Così capii che c'era qualche cosa da imparare anche da questa lezione; e che forse con la ginnastica da camera – e sebbene tanto lontani dall'aereo slancio e dallo scatto geometrico dei gatti – potremmo tentare anche noi una modesta ricognizione dei valori del movimento, risalendo l'antica storia degli esseri umani fino ai nostri progenitori e accettandoli quali furono.

Ed ecco, ho una ragione di simpatia per tutti coloro che si agitano al mattino su un lembo di tappeto ripetendo i loro esercizi: forse è più facile per essi consentire con questo atto di riconoscimento della propria identità umana al fatto così preoccupante di essere vivi⁴⁸.

⁴⁸ M. BELLONCI, *La ginnastica da camera*, in *Giocchi e sports*, cit., pp. 49-54: 53-54.



La ginnastica da camera

Fig. 10. Mino Maccari, *La ginnastica da camera*, in *Giocchi e sports*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1950.

Lo stesso processo, dal microfono alla stampa, accade per *Una storia d'amore*, serie di conversazioni avviata da gennaio 1950, dedicata «ai più celebri amanti della storia, della leggenda e del mito», con lo scopo di rievocare «gli eterni motivi umani» o portare al microfono una «garbata satira del tempo passato»⁴⁹, cui partecipano diversi autori e autrici, tra cui Morante su Catullo e Lesbia, Bontempelli su Ero e Leandro, Bassani su Ariosto e Alessandra Benucci, Dessì su Foscolo e Antonietta Fagnani Arese

⁴⁹ *Conversazioni*, in «Radiocorriere», XXVI, n. 52, 25.31 dicembre 1949, p. 16. Si veda anche C. VINCA, *Storie d'amore*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 45, 5-11 novembre 1950, p. 32.

e Bellonci su Julie de Lespinasse e Jacques de Guibert⁵⁰. Il testo confluirà a più riprese nel laboratorio narrativo di Bellonci: rielaborato con il titolo *Una storia d'amore* in «Omnibus» nel 1952, subirà un'ulteriore riscrittura e uscirà con il titolo *Troppo amore* su «Il Giornale d'Italia» nel 1957, per poi essere raccolto nella raccolta postuma *Segni sul muro*. Il racconto verrà inoltre ripreso, ancora una volta, nel 1966, all'interno della rubrica *Taccuino*, che dedica a Lespinasse e Guibert il brano *La storia e il segreto*, in onda il 24 dicembre.

Dalla fitta trama di ulteriori collaborazioni, che si esaminerà nei successivi paragrafi e che ha il suo fulcro negli anni Cinquanta, periodo di grande popolarità della scrittrice in seguito alla fondazione dello Strega, Bellonci emerge come una delle voci intellettuali maggiormente chiamata a intervenire ai microfoni Rai. Alla ricerca di un continuo dialogo con il pubblico, l'autrice e Goffredo Bellonci in questi anni «impersonano e sommano e la letteratura maschile e quella femminile della capitale e sono un po' il porto entro il quale vanno ad approdare gli scafi di tutti i peripli letterari della città»⁵¹.

3 aprile 1947 Rete Rossa, 21.20 <i>Scrittori al microfono</i>
9 maggio 1947 Rete Rossa, 21.25 <i>Poesie d'ogni tempo. «Messer Francesco Petrarca e Donna Laura»</i>
18 dicembre 1947 Rete Rossa, 22.00 <i>Poesie d'ogni tempo. «Rime d'amore di T. Tasso»</i>
20 aprile 1948 Rete Rossa, 21.30 <i>Scrittori al microfono</i>
8 agosto 1948 Rete Azzurra, 21.30 <i>Scrittori al microfono</i>
1° novembre 1948 Rete Azzurra, 20.40 <i>Sabbioneta e il suo principe</i>
2 marzo 1949 Rete Rossa, 21.30

⁵⁰ M. BELLONCI, *Julie de Lespinasse e Jacques de Guibert*, in *Storie d'amore*, Torino, Eri, 1950, pp. 29-38.

⁵¹ V. V., *Botta e risposta in libreria*, in «Radiocorriere», XXX, n. 1, 4-10 gennaio 1953, pp. 16-17: 16. Nel giugno 1953 i Bellonci partecipano a *Botta e risposta*, in un'edizione speciale che promuove un incontro dal vivo tra scrittori e ascoltatori.

<i>Scrittori al microfono. «Come dove e quando mi sarebbe piaciuto vivere»</i>
28 agosto 1949 Rete Rossa, 21.30 <i>Ricordo di un archivista</i>
7 giugno 1949 Rete Rossa, 22.10 <i>Novelle di tutto il mondo: «Sei ore per Isabella»</i>
19 gennaio 1950 <i>Giulia de Lespinasse e Giacomo de Guibert</i>
12 febbraio 1950 <i>Il Convegno dei cinque</i>
28 febbraio 1950 <i>Scrittori al microfono. Sports: La ginnastica da camera</i>
13 luglio 1950 <i>Il Cicerone vagabondo: Il palazzo ducale di Mantova</i>
8 agosto 1950 Rete Rossa, 21.30 <i>Scrittori al microfono. Interviste con se stessi</i>
15 giugno 1951 <i>Storia segreta di una cortigiana (non su Radiocorriere)</i>
6 febbraio 1951 Rete Azzurra, 20.40 <i>Scrittori al microfono. Incontri con il personaggio</i>
24 luglio 1951 Terzo Programma, 21.45 <i>Letteratura e storia al Congresso di Losanna</i>
14 agosto 1951 Rete Rossa, 22.30 <i>Scrittori al microfono. Arti e mestieri: la donna di servizio</i>
10 gennaio 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo</i>
22 gennaio 1952 Programma Nazionale, 17.00 <i>Un secolo, una città. Il Cinquecento a Ferrara</i>
7 febbraio 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo</i>
6 marzo 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo</i>
3 aprile 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo</i>
23 maggio 1952 <i>Scrittori al microfono</i>
15 maggio 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo. Sull'età delle donne</i>
19 giugno 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo. Figure di donne nella letteratura cattolica</i>

19 settembre 1952 Secondo Programma, 15.45 <i>Piccola storia di grandi cose. La penna</i>
25 settembre 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo. Gli orientamenti professionali</i>
14 novembre 1952 <i>Autori e personaggi: Maria Bellonci</i>
20 novembre 1952 Terzo Programma, 21.00 <i>La donna e il secolo</i>
26 gennaio 1953 Terzo Programma, 22.40 <i>La donna e il secolo. La donna e la reputazione</i>
23 febbraio 1953 Terzo Programma, 23.15 <i>La donna e il secolo. Associazioni culturali femminili</i>
23 marzo 1953 Terzo Programma, 22.35 <i>La donna e il secolo. La donna e il bilancio familiare</i>
20 aprile 1953 Terzo Programma, 22.40 <i>La donna e il secolo. Quando si affronta la vita da sole</i>
18 maggio 1953 Terzo Programma, 22.40 <i>La donna e il secolo. L'arte delle relazioni sociali</i>
1° giugno 1953 Terzo Programma, 21.00 <i>Milano viscontea (I)</i>
8 giugno 1953 Terzo Programma, 21.00 <i>Milano viscontea. Da Giovanni a Bernabò Visconti – Il Petrarca a Milano (II)</i>
15 giugno 1953 Terzo Programma, 21.00 <i>Milano viscontea. Da Bernabò a Gian Galeazzo, primo duca – Il sogno della corona (III)</i>
22 giugno 1953 Terzo Programma, 21.00 <i>Milano viscontea. Da Gian Galeazzo a Filippo Maria – Ricostruzione del ducato e fine dei Visconti (IV)</i>
28 giugno 1953 <i>Voci dal mondo: settimo premio Strega</i>
29 giugno 1953 Terzo Programma, 22.40 <i>La donna e il secolo. L'arte di viaggiare</i>
27 luglio 1953 Terzo Programma, 22.10 <i>La donna e il secolo. Carattere di Elisabetta Gonzaga</i>
8 agosto 1953 <i>Vita privata nei secoli scorsi, l'Italia nel '500</i>
31 agosto 1953 Terzo Programma, 22.30 <i>La donna e il secolo. Carattere di Maria Savorgnan</i>

5 novembre 1953 Terzo Programma, 22.55 <i>La donna e il secolo. Carattere di Lucrezia degli Obizzi</i>
14 dicembre 1953 Terzo Programma, 22.40 <i>La donna e il secolo. Cinquantenario Consiglio donne italiane</i>
21 febbraio 1954 Programma Nazionale, 15.00 <i>Gaspara Stampa</i>
4 aprile 1954 Programma Nazionale, 14.15 <i>Il guardaroba di Lucrezia Borgia</i>
31 luglio 1954 Programma Nazionale, 11.00 <i>Vita privata nei secoli scorsi. L'Italia nel '500</i>
7 luglio 1954 Programma Nazionale, 21.00 <i>Scrittori al microfono. «Il mio libro della sera»</i>
26 febbraio 1956 Terzo Programma, 17.00 <i>Biblioteca. «Vite» di Vespasiano da Bisticci</i>
10 marzo 1956 Terzo Programma, 21.30 <i>Le visite</i>
11 febbraio 1956 Secondo Programma, 21.30 <i>Convivenza e misoginia</i>
25 luglio 1955 Programma Nazionale, 22.00 <i>Scrittori al microfono. Il Pen Club a Vienna</i>
4 settembre 1955 Programma Nazionale, 14.15 <i>La buona convivenza</i>
17 ottobre 1955 Programma Nazionale, 22.15 <i>Scrittori al microfono. Dieci anni di letteratura 1945-1955</i>
30 ottobre 1955 Programma Nazionale, 14.15 <i>La buona convivenza. «Racconti di viaggio»</i>
25 giugno 1956 Programma Nazionale, 21.30 <i>Scrittori al microfono. Gli scrittori e l'automobile</i>
1957 <i>Scrittori al microfono. Vi parla Maria Bellonci: Segni sul muro</i>
18 luglio 1958 <i>Dodicesima edizione Premio Strega</i>
24 novembre 1958 Terzo Programma, 13.20 <i>Antologia. Scuola pittorica veneziana da Luigi Lanzi</i>
8 ottobre 1959 Terzo Programma, 13.20 <i>Antologia. La cultura italiana nel '700 da Adolfo Omodeo</i>

Dal 1960 al 1975, a cadenza variabile <i>Taccuino di Maria Bellonci</i>
18 febbraio 1961 Terzo Programma, 22.00 Intervista su nuova edizione Lucrezia Borgia
4 dicembre 1961 Programma Nazionale, 22.15 <i>Il convegno dei cinque. Aumento dei lettori</i>
23 marzo 1964 Terzo Programma, 21.55 <i>La letteratura e gli anni del benessere</i>
5 luglio 1966 Secondo Programma, 23.00 XX° Premio Strega
17 settembre 1966 <i>Ponte radio: Intervista per premio Isabella d'Este</i>
18 gennaio 1967 Secondo Programma, 11.35 <i>Incontro con Maria Bellonci</i>
4 luglio 1967 <i>Ventunesimo Premio Strega</i>
6-12 agosto 1967 Secondo Programma 8.40 <i>Invito all'ascolto dei programmi mattutini</i>
9 agosto 1967 Terzo Programma, 22.30 <i>Massimo Bontempelli</i>
4 luglio 1968 <i>XXII° Premio Strega</i>
6 gennaio 1971 Programma Nazionale, 20.20 <i>Cinque modi di essere Eva</i>
4 luglio 1973 Secondo Programma, 22.00 <i>Premio Strega 1973</i>
7 luglio 1973 Terzo Programma, 21.30 <i>Premio Strega 1974</i>
4 luglio 1974 <i>XXVIII° Premio Strega</i>
7 luglio 1977 <i>GR2 Radio due: Ricordo di Giuseppe Dessì</i>
1° luglio 1978 Radio due, 17.30 <i>Speciale GR2 sul 32° Premio Strega</i>
5 luglio 1978 <i>XXXII° Premio Strega</i>
28 giugno 1979 <i>Speciale GR2: Intervista su Premio Viareggio</i>
15 aprile 1981 Radio Uno, 9.00 <i>Radio anch'io '81</i>

18 dicembre 1981 Radio Uno <i>Sette arti</i>
30 gennaio 1984 Radio Uno, 9.00 <i>Radio anch'io '84</i>
2 gennaio 1986 Radio Uno <i>Sette arti</i>
3 gennaio 1986 Radio Uno, 9.00 <i>Radio anch'io '86</i>

Tab. 13. Collaborazioni di Maria Bellonci alla Rai

b. La donna e il secolo. *La «congiura inespressa»*

Dal 10 gennaio 1952 al 14 dicembre 1953, cura e conduce per il giovedì del Terzo Programma *La donna e il secolo*, un osservatorio sulla condizione femminile nel secondo dopoguerra che s'inserisce sulla scia del noto format *Parole di una donna*, programma condotto da Anna Garofalo dal 1944 al 1952 su commissione dello Psychological Warfare Branch angloamericano ed esperienza all'origine del volume *L'italiana in Italia* (Laterza, 1956) (§II.2.b).



Fig. 11. Alba de Céspedes, Anna Garofalo e Maria Bellonci al microfono de *La donna e il secolo*. Fotografia pubblicata in «Radiocorriere», XXXI, n. 12, 22-28 marzo 1953, p. 14.

L'interesse di Bellonci per il ruolo della donna nella società e nella storia emerge d'altronde già dal suo esordio giornalistico, segnato dalla pubblicazione su «Il Popolo di Roma», il 7 luglio 1929, dell'articolo *Letture di fanciulle*, il primo di una serie di interventi pubblicati nella rubrica *L'altra metà*⁵². Tra i tanti spunti affrontati nel corso delle puntate, Bellonci dedica un'attenzione particolare ai nuovi equilibri del mondo del lavoro, che in quel momento vede le donne italiane conquistare per la prima volta nuovi spazi e ruoli nella dimensione pubblica⁵³. La prima presentazione su «Radiocorriere», non firmata, conferisce alla rubrica un taglio ibrido, al confine tra la rubrica di costume tradizionale e il salotto radiofonico attento ad intercettare le novità politiche e socioculturali del secondo dopoguerra, ma sbilanciata a favore di un'impostazione conservatrice, lontana da «superate» e «già estinte esperienze che la donna stessa per prima rifugge dal ritentare»⁵⁴.

Ecco tre volti di donne tipicamente del nostro secolo: in alto la campionessa austriaca di sci, Annelore Zuckert; a sinistra Isabella Valdetaro Miss Italia 1951 e, sotto, la signora Aubert, che i francesi hanno eletta «Regina delle segretarie». Sport, moda, lavoro: quasi una sintesi delle attività della donna odierna che pure conosce e non trascura i doveri della famiglia⁵⁵.

Sono invitate a discuterne scrittrici, sociologhe, artiste, avvocate, studenti e professioniste da diversi ambiti, con l'obiettivo di restituire al pubblico in ascolto un'immagine quanto più realistica e sfaccettata del fermento sociale post-Liberazione:

Le donne che vengono al microfono della *Donna e il secolo* hanno una particolare vibrazione d'intelligenza: intelligenza della mente e del cuore. Si può dire che appartengono alla pattuglia di punta della grande schiera delle loro compagne. [...] La nostra rubrica non è una rubrica di polemica, né alta né spicciola, ma di osservazione: l'attenzione, dunque, è la nostra musa e ad essa dedichiamo i nostri risultati. Una coscienza sta formandosi, ancora brumosa, ma tutta nuova, nelle donne. Le quali vivono oggi (per la maggior parte inconsapevoli) il grande periodo romantico del femminismo italiano, silenzioso, lievitante, piano, senza grida⁵⁶.

⁵² Cfr. G. LETO, *Cronologia*, cit., p. XLIV. Scrive, nella rubrica *L'altra metà*, il 17 agosto 1929: «Il fermento grandissimo che agita le anime femminili, complesso e difficile da spiegare, è un segno di questo spirito nuovo teso a cercare una formula di vita inedita» (ora *Ibid.*).

⁵³ A titolo esemplificativo, si riportano i titoli di alcune puntate della trasmissione *La donna e il secolo*: *La professione di pittrice* (31 luglio 1952), *Gli orientamenti professionali della donna* (25 settembre 1952), *La donna e la professione di medico* (23 ottobre 1952), *La donna e il bilancio familiare* (23 marzo 1953). Per l'elenco completo si veda *Tab. 13*.

⁵⁴ *La donna e il secolo*, in «Radiocorriere», XXIX, n. 6, 2-9 febbraio 1952, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ M. BELLONCI, *La donna e il secolo*, in «Radiocorriere», XXX, n. 12, 22-28 marzo 1953, p. 14.

L'Archivio Copioni di Rai Teche conserva un unico testimone della trasmissione: la puntata *Sull'età delle donne*, del 15 maggio 1952⁵⁷, un solo frammento che consente, tuttavia, di ricavare alcune informazioni sulla sua articolazione. Basandosi sul copione, la rubrica è strutturata in una prima parte di conversazione, intervallata da citazioni e letture – o, si presume, nel caso di dibattiti, articolata in più interventi – e una seconda parte, più breve, dedicata al notiziario, come, d'altronde, è d'uso nelle trasmissioni destinate a un pubblico femminile di quegli anni, quali *Parole di una donna* e *Mattinata in casa*.

Sull'età delle donne si apre con il riferimento a una lettera di Isabella d'Este, figura che si vedrà tornare costantemente nel laboratorio di Bellonci, in cui la marchesa di Mantova, poco più che ventenne, ammoniva risoluta: «chi non sa compartire il tempo della vita sua, passa con molta passione e poca laude»⁵⁸. L'autrice riflette sul legame tra la difficile accettazione del tempo che passa e le radici storico-sociali che influiscono sulla rappresentazione delle diverse fasi della vita di una donna nella tradizione classica, in cui, a ben guardare, figurano pochissime bambine e la terza età è per lo più legata alla dimensione della stregoneria e dell'orrido:

La spiegazione è semplice: negli uomini dei secoli scorsi, fino almeno all'Ottocento, i passaggi della vita di una donna non corrispondevano ad una evoluzione che valesse la pena di considerare; per loro aveva ragione di esistere soltanto la donna giovane di cui la bimba era la preparazione, la donna anziana e vecchia la spiacevole conseguenza. Una tale valutazione ha influito e influisce tuttora sulla vita delle donne tutta orientata verso la giovinezza fisica. [...]

Le cose però stanno cambiando. Una delle maggiori novità del nostro tempo è forse proprio questa: gli scrittori, e cioè coloro che testimoniano un'epoca, si sono accorti di tutte le età femminili e le rispecchiano nei loro libri⁵⁹.

Un nuovo corso sembra però dettato dalla letteratura contemporanea: tra i casi citati come rappresentazione della giovinezza femminile, Bellonci presenta al pubblico la novella *La giornata di una bambina* di Giovan Battista Angioletti, pubblicata ne *Il buon veliero* (Carabba, 1930), e *La serata di Don Giovanni* di Alberto Moravia (L'Acquario, 1945), con protagonista una «giovane donna che per appropriarsi

⁵⁷ *La donna e il secolo. Sull'età delle donne*, RTF, b. 379, fasc. 8, 15 maggio 1952, datt. con correzioni ms. aut., 12 cc.

⁵⁸ Ivi, c. 1.

⁵⁹ Ivi, c. 2.

furbescamente di una vita da lei creduta moderna ed invidiabile, scende a meschini compromessi giornalieri, e vi sfibra il suo coraggio e la sua forma»⁶⁰. Solo nel secondo dopoguerra, dichiara Bellonci, comincia ad affermarsi il personaggio letterario della donna lavoratrice, di «colei che persegue una carriera e sente il lavoro come una sua condizione interna»⁶¹, ora preso in considerazione dagli scrittori «non soltanto come fatto sociale, ma nelle sue reazioni e nelle sue ragioni»⁶². *Tre donne sole* di Cesare Pavese è un esempio di questa nuova attenzione letteraria alle diverse stagioni della vita di una donna, così come anche i romanzi del ciclo di *Teresa Desqueyroux*, e in particolar modo il suo *sequel La fine della notte* (1935), di Mauriac, seguendo le età, fino alla vecchiaia, di una donna «scostante, peccatrice, cattiva, antica avvelenatrice», segnata dalla malattia e dall'innamoramento per un uomo molto più giovane, che però commuove per la sua vana e disperata speranza di riscatto. Così come si è aperta, la puntata, prima di lasciar spazio al notiziario, si chiude sulla riflessione di Isabella d'Este, rimodulata alla luce delle considerazioni e degli esempi presentati nel corso della conversazione:

Arrivati a questo punto ci accorgiamo di non poter riproporsi con piena accettazione la regola isabelliana del tempo compartido.

Non che non resti vera la necessità di riconoscere coraggiosamente la propria età: ma è una conoscenza sempre dolorosa; e il dolore per noi non porta biasimo, ma anzi il germe di ogni assoluzione⁶³.

È molto interessante notare come la rigida scansione della vita in tempi e fasi ben definite venga poi rovesciata da Bellonci proprio nel romanzo su Isabella, *Rinascimento privato*, in cui la protagonista, ormai nell'ultima fase della sua vita, si raccoglie in un luogo immaginario – scelta significativa in una narrazione basata su una meticolosa ricostruzione storiografica di relazioni, eventi e luoghi – la Stanza degli orologi, «icona cronotopica di una declinazione interiore del tempo riattivato dalla memoria associativa»⁶⁴, in cui gli intricati percorsi dei ricordi, rappresentati dai cento

⁶⁰ Ivi, c. 4.

⁶¹ Ivi, c. 6.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Ivi, c. 10.

⁶⁴ L. AVELLINI, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, Bologna, I libri di Emil, 2011, p. 103.

orologi discordanti che sgranano «battiti diversi in diversi timbri»⁶⁵, deviano la linearità della cronologia storica.

Il mio segreto è una memoria che agisce a volte per terribilità. Isolata, immobile, sul punto di scattare, sto al centro di correnti vorticosi che girano a spirali in questa stanza dove i miei cento orologi sgranano battiti diversi in diversi timbri. Se alzo il capo li vedo fiammeggiare, e ad ogni tocco di fuoco corrisponde un'immagine. Sempre sono trascinata fuori di me dalla tempesta di vivere. Che cosa è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente⁶⁶.

Significativo, inoltre, che Bellonci riprenda, a quattordici anni di distanza, lo stesso titolo della conversazione proposta a *La donna e il secolo* per un brano incluso in *Taccuino*, nella puntata del 1° ottobre 1966⁶⁷. Nonostante il titolo coincida esattamente con il precedente, la prospettiva appare qui mutata, radicata in un contesto storico e sociale in cui, accanto alla conquista dei diritti politici, sembra cominciare a farsi strada anche un progresso sul piano culturale. In un terreno ormai fertile per il movimento del sessantotto, Bellonci segue uno schema analogo alla conversazione precedente, facendo riferimento alla tradizione letteraria come portatrice di «tracce, e singolarissime, di quella che altre volte in questa rubrica abbiamo definito “la congiura inespressa” e cioè le fuggitive testimonianze di una coscienza di una condizione femminile gravata per millenni dalla privazione della libertà»⁶⁸. In risposta a un ascoltatore che lamenta l'«invasione» delle «giovani di quarant'anni», l'autrice sostiene che l'affermazione tardiva sul mondo del lavoro – soprattutto nel campo della cultura – sia da imputare a una nuova consapevolezza:

[...] pur essendo state assorbite per più anni da occupazioni familiari e sentimentali, esigenti al punto da togliere loro la possibilità di un tempo tutto

⁶⁵ M. BELLONCI, *Rinascimento privato*, cit., p. 5. Sulla Stanza degli orologi e la modulazione del tempo in *Rinascimento privato* si vedano almeno G. FALESCHINI LERNER, *La stanza degli orologi: Storia e memoria in Rinascimento privato di Maria Bellonci*, in *Narrare la Storia: dal documento al racconto*, a cura di T. De Mauro e N. Fusini, Milano, Mondadori, 2006, pp. 113-124; L. AVELLINI, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, cit.; M. FARNETTI, *Il tempo fuori dai gangheri: Maria Bellonci e il romanzo storico delle donne*, in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento ad oggi*, a cura di D. Bini e M. Quinto, Milano, Mimesis, 2023, pp. 89-98. Si veda anche M. FARNETTI, *Ritratti del tempo. Virginia Woolf e le scrittrici italiane*, Bologna, Ombre Corte, 2023. Cfr. P. VILLANI, *Donne allo specchio: il racconto della fine, il racconto della fine*, in *Perdutamente. Vecchiaia e declino cognitivo tra scienza e letteratura*, a cura di H. Serkowska e P. Villani, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 243-275; EAD., *La vecchiaia come malattia: modi e forme del racconto dalla fine*, in *Narrazione e malattia*, a cura di P. Villani e S. Calabrese, Milano, Mimesis, 2025, pp. 41-58.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ M. BELLONCI, *Taccuino*, Terzo Programma, 1° ottobre 1966, RTF, b. 2679, fasc. 22, c.n.n. [4-6].

⁶⁸ *Ivi*, [c. 5].

per sé, non hanno mai smesso di pensare, di osservare, di calarsi nei sondaggi interiori che rendono la donna partecipe della vita, non come “secondo sesso” ma come creatura alla pari con le altre creature umane⁶⁹.

Una «pacifica invasione»⁷⁰, quella delle quarantenni all’anagrafe, ma appena ventenni in termini di diritti politici, che Bellonci ricorda anche sulle pagine del «Messaggero» il 28 gennaio 1965 in occasione del ventennale dal suffragio femminile, rimpiangendo di «non essere stata», per ragioni cronologiche, parte della «legione invasata e pacifica»⁷¹ delle emancipazioniste del primo Novecento. Rivendica, al contempo, l’adesione alla lotta per i diritti delle donne come a una battaglia di civiltà: ormai, «questa rivoluzione tranquilla», di progressiva partecipazione alla vita politica, economica, culturale e sociale del Paese, «ha l’aria di non fermarsi più»⁷².

c. *Gaspara Stampa tra i media*

Per districare l’intreccio tra scrittura radiofonica, giornalistica e letteraria, che si fa via via più aggrovigliato negli anni Cinquanta, è interessante mettersi sulle tracce di Gaspara Stampa, una delle figure femminili del passato che, insieme a Lucrezia Borgia e Isabella d’Este, ha maggiormente destato l’interesse storiografico e letterario di Bellonci. Luisa Avellini ha messo in evidenza la «scelta anticonvenzionale» dell’autrice di rappresentare le donne della Storia che affollano il suo laboratorio narrativo come «in attesa sul punto non agevole ma esaltante di una prospettiva di libertà»⁷³ e quest’elemento si riscontra anche nei diversi progetti che l’autrice dedica alla figura di Stampa, a cominciare dall’intervento radiofonico sulla poetessa andato in onda nel 1951⁷⁴ e dal meno noto medaglione trasmesso il 21 febbraio 1954 sul

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, [c. 4]

⁷¹ M. BELLONCI, *Le ventenni*, in «Il Messaggero», ora in EAD., *Pubblici segreti*, cit., pp. 523-525: 524.

⁷² *Ivi*, p. 525.

⁷³ L. AVELLINI, *Gaspara Stampa: un «segno sul muro» di Maria Bellonci*, in «Rivista di letteratura italiana», XLI, n. 3, 2023, pp. 225-237, p. 233. Sull’argomento cfr. anche S. SCARPARO, «Sono uno storico in quanto scrittore»: *Imagining the Past in Maria Bellonci’s Rinascimento Privato*, cit., pp. 227-240.

⁷⁴ M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., p. 1508.

Programma Nazionale. Quest'ultimo profilo, scritto da Bellonci e realizzato scenicamente dal regista Amerigo Gomez, propone al pubblico un percorso biografico di circa 30 minuti strutturato sull'alternanza di tre voci: due dedite alla lettura della presentazione in prosa e una impegnata per la declamazione dei versi poetici di Stampa⁷⁵.

Dall'ibridazione tra le due stesure per radio viene successivamente elaborato un testo da pubblicare su «La Lettura del Medico» nel 1958, con il titolo *Storia segreta di una cortigiana*⁷⁶, da cui Bellonci trae poi nel 1976 l'introduzione alla seconda edizione BUR delle *Rime* stampiane, curata da Gustavo Rodolfo Ceriello⁷⁷. Così come la stesura in rivista, il testo degli anni Settanta dialoga con i due progetti radiofonici, riprendendone tanto l'impianto argomentativo – particolarmente acuto nel mettere a nudo quella «propensione [...] alla condanna che accompagna ogni opera compiuta da una donna specie se si tratta di un'opera libera»⁷⁸ – quanto l'amalgama tra prosa e versi. Nonostante alcuni passaggi del medaglione radiofonico siano qui ripresi in coincidenza quasi letterale, è possibile evidenziare delle macro-tendenze variantistiche nel passaggio dalla trasmissione all'edizione in volume – mediato dalla pubblicazione in rivista del 1958 – volte a una maggior articolazione sintattica e lessicale del testo e a un'evidente valorizzazione della voce autoriale di Maria Bellonci. Ad esempio, così come la struttura dei periodi risulta maggiormente articolata nell'introduzione BUR – in cui si riscontrano più frequentemente costrutti ipotattici – anche dal punto di vista lessicale Bellonci opta spesso per soluzioni più altisonanti («avviate allo studio della musica e della poesia» è reso in «avviati nel cammino degli estri armonici»). A ciò si aggiunga la riduzione di segnali discorsivi come «eccola» e di fatismi come «si sa», accentuati nella lettura radiofonica tanto per conferire una dimensione scenica al testo, quanto per catalizzare l'attenzione dell'ascoltatore e alimentare l'illusione di una

⁷⁵ *Gaspara Stampa*. Medaglione a cura di Maria Bellonci, Programma Nazionale, 21 febbraio 1954, RTF, b. 918, fasc. 1, datt., 18 cc. Tra le *Rime* lette al pubblico, Bellonci seleziona versi dai componimenti stampiani *Era vicino il dì che 'l Creatore* (II), *Se di rozzo pastor di gregge e folle* (III), *Chi vuol conoscer, donne, il mio signore* (VII), *Io non v'invidio punto, angeli santi* (XVII), *Per le saette tue, Amor, ti giuro* (XXXII), *Questo poco di tempo che m'è dato* (LXIII), *Deh, se vi fu giamai dolce e soave* (LXV), *Ma che, sciocca, dich'io?* (LXXXIX), *O notte, a me più chiara e più beata* (CIV), *O tante indarno mie fatiche sparse* (CXXIII), *Meraviglia non è, se 'n uno istante* (CLXXIX), *Signor, ite felice ove 'l disio* (CXCIX), *Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco* (CCVIII), *A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni* (CCXXI), *Dal mio vivace foco* (CCXXXIX).

⁷⁶ M. BELLONCI, *Storia segreta di una cortigiana*, in «La Lettura del medico», 12 maggio 1958.

⁷⁷ G. STAMPA, *Rime*, a cura di G. Rodolfo Ceriello, introduzione di M. Bellonci, Milano, Rizzoli, 1976².

⁷⁸ M. BELLONCI, *Introduzione*, in G. STAMPA, *Rime*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 5.

relazione orizzontale tra conversatore e pubblico, proponendo, come suggerito da Gadda, una condivisione di saperi tra «cervelli opinanti»⁷⁹ (Tab. 14).

VOCE II – Un altro giovane, Orazio Brunetti, insiste per farsi ammettere nel circolo di casa Stampa e s'indispettisce perché non gli sono aperte le porte del "ridotto". Come? Quelle porte che sono aperte a tanti "indegni" che si mescolano ai virtuosi e ai gentili!

VOCE I – *Si sa: da un salotto letterario è difficile escludere i letterati che non si vorrebbero; e difficilissimo per una donna senza marito e senza fratelli che la spalleggiano. Quelli che Orazio Brunetti definisce "indegni" erano gente pericolosa, maledica, e la prudenza consigliava di ammetterli nella compagnia perché il loro veleno fosse meno vendicativo.*

VOCE II – I nostri storici che hanno sentenziato con riprovazione su queste frequentazioni di Gaspara non hanno capito forse che si trattava di un accorgimento necessario di padrona di casa; Ed è un miracolo della sua intelligenza e del suo tatto che ella si sia salvata, sebbene non del tutto, dai libelli e dalle infamie⁸⁰.

Il circolo di casa Stampa, notiamo, non si apriva a tutti se un giovane poeta, Orazio Brunetti, si indispettiva per non esservi ammesso, mentre le porte, affermava, si aprivano a persone che egli definisce «indegne» mescolate alle altre «virtuose e gentili». Nel suo dispetto il Brunetti non rifletteva che in simili riunioni occorre sopportare per prudenza anche certuni che non si vorrebbero poiché si conoscono i loro veleni; ciò non vuol dire però che chiunque possa essere ammesso. I nostri commentatori che proprio sulle parole del Brunetti hanno disapprovato le frequentazioni di Gasparina non hanno capito quanto fosse difficile per lei, donna sola, mantenersi in una stabilità bilanciata di padrona di casa. Fu un miracolo che abbia potuto ripararsi, anche se non del tutto, dalle satire e dai libelli infamanti⁸¹.

Tab. 14. Rielaborazione del medaglione su Gaspara Stampa, scritto per la Rai nel 1954, nell'introduzione alle Rime edite da BUR nel 1976.

Inoltre, nell'edizione BUR l'autrice non teme di spargere «il polverino della propria autorità»⁸² sul testo e per questo la *variatio* tra prosa e versi poetici è sbilanciata a favore del commento di Bellonci, contando indubbiamente anche sul fatto che lettori

⁷⁹ Cfr. C. E. GADDA, *Norme sulla redazione di un testo radiofonico*, cit.

⁸⁰ *Gaspara Stampa*. Medaglione a cura di Maria Bellonci, cit., cc. 4-5. Corsivo mio.

⁸¹ M. BELLONCI, *Introduzione*, cit., p. 10.

⁸² C. E. GADDA, *Norme sulla redazione di un testo radiofonico*, cit., p. 15.

e lettrici avrebbero potuto confrontarsi direttamente con l'intero *corpus* stampiano sfogliando le pagine successive del volume. Su questo diverso grado di affermazione della voce autoriale tra profilo radiofonico e introduzione letteraria è dunque indubbio che abbia influito il passaggio a una diversa pratica di ricezione: se la lettura, infatti, implica un approccio intenzionale al testo scritto, non è detto che l'ascolto radiofonico sia accompagnato dalla stessa attenzione e, anzi, avvicinandosi sempre più il flusso di trasmissione radio «ai movimenti quotidiani del corpo»⁸³, l'apparecchio acceso si configura spesso come una presenza discreta, di sottofondo alle attività individuali, che tuttavia garantisce una «connessione blanda, ma costante e accessibile in ogni momento»⁸⁴ con il resto dell'*audience*.

Come già menzionato, il percorso intermediale di Gaspara Stampa nell'opera di Bellonci non si limita ai casi appena presentati: nel 1988 *Storia segreta di una cortigiana* sarà incluso nella raccolta postuma *Segni sul muro*⁸⁵, pubblicata su disegno di Anna Maria Rimoaldi, e si può inoltre individuare una ripresa del medaglione del 1954 all'interno del brano *Due poetesse*, redatto per la rubrica radiofonica *Taccuino* e andato in onda il 24 dicembre 1960⁸⁶. Il brano presenta al pubblico in ascolto due sonetti “natalizi” del Cinquecento: *Quanta gioia, tu segno e stella ardente* (CXXXVII) di Vittoria Colonna ed *Era vicino il dì che 'l Creatore* (II) di Gaspara Stampa (*Tab. 15*).

<i>Taccuino. Due poetesse</i> , 24 dicembre 1960	<i>Gaspara Stampa</i> , medaglione del 1954
Segnate a margine due poesie di Natale del primo Cinquecento; scritte da due donne, poetesse famose, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa; e proprio ne dichiarano i caratteri. Due sonetti nella tradizione petrarchesca secondo il gusto del tempo e il primo, della romana Vittoria (che precedette di una generazione la veneziana Gaspara) è	VOCE I – Stampa ebbe per primo protettore un Gritti, della potentissima famiglia veneziana? Può darsi: lui od un altro, ad ogni modo poco importa. <i>La sua prima esperienza amorosa era però già conclusa nel 1548, quando, maturata, splendente, nella bellezza dei suoi già rinomati 25 anni, ella incontrava in Collaltino di Collalto, quell'amore che</i>

⁸³ A. ABRUZZESE, *La rivoluzione radiofonica*, in *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, a cura di F. Monteleone e P. Ortoleva, Torino, Eri, 1984, pp. 69-74: 72.

⁸⁴ E. MENDUNI, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, cit., p. 56.

⁸⁵ M. BELLONCI, *Segni sul muro*, Milano, Mondadori, 2024², pp. 157-166. Sul racconto eponimo della raccolta si vedano L. FORTINI, *I segni sul muro*, in *Ciao bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, a cura di R. Guacci e B. Miorelli, Lecce, Editori di Comunicazione, 1996, pp. 195-209 e L. FORTINI *Segni*, in *Oltre canon. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino, Roma, Iacobelli, 2015, pp. 65-79.

⁸⁶ M. BELLONCI, *Taccuino. Due poetesse*, Terzo programma, 24 dicembre 1960, RTF, b. 2680, fasc. 3, cc. 4-8, datt. con correzioni ms. aut.

robusto, un poco stentato nelle articolazioni come tutte le sue rime, ma di una piena sincerità meditativa e rappresentativa e, vorremmo dire, di una lealtà di spirito rara. [...] Di genere diversissimo è il sonetto natalizio di Gaspara Stampa e certo meno compiuto di quello della dama romana che pure, nell'opera complessiva, le è di tanto inferiore. Tutto soggettivo, diario e confessione, è un sonetto della memoria, rievocativo, dolorante e adorante di solo amore terreno. Gaspara vi ricorda il tempo del suo innamoramento per Collaltino di Collalto, l'uomo che, facendola soffrire, la creò poetessa. Era il Natale del 1548. Gaspara aveva venticinque anni, era già celebre per bellezza e ingegno nel circolo più raffinato di quella Venezia allora potentissima e che sembrava non risentire delle rovinose guerre dei primi anni del secolo. Nel ridotto letteratissimo di Domenico Venier, ella incontrava il conte Collaltino, un veneto di terraferma, bell'uomo atletico e biondissimo, dagli occhi azzurri lucenti e inerti, la mano lunga e finemente snodata. Gaspara fu subito sopraffatta da lui: tutto cospirava a sedurla, era Natale, suonavano le campane nell'aria sfumata in grigio, si accendevano le mille candele di San Marco splendendo l'oro dei mosaici; e nella commozione della festa religiosa i sentimenti s'arrendevano agli stimoli affettuosi; in più l'ombra del Petrarca pareva chiamarla alla complicità dei segni, come l'incontro fra Laura e il suo poeta era avvenuto a Pasqua, l'incontro di Gaspara con Collaltino avveniva a Natale; ed è poco dire che il parallelo letterario lusingasse la poetessa: addirittura la esaltava, quasi la determinava, tanto il canzoniere petrarchesco era allora infallibile testo di vita. [...] L'avvio commemorativo, il verissimo accenno psicologico riferito agli innamorati, persuasi di aver perduto tutto il tempo della loro vita anteriore al sentimento che li possiede, la femminile adorazione dell'uomo amato non riscattano questi versi dalla freddezza della rievocazione natalizia. E questo Natale del 1548 non sarebbe nemmeno da ricordare se non avesse significato per la poetessa veneziana la	doveva renderla celebre nella storia della letteratura italiana. VOCE II – Collaltino di Collalto era un uomo favorito dalla fortuna e lo sapeva. Un veneto di terraferma, poichè la sua famiglia – gran famiglia feudale – apparteneva alla Marca Trevigiana, signoreggiando sui castelli di San Salvatore, di Credazzo e di Rai. Il suo ritratto, giunto fino a noi, ci mostra un uomo di struttura longilinea, biondissimo, con una barba corta a ondulata, luminosa sul viso bianco e colorito: gli occhi azzurri e grandi, un poco fissi nello sforzo di apparire intensi, la mano lunga, fine e forte. Questo bell'uomo, però non suscita simpatia. [...] VOCE I – Nulla di più accettabile, psicologicamente; suonano le campane, e nella vaga commozione religiosa delle feste natalizie il cuore s'arrende più facilmente agli stimoli affettuosi. Sì; ma ritroviamo qui e ritroviamo nella ardente storia di Gaspara Stampa il costante richiamo al gran maestro di tutti, al Petrarca. Non aveva egli incontrato Laura il giorno di Pasqua? Ebbene – il sonetto, come si è visto, è stato scritto molto tempo dopo l'avvenimento, come se riandando a quel giorno, la poetessa abbia scoperto l'analogia con l'incontro di Laura e del suo poeta - l'incontro con Collaltino avviene nell'altra grande festività cristiana, a Natale. VOCE II – Il parallelo letterario è evidente; nè vuol dire che alterasse la verità, vuol dire che la forzava un poco, in buona fede, perchè il <u>Canzoniere</u> era, nel Cinquecento, specie dopo la riinvenzione del platonismo amoroso fatto dal Bembo, un breviario sul quale i poeti modellavano non solo le loro poesie ma la loro vita. VOCE I – Del resto la storia di Gasparina e di Collaltino coincide con tutto il tema principale del Petrarca: l'amato fulgente di bellezza e di crudeltà, e l'amante completamente annullato nel suo amore al quale continuamente fa atto di adorazione. [...]

rivelazione più profonda, per la quale il suo nome dura nella storia della letteratura italiana, proprio lei ci annuncia in quei giorni la scoperta di “un nuovo stile” di una nuova forza letteraria che ella stessa definisce “una gran ventura”; ed è infatti la ventura maggiore che può accadere ad un poeta anche se può costargli la vita⁸⁷.	VOCE II – Naturalmente, con l’amore, Gasparina prova il dolore; motivo petrarchesco e verità eterna per tutti gli innamorati sensibili. Ma insieme con l’amore ella ha una rivelazione più profonda e certo più importante, quella che le ha dato l’immortalità; la rivelazione della poesia [...]”⁸⁸.

Tab. 15. Confronto tra il medaglione su *Gaspara Stampa* (1954) e la puntata su *Colonna e Stampa* in *Taccuino* (1960).

La figura di Stampa accompagna, dunque, Bellonci dagli anni Cinquanta in poi, confluendo in diversi progetti intermediali, tra letteratura, giornalismo, saggistica e interventi radiofonici, rientrando in quella che Ferrero definisce una pratica di «autobiografia indiretta»⁸⁹ attraverso cui rileggere la posizione della donna intellettuale nella storia, in questo caso operando uno spostamento di senso sulla qualifica di “cortigiana” – per Stampa utilizzato a sminuirne uno slittamento del punto di vista: dalla focalizzazione sui rapporti amorosi della poetessa, a una sua nuova centralità poetica nella linea della tradizione petrarchesca.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Gaspara Stampa*. Medaglione a cura di Maria Bellonci, cit., cc. 5-8.

⁸⁹ E. FERRERO, *Introduzione*, cit., p. XXXVI.

3. *Da Milano viscontea (1953) a Tu vipera gentile (1972): i Visconti nella transmedialità*

Nel giugno del 1953 Bellonci è incaricata dalla Rai di curare la trasmissione *Milano viscontea*, il primo progetto radiofonico che si pone in diretto ed esplicito dialogo con il piano editoriale dell'autrice. Le quattro puntate mandate in onda sul Terzo Programma all'interno della rubrica «Sintesi storiche», dal 1° al 22 giugno 1953, – riproposte pochi mesi dopo dal Programma Nazionale – vengono successivamente pubblicate in volume dell'ERI (1956)⁹⁰. L'obiettivo, scrive Bellonci nella *Nota* al volume, è ricostruire, grazie alla ricerca storiografica e archivistica, «un racconto quanto più possibile vivo e preciso di tempi e di caratteri che testimonianze quasi sempre contemporanee agli avvenimenti narrati confermano e dichiarano»⁹¹. Difatti, così anticipava la prima puntata della trasmissione su «Radiocorriere»:

Gli studiosi di storia viscontea sono una schiera; nemmeno tanto esigua, e certo agguerrita per erudizione e intelligenza. [...] E certo chi volesse aggiungere qualche cosa di inedito a tanti studi, nel senso di una ricerca documentaria, avrebbe il suo da fare; non gli basterebbero anni di paziente lavoro.

Non è questo, si capisce, il fine delle prossime trasmissioni su «Milano viscontea». Esse vogliono offrire non tanto una revisione storica o una ricerca d'archivio, quanto una interpretazione di tempi e di caratteri; una rappresentazione sintetica di un dramma politico e sociale durato centotrenta anni. Facendo parlare protagonisti e cronisti, storici e poeti, direttamente con le loro parole originali, e legando le testimonianze con un filo narrativo che le chiarisca e che le colleghi, si è pensato che i dodici signori di casa Visconti possano rivivere nelle loro diversissime personalità tra il loro popolo e le loro opere⁹².

L'adattamento editoriale della trasmissione – «nelle mani della Bellonci, che ha il gusto delle grandi ricostruzioni, la storia si piega docilmente, quasi si plasma e diviene racconto, narrativa semplice e affascinante»⁹³ – rappresenta un primo segnale della postura artistica e intellettuale che Bellonci adotta nei confronti dei *media* già negli anni Cinquanta e che si delinea con maggior precisione nei decenni successivi.

⁹⁰ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, Torino, ERI, 1956. L'opera è stata recentemente riedita da Mondadori, edizione cui si farà riferimento d'ora in avanti.

⁹¹ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, premessa di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 2024, pp. 125-126.

⁹² M. BELLONCI, *Milano viscontea*, in «Radiocorriere», XXX, n. 22, 31 maggio-6 giugno 1953, p. 13.

⁹³ *Milano viscontea*, in «Radiocorriere», XXXIII, n. 23, 3-9 giugno 1956, p. 8.

L'autrice, infatti, segnala, nella *Nota* che suggella il volume, di aver pubblicato l'opera ERI senza intervenire significativamente sul testo, limitandosi a eliminare alcune specifiche indicazioni richieste dal medium:

Ripreso il manoscritto di questa *Milano viscontea* a distanza di circa due anni dalla prima trasmissione al Terzo Programma [...], la tentazione di metterci le mani è stata grande. [...] Subito però mi sono accorta che il racconto, scandito sul tempo obbligato delle trasmissioni (quattro di circa un'ora ciascuna) si era composto in un disegno che, toccato, rischiava di sfigurarsi; e per esempio, certe sintesi di strettissima misura, certe rapide ellissi che avevano tratto un loro significato da indicazioni di segni e di toni, avrebbero perduto il loro valore in una narrazione che non avesse più avuto la necessità di quei limiti. Così ho deciso di dare alla stampa il manoscritto tal quale, salvo le poche variazioni di tecnica che il mezzo radiofonico richiedeva e che la scrittura non richiede⁹⁴.

In queste poche righe sono messi a fuoco alcuni snodi importanti della visione dell'autrice sul rapporto tra letteratura e radio: conferendo alla trasmissione una veste editoriale senza però toccarne il «disegno», da una parte suggerisce che la narrazione, pur concepita per un *mass-medium*, possa avere una propria dignità letteraria indipendente; dall'altra mostra piena consapevolezza che ogni mezzo di comunicazione porta con sé una specificità espressiva, tanto che, salvo «poche variazioni di tecnica», rimettere mano alla struttura del testo in vista di un nuovo adattamento romanzesco prefigurerebbe una riscrittura radicale. Il 6 novembre 1955 annuncia, infatti, la pubblicazione a Mondadori assicurando il suo editore che la raccolta in uscita per i Quaderni della Rai conserva il suo carattere originario di testo concepito per la messa in onda radiofonica:

Poiché mi fa piacere che la casa Mondadori sia informata direttamente di ogni mia attività, Le comunico che uscirà nei prossimi mesi (gennaio o febbraio) la mia *Milano Viscontea*, serie di trasmissioni sui Visconti a Milano, che, ripetute più volte al Terzo Programma e al Programma Nazionale, si pubblica ora in volume nella serie dei Quaderni della Rai. La raccolta conserva il carattere originario di trasmissione radiofonica e non ha dunque nulla a che fare con le altre mie opere, alle quali, come spero, potrà giovare, dato che la Rai farà (mi dicono) uno speciale “lancio” radiofonico con interviste etc. etc⁹⁵.

⁹⁴ Ivi, p. 125.

⁹⁵ Lettera di Maria Bellonci ad Alberto Mondadori del 6 novembre 1955, ora in M. BELLONCI, *Opere*, vol. II, a cura di E. Ferrero, introduzione di M. Onofri e con un saggio di V. Della Valle, Milano, Mondadori, 1997, p. 1543.

La progettualità di Bellonci di orientare la materia narrativa verso pubblici differenziati, fruitori di media diversi – radio, riviste, romanzi – mantenendo e alimentando il legame tra *audience* radiofonica e potenziale bacino di lettori, emerge ancora nella *Nota* al volume:

Un momento di esitazione mi ha tenuta ferma sul titolo, *Milano viscontea*, perché questa storia di gente milanese pervicace e vitale nel suo ambiente milanese mi pareva di vederla meglio raccolta sotto un altro titolo: poniamo *I Visconti e Milano*; come chi dicesse per una pittura, meglio *Personaggi su sfondo di paese* che non *Paese con personaggi*. Tuttavia, [...] nel periodo visconteo [...] la storia dei milanesi s'identifica non solo con la storia politica dei Visconti ma con i loro caratteri, e segue persino i loro umori e capricci [...]. Questa ragione rendeva dunque possibile e anzi legittima la fedeltà al titolo originale che gli ascoltatori avrebbero potuto ritrovare immutato, diventando, come è mia speranza, lettori⁹⁶.

Quasi vent'anni dopo la trasmissione in radio, *Milano viscontea* riaffiora nel laboratorio dell'autrice e confluisce nel lungo racconto eponimo della raccolta *Tu vipera gentile* (Mondadori, 1972)⁹⁷. L'idea di riadattare le conversazioni radio in una raccolta di racconti è databile già al 1965, quando l'autrice annuncia a Mondadori di voler portare il libro a Vittorio Sereni «perché sia possibile decidere subito se il racconto sui Visconti si debba rifare o convenga lasciarlo come sta»⁹⁸. La nuova redazione è caratterizzata dalla distensione narrativa del testo, che pur non sempre passa da una rielaborazione stilistica ed espressiva: numerosi sono infatti i passaggi estrapolati, senza alcuna variazione significativa, da *Milano viscontea*, a dimostrazione di quell'intrinseco valore letterario – precedentemente menzionato – che l'autrice doveva aver attribuito già alla produzione radiofonica.

A rivoluzionare il racconto sono infatti per lo più interventi di carattere strutturale: in primis, l'eliminazione della scansione episodica, suggerita, in *Tu vipera gentile*, unicamente nell'organizzazione grafica delle spaziature; inoltre, si riscontra una drastica riduzione delle lunghe citazioni dirette, come ad esempio di quelle tratte dalla cronaca duecentesca di Bonvesin de la Riva *Le meraviglie di Milano* (*De magnalibus urbis Mediolani*, 1288), che risultavano invece funzionali a smorzare la monotonia del

⁹⁶ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, p. 126.

⁹⁷ D'ora in avanti si farà riferimento all'edizione pubblicata nei «Meridiani»: M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di E. Ferrero, introduzione di M. Onofri e con un saggio di V. Della Valle, Milano, Mondadori, 1997, pp. 3-272.

⁹⁸ Lettera di M. Bellonci ad A. Mondadori, 11 novembre 1965, ora in *Note ai testi*, a cura di E. Ferrero, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. II, cit., p. 1514.

racconto al microfono⁹⁹. Ciò non significa, tuttavia, che le fonti documentarie non rientrino in *Tu vipera gentile*: Bellonci rielabora i documenti e li integra nella narrazione, segnando così, indica Rubini, «il passaggio da un testo di carattere divulgativo ad un'opera letteraria»¹⁰⁰.

<i>Milano viscontea</i>	<i>Tu, vipera gentile</i>
Eppure, Matteo resiste ancora: egli ama Milano, sa di aver governato bene, e per un pezzo non si rende alla realtà del cambiamento che si è fatto nei cittadini che vedono rotare infocate su di lui parole di anatema e di esecrazione lanciate da Avignone. Niente è riuscito a farlo allontanare dalla città; ma ora ha settantadue anni, è stanco: abdica e rimette il potere nelle mani del figlio primogenito Galeazzo. I milanesi possono pascersi dello spettacolo di un potente umiliato. Quel bell'uomo dal viso bianco, dagli occhi azzurri intelligenti e acuti, passa ora quasi ostentatamente di chiesa in chiesa portando davanti agli altari la sua domanda angosciata. I nemici ancora una volta dicono che si tratta di furberia, di un modo di forzare le cose, e quasi Dio, a dargli ragione. Ma che sia invece una vera lacerazione interna, lo dimostra lo scoppio di dolore con il quale dette di sé uno spettacolo nobilmente straziato: <i>Davanti all'altare della chiesa maggiore, avendo fatto convocare il clero pervenne alla presenza di quello, e con alta voce cominciò a dire «Credo in Deum Patrem»; e ad alta voce recitò tutto il simbolo; finito il quale, alzò il capo e proclamò che questa era la sua fede nella quale era sempre vissuto per tutta la vita; e qualunque cosa gli era addebitata, lo accusavano falsamente.</i>	Matteo prende il coraggio di resistere dalla sua coscienza politica: egli ama Milano, sa di aver governato bene, e per un pezzo non si rende alla realtà del cambiamento che si è fatto nei cittadini atterriti di veder rotare su di lui le infocate parole di anatema e di esecrazione lanciate da Avignone; Niente è riuscito a vincere il suo coraggio: ma ora ha settantadue anni, è arrivato per lui il momento d'essere stanco: abdica, e rimette il potere nelle mani del figlio primogenito Galeazzo. I milanesi possono pascersi dello spettacolo di un potente umiliato. Quel bell'uomo dal viso bianco, dagli occhi azzurri intelligenti e acuti, passa ora quasi ostentatamente di chiesa in chiesa portando davanti agli altari la sua domanda angosciata. I nemici ancora una volta lo accusano di meditata scaltrezza, di un modo di forzare le cose, e quasi Dio, a dargli ragione. Ma il dolore si compone di tutti gli elementi di un carattere, inscindibili nella combustione della sofferenza interiore; ed è difficile discernere fino a qual punto un animoso come Matteo che confessa se stesso nelle sue profonde lacerazioni sia soltanto dimostrativo: certo egli dette di sé uno spettacolo nobilmente drammatico: davanti all'altare maggiore in Sant'Ambrogio, dopo aver fatto convocare il clero, recitò ad alta voce fra il silenzio generale il Credo e proclamò

⁹⁹ Questo dato è premesso anche nella prefazione al volume: «Grazie infatti alle larghe citazioni di fonti, l'ascoltatore è messo direttamente a contatto con gli uomini che hanno vissuto l'epoca e gli avvenimenti cui la trasmissione è dedicata» (M. BELLONCI, *Milano viscontea*, cit., p. 3). Cfr. C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., pp. 12-15.

¹⁰⁰ F. RUBINI, «Come se i fatti dovessero ancora farsi». *Maria Bellonci, i Visconti e il racconto della storia*, cit., p. 192.

Morì qualche mese dopo, il 22 giugno 1322 a Crescenago ¹⁰¹ .	pubblicamente la sua fede cristiana nella quale era sempre vissuto. Morì qualche mese dopo, il 22 giugno 1322 a Crescenago ¹⁰² .

Tab. 16. Confronto tra un passaggio di *Milano viscontea* (1956) e la successiva elaborazione in *Tu vipera gentile* (1972).

Il processo di integrazione e trattamento delle fonti non segue un'unica direttrice. Se emerge uno dei tanti casi di rielaborazione narrativa in cui la citazione diretta viene assorbita dalla voce narrante, Bellonci non mostra di avere un approccio univoco alle fonti, a volte convalidate e rafforzate dalla voce narrante, altre volte presentate come «figure di dubbia affidabilità»¹⁰³ (Tab. 16).

Dicono i cronisti che da bambino non abbia mai riso, ma *se questo è vero*, la sua serietà non proveniva da tetraggine, ma da una attenzione così penetrativa sulle cose che aveva intorno da impedirgli qualunque abbandono¹⁰⁴.

Proprio Luchino, così agghiacciato di cuore, doveva finire la vita tra *implicazioni da romanzo*. Gli antichi cronisti ce ne danno il filo, a volte evidente a volte no; di certo qualche tratto manca e proprio nei punti più misteriosi. [...] Addirittura, il Corio e il Giovio accusano Isabella di aver usato il veleno contro il marito, *cosa che appare dubbia* poiché lo stesso Corio afferma che Luchino morì travagliato da lunga infermità. Ma per l'intrepida sventata le sciagure non finiscono qui¹⁰⁵.

Sono dell'ultimo decennio della sua esistenza il decreto di morte con valore retroattivo per coloro che avessero cacciato cinghiali e animali selvatici e il decreto sui cani, *vero documento di pazzia*¹⁰⁶.

Inscrivendosi in una stagione particolarmente fortunata per il romanzo storico, che avrà il suo culmine con il caso editoriale de *Il nome della rosa* di Eco (1980), *Tu vipera gentile* fa della ricerca d'archivio il nutrimento essenziale della narrazione, volta

¹⁰¹ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, cit., p. 31.

¹⁰² M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, cit., p. 184.

¹⁰³ F. RUBINI, «Come se i fatti dovessero ancora farsi». *Maria Bellonci, i Visconti e il racconto della storia*, cit., p. 192.

¹⁰⁴ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, cit., p. 223.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 193-195.

¹⁰⁶ Ivi, p. 222.

tendenzialmente, nell'opera di Bellonci, alla ricostruzione di biografie¹⁰⁷: al rigore storiografico si affianca, tuttavia, anche la fabbricazione di fonti funzionali allo sviluppo della trama. L'esempio più calzante, in questo caso, è la descrizione dell'«affresco immaginario»¹⁰⁸, fonte fittizia da cui prende avvio la narrazione, assente dal precedente radiofonico, ulteriore prova del fatto che, come sostiene Alesi, «nella scrittura di Maria Bellonci la memoria pittorica costituisce sin dagli esordi una precisa fonte di ispirazione della ricostruzione storica derivata dalla lettura dei documenti d'archivio e uno strumento progressivamente indispensabile per incarnare l'*ubi consistam* e la verosimiglianza dei personaggi»¹⁰⁹. L'immagine rievocata conferisce subito una precisa fisionomia, negli occhi del lettore, al blasone visconteo: una vipera a quattro spire che inghiotte un uomo, intrecciando il potere distruttivo e la sinuosa seduzione del potere, che porterà i Visconti alla rovina:

«Vipera sorda.»

«Tirannica.»

«Eretica.»

«Anarchica.»

A sinistra, due frati; distaccati dal fondo, non ancora con la rilevanza dell'umano imperativo, ma indicati con un segno quasi a contorno, in un affresco alla maniera gotica del primo Trecento; e possiamo vederli a far gruppo insieme, grandi ecclesiastici francesi dalle facce consunte in diverse scaltrezze. Stanno delineati in quinta su una Milano rossa di cotto, nei pressi del bel Sant'Ambrogio, mentre più lontano, dalle torri e dalle case merlate si svolgono e disvolgono i gonfaloni con la figurazione del serpente a quattro spire che porta in bocca un rosso saraceno. Per sentenze, già alludendo alla forma latina che useranno nella relazione, si dicono ciò che hanno deciso di scrivere e qualche cosa in più che non scriveranno ma che rimane leggibile tra una riga e l'altra del loro sapiente discorso¹¹⁰.

¹⁰⁷ Alba de Céspedes, nell'intervista a Piera Carroli, non cogliendo a pieno l'operazione di Bellonci, dirà: «[...] molti miei contemporanei sono completamente diversi da me, anche le scrittrici sono completamente diverse da me, Maria Bellonci, ad esempio, scriveva delle biografie, molto belle, ma erano biografie. [...] Maria non avrebbe saputo scrivere un romanzo perché per il romanzo ci vuole la vocazione, il romanzo e la poesia sono opere d'arte, mentre la biografia si basa su fatti esistenti, questa è la differenza, la biografia può essere splendida, ma basandosi su fatti esistenti esclude l'invenzione, la fantasia che sono l'anima del romanzo» (P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 186).

¹⁰⁸ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, cit., p. 158.

¹⁰⁹ D. ALESI, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi Novecenteschi», XXXV, n. 75, gennaio-giugno 2008, pp. 43-60: 51. Si veda anche I. OTTRIA *Squarci ecfrastici in Tu vipera gentile di Maria Bellonci*, in «Rivista di letteratura italiana», XL, n. 3, 2022, pp. 67-

¹¹⁰ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, cit., p. 154.

La simbologia della vipera è chiarita anche nel finale del romanzo, che differisce dalla trasmissione radiofonica per la sua distensione narrativa, con la chiusura su un'immagine particolarmente efficace della morte di Filippo Maria Visconti, che sostituisce le ultime battute dal taglio più didascalico di *Milano viscontea*, che, tra l'altro, stabiliscono una circolarità evidente all'interno dell'opera. Non solo, infatti, il passaggio che chiude la trasmissione riprende puntualmente la chiusura dell'articolo di presentazione della serie sui Visconti che Bellonci pubblica su «Radiocorriere»¹¹¹, riagganciandosi dunque a un testo già presumibilmente letto dai radioascoltatori e riattivando dunque una memoria letteraria, ma i versi di Bonvesin de La Riva (*Dio guardi la Lombardia, / Bologna e Milano / E in loro compagnia / Brescia e il Mantovano...*) sono qui posti in apertura e in chiusura della trasmissione seriale, rappresentando un rimando interno efficace per l'ascoltatore in funzione della centralità – ben esplicita nella trasmissione – della fonte storiografica (Tab. 17).

<i>Milano viscontea</i>	<i>Tu vipera gentile</i>
Qualcuno ha parlato di «stile visconteo». Se dovessimo indicare brevemente i caratteri di questo stile desumendolo dalla novellistica, dalla poesia, dalle cronache, dalla pittura, dalla scultura, dall'architettura e dalla miniatura del tempo, dovremmo parlare di «realismo lombardo» opposto ad ogni astrazione toscana (e diverso da ogni realismo toscano) e che si manifesta in una comprensione attenta del vero, nella spontaneità e nella vigoria dell'osservazione, nella visione penetrante di ogni aspetto sensibile, in un'appropriazione ardente delle cose che arriva a volte fino alla violenza ma che è sempre fedele ad un segreto senso vitale. Caratteri viscontei; ma caratteri ancora oggi reperibili nella città di Sant'Ambrogio, provenienti da quella generosa sorgente lombarda che aveva ispirato ad un poeta del Duecento l'affettuosa invocazione:	Stile visconteo e stile lombardo commisti, testimoniati anche nell'arte, manifestano un realismo che si esprime nella valutazione della politica e dell'economia, nella cura di un'agguerrita amministrazione e nell'appropriazione delle cose concrete. Ma la «vipera gentile», biscia, angue, serpe, nell'atto di inghiottire l'uomo singolo pari ad ogni altro, per nutrire un'idolatria di governo, riassume il significato della signoria viscontea. Ghibellini, popolareggianti solo per tattica politica, i Visconti sono gente contraddetta, portati, nell'assimilazione del potere esclusivo, ad eliminare una per una le libertà comunali, dando, sì, allo stato la coesione, l'ordine, la possibilità di un gran lavoro artigiano e di gran traffici economici, ma sviluppando anche quell'egoismo degli interessi dal quale sarà soffocata l'idea della «benedetta libertà» milanese che aveva reso orgoglioso Bonvesin della

¹¹¹ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, in «Radiocorriere», cit.

<i>Dio guardi la Lombardia, Bologna e Milano E in loro compagnia Brescia e il Mantovano...</i>¹¹²	Riva, e che, in un tempo futuro, consegnerà la Lombardia agli stranieri. Per Filippo Maria Visconti vicino a morire si erano finalmente dissolte le paure, ma erano cresciuti i disgusti fino ad un assoluto disperato. Vagava in gelide regioni senza luce quando, per non vedere i suoi familiari in pianto, con un gesto ultimo di sdegno si voltò contro il muro e rimase solo¹¹³.

Tab. 17. Confronto tra un passaggio di *Milano viscontea* (1956) e la successiva elaborazione in *Tu vipera gentile* (1972).

¹¹² M. BELLONCI, *Milano viscontea*, cit., p. 121.

¹¹³ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, cit., p. 271-272.

4. *Taccuino. Un cantiere narrativo aperto*

a. *Tra Pubblici segreti, «La voce della libreria» e Segni sul muro*

Il confluire delle *Rime* in *Taccuino* suggerisce la possibilità di approfondire l'esperienza al microfono che, più delle altre, manifesta la visione intellettuale di Bellonci rispetto al dialogo tra letteratura, pubblicistica e *mass media*. La trasmissione, infatti, andata in onda dal 1960 al 1975, affianca la produzione bellonciana per oltre quindici anni e restituisce la testimonianza di un cantiere narrativo cui l'autrice attinge continuamente, declinando la propria attività in esperimenti letterari, giornalistici, radiofonici e, successivamente, televisivi. Le puntate sono articolate in conversazioni di circa quindici minuti – come da indicazione delle *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Gadda¹¹⁴ –, contenenti da un minimo di uno a un massimo di sei testi¹¹⁵, non necessariamente interconnessi a livello tematico e generalmente ideati per una lettura monodica durante l'intervallo dei concerti sinfonici in onda sui palinsesti Rai. Gli interventi dell'autrice spaziano dalla letteratura, alla storia, alla musica, all'arte e toccano questioni di grande rilevanza culturale e sociopolitica, come il ruolo dell'intellettuale negli anni Sessanta, il complesso sistema dei premi letterari, la parità tra i sessi, coniugandosi in molteplici generi di conversazione, tra cui il racconto breve, la recensione, l'*excursus* biografico o storiografico, la riflessione metaletteraria (*Tab. 18*).

Data	Titoli dei brani	Segnatura
27/08/1960	<i>Ritratti di Rousseau; Ricordo di Pavese</i>	b. 2680, fasc. 2
24/12/1960	<i>Romano il melode; Due poetesse; Racconti inglesi; Uno scrittore bolognese</i>	b. 2680, fasc. 3
28/01/1961	<i>Una cronaca bolognese; Roma e Milano; Giulia</i>	b. 2680, fasc. 4
04/03/1961	<i>Lettere d'annunziane</i>	b. 2680, fasc. 5
15/04/1961	<i>Ancangela o la libertà; Lettere di uno sconosciuto</i>	b. 2680, fasc. 6

¹¹⁴ C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., pp. 12-13.

¹¹⁵ Si veda ad esempio la differenza tra *Taccuino*, RTF, b. 2680, fasc. 24, 13 luglio 1963, contenente il solo racconto *I fidanzati in pericolo* (poi incluso in *Segni sul muro*, in *Opere*, I, cit., pp. 1328-1335), e *Taccuino*, RTF, b. 2680, fasc. 15, 30 giugno 1962, contenente i sei testi *Sfortuna del Risorgimento*, *Battaglia per un premio*, *Rapido incontro*, *Fuga dell'abitudine*, *I dilettanti*, *Parole al femminile*.

Data	Titoli dei brani	Segnatura
27/05/1961	<i>Gaspare Gozzi tra noi; Analisi moderna dell'amore passione; Ingenui e furbi; Michelangelo ringrazia</i>	b. 2680, fasc. 7
01/07/1961	<i>Protagoniste di romanzi; L'italiano difficile; Mal di Francia; Ottocentoquaranta premi; Il Risorgimento tonico; Ricordo di Massimo Bontempelli</i>	b. 2333, fasc. 9
05/08/1961	<i>Pane e letterature; L'italiano di Madame de Sévigné; Savinio per Maupassant</i>	b. 2680, fasc. 8
26/08/1961	<i>Interpretazioni di vite; Caffè letterari; Manzoni nella sua casa; Scrittrici in libertà</i>	b. 2333, fasc. 15
07/10/1961	<i>Una casa per una famiglia; Il castello di Bertolino; Per un errore</i>	b. 2680, fasc. 9
18/11/1961	<i>L'internazionale per traduttori; Traduzione della narrativa e del teatro; Una lezione</i>	b. 2680, fasc. 10
30/12/1961	<i>Moltissimi libri; La più bella strenna; Un capodanno a Taormina; Auguri rossiniani</i>	b. 2680, fasc. 11
27/01/1962	<i>Allegria di teatro; Russell per Clio; Cara Parma; Scrittori in cifre; Destino di Venezia</i>	b. 2680, fasc. 12
03/03/1962	<i>Troppe inchieste; Acquisti di cultura; L'età forte</i>	b. 2680, fasc. 13
31/03/1962	<i>Costume letterario; Monteverdi in privato; Gli amici delle donne</i>	b. 2680, fasc. 14
30/06/1962	<i>Sfortuna del Risorgimento; Battaglia per un premio; Rapido incontro; Fuga dell'abitudine; I dilettanti; Parole al femminile</i>	b. 2680, fasc. 15
28/07/1962	<i>Il grido di Pasolini; Il caso Volponi; Letture per l'estate; Responsabilità dello scrittore</i>	b. 2680, fasc. 16
18/08/1962	<i>In margine ad un discorso; Altre annotazioni; Un libro e una villa; Scrittori a Roma</i>	b. 2680, fasc. 17
29/12/1962	<i>Centomila o duemila; Immagini di treni; Soldati e Roma</i>	b. 2680, fasc. 18
19/01/1963	<i>Mogli e scrittori; Parole e immagini; Giovani e anziani</i>	b. 2680, fasc. 19
16/02/1963	<i>Interpretazione; Sorprese nel mondo; Scrittori nell'Iran; Pagine sorde</i>	b. 2680, fasc. 20
16/03/1963	<i>Un antico luogo di cultura; Casa a sorpresa</i>	b. 2680, fasc. 21
13/04/1963	<i>Conversazione su Giotto</i>	b. 2680, fasc. 22
18/05/1963	<i>Il premio piccolo; Il premio grande; Un racconto russo; Pagine letterarie</i>	b. 2680, fasc. 23
13/07/1963	<i>I fidanzati in pericolo</i>	b. 2680, fasc. 24
31/08/1963	<i>Immagini; Falsificazioni; Lezione di Leonardo; Commento ad un premio</i>	b. 2680, fasc. 25
18/04/1963	<i>Tempi e contrattempi; Parole nel dizionario; Millenni come un respiro</i>	b. 2680, fasc. 27
19/10/1963	<i>La cultura e i suoi uomini; Marco Ricci a Bassano; Asolo</i>	b. 2680, fasc. 26
00/00/1963	<i>Intervista a Parigi; Un documento vivo</i>	b. 2680, fasc. 28
15/08/1964	<i>Appunti di viaggio; Mercato a Lecce; Sguardo su Brindisi; Un finlandese a Roma; Gli animali e noi</i>	b. 2680, fasc. 29
17/10/1964	<i>Incontro per bel riguardo; Rivelazione</i>	b. 2680, fasc. 30

Data	Titoli dei brani	Segnatura
1965	<i>Racconto di pittore; In margine al gran rifiuto; Epistolari come civiltà</i>	b. 2679, fasc. 1
1965	<i>Diario romantico; Goldoni e Jonesco; Premi e giudici</i>	b. 2679, fasc. 2
03/04/1965	<i>Troppa inerzia; L'agente segreto</i>	b. 2679, fasc. 4
15/05/1965	<i>Vista dai figli; A dispetto; Senza svolgimento</i>	b. 2679, fasc. 5
07/08/1965	<i>Viaggi raccontati; Molti lettori; Archeologia vivente</i>	b. 2679, fasc. 6
04/09/1965	<i>Passato e presente; Isabella, oggi; Sezione rigorosa</i>	b. 2679, fasc. 7
30/10/1965	<i>Caratteri e sentimenti; Difetto di speranza</i>	b. 2679, fasc. 8
27/11/1965	<i>Fumetti e sortilegi; Postille sul centenario; Ultime su un ritrovamento</i>	b. 2679, fasc. 10
11/12/1965	<i>Abusi e pentimenti; Ritratto piemontese</i>	b. 2679, fasc. 11
01/01/1966	<i>Testimonianze contraddette</i>	b. 2679, fasc. 13
22/01/1966	<i>Lezioni a Parma; Premi a Lecce</i>	b. 2679, fasc. 14
12/02/1966	<i>Astrazione e oggettivismo; Commenti al teatro d'opera</i>	b. 2679, fasc. 15
26/02/1966	<i>Sui diari; Ultime su Casanova</i>	b. 2679, fasc. 16
19/03/1966	<i>Lezione composita; Vocazioni inesprese</i>	b. 2679, fasc. 17
16/04/1966	<i>Rarità dell'inedito; Squilli di tromba o no; Un centenario</i>	b. 2679, fasc. 18
14/05/1966	<i>Conquiste come equilibri; Dialoghi e racconti</i>	b. 2679, fasc. 19
09/07/1966	<i>Un romitorio per i libri; Domande extra</i>	b. 2679, fasc. 20
03/09/1966	<i>Secoli vivi; Alta moda</i>	b. 2679, fasc. 21
01/10/1966	<i>Con armi e senza; Sull'età delle donne; Nota su un ritrattino</i>	b. 2679, fasc. 22
26/11/1966	<i>Convegno a Reggio Emilia; Patologia letteraria</i>	b. 2679, fasc. 23
24/12/1966	<i>La storia e il segreto; Sempre libri; Un cantastorie</i>	b. 2679, fasc. 24
21/01/1967	<i>Traduzione e critica; Una tavolata di libri; Segreti degli oceani</i>	b. 2679, fasc. 25
15/03/1967	<i>Avanguardie di primavera; Per Firenze; Il fratello del re</i>	b. 2679, fasc. 27
18/04/1967	<i>La noia e la gloria; Per un'ode a Venezia; Questi d'amore</i>	b. 2679, fasc. 26
13/05/1967	<i>Un'eroina romantica; Commedia a Prato; Le colonne e gli archi</i>	b. 2679, fasc. 28
03/02/1967	<i>Occhi di pace in guerra; Orgoglio e puntiglio</i>	b. 2680, fasc. 31
10/06/1967	<i>Cimeli come enigmi; Coraggio a Firenze</i>	b. 2680, fasc. 32
08/07/1967	<i>L'enigmatico longobardo; Caffè letterari</i>	b. 2680, fasc. 33
05/08/1967	<i>Scrittori in Africa; Lamentatrici in film</i>	b. 2680, fasc. 34
28/10/1967	<i>La sottintesa poesia; In forma di contrappunto</i>	b. 2680, fasc. 35
25/11/1967	<i>Su temi scritti; Libri per l'insonnia</i>	b. 2680, fasc. 36
23/12/1967	<i>Lettera di Federico; Quasi seicento anni</i>	b. 2680, fasc. 37
01/02/1968	<i>Nuovi manoscritti; In figura di scrittori</i>	b. 2679, fasc. 29
02/03/1968	<i>Immagini su motivi di Venezia</i>	b. 2680, fasc. 38
25/05/1968	<i>Inganni d'onore</i>	b. 2680, fasc. 39
20/07/1968	<i>Storia nera; L'arcitragedia</i>	b. 2680, fasc. 40
12/10/1968	<i>Una lezione allegra; Una risposta</i>	b. 2680, fasc. 41
07/12/1968	<i>Spirito indipendente; Segni incrociati</i>	b. 2680, fasc. 42

Data	Titoli dei brani	Segnatura
04/01/1969	<i>Messaggeri di fine anno; Leggi e sentimenti</i>	b. 2679, fasc. 34
26/04/1969	<i>Dopo dieci anni; Testimonianze</i>	b. 2679, fasc. 35
25/05/1969	<i>Il passato nel presente; Problemi di parità</i>	b. 2679, fasc. 36
19/07/1969	<i>Antonia sul Po</i>	b. 2679, fasc. 37
16/08/1969	<i>Buon senso d'agosto; Appunto da svolgere</i>	b. 2679, fasc. 30
18/10/1969	<i>Valore di una scoperta</i>	b. 2679, fasc. 31
01/11/1969	—	b. 2679, fasc. 32
22/11/1969	<i>Necessità del romanzo; Ancora le donne</i>	b. 2679, fasc. 33
18/04/1970	<i>Un coraggio inedito; Le storie della storia</i>	b. 2679, fasc. 38
19/09/1970	<i>Panorami inediti; Ritratto in obliquo</i>	b. 2679, fasc. 39
24/10/1970	<i>Il terzo elemento; Sotto una volta d'oro</i>	b. 2679, fasc. 40
21/11/1970	<i>Per un ritratto; Leonora in penombra</i>	b. 2679, fasc. 41
20/02/1971	<i>Una vita al diapason; Le visioni</i>	b. 2679, fasc. 42
23/10/1971	<i>Per un filo di Arianna; Sette proposte di meditazione</i>	b. 2679, fasc. 45
20/11/1971	<i>La guerra dei palchi; Per un film</i>	b. 2679, fasc. 46

Tab. 18. Elenco dei fascicoli relativi a *Taccuino* conservati presso RTF

Già da un rapido confronto tra dati cronologici, titoli, argomenti e soggetti protagonisti, emerge un'inestricabile relazione tra *Taccuino* e le collaborazioni giornalistiche che l'autrice instaura in quegli anni¹¹⁶, tra cui spiccano le rubriche *Piccolo diario* sul settimanale «Il Punto» (dal 1958 al 1964), *Pubblici segreti* sul quotidiano «Il Messaggero» (dal 1964 al 1970)¹¹⁷ e *Taccuino* sul periodico romano «La voce della libreria» (tra 1965 e 1966). A quest'ultima rivista, attiva dal 1962 e diretta da Marcello Romito – quindicinale in una prima fase, poi a cadenza mensile, bimestrale e trimestrale negli ultimi anni – hanno collaborato, oltre a Bellonci, diverse firme della letteratura e della critica del secondo Novecento, tra cui Asor Rosa, Rodari, Gatto, Manacorda, Mondini e Spagnoletti. La rilevanza di questa seppur sporadica collaborazione risiede, innanzitutto, nel fatto che Bellonci – a differenza di *Piccolo diario* e *Pubblici segreti* – mantiene invariato il titolo della rubrica radiofonica, a cui

¹¹⁶ Si segnala la pubblicazione del brano M. BELLONCI, *Taccuino. Poliziano ai lincei*, su «L'Approdo Letterario», XIX, n. 62, n.s., giugno 1973. Del testo non risultano conservate redazioni in RTF.

¹¹⁷ Gli articoli della rubrica su «Il Punto», intitolata *Piccolo diario*, vengono raccolti in M. BELLONCI, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 1965 e poi successivamente in M. BELLONCI, *Pubblici segreti*, vol. I, Milano, Mondadori, 1989. Gli articoli su «Il Messaggero», della rubrica questa volta intitolata *Pubblici segreti*, vengono pubblicati in M. BELLONCI, *Pubblici segreti*, vol. II, Milano Mondadori, 1990. Le due rubriche sono state per la prima volta riunite in un unico volume nell'edizione Mondadori del 2023.

«La voce della libreria» è dunque manifestamente legata. Analizzando i sei interventi rintracciati sul periodico, inoltre, si nota che la trasmissione e la pubblicazione in rivista procedono in parallelo, con una coincidenza di argomenti e altezza cronologica, pur sempre a seguito di una rielaborazione che tiene conto del diverso medium di destinazione e del diverso spazio editoriale a disposizione.

La puntata del 27 novembre 1965, che contiene i brani *Fumetti e sortilegi*, *Postille sul centenario* e *Ultime su un ritrovamento*¹¹⁸, è ripresa sul numero del novembre 1965 con i titoli *Per interpretazioni* e *Brevissime su Dante*, cui si aggiunge, al posto dell'ultimo brano sul rinvenimento della salma di Isabella d'Este, già uscito come *Tavole per Isabella* su «Il Messaggero», il 4 novembre 1965, il breve intervento *Somiglianze difficili*¹¹⁹.

Così il numero di gennaio 1966¹²⁰ pubblica, parallelamente alla messa in onda, il brano *Testimonianze contraddette*¹²¹, mentre sul numero di febbraio¹²² confluiscono, a seguito di una rielaborazione, due testi andati in onda in due puntate differenti della rubrica radiofonica: *Sui diari*¹²³, trasmessa a febbraio, pubblicato come *Lecture come civiltà*, e *Lezione composita*¹²⁴, trasmessa a marzo. L'altro testo che segue *Sui diari* nella puntata di *Taccuino* di febbraio, *Ultime su Casanova*¹²⁵, è invece pubblicato sul numero de «La voce della libreria» di marzo, come *Conclusioni su Casanova*¹²⁶. La coincidenza prosegue anche per le due occorrenze successive: il numero di aprile pubblica i due brani *Rarità dell'inedito* e *Squilli di tromba o no*¹²⁷, cambiando i titoli rispettivamente in *Premi come problemi* e *Anche in Francia*¹²⁸, mentre l'ultimo numero del 1966 prima della chiusura della rivista dà alle stampe l'intervento *Secoli vivi*, come *Deduzioni dal vivo*¹²⁹.

¹¹⁸ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 10, 27 novembre 1965, 13 cc.

¹¹⁹ M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», IV, n. 17, novembre 1965 pp. 1-2.

¹²⁰ M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 1, gennaio 1966, pp. 3-4.

¹²¹ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 13, 01 gennaio 1966, 11 cc.

¹²² M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 2, febbraio 1966 pp. 1-2.

¹²³ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 16, 26 febbraio 1966, 15 cc.

¹²⁴ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 17, 19 marzo 1966, 12 cc.

¹²⁵ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 16, 26 febbraio 1966, 15 cc.

¹²⁶ M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 3, marzo 1966, pp. 1-2.

¹²⁷ M. BELLONCI, *Taccuino*, RTF, b. 2679, fasc. 18, 16 aprile 1966, 12 cc.

¹²⁸ M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 4, aprile 1966, pp. 1-2

¹²⁹ M. BELLONCI, *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1966, pp. 2-3. Il passaggio di titolo è testimoniato da una redazione datt. con correzioni ms. aut. della puntata conservata in AMB, MB22, in cui *Secoli vivi* è cancellato e sostituito da *Deduzioni dal vivo*.

La variante strutturale più significativa identificata nel passaggio dalla rubrica radiofonica a quella giornalistica – e viceversa – è la modifica dell’incipit dei brani, solitamente più ampia in rivista, mentre i testi radiofonici portano subito all’attenzione del pubblico l’argomento al centro della conversazione. Significativo anche il fatto, come si evidenzierà più avanti, che la figura autoriale di Bellonci sia nascosta dietro la voce dell’attore o dell’attrice radiofonica, mentre, al contrario, torni sulla pagina di giornale a riprendere lo spazio della propria autorità (si veda, ad esempio, il passaggio da «è il segno di una cultura in crescita» > «Secondo me questo orientamento è segno di cultura in crescita») (Tab. 19).

<i>Taccuino. Sui diari</i> , Terzo Programma, 19 marzo 1966	<i>Taccuino. Letture come civiltà</i> , in «La voce della libreria», marzo 1966
Un certo movimento d’interesse per le storie della vita, autobiografie, diari, memorie si comincia a profilare anche in Italia. E’ il segno di una cultura in crescita: perché la partecipazione ai racconti dell’esistenza vissuta e rammemorata significa coscienza di una civiltà che vuol rendersi ragione di se stessa. Si potrebbe dire però che i critici – in generale – sono poco preparati all’esame di libri come questi; e difatti è difficile in un diario, e cioè in un racconto giornaliero che appunto si fa diverso di giornata in giornata, trovare il filo dell’unità. Sempre parlando in generale, il critico si comporta verso il diario irrazionalmente; e cioè coglie qua e là alcune esemplificazioni fermandosi su ciò che particolarmente lo colpisce positivamente o negativamente; sicché le sue critiche possono persino trovarsi confutate dal testo stesso in paragrafi scritti più avanti o più indietro del punto esaminato, paragrafi letti senza leggere perché non servono al discorso che si pensava di fare. Potremmo obiettare che la stessa cosa accade anche con la narrativa; certo, accade; chi non sa che scriviamo non per essere intesi ma per essere fraintesi? In un diario, però, è più facile cogliere l’occasione di parteggiare, di consentire o di polemizzare, di portare cioè la propria	Non soltanto da oggi i lettori sensibili stanno volgendo le loro antenne verso le storie di vita, biografie, autobiografie, diari, memorie. La persuasività della narrativa non appare più disgiunta da tali opere; e si comincia a capire che le distinzioni tra i generi letterari sono distinzioni di comodo per non dire d’incomodo; perché rischiano di comporre in una rigidità schematica opere che partecipano di un genere e dell’altro e per le quali l’unica misura dovrebbe essere il loro peso, il loro valore. Secondo me questo orientamento è segno di cultura in crescita; perché la partecipazione ai racconti dell’esistenza vissuta e rammemorata significa coscienza di una civiltà che vuol rendersi ragione di se stessa. Si potrebbe dire però che i critici – in generale – sono poco preparati all’esame di libri come questi; e difatti è difficile in un diario, e cioè in un racconto che si fa – e deve farsi – diverso di giornata in giornata, trovare il filo dell’unità. Sempre parlando in generale, il critico si comporta verso il diario irrazionalmente; coglie qua e là alcune esemplificazioni fermandosi su ciò che lo colpisce in senso positivo o negativo; sicché le sue critiche possono persino trovarsi confutate dal testo stesso in paragrafi iscritti più avanti o più indietro del punto esaminato; paragrafi

personalità a paragone della personalità altrui, essendo ambedue della stessa famiglia, critico e scrittore. Il lettore, invece, che per nostra fortuna non appartiene alla stessa – vorremo dire dannata – famiglia, del diario si serve come di uno spettacolo da godersi in prima fila, anzi spesso proprio dalle quinte; spettacolo giocato sull'ironia, sulla passione, sulla ragione o sulla poesia; sempre spettacolo, e per poco che lo scrittore sia sincero nell'esprimere il suo stile, appassionante.	letti senza leggere perché non servono al discorso che al critico sta a cuore. Si potrebbe obiettare che la stessa cosa accade anche con la narrativa; certo, accade; potremmo dire, anzi che scriviamo non per essere intesi ma per essere fraintesi. In un diario, però, è più facile cogliere l'occasione di parteggiare, di consentire e di polemizzare, di portare cioè la propria personalità a paragone della personalità altrui, essendo ambedue della stessa famiglia, critico e scrittore. Il lettore, invece, che per nostra fortuna non appartiene alla stessa – vorremo dire dannata – famiglia, del diario si serve come di uno spettacolo da godersi in prima fila, anzi spesso proprio dalle quinte: spettacolo giocato sull'ironia, sulla passione, sulla ragione o sulla poesia; spettacolo variato, e per poco che lo scrittore sia sincero nell'esprimere il suo stile, appassionante.
<i>Taccuino. Testimonianze contraddette</i>, Terzo Programma, 1° gennaio 1966	<i>Taccuino</i>, in «La voce della libreria», gennaio 1966
Strenna o no, un libro di buona lettura per chi abbia interessi letterari, ed anche per chi non ne abbia affatto, è la traduzione del famosissimo <i>Diario dei fratelli Jules ed Edmond de Goncourt</i>, recentemente pubblicata in bella edizione illustrata da disegni e fotografie del tempo dall'editore Garzanti. Scritto dal 1851 al 1896, dapprima in collaborazione tra i due intonatissimi fratelli e poi, dopo la morte del più giovane, nel 1870, dal solo Edmond, esso costituisce una raccolta monumentale di brevi racconti, notazioni, scorsi, cronache, relazioni, commenti, motti, ritratti e ritrattini: prese dal vivo e fermate al momento (tutte le sere i fratelli, tornando a casa da un ricevimento o da un teatro annotavano rapidamente le loro impressioni) con quella tecnica che i due autori, fondatori insieme con Flaubert e Zola del movimento naturalistico, credevano che fosse verità assoluta e incontrovertibile. I personaggi più	Credo che difficilmente un giornale, oggi, annuncerebbe un romanzo – ammettendo che i giornali pubblicassero ancora romanzi a puntate - come il quotidiano Voltaire annunciò nell'ottobre del 1881 <i>La Faustin</i> di Edmond de Goncourt. «Manifesti di tutti i colori, di tutte le grandezze coprono i muri di Parigi e annunciano dovunque in lettere colossali <i>La Faustin</i>. Alla stazione un annuncio colorato alto quaranta metri e lungo duecentosettantacinque. Stamattina il Voltaire tirato a 120.000 copie e offerto in dono ai passanti. Sempre questa mattina distribuiti per la strada 10.000 esemplari di una cromolitografia ricavata da una delle scene del romanzo; e questa distribuzione deve durare otto giorni». Mi par di vedere alcuni fra i nostri ambiziosi, giovani e meno giovani, impallidire d'invidia. Del resto lo stesso Goncourt si stupiva di non essere abbastanza irritato dalla «disonorante» prospettiva di quella pubblicità. Otto

famosi di quell'epoca così significativa della civiltà letteraria francese ci si presentano in aspetti inusitati, tutti allo scoperto, persino scarnificati: [...].	giorni dopo, altra annotazione: «Da questa lettura del mio romanzo imposta dalla pubblicità, non mi è venuta una sola manifestazione di stima, non una lettera, non una parola, e nemmeno un accenno sugli altri giornali». Testimonianza come lezione; una delle tante e non tutte così severamente morali, che ci offre la traduzione del <i>Journal</i> di Jules ed Edmond de Goncourt recentemente pubblicata in bella edizione illustrata da disegni e fotografie del tempo dall'editore Garzanti. Anche troppo famoso è il <i>Journal</i> dei de Goncourt. Scritto dal 1851 al 1896, dapprima in collaborazione tra i due intonatissimi fratelli e poi, dopo la morte del più giovane nel 1870, dal superstita Edmond, esso costituisce una raccolta monumentale di brevi racconti, notazioni, scorci, relazioni, commenti, ritratti e ritrattini, motti, ricordi, testimonianze prese dal vivo e fermate al momento (tutte le sere i fratelli tornando a casa da un ricevimento o da un teatro annotavano febbrilmente le loro impressioni) con quella tecnica che i due autori, fondatori insieme con Flaubert e Zola del movimento naturalistico credevano che fosse verità assoluta e incontrovertibile. I personaggi più famosi di quell'epoca così significativa della civiltà letteraria francese ci si presentano in atteggiamenti inusitati, tutti allo scoperto, e talvolta scarnificati sino a perdere la loro fisionomia e a diventare maschere ghignanti.

Tab. 19. Confronto tra l'incipit dei brani della rubrica radiofonica *Sui diari* e *Testimonianze contraddette* e la corrispettiva pubblicazione su «La voce della libreria», nel primo trimestre del 1966.

Ben più reticolare il rapporto tra i testi radiofonici e le rubriche tenute su «Il Punto» e «Il Messaggero». Si è scelto dunque di avviare l'analisi dalla raccolta postuma *Segni sul muro*, enucleando i brani che, andando incontro a diversi processi di rielaborazione o persino di riscrittura, hanno avuto spazio sia in *Taccuino* che in rivista prima di essere raccolti in volume. Allo stato attuale della ricerca, è emerso che sui trentasette racconti inclusi da Anna Maria Rimoaldi in *Segni sul muro* almeno sedici dei diciassette

indicati in tabella¹³⁰ derivano da un laboratorio di idee, bozze e appunti aperto e confluito parallelamente in media diversi (Tab. 20).

<i>Taccuino</i> (1960-1975)	In periodico	<i>Segni sul muro</i> (1988)
<i>La storia e il segreto</i> (1966)	<i>Una storia d'amore</i> , «Omnibus» (1952), «La Lettura del Medico» (1955), «Grazia» (1956); <i>Troppo amore</i> , «Il Giornale d'Italia» (1957).	<i>Troppo amore</i>
<i>Personaggi a Venezia</i> (1965)	<i>Maria Savorgnan, gli amanti veneziani</i> , «Il Giornale di Sicilia» (1952), «L'Europeo» (1954); <i>Amore segreto a Venezia</i> , «Grazia» (1956).	<i>Commedia veneziana</i>
<i>Lettere di primedonne</i> (1972)		<i>Lettere di primedonne</i>
<i>Una vita al diapason</i> (febbraio 1971)	<i>Una vita violenta</i> , «Il Messaggero» (marzo 1971).	<i>La salamandra</i>
<i>Ritratto piemontese</i> (dicembre 1965)	<i>Un cittadino piemontese</i> , «Il Messaggero» (Pubblici Segreti) (novembre 1965)	<i>Un cittadino piemontese</i>
<i>I fidanzati in pericolo</i> (1963)	<i>Un uomo d'onore</i> , «L'Europeo» (1954); <i>Un amore a Parma</i> , «Il Messaggero» (1968).	<i>I fidanzati in pericolo</i>
<i>Segni incrociati</i> (1968)	Pubblicato su diversi quotidiani nel 1947 e poi su «Il Giornale d'Italia» (1957)	<i>Segni sul muro</i> (1947)
<i>Due poetesse</i> (1960)	<i>Storia di una cortigiana</i> , «La Lettura del Medico» (1958).	<i>Storia segreta di una cortigiana</i>
<i>Ritratti di Rousseau</i> (1960)	<i>Rousseau e i manoscritti</i> , «La Lettura del Medico» (1959).	<i>Manoscritti come romanzo</i> (1951)
<i>L'arciere di Verona</i> (1970)	Scritto per <i>Pubblici segreti</i> , ma non pubblicato (1970)	<i>L'arciere di Verona</i> (1970)
<i>Ritratto in obliquo</i> (1970)	<i>Teatro per uno</i> , «Il Messaggero» (1969)	<i>Teatro per uno</i>
<i>Maria a Edimburgo</i> (1964)	<i>Maria a Edimburgo</i> (1957).	<i>Maria a Edimburgo</i>

¹³⁰ Per le edizioni in periodico si fa riferimento a M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit. Si esclude dunque *Lettere di primedonne*, di cui Ferrero non riporta una pubblicazione in rivista (cfr. ivi, p. 1507). Si segnala inoltre che tra i materiali di *Taccuino* che è stato possibile consultare presso la Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, risalenti alle annate dal 1963 al 1967, sono state rinvenute anche due redazioni dattiloscritte del racconto *Figlio inventato*, di cui una, con correzioni ms. autografe a penna verde e matita blu, presenta l'intestazione della rubrica giornalistica «Pubblici segreti», successivamente cancellata. Il brano risulta esser stato pubblicato su «Il Messaggero» il 19 giugno 1967 (M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., p. 1506), ma sulla copia inclusa nella cartella di *Taccuino* non è indicata una data di eventuale messa in onda e, di conseguenza, allo stato attuale della ricerca, non è possibile stabilire se il testo sia stato effettivamente letto al microfono. (AMB, fald. MB22 «Taccuino RAI 1964-1965»).

<i>Un documento vivo</i> (1963) <i>Quasi seicento anni</i> (1967)	Periodici non ancora identificati (1946).	<i>Diadema, donna cortese,</i> <i>scrive a «Giacocco suo»</i> (1946)
<i>Antonia sul Po</i> (luglio 1969)	<i>Correnti segrete</i> , «Il Giornale d'Italia» (1957); <i>Antonia sul</i> <i>Po</i> , «Il Messaggero» (agosto 1969).	<i>Antonia sul Po</i> (1957)
<i>Il valore di una scoperta</i> (ottobre 1969)	<i>Forme di figure</i> , «Il Messaggero» (ottobre 1969)	<i>Forme di figure</i>
<i>Per un ritratto, Leonora in</i> <i>penombra</i> (novembre 1969)	<i>Leonora contraddetta</i> , «Il Messaggero» (febbraio 1970)	<i>Leonora contraddetta</i>
<i>Le storie della storia</i> (1970)	<i>Paolina a Gorizia</i> , «Il Messaggero» (<i>Pubblici</i> <i>segreti</i>) (1969)	<i>Paolina a Gorizia</i>

Tab. 20. Racconti pubblicati in *Segni sul muro* precedentemente letti in *Taccuino* e pubblicati in periodico

Luca Desiato, in una recensione a *Segni sul muro*, che risulta pertinente anche per quanto riguarda *Taccuino*, scrive che «stupisce in questi racconti la precisione documentaria, quel polso che, dall'intuizione di un personaggio colto nel suo momento della verità, ne fa quasi l'incipit di una possibile opera storica, di molti romanzi che avrebbero potuto essere e non sono esistiti»¹³¹. È il caso, tra gli altri, di *Un cittadino piemontese*, racconto edito nella rubrica *Pubblici segreti* su «Il Messaggero» del 18 novembre 1965 e adottato in *Segni sul muro* senza varianti significative¹³². La narrazione prende spunto da un episodio autobiografico: una visita di Maria Bellonci alla tenuta di famiglia ormai disabitata, nella campagna piemontese di Solero, accompagnata dalla sorella Gianna. Il ritrovamento di un libretto di conti del nonno dell'autrice, il sottotenente Francesco Villavecchia, classe 1793, ispira il racconto di una vicenda privata proiettata sullo sfondo della storia pubblica dell'Italia dell'Ottocento, a cominciare dal declino dell'impero napoleonico, passando per i moti antiaustriaci nel Piemonte del 1821, fino ai primi dieci anni di Unità d'Italia.

L'ampia parte introduttiva, sottotitolata in rivista *La casa benigna*, in cui si descrive con «temperata malinconia» il ritorno nel casale di famiglia, immerso in una pianura oramai costeggiata dallo «stabilimento di questo» o dal «deposito di quello»¹³³, è

¹³¹ L. DESIATO, *Progetti e sogni di antichi eroi*, in «Il Popolo», 29 novembre 1988, p. 9.

¹³² Il racconto è edito su «Il Messaggero» il 18 novembre 1963, per poi essere incluso in *Segni sul muro* (cfr. M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., pp. 111-116).

¹³³ M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., p. 111.

cassata nel copione di *Ritratto piemontese*, ossia nella versione radiofonica del racconto letta al microfono l'11 dicembre 1965, a neanche un mese di distanza dall'uscita in periodico. La lunga digressione autobiografica viene infatti sostituita da poche righe sul valore storiografico degli archivi privati che «ci fanno vedere la storia da un'angolazione particolare» e «ritrovare il gancio di successione con coloro che vissero un momento diverso dal nostro»¹³⁴ ed è poi immediatamente presentata al pubblico la scoperta che dà il via alla narrazione:

Una cassetta di documenti, in legno compatto dipinto di verde chiaro, trovata in una casa di campagna presso Alessandria offre a chi dalla nostra epoca di sfrenatezze veloci sa estrarre un suo tempo di cadenza diversa, il piacere di una ricostruzione dal vivo: e non per scoperte straordinarie che la cassetta racchiuda: ma per qualche documento pubblico, e soprattutto per un libretto di conti che riesce minuziosamente narrativo seppure con semplici cifre¹³⁵.

È qui opportuno il rinvio a Gadda, che prescrive ai collaboratori radiofonici di «entrare subito o pressoché subito in *medias res*» e di «non tener sospeso l'animo del radioascoltatore con lunghi preamboli, con la vacuità di premonizioni superflue che il valore cioè il costo del tempo radioparlato sono ben lontani dal giustificare, dall'ammettere»¹³⁶. Non è questa la sola modifica significativa adottata per avvicinare il testo allo stile della prosa radiofonica. Ne sono un esempio i due brevi passi proposti a seguire:

Da un cassetto segreto mi salta in mano un quadernetto di conti, e mi offre il filo per quella narrazione che un giorno dovrò distendere in un libro; da anni l'ho in mente: una storia privata e pubblica alla maniera che piaceva a Montaigne a Stendhal e a tutti coloro che non disgiungono l'avventura dell'uomo negli episodi quotidiani dalla sua avventura più vasta nei tempi storici¹³⁷.

Ne esce il ritrattino di un uomo partecipe di ogni passione del suo tempo senza essere però un protagonista storico. *Un personaggio che potrebbe suggerire un libro* scritto alla maniera che sarebbe piaciuta a Montaigne o a Stendhal, e a tutti coloro che non disgiungono l'avventura dell'uomo negli episodi quotidiani dalla sua avventura più vasta nei secoli¹³⁸.

¹³⁴ M. BELLONCI, *Taccuino. Ritratto piemontese*, in onda sul Terzo Programma l'11 dicembre 1965 (RTF, b. 2679, fasc. 11), datt. con firma autografa.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., pp. 19-20.

¹³⁷ M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., p. 113. Corsivo mio.

¹³⁸ *Taccuino. Ritratto piemontese*, cit.

Come emerge chiaramente dai brani, la suggestione di Desiato relativa a *Segni sul muro* come costellazione di incipit mancati, trova un riscontro diretto in *Un cittadino piemontese/Ritratto piemontese*. Tuttavia, il passaggio alla radio posa una coltre d'impersonalità sul testo, che viene epurato delle note autoreferenziali al punto che Francesco Villavecchia diventa «un personaggio che potrebbe», genericamente, «suggerire un libro»¹³⁹.

A ben guardare, il caso appena citato s'inscrive in una tendenza macroscopica che investe l'adattamento radiofonico dei racconti: Bellonci segue con attenzione le *Norme* di Gadda, in cui si ammoniva il «carattere esibitivo, autobiografante o addirittura indiscreto» della prima persona, da evitare *in toto* o, se proprio necessaria, da sostituire con «il “noi” di timbro resocontistico neutro»¹⁴⁰. In questo caso, infatti, l'unico elemento che potrebbe ricondurre il brano trasmesso in radio all'esperienza personale dell'autrice è il richiamo al cognome di famiglia, Villavecchia, che tuttavia non utilizza in pubblico già dal matrimonio con Goffredo Bellonci, avvenuto nel 1928, e dunque difficilmente poteva essere noto ai radioascoltatori.

Dall'analisi tra le due redazioni risulta inoltre che l'autrice sia intervenuta principalmente sulla prima parte del racconto: la lunga introduzione alla scoperta dei documenti, innervata da quello «stimolo elettrico della ricerca»¹⁴¹ che tante volte ha guidato Bellonci in archivio, viene decostruita e ricomposta nel copione radiofonica, non solo eliminando, come già segnalato, tutti i rimandi autoreferenziali, ma anche ri assemblando i blocchi narrativi in un ordine che pone marcatamente e preliminarmente l'accento sul libretto di conti. Dunque, come messo in evidenza dalla *Tab. 21*, a risultare alterata non è solamente la struttura, ma anche il sistema tensivo del racconto.¹⁴²

<i>Un cittadino piemontese</i> (novembre 1965)	<i>Ritratto piemontese</i> (dicembre 1965)
1. Lunga premessa che racconta la storia familiare	1. Breve premessa sul valore degli archivi privati

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ C. E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., p. 18.

¹⁴¹ M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., p. 113.

¹⁴² Sull'adattamento radiofonico come alterazione del sistema tensivo della narrazione cfr. D. BARBIERI, *Radio-lied: il racconto trasmutato*, in *Tensioni, interpretazione, protonarratività*, a cura di D. Barbieri e L. Marconi, in «Versus: Quaderni di studi semiotici», nn. 98-99, maggio-dicembre 2004, pp. 213-232.

2. Ritrovamento della cassetta di legno contenente i documenti del <i>nonno</i> F. Villavecchia	2. Ritrovamento della cassetta di legno contenente i documenti del <i>sottotenente</i> F. Villavecchia
3. Ritrovamento del brevetto di carica di sottotenente	3. Accenno al libretto dei conti: stimolo (generico) alla scrittura narrativa
4. Ritratto in miniatura del nonno evoca descrizione fisica	4. Ritrovamento del brevetto di carica di sottotenente
5. Ritrovamento del libretto di conti: stimolo per Bellonci alla stesura di un nuovo romanzo	5. Descrizione del libretto dei conti, titolo <i>Note</i>
6. Descrizione del libretto di conti, titolo <i>Note</i>	6. Ritratto in miniatura del sottotenente evoca descrizione fisica
7. Resto del racconto	7. Resto del racconto (pressoché invariato)

Tab. 21. Confronto tra la struttura di *Cittadino piemontese*, pubblicato su «Il Messaggero» nel novembre 1965, e *Ritratto piemontese*, letto nella rubrica *Taccuino* il mese successivo.

b. «Sotto un cielo d'archivio». La ricerca documentaria in *Taccuino*

«Non so se la parte narrativa sia soffocata dalla parte storica. Bisogna che siano fuse senza residui»¹⁴³, appunta Maria Bellonci sul proprio diario il 5 gennaio 1985, prossima alla pubblicazione di *Rinascimento privato*. L'impegnativo lavoro di revisione cui viene sottoposto il romanzo, nel corso degli ultimi mesi di vita della scrittrice, chiude la parabola di una ricerca storica e letteraria instancabile, avviata già con l'opera prima, *Lucrezia Borgia*. Tra i due cardini della produzione letteraria, l'autrice porta infatti a realizzazione molteplici progetti narrativi di impianto storiografico, tra cui i *Segreti dei Gonzaga*, *Milano viscontea*, *Tu vipera gentile* e *Marco Polo*, tutti accomunati da una perfetta armonia tra «storia privata e pubblica alla maniera che piaceva a Montaigne e a Stendhal e a tutti coloro che non disgiungono l'avventura dell'uomo negli episodi quotidiani dalla sua avventura più vasta nei tempi storici»¹⁴⁴.

¹⁴³ M. BELLONCI, *Diario di "Rinascimento privato" (1983-1986)*, a cura di S. Petrocchi, in EAD., *Rinascimento privato*, Mondadori, Milano, 2022, pp. 477-514: 485.

¹⁴⁴ E. FERRERO, *Introduzione*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I, cit., pp. XI-XXXVI: XXIII-XXIV.

Al fine di realizzare ciò che con la pubblicazione di *Rinascimento privato* si delinea come un preciso disegno intellettuale, Bellonci non fa alcun mistero di aver costantemente dialogato con il patrimonio epistolare e diaristico d'archivio, né di aver fatto ricorso alla corrispondenza privata e amministrativa, soprattutto di età rinascimentale, come fonte primaria tanto per la sfaccettata caratterizzazione dei personaggi quanto per la ricostruzione delle dinamiche storico-politiche al centro dei romanzi. Dimostrandosi una sapiente restauratrice, fonda dunque i propri esperimenti narrativi su una solida base di ricostruzione storiografica: frequenta, in particolar modo, le sale dell'Archivio di Stato di Mantova, privilegiando la consultazione di migliaia di carte di carattere privato, analizzate con la minuziosità della storica e successivamente assimilate nell'architettura narrativa con la creatività della scrittrice¹⁴⁵. È attraverso questo scrupoloso processo di assorbimento e rielaborazione della fonte, dettagliatamente indagato da Antonelli¹⁴⁶, che la realtà della storia riesce a fondersi alla verità del romanzo e, riprendendo l'evocativa metafora di Debenedetti, l'«azione di narratrice» in Bellonci si fa «simile alla ginnica rovesciata di un lanciatore: prende la storia che ha dietro le spalle e la proietta davanti a sé, trasforma il passato cognito in un futuro incognito»¹⁴⁷.

Un'altra cosa che andavo notando: avevo incontrato nei miei studi d'archivio molti personaggi e molte persone del passato in lettere private, rivelatrici anche sotto i trucchi epistolari di movimenti interiori. Ed ogni tanto riscontravo fra le persone che venivano da noi, voci, inflessioni, giri di parole identici a quelli di secoli fa. Potrei dire che a me è toccato in sorte di conoscere gli uomini prima nelle carte e poi nella vita e di aver ricevuto continue conferme a certe intenzioni che già mi erano apparse certezze¹⁴⁸.

La riflessione sulle fonti epistolari come bacino di preziose informazioni per la ricerca storiografica non si limita al processo di ideazione dei romanzi, ma, anzi, compenetra

¹⁴⁵ Cfr. S. SCARPARO, «Sono uno storico in quanto scrittore»: *Imagining the past in Maria Bellonci's Rinascimento Privato*, cit., pp. 227-240; S. ROUSH, *Isabella inventrix. History and creativity in Maria Bellonci's Rinascimento privato: Romanzo*, in «Italia», LXXIX, n. 2, 2002, pp. 189-203.

¹⁴⁶ G. ANTONELLI, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, in «Lingua e Stile», XLI, n. 2, dicembre 2006, pp. 275-302.

¹⁴⁷ G. DEBENEDETTI, *Maria Bellonci*, presentazione di M. Forti, Milano, Mondadori, s.d. [1979], p. 17. Il volume, fuori commercio, raccoglie un saggio di Debenedetti letto nel luglio del 1961 nel corso di un convegno a Positano dedicato al genere romanzesco.

¹⁴⁸ M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del premio Strega*, Milano, Club degli editori, 1969, p. 28.

l'opera dell'intellettuale e confluisce nel più ampio progetto culturale bellonciano, che si muove in direzioni trasversali.

Dall'analisi dei copioni di *Taccuino* emerge chiaramente, come già segnalato, una continua rielaborazione di temi e motivi rintracciabili anche nell'officina narrativa di Bellonci: tra questi, è particolarmente frequente il ragionamento sulle fonti epistolari, che, per quanto è possibile evincere dai dattiloscritti conservati presso le Teche Rai, anima la trasmissione radiofonica almeno dal 1961 al 1969¹⁴⁹. In quest'arco temporale le considerazioni sulla corrispondenza privata si delineano in due direttrici fondamentali, ossia il commento a epistolari di valore letterario e la riflessione sulle lettere come fonte documentaria per l'indagine storiografica, quest'ultima maggiormente legata al carattere metodologico della ricerca: per quanto si rilevi un'innegabile interconnessione e una vicendevole influenza tra i due approcci, la scansione cronologica delle linee di tendenza appena tracciate evidenzia in *Taccuino* una particolare intensificazione della riflessione sul valore documentario della corrispondenza privata nella seconda metà degli anni Sessanta, elemento su cui si tornerà in seguito (Tab. 22).

Tema Anno	Epistolari di valore letterario	Scritture private come fonti storiografiche
1961	- <i>Lettere dannunziane</i> - <i>Lettere di uno sconosciuto</i> (Oriani) - <i>Gaspare Gozzi tra noi</i> - <i>L'italiano di Madame de Sévigné</i> - <i>Una cronaca bolognese</i> (d'Epinay, du Deffand, Savorgnan)	
1963		- <i>Un documento vivo</i>
1965		- <i>Epistolari come civiltà</i>
		- <i>Isabella, oggi</i> (Isabella d'Este)
1966	- <i>Anche le donne</i> (Pavese) - <i>Ultime su Casanova</i>	- <i>La storia e il segreto</i> - <i>Dialoghi e racconti</i>
1967	- <i>Lettera di Federico</i> (Borromeo)	- <i>Quasi seicento anni</i>

¹⁴⁹ Si avanza l'ipotesi che la tematica sia stata affrontata anche in puntate posteriori al 1971, che tuttavia non risultano conservate in RTF.

1969	- <i>Il passato nel presente</i>

Tab. 22. Scansione cronologica e tematica delle puntate di *Taccuino* che accolgono una riflessione sul genere epistolare.

Le conversazioni di carattere letterario, condensate particolarmente nel 1961 (Tab. 22), sono spesso suggerite da recenti edizioni a stampa e propongono una lettura dei carteggi come strumento per ampliare le prospettive d'analisi sulla vita intellettuale e produzione artistica di firme più o meno note al grande pubblico. Avverte tuttavia Bellonci che «quasi tutte le lettere sono in certo modo enigmi per il buon interprete» ed è quindi necessario «andare cauti nell'interpretazione degli epistolari», supportando lo studio epistolare con una conoscenza approfondita tanto degli scriventi quanto del contesto, «per poter pesare al giusto quanto le lettere manifestano e decantare una verità dalla congerie di elementi spuri, notizie effimere, assicurazioni cadute lì per abitudine o per sventatezza, per complimento o per riflesso inconscio delle cose circostanti»¹⁵⁰. Queste considerazioni, lette nel corso della puntata *Lettere dannunziane* del 4 marzo 1961, scaturiscono dalla pubblicazione di alcune missive inedite inviate da Gabriele d'Annunzio a Luigi Capuana tra il 1882 e il 1905, curata da Gino Raya sul trimestrale «Narrativa» nel 1960¹⁵¹. È questo uno di quei casi in cui, secondo Bellonci, il lascito epistolare di un autore non offre inaspettate rivelazioni sulla sua figura, ma si limita a confermare «con una semplicissima evidenza [...] i chiari episodi di una vita proprio nel senso che conosciamo», dal fervore giovanile che palesano le prime epistole di «vivezza nervosa», all'«elegante squallore»¹⁵² artificioso delle lettere più mature.

Diversa la questione per quanto concerne il carteggio di Alfredo Oriani¹⁵³, recensito nell'aprile 1961, in una puntata dal titolo lampante *Lettere di uno sconosciuto*¹⁵⁴. La controversa figura dell'autore, alla cui memoria certamente «non ha giovato una

¹⁵⁰ *Taccuino. Lettere dannunziane*, RTF, b. 2680, fasc. 5, 4 marzo 1961, cc. 2-3, datt.

¹⁵¹ G. RAYA, *La trentennale amicizia tra Capuana e D'Annunzio*, in «Narrativa. Trimestrale di prosa e critica», V, n. 4, Roma, Ciranna, 1960, pp. 130 e ss. Un quadro esaustivo delle pubblicazioni a stampa dell'epistolario dannunziano è fornito in C. VIOLA, *Edizioni a stampa di epistolari di letterati italiani. Tendenze e iniziative*, in «Mefrim», CXXXII, n. 2, Roma, École Française de Rome, 2020, pp. 317-338: 335. Cfr. anche S. COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno, 2012, pp. 339-341.

¹⁵² M. BELLONCI, *Taccuino. Lettere dannunziane*, cit., cc. 4-6.

¹⁵³ A. ORIANI, *Le lettere*, a cura di Pietro Zama, Bologna, Cappelli, 1958.

¹⁵⁴ M. BELLONCI, *Taccuino. Lettere di uno sconosciuto*, Terzo Programma, 15 aprile 1961, RTF, b. 2680, fasc. 6, datt.

propaganda che volle darcelo come precursore di dittature», andrebbe per Bellonci rimodulata alla luce di un epistolario che svela la «combustione di uno spirito» tormentato da fanatismi e slanci titanici, che pur «appare stranamente innocente e quasi disarmato»¹⁵⁵. Il carteggio registra dunque il declino di un uomo sempre più solo, abbandonato dal mondo editoriale e dagli affetti, in bilico sul filo della mitomania, che tuttavia sa offrire ai suoi corrispondenti uno sguardo lucido sull'Italia di fine Ottocento, tradendo «la natura sua di storico e di politico assai superiore alla sua vocazione di narratore e commediografo»¹⁵⁶.

Non tutte le soluzioni editoriali volte alla diffusione di carteggi letterari raccolgono in *Taccuino* lo stesso grado di entusiasmo e, anzi, Bellonci s'interroga, in una conversazione andata in onda nel '66¹⁵⁷, in merito alla validità del volume Einaudi contenente le lettere private di Cesare Pavese scritte tra il 1924 e il 1944¹⁵⁸. La perplessità sorge rispetto alla pubblicazione della corrispondenza giovanile di un ancora sconosciuto Pavese: «veramente lettere qualsiasi di un qualsiasi provinciale»¹⁵⁹, chiosa l'autrice. Ponendosi una questione deontologica preliminare¹⁶⁰, trova quindi discutibile la legittimità di un'operazione editoriale che mette a nudo delle effusioni «private, transitorie, anzi momentanee» che nulla di rilevante aggiungono alla figura dell'«ultimo sventurato eroe della nostra letteratura»¹⁶¹. Inoltre, se Lorenzo

¹⁵⁵ Ivi, c. 8.

¹⁵⁶ Ivi, c. 9.

¹⁵⁷ M. BELLONCI, *Taccuino. Anche le donne*, Terzo Programma, s.d. [1966], RTF, b. 2679, fasc. 12, datt. con correzioni ms. aut.

¹⁵⁸ C. PAVESE, *Lettere (1924-1944)*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966. Il volume, congiuntamente al secondo tomo *Lettere (1945-1950)*, è stato riedito in ID., *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 2004.

¹⁵⁹ M. BELLONCI, *Taccuino. Anche le donne*, cit., c. 5.

¹⁶⁰ Per un raffronto sul quadro delle questioni aperte relativamente all'impostazione metodologica dello studio epistolare si vedano almeno A. FOCHI COTUFEGLI, *L'epistolario e il lettore*, in «Italianistica», XVII, n. 2, maggio-agosto 1988, pp. 299-311; G. RESTA, *Per l'edizione dei carteggi degli scrittori*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Roma, 23-25 ottobre 1980), a cura di Elio d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989, pp. 68-80; F. FINOTTI, *Ritratto, maschera, fisionomia. Il genere epistolare e il carteggio Croce-Prezzolini*, in «Lettere italiane», XLIII, n. 1, gennaio-marzo 1991, pp. 88-104; G. FERRONI, *La struttura epistolare come contraddizione (carteggio privato, carteggio diplomatico, carteggio cancelleresco)*, in *Niccolò Machiavelli politico storico letterario. Atti del Convegno di Losanna*, a cura di J. J. Marchand, Roma, Salerno, 1997, pp. 247-269; *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai greci al Novecento*, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini, 1998; M. P. DONATI, *Lettere, corrispondenze, reti epistolari. Tradizioni editoriali, temi di ricerca, questioni aperte*, in «Mefrim», CXXXII, 2, Roma, École Française de Rome, 2020, pp. 249-255; C. VIOLA, *Edizioni a stampa di epistolari di letterati italiani*, cit.; C. CARUSO, *Leggere epistolari*, in *Metodi, problemi e prospettive nello studio degli epistolari*, a cura di S. Canzona, V. Leone, F. Foligno, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 9-20.

¹⁶¹ M. BELLONCI, *Taccuino. Anche le donne*, cit., c. 7.

Mondo, curatore della raccolta, rimarca, nella premessa alla riedizione del volume, una coltre di naturale esibizionismo sulle lettere pavesiane, a voler «accreditare presso gli altri l'immagine che [l'autore] andava costruendo di sé»¹⁶², Bellonci ha tutt'altra impressione: nonostante l'esperienza in archivio l'abbia resa consapevole del rischio di imbattersi in quella manipolazione narcisistica che potenzialmente inquina le lettere di ogni tempo e di ogni penna, alla cui verità concorrono troppe variabili per avanzare alcuna pretesa di autenticità¹⁶³, le risulta che dalla raccolta si staglino molte «grida» sincere e vulnerabili, che, quantomeno negli anni adolescenziali, chiedevano l'inviolabilità che si deve ai segreti giovanili. Diverse le valutazioni sulla seconda sezione del volume, di cui molte lettere, come ad esempio quelle indirizzate a Fernanda Pivano, sollecitano il lettore «come la punta affilata di un coltello» e «aggiungono una pennellata di colore più misterioso e crudele al ritratto dello scrittore»¹⁶⁴.

Notevole anche l'attenzione riservata a carteggi dei secoli precedenti: se sommario è il riferimento agli epistolari settecenteschi di Gasparo Gozzi¹⁶⁵ e Giacomo Casanova¹⁶⁶, maggior profondità d'analisi epistolografica raggiungono le puntate dedicate alle corrispondenze del XVII secolo del cardinale Federico Borromeo e della marchesa Madame de Sévigné. A proposito dell'epistolario curiale, è oggetto di ammirata analisi una lettera «stupenda [...] per una nuda semplicità acutamente sofferta»¹⁶⁷ scritta dall'arcivescovo Borromeo alla monaca Caterina Morlupo tra il 1611 e il 1613, «esempio di scrittura modernissima»¹⁶⁸ che infonde in una sintassi rapida e martellante l'acuta sensibilità letteraria del fondatore della Biblioteca

¹⁶² L. MONDO, *Introduzione*, in C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, cit.

¹⁶³ Sulla questione della lettera come autoritratto costruito dello scrivente cfr. N. BONIFAZI, *Le lettere infedeli. Ariosto Giordani Leopardi Manzoni*, Roma, Officina, 1984; F. FINOTTI, *Ritratto, maschera, fisionomia*, cit.; R. MORABITO, *Pratiche epistolari e generi letterari*, in *Lettere e letteratura. Studi sull'epistolografia volgare in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 9-19; *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Roma, Storia e Letteratura, 2017.

¹⁶⁴ M. BELLONCI, *Taccuino. Anche le donne*, cit., c. 6.

¹⁶⁵ M. BELLONCI, *Taccuino. Gaspare Gozzi tra noi*, Terzo Programma, 27 maggio 1961 RTF, b. 2680, fasc. 7, datt. con correzioni ms.

¹⁶⁶ M. BELLONCI, *Taccuino. Ultime su Casanova*, Terzo Programma, 26 febbraio 1966, RTF, b. 2679, fasc. 16, datt. con correzioni ms. autografe. Le edizioni a stampa ad oggi più complete degli epistolari di Gozzi e Casanova sono indicate in C. VIOLA, *Edizioni a stampa di epistolari di letterati italiani*, cit., p. 329.

¹⁶⁷ M. BELLONCI, *Taccuino. Lettera di Federico*, RTF, b. 2680, fasc. 37, 23 dicembre 1967, c.n.n., datt. con correzioni ms. autografe e firma autografa. Il riferimento è presumibilmente alla pubblicazione del carteggio tra Federico Borromeo e Suor Caterina Paluzzi di Morlupo in *Lettere di Federico Borromeo alla domenicana Suor Caterina Paluzzi*, a cura di G. Gabrieli, Pistoia, Arte della Stampa, 1935.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Ambrosiana. Ancor più gremito di notazioni linguistiche è il commento all'edizione di *Lettres* di Madame de Sévigné: Bellonci presenta al pubblico l'edizione in tre volumi per i tipi di Gallimard (1953-1957)¹⁶⁹, indagando uno spunto originale, vale a dire le citazioni in italiano che costellano le lettere del celebre epistolario «e aggiungono nel mosaico dai toni sostenuti alla francese come una bella pennellata italiana usata gaiamente e gagliardamente»¹⁷⁰. La corrispondenza di Sévigné è infatti adornata da continui richiami ai poemi epici italiani, con citazioni quasi esatte (perdonabile è per Bellonci qualche imperfezione mnemonica) dal Tasso, dal Boiardo e dall'Ariosto, ripercorse nel dettaglio in *Taccuino*.

c. *Isabella d'Este tra i media*

«La libertà sintattica e nervosa», la fluidità nel cambio di toni e registri e l'intelligenza di argomentazione, che «rende grandioso anche il pettegolezzo»¹⁷¹, accomunano per Bellonci la scrittrice francese, Madame de Sévigné, a un'altra grande epistolografa, meno nota, ma altrettanto prolifica: Isabella d'Este, figura centrale del Rinascimento, su cui l'autrice ha portato avanti un lavoro di ricerca cinquantennale, che confluisce in *Taccuino* particolarmente nel 1965, articolandosi nelle due conversazioni intitolate *Isabella, oggi*¹⁷² ed, espressione alquanto paradigmatica, *Epistolari come civiltà*¹⁷³. La presenza di Isabella d'Este tra le carte di *Taccuino* permette di individuare in determinati passi della serie radiofonica alcuni precisi nuclei di ragionamento, successivamente assunti nel processo di scrittura di *Rinascimento privato*: nonostante

¹⁶⁹ M. DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, a cura di Emile Gérard-Gailly, 3 voll., Parigi, Gallimard, 1953- 1957. Sull'epistolario di Madame de Sévigné si vedano almeno F. NIES, *Les lettres de Madame de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*, Parigi, Honoré Champion, 1992; B. CRAVERI, *Madame du Deffand et madame de Sévigné: les enjeux d'un modèle*, in *L'Épistolaire au féminin. Correspondances de femmes (XVIII^e-XX^e siècles)*, a cura di B. Díaz, J. Siess, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, pp. 163-178; B. BRAY, *Causerie et conversation dans les lettres de madame de Sévigné*, in IDEM, *Épistoliers de l'âge classique*, Tübingen, Gunter Narr, 2007.

¹⁷⁰ M. BELLONCI, *Taccuino. L'italiano di Madame de Sévigné*, RTF, b. 2680, fasc. 8, 5 agosto 1961, c. 7, datt. con correzioni ms.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² M. BELLONCI, *Taccuino. Isabella, oggi*, 4 settembre 1965, RTF, b. 2679, fasc. 7, datt. con correzioni ms. aut. e firma aut.

¹⁷³ M. BELLONCI, *Taccuino. Epistolari come civiltà*, s.d. [1965], RTF, b. 2679, fasc. 1, datt.

la distanza ventennale tra le due esperienze, sono questi gli anni in cui Bellonci rimette mano all'epistolario estense, già ampiamente consultato negli anni Trenta nel corso degli studi su Lucrezia Borgia, per lavorare a una serie per la tv, scritta con Anna Maria Rimoaldi, oggi pubblicata nel volume *Teatro segreto*¹⁷⁴. Il lavoro della sceneggiatura viene avviato nel 1966.

Di puntata in puntata, l'ampio racconto narra la storia d'Italia in un periodo di grande crisi, dalla fine delle Signorie alle preponderanze straniere sulla nostra penisola. In questo periodo assistiamo allo straordinario fenomeno di una cultura e di un'arte che si impongono al mondo, e assistiamo nello stesso tempo al decadimento politico e alla perdita della libertà in Italia. [...] Ho cercato di fare in quest'opera qualche cosa di molto nuovo, lavorandovi per circa sei anni, e questo tempo è stato necessario per estrarre dai documenti quanto potesse essere visivo, creando cioè uno stile di rappresentazione visiva come ho creato nei miei libri e creo un linguaggio letterario¹⁷⁵.

Sebbene il progetto non venga finalizzato – «la grande stagione degli sceneggiati televisivi volgeva al termine»¹⁷⁶ e, inoltre, emergono delle perplessità relative alla dissonante caratterizzazione del personaggio della marchesa¹⁷⁷ – la ricerca di una forma espressiva in cui declinare l'opera su Isabella non si arresta: superata la delusione per la mancata trasmissione dello sceneggiato, nell'agosto del 1983 l'autrice rimette mano al testo e avvia la stesura di *Rinascimento privato*, un «libro perverso e vivo»¹⁷⁸, in cui narrativa e storia sono «fuse senza residui»¹⁷⁹. Il lungo lavoro sul soggetto televisivo crea dunque un punto di raccordo interessante tra *Taccuino* e *Rinascimento privato*, consentendo di leggere le considerazioni sulla tradizione epistolare interne alla trasmissione radiofonica alla luce della pubblicazione dell'ultima opera bellonciana, come un elemento cruciale nella caratterizzazione del personaggio, che, sottolinea Besutti, «dal racconto sino al romanzo [...] viene precisandosi nella sua sostanza umana, così a fondo indagata dalla Bellonci, e, nel

¹⁷⁴ *Isabella d'Este. Dalla sceneggiatura di Maria Bellonci e Anna Maria Rimoaldi*, in M. BELLONCI, *Teatro Segreto*, Mantova, Rai Eri-Tre Lune, 2006, pp. 57-179.

¹⁷⁵ Intervista a Maria Bellonci, Terzo Programma, ora in *Note ai testi. Rinascimento privato*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. II, cit., pp. 1526-1527. Cfr. anche M. BELLONCI, *Teatro segreto*, cit.

¹⁷⁶ P. BESUTTI, *Postfazione. Come una partitura. Musica e arte nella drammaturgia di Maria Bellonci*, in M. BELLONCI, *Teatro segreto*, cit., pp. 181-206: 188.

¹⁷⁷ M. G. MAZZUCCO, *La perla di Isabella d'Este*, in M. BELLONCI, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 2022, p. VIII.

¹⁷⁸ M. BELLONCI, *Diario di "Rinascimento privato" (1983-1986)*, a cura di S. Petrocchi, in EAD., *Rinascimento privato*, cit., p. 494 (10 aprile 1985).

¹⁷⁹ Ivi, p. 485 (5 gennaio 1985).

trapasso da un linguaggio a un altro, acquista nuove sfaccettature, nuovi bagliori e nuovi spessori»¹⁸⁰.

Confrontandosi con i materiali, emerge una particolare insistenza su questioni metodologiche relative alla fruizione del documento privato come fonte storiografica: l'autrice torna a più riprese sulle insidie che sottostanno all'interpretazione della corrispondenza, oltre che per questioni di attendibilità e autenticità della fonte, già indagate in altre occorrenze, anche per via della necessità di supportare lo studio epistolografico con una precisa conoscenza della cornice storica, culturale e politica in cui il carteggio si inquadra. Suddette complicazioni sono per Bellonci particolarmente pertinenti ai carteggi scritti dalle donne dei secoli scorsi, oggetto di una particolare difficoltà in termini tanto di reperibilità della fonte quanto di spontaneità della pratica scrittoria: segnala a tal proposito che «un epistolario femminile inteso come un racconto di cose viste e smentite [...] presuppone una civiltà che lasci alle donne la libertà di esprimersi senza costrizione e senza trucchi» e suggerisce che il peso del giudizio sociale debba aver «raggelato certamente molte vivaci penne femminili»¹⁸¹. Questo parzialmente spiega la tradizione non copiosa di tale documentazione, la cui fruizione non è per giunta facilitata dalla persistenza di un grande scoglio di natura linguistica.

Il processo di rimozione investe anche i casi più fortunati, come il sostanzioso *corpus* della marchesa di Mantova: le venticinquemila lettere di Isabella sono infatti scritte «in un italiano fortemente contaminato di dialettalismi»¹⁸², difficoltà comune a tutta una mirabile letteratura privata del Quattro e del Cinquecento, che proprio a causa del

¹⁸⁰ P. BESUTTI, *Postfazione*, cit., p. 191. Si segnala che è stato recentemente prodotto un film documentario sulle figure di Bellonci e Isabella d'Este: *Regine di quadri. Maria Bellonci e Isabella D'Este, le due donne del Rinascimento italiano*, regia di A. Testa, produzione Coevolutions, 2023.

¹⁸¹ *Epistolari come civiltà*, cit., c. 10. Per un quadro degli studi sulla scrittura epistolare femminile si vedano almeno M. L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993; *L'épistolaire, un genre féminin?*, a cura di C. Planté, Parigi, Champion, 1998; *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella, 1999; C. STEEDMAN, *A woman writing a letter*, in *Epistolary Selves. Letters and Letters-Writers 1600-1945*, a cura di R. Earle, Aldershot-Brookfield, Ashgate, 1999, pp. 111-133; A. PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008; L. FORTINI, *Corrispondersi. Alcune riflessioni sull'epistolografia femminile*, in *Per amicizia. Scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, a cura di C. Virdis Limentani e M. Farnetti, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 25-36; EAD., *Scrivere lettere come forma della relazionalità. Intorno agli epistolari di de Céspedes, Ginzburg, Morante e altre*, in *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*, cit., pp. 117-128.

¹⁸² M. BELLONCI, *Taccuino. Epistolari come civiltà*, cit., c. 11.

dialetto resta riservata a una conoscenza elitaria e «non concorre o concorre solo limitatamente a partecipare alla civiltà di tutti»¹⁸³. A questa stessa ragione Bellonci adduce il misero destino editoriale di epistolari di notevole valore letterario, che pur ottengono scarsissimo successo di pubblico, come la raccolta di lettere d'amore inedite della gentildonna veneziana Maria Savorgnan a Pietro Bembo¹⁸⁴: un volume che, se avesse raccolto testi in lingua francese (nel Seicento già pressoché unificata), «avrebbe dato da parlare un pezzo», e che ha invece avuto in Italia una circolazione ridotta al minimo, limitata ai pochi disposti a confrontarsi con un italiano ostico, traboccante di arcaismi e regionalismi¹⁸⁵.

L'epistolario isabelliano torna a essere protagonista della rubrica Rai nel 1965, probabilmente anche sulla scia dell'entusiasmo per il ritrovamento dei resti di Isabella d'Este e Francesco II Gonzaga nella Chiesa di Santa Paola di Mantova: Bellonci aveva seguito scrupolosamente le ricerche di don Costante Berselli, lo scopritore della tomba coniugale, del prof. Ercolano Morani, ricercatore d'archivio, e dell'antropologo Ivo Orlandini, guidando i lettori di *Pubblici segreti* su «Il Messaggero» e, contemporaneamente, i radioascoltatori di *Taccuino* nelle diverse fasi di rinvenimento e identificazione delle salme¹⁸⁶. Si spiega quindi, a maggior ragione, il rinnovato interesse nella figura della marchesa di Mantova all'altezza del 1965, anno in cui l'autrice esalta a più riprese il lascito epistolare di Isabella:

Di venticinquemila lettere circa è formato il gran carteggio isabelliano nel quale passano la storia politica, la storia dell'arte e la storia del costume rinascimentali in testimonianze dirette e incredibilmente rilevate. [...] Moralmemente limpida, niente la stupisce o la limita, nemmeno la conversazione ardita. [...] Altra è la sua libertà che consisteva nella cosa più rara che poteva allora riuscire ad una donna e che è oggi conquista attuale di ognuna: la coscienza di sé come individuo che in lei fu elaborata e esternata con la

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ M. SAVORGNAN, *Maria Savorgnan-Pietro Bembo: carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950. Cfr. M. FARNETTI, *Maria Savorgnan epistologa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento: corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2016, pp. 53-71.

¹⁸⁵ M. BELLONCI, *Taccuino. Una cronaca bolognese*, RTF, b. 2680, fasc. 4, 28 gennaio 1961, c. 3, datt.

¹⁸⁶ La scoperta della presunta salma di Isabella nella tomba di Santa Paola viene presentata rispettivamente in M. BELLONCI, *Isabella ritrovata*, in «Il Messaggero», 26 agosto 1965 (ora in EAD., *Pubblici segreti*, cit., pp. 604-610) e nel brano radiofonico *Taccuino. Passato e presente*, RTF, b. 2679, fasc. 7, 4 settembre 1965. L'identificazione certa dei resti di Isabella d'Este è invece annunciata in M. BELLONCI, *Tavole per Isabella*, in «Il Messaggero», 4 novembre 1965 (ora in EAD., *Pubblici segreti*, cit., pp. 628-631) e nel brano radiofonico *Taccuino. Ultime su un ritrovamento*, RTF, b. 2679, fasc. 10, 27 novembre 1965. «Ad Isabella d'Este è toccato in sorte di essere riconosciuta attraverso il marito, lei che di tanto lo sovrastò nella vita» (EAD., *Pubblici segreti*, cit., p. 631).

fermezza di uno stile unico. Figlia dell'umanesimo assunto a sostanza nutritiva, Isabella d'Este fu lucida e netta come il suo famoso smeraldo tanto ammirato da Benvenuto Cellini: un po' dura, ma verde e profonda, per sessantacinque anni pari a se stessa e senza declino¹⁸⁷.

Da sottolineare dunque, il carattere ibrido di tali testi e la prospettiva multifocale che offrono, rispecchiando «in variazioni pungenti e vivaci un'epoca intera», ma anche i «tanti costanti e varianti interessi» della sua autrice, e ancora «agilità politica e curiosità artistica e femminili moti e fervori e modo di esprimere il proprio carattere in scorci rapidi e scintillanti»¹⁸⁸.

Ancora nel 1965, Bellonci è insignita del Premio Isabella d'Este¹⁸⁹ e rende partecipe il proprio pubblico della serata di premiazione, pubblicando un articolo su «Il Messaggero» il 2 dicembre 1965, intitolato *Corinne in Campidoglio*:

Mi guardo intorno e penso che ben pochi in questa riunione conoscono Isabella: nessuno, certo, la conosce come me che l'ho seguita in tante ricognizioni fra le sue venticinquemila lettere, fra i documenti degli ambasciatori e nei luoghi dove lei ha vissuto riinventando ogni mattina l'esistenza. Ma forse se una vibrazione insolita ha investito felicemente questa riunione qualche cosa di lei, di quella vitalità libera e vigorosa ci è arrivata attraverso i secoli: di lei che volge il chiaro viso lombardo e può ripeterci le parole che mandò al marito nel 1502, da Venezia, dove stava con la prediletta amica Elisabetta Gonzaga: «Non vi pare che noi si sia delle gagliarde donne che vadano per il mondo?»¹⁹⁰.

Lo studio del genere epistolografico sarebbe quindi in grado di conferire un'inedita profondità ai protagonisti della Storia, tanto più in ricerche incentrate sulle figure femminili che hanno animato la vita culturale e politica del passato. Difatti, sebbene nel caso di Isabella d'Este – e di Lucrezia Borgia – non si tratti di personalità escluse dalla storiografia ufficiale, in quanto il loro valore come *agentes* nello spazio pubblico è riconosciuto, Susanna Scarparo ben argomenta l'ipotesi che, nel suo ultimo romanzo e, possiamo aggiungere, tramite le diverse precedenti proposte intermediali, Bellonci

¹⁸⁷ M. BELLONCI, *Taccuino. Isabella, oggi*, RTF, b. 2679, fasc. 7, 4 settembre 1965, c. 7, datt. con correzioni ms. aut. e firma aut. Il testo radiofonico dialoga con l'articolo M. BELLONCI, *Isabella ritrovata*, cit.

¹⁸⁸ M. BELLONCI, *Taccuino. Epistolari come civiltà*, RTF, b. 2679, fasc. 1, 1965, c. 10, datt. con correzioni ms. aut.

¹⁸⁹ L'autrice viene premiata per il giornalismo («si è saputo poi che la formulazione doveva essere "attività letteraria"») (EAD., *Pubblici segreti*, cit., p. 632). Tra le altre dieci donne insignite del Premio nel 1965: Irene Galitzine, Indira Gandhi, Kate Strobel, Ursula Eichstadt, Valentina Tereschkova, Maja Plisetskaja e Nina Krusceva.

¹⁹⁰ M. BELLONCI, *Corinne in Campidoglio*, in «Il Messaggero», 2 dicembre 1965, ora in EAD., *Pubblici segreti*, cit., pp. 631-634: 634.

abbia dato ad Isabella d'Este «another chance to write herself into history»¹⁹¹ e che la rimodulazione della figura della marchesa, parzialmente in contrasto con la caratterizzazione tramandata dal canone istituzionale, sia stata resa possibile dalla riscoperta di scritture private quali diari e scambi epistolari¹⁹². Nel processo d'immedesimazione e adesione tra Bellonci *auctor* e Isabella *agens*, l'approfondita conoscenza del patrimonio epistolare si conferma cruciale per la scrittrice, che dichiara, in un'intervista preparata in occasione dell'uscita del romanzo: «sono stati cinque anni all'incirca, nei quali ho letto lettere della mia Isabella (a migliaia) e sono entrata non solo nel suo pensiero ma nella formazione logica del suo pensiero»¹⁹³.

L'analisi delle carte di *Taccuino* come spia dell'approccio bellonciano al documento privato, per l'autrice configurazione di un portale temporale tra presente e passato, di un dispositivo di connessione tra anime e menti distanti nelle epoche. Così, come nel 1963 il rinvenimento di una lettera d'amore è descritto nei termini di un «incanto consolante», che fonde «in una stessa vibrazione» noi e i nostri predecessori¹⁹⁴, pochi anni dopo, a proposito della ricerca in archivio, l'autrice scrive in *Taccuino* di non percepire «schermi tra noi e coloro che vissero, i quali ci rassicurano sulla nostra stessa identità di esseri viventi»¹⁹⁵. In quella dimensione quotidiana che, nella sua insignificanza, è potenzialmente per Blanchot «il luogo di ogni significato possibile»¹⁹⁶, è da ricercarsi quindi la sostanza nutritiva della creazione letteraria: non

¹⁹¹ S. SCARPARO, "Sono uno storico in quanto scrittore": *Imagining the past in Maria Bellonci's "Rinascimento Privato"*, cit., p. 230.

¹⁹² Cfr. G. REED, *Rinascimento privato: A Historiographic Carnival*, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di M. O. Marotti e G. Brooke, Cranbury, Associates University Presses, 1999, pp. 102-109; S. ROUSH, *Isabella inventrix*, cit.; G. FALESCHINI LERNER, *La stanza degli orologi: Storia e memoria in Rinascimento privato di Maria Bellonci*, cit., pp. 113-124; L. AVELLINI, *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, cit..

¹⁹³ Dattiloscritto di un'intervista preparata da Bellonci in occasione dell'uscita di *RP* ora in GIUSEPPE ANTONELLI, *La voce dei documenti*, cit., p. 292.

¹⁹⁴ M. BELLONCI, *Taccuino. Un documento vivo*, RTF, b. 2680, fasc. 28, 1963, c. 3, datt. con correzioni ms. autografe. La puntata è dedicata al rinvenimento di una carta epistolare sciolta firmata da Diadema, donna perugina del Trecento, e inviata a un ufficiale della corte inglese, presumibilmente di nome John Cook, italianizzato nel vezzeggiativo Giacocco. La lettera deve aver appassionato molto l'autrice, che traduce il copione radiofonico dal breve racconto *Diadema, donna cortese, scrive a «Giacocco suo»* (1946), successivamente incluso in *Segni sul muro* (in *Opere*, I, cit., pp. 1418-1422), e ripropone lo stesso argomento in M. BELLONCI, *Taccuino. Quasi seicento anni*, RTF, b. 2680, fasc. 37, 23 dicembre 1967, datt. con correzioni ms. autografe e firma autografa.

¹⁹⁵ M. BELLONCI, *Taccuino. Il passato nel presente*, RTF, b. 2679, fasc. 36, 25 maggio 1969, c. 3, datt. con correzioni ms. autografe e firma autografa.

¹⁹⁶ M. BLANCHOT, *La parola quotidiana*, in *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, traduzione di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 2015, pp. 291-300: 293.

che questo si traduca nell'opera di Bellonci in una perdita d'equilibrio verso i tormenti del privato a sfavore della dimensione pubblica, ma, al contrario, la prospettiva micro-storica e l'introspezione psicologica assurgono sempre più, nella progressione dei romanzi, al ruolo di sfera unificante entro cui l'autrice sperimenta la libertà narrativa di modulare i diversi piani e ritmi della macro-storia¹⁹⁷, ovvero lasciar spazio alle «storie della storia»¹⁹⁸.

«Quanta fatica sostenere i fatti storici, le intenzioni e la realtà privata a uno stesso grado di calore inventivo e rappresentativo»¹⁹⁹, confessa al proprio diario il 30 settembre 1984, ed è esattamente di questo sforzo creativo, scaturito dall'irrisolvibile tensione manzoniana tra le forze opposte di verità storica e invenzione artistica²⁰⁰, che lo studio epistolografico si fa innesco.

Una cosa stimolante e che molti storici hanno provato, è sentir sorgere i personaggi dalle carte antiche, sotto un cielo d'archivio, ad un segno improvviso; e si sente il brivido della creazione che sorge da quel segno rispondendo ad un imperativo preciso ed illuminante: la rivelazione²⁰¹.

d. «Il filo di Arianna». Scrittrici e scrittori nel sistema culturale

Si è già evidenziato come, sin dalle prime pubblicazioni in periodico a fine anni Venti, l'attenzione al ruolo delle scrittrici nella tradizione letteraria sia una tematica al centro del laboratorio di Maria Bellonci, che intreccia la scrittura letteraria, con le

¹⁹⁷ Cfr. L. AVELLINI, *Spazi della città rinascimentale nei romanzi storici italiani ed europei di mano femminile*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Convegno nazionale dell'ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), a cura di S. Costa, M. Dondero e L. Melosi, Firenze, Polistampa, 2004, I, pp. 547-554; I. CALISTI, «La maestosa armonia di un tempo senza tramonti»: la 'plenitudo temporis' romana in «Rinascimento privato» di Maria Bellonci, in *Fra Olimpo e Parnaso. Società gerarchica e artificio letterario*, a cura di F. Pezzarossa, Bologna, Clueb, 2008, pp. 193-224.

¹⁹⁸ M. BELLONCI, *Taccuino. Le storie della storia*, 18 aprile 1970, RTF, b. 2679, fasc. 38, datt. con correzioni ms. aut. e firma aut.

¹⁹⁹ M. BELLONCI, *Diario di «Rinascimento privato» (1983-1986)*, cit., 484. In un omaggio critico alla collega Bellonci, uscito su «Il nuovo corriere» il 15 settembre 1947, Anna Banti scriveva: «Calandosi nel pozzo d'Aladino delle ricerche d'archivio, emergendone con le gemme ricche di scoperte originalissime, questo storico non ha mai il gesto perentorio, pesante, imperioso: questo scrittore compone, sorveglia, scandisce.» (Ora in EAD., *Opere*, vol. I, cit., p. 1519).

²⁰⁰ Cfr. M. SIMONETTA, *Maria Bellonci, Manzoni e l'eredità impossibile del romanzo storico*, in «Lettere italiane», L, n. 2, aprile-giugno 1998, pp. 248-263.

²⁰¹ M. BELLONCI, *Taccuino. Il passato nel presente*, cit., c. 3.

collaborazioni giornalistiche e con gli interventi radiofonici. Tramite la fondazione del Premio Strega, come è noto, Bellonci sarà particolarmente attiva per il riconoscimento del valore delle scrittrici, dato che, a partire dalla vittoria di Elsa Morante con *L'isola di Arturo* nel 1957, susciterà diverse polemiche:

[...] secondo alcuni le donne votanti (che naturalmente in certo modo io rappresenterei) da femministe quali sono favoriscono sempre le altre donne. Secondo altri, più numerosi e ottusi, figurarsi se le donne votano per le donne. [...] Chissà se potrà servire a chiarire qualche cosa, ripetere ancora una volta che nella nostra lista le donne sono meno di un quarto del numero totale dei votanti, e che dunque in realtà sono gli uomini a non votare le scrittrici e molto spesso a non leggere i loro libri?²⁰²

La difesa della parità di genere, legata particolarmente sia alla conquista dei diritti politici e civili come chiave d'accesso alla libertà intellettuale, sia all'impegno nella promozione delle autrici del suo tempo, attraversa a più riprese anche *Taccuino*, in brani quali *Scrittrici in libertà*, *Problemi di parità*, *Parole al femminile*, *Ancora le donne*, *Amici delle donne*.

La critica, scrive Bellonci, ha l'uso di etichettare i romanzi a firma di autrici in un magmatico «matroneo primitivo», che certo non giova a un'equa valutazione del valore artistico delle diverse esperienze letterarie. Ricorre, infatti, in tre diverse occasioni nell'arco di un decennio, il riferimento al pregiudizio critico di Rémy de Gourmont, il quale, negli anni Venti, sosteneva che «le scrittrici si possono paragonare soltanto “fra loro” perché in esse non esiste la coscienza di sé e la libertà che ne deriva».

Esce su una rivista letteraria l'ennesimo saggio critico sulla letteratura contemporanea. Ed ecco una scrittrice immalinconirsi nel vedere in quelle pagine tutte le donne autrici di libri accatastate insieme come in un matroneo primitivo. Abitudine di critici, specie dei nostri italiani e anche dei francesi; chissà quando accadrà questa cosa semplice e naturale: sentir parlare di scrittrici e scrittori come i greci parlavano di Saffo di Alceo e Pindaro, alla pari. Passano gli anni; ma ancora i critici latini sembrano essere del parere di Rémy de Gourmont che, intorno al 1920, scriveva che le scrittrici si possono paragonare soltanto “fra loro” perché in esse non esiste la coscienza di sé e la libertà che ne deriva.

Queste parole gli servivano d'introduzione ad un saggio su Rachilde considerata per la sua spregiudicatezza di temi eccezione alla regola. Dobbiamo concludere che la “libertà” di una donna e di una scrittrice per i

²⁰² M. BELLONCI, *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, cit., p. 53.

rozzi e per i raffinati sia solo libertà di comportamento amoroso e non libertà di spirito e di idee? Strani usi della parola libertà²⁰³.

Otto anni più tardi, nel brano *Problemi di parità*, si registra un cambio di passo: partendo dalle sollecitazioni delle ascoltatrici, che, a quanto afferma Bellonci, spesso scrivono alla rubrica per confrontarsi sulla condizione della donna in Italia, l'autrice fa riferimento ad Anna Banti come uno dei pochi casi letterari in cui si intravede uno scavo nell'«educazione spirituale femminile», elemento del tutto trascurato e, anzi, «evitato» dagli scrittori contemporanei. Viene qui nuovamente citata la teoria di Gourmont, sempre più apertamente contraddetta dalla dilagante consapevolezza «che non è giusta la prevalenza di una parte del genere umano sull'altra»:

L'acquisizione più difficile per le donne in generale è quella del senso critico. Già molti decenni or sono Rémy de Gourmont diceva che per mancanza di coscienza critica le scrittrici potevano essere paragonate unicamente tra di loro. Non soltanto le scrittrici; ma ora tutte le donne cominciano ad essere anche in Italia criticamente consapevoli della condizione millenaria di inferiorità nella quale sono sempre vissute, condizione non ancora del tutto superata. Questa consapevolezza è abbastanza diffusa. La disparità, oggi, non è più come un tempo un'imposizione del destino alla quale solo le grandi coraggiose si ribellavano apertamente (e forse tutte, segretamente, almeno una volta nella loro vita). Si è cominciato a capire che non è giusta la prevalenza di una parte del genere umano sull'altra²⁰⁴.

Raccogliendo i frutti del Sessantotto, due anni dopo Gourmont torna in *Taccuino*, nella conversazione *Per un filo di Arianna*, ancora una volta con la stessa citazione. Nel panorama critico degli anni Settanta, però, la considerazione di Gourmont risulta anacronistica e si scontra con un mondo in cui, grazie all'«educazione alla cultura», la tradizione comincia ad aprirsi con «minore ottusità»:

Non stupisce, ma è da sottolineare l'opinione di Remy de Gourmont, il quale nei primi anni del nostro secolo, analizzando libri di donne, concludeva che le scrittrici «possono soltanto essere paragonate fra loro mancando completamente di coscienza critica». Simili giudizi, oggi, nessuno li ripeterebbe più; c'è sempre minore ottusità di fronte al vasto, misterioso, sebbene ancora confuso mondo di pensieri e di idee femminili che a mano a mano si va scoprendo; e la via più produttiva è sempre quella dell'educazione alla cultura²⁰⁵.

²⁰³ M. BELLONCI, *Taccuino. Scrittrici in libertà*, Terzo Programma, 26 agosto 1961, RTF, b. 2333, fasc. 15, cc. 11-12.

²⁰⁴ M. BELLONCI, *Taccuino. Problemi di parità*, Terzo Programma, 25 maggio 1969, RTF, 5655b. 2679, fasc. 36, cc. 4-6.

²⁰⁵ M. BELLONCI, *Taccuino. Per un filo di Arianna*, Terzo Programma, 23 ottobre 1971, RTF, b. 2679, fasc. 45, c. 4.

È proprio in direzione di una sempre più articolata «educazione alla cultura» che Bellonci riconosce un ruolo centrale ai mass media all'interno del sistema culturale, in cui l'autrice è coinvolta a livello capillare sia sul fronte dei premi letterari, sia su quello editoriale, giornalistico e radiotelevisivo. Riprendendo le riflessioni già presentate al *Convegno dei Cinque* poche settimane prima²⁰⁶, in un dibattito incentrato sull'aumento dei lettori in Italia, nel brano *Moltissimi libri*, letto il 30 dicembre 1961 in *Taccuino*, Bellonci attribuisce ai mass media la responsabilità di aver reso popolari gli scrittori «come personaggi» – ad esempio, Moravia, Ungaretti, Pasolini – avvicinando, anche grazie a precedenti letterari di successo quali *Il Gattopardo*, la letteratura “alta” al grande pubblico:

Per la narrativa, poi, si potrebbe parlare di una maggiore popolarità degli scrittori come personaggi. Se è vero che specie gli spiriti semplici prediligono ciò che conoscono visivamente, la discussa televisione e il deplorato rotocalco hanno fatto qualche cosa per dare a conoscere gli scrittori, sebbene la prima abbia loro riservato solo le briciole dei suoi programmi e il secondo apra una via di conoscenza che non giova molto all'intendimento delle opere e può condurre fuori di strada. Tuttavia alcuni scrittori come Mario Soldati, Moravia, Ungaretti, Pasolini, o per grande fama, o perchè registi, o perchè presenti a discussioni su problemi vivi, o per loro particolari atteggiamenti magari pittoreschi hanno richiamato un interesse superficiale, ma continuo [...]²⁰⁷.

In *Taccuino* affronta, inoltre, anche la dibattuta questione linguistica relativa alla diffusione del neo-italiano e alla nascita di una lingua che si possa effettivamente definire “nazionale”, riaccesa dall'intervento di Pasolini su «Rinascita» nel dicembre

²⁰⁶ *Il convegno dei Cinque. Aumento dei lettori in Italia*, Programma Nazionale, 22.15, ART, CMM, ID Teca Y756133801. Alla puntata partecipano Maria Bellonci, Emilio Cecchi, Giulio Einaudi, Giuseppe Padellaro, condotti nel dibattito da Virgilio Paladini. Qui Bellonci afferma: «Che cosa chiedono dunque i lettori al libro? È questo che ci domandiamo. E perché lo chiedono ora tanto sollecitamente? Io credo che si potrebbe rispondere con una certa verità che i lettori chiedono al libro qualche cosa, come una stabilità dello spirito. Il nostro tempo è pieno di movimenti, di confusioni, di agitazioni, di minacce, le immagini pur così così popolari e idoltrate del cinema e della televisione, sono anch'esse fugitive, insufficienti. I libri invece, con il suo carico, quello che un tempo si chiamava il suo messaggio, rimane fermo, solido, aspetta l'appuntamento della pagina. Ognuno secondo i suoi gusti, la sua agitazione, le sue tendenze, cerca nelle avventure umane e scientifiche, e nei doni della natura, dell'arte, del pensiero, il suo punto fermo e, poi chissà, un punto di partenza. Noi sappiamo dire “se lo trovi”, ad ogni modo il libro aiuta, fa compagnia e la comunione sulla pagina è una cosa intima e segreta, forse una delle poche cose intime e segrete che ci sono rimaste».

²⁰⁷ M. BELLONCI, *Taccuino. Moltissimi libri*, Terzo Programma, 30 dicembre 1961, RTF, b. 2680, fasc. 11, c. 3.

1964²⁰⁸. Qui lo scrittore teorizza l'influenza tecnocratica sul linguaggio nazionale, il cui centro propulsivo si focalizza sull'asse industriale Milano-Torino. Bellonci si inserisce nel dibattito – ritenuto “istruttivo” nella sua “inutilità” – insistendo sul ruolo non solo dell'industria, ma soprattutto dei mass media sulla nascita di una *koiné* postbellica:

Alcuni scrittori hanno ripreso recentemente l'ennesima discussione sull'evoluzione della lingua italiana e sulla sopravvivenza del romanzo. L'inutilità di certe discussioni è molto istruttiva e perciò solo non è inutilità. Nel rivoltare e nel citare anche imperfettamente i concetti altrui si opera una prova di solidità di ciò che resiste: così l'ormai famoso intervento di Pasolini sull'unificazione della lingua italiana che al nostro scrittore sembra doversi esclusivamente alla tecnologia, appare vivo d'interesse proprio perché ha dato a tanti altri il modo di aggiungere e di opporre idea a idea. La diffusione di una lingua comune a tutti gli italiani, lingua che sta avanzando sui dialetti, è dovuta, noi crediamo, anche alla tecnologia; ma assai più all'influenza della radio e della televisione, dei rotocalchi e degli stessi libri gialli o di fantascienza [...]²⁰⁹.

Mass media che si sono fatti promotori di un italiano standard, fino a segnarne l'avanzamento rispetto ai dialetti, ma anche mediatori di una tradizione culturale nazionale. A tal fine, il ricorso alla narrazione seriale risulta uno snodo centrale²¹⁰: la ricerca di un «filo di Arianna», che dà il titolo al *Taccuino* del 23 ottobre 1971, da seguire, svolgere e riavvolgere nel labirinto dell'età contemporanea, che dia l'illusione della continua novità e, al contempo, la rassicurazione data dalla ripetizione e dalla conseguente prevedibilità di schemi già noti al pubblico²¹¹.

²⁰⁸ P. P. PASOLINI, *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», 26 dicembre 1964, p. 19. Ora si legge in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, voll. 2, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999. Le *Nuove questioni linguistiche* e i quattro interventi successivi, poi raccolti dallo stesso Pasolini in *Empirismo eretico* [1972], sono nel tomo I, pp. 1245-1286 e 1297-1304. Cfr. P. D'ACHILLE, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

²⁰⁹ M. BELLONCI, *Taccuino. Più in là dello zero*, Terzo Programma, 12 giugno 1965, AMB, b. MB22, fasc. “Taccuino RAI 1964-1965”.

²¹⁰ Sull'argomento rimando alla bibliografia del recente volume *Storia e teoria della serialità*, vol. II, *Il Novecento. Dalle narrazioni di massa alla svolta digitale*, a cura di S. Brancato, S. Cristante ed E. Iardi, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2024. P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

²¹¹ U. ECO, *L'innovazione nel seriale*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 125-146; Si veda anche U. ECO, *Tipologie della ripetizione*, in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, a cura di F. Casetti, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 19-35: «Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia, mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi... La serie in tal senso risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato. La serie consola l'utente perché premia le sue capacità previsionali [...]» (p. 24).

Sembra dimostrare un istintivo desiderio di continuità la predilezione che mostra il pubblico di oggi per tutto ciò che è legato da un filo conduttore: le collane di libri, per esempio, e di più, infinitamente di più, gli spettacoli in casa, radio o televisione. Trasferendoci allegoricamente nel mito del filo di Arianna, filo che accompagna con la speranza il cammino degli uomini, e aggiornandolo ai nostri tempi si potrebbe dedurre che sempre più ci sembra di aggirarci in un labirinto poiché cerchiamo qualunque filo nel tentativo di trovare un aiuto fuori di noi. In realtà il mito rimane immobile, e vale per i millenni; indicando sempre lo slancio di quell'anelito che può mutarsi in una fede²¹².

In cerca del dialogo con gli altri “anelli” della rete culturale, la letteratura può, dunque, secondo Bellonci, riacquistare terreno, arrivare al grande pubblico, grazie alla ricerca di nuovi linguaggi, di modalità narrative originali –frutto di un necessario compromesso –e dell'azione dei media che potranno così diventare strumenti efficaci di cultura, «sempre che dietro questi mezzi, radio, televisione, cinema, rimanga il libro»²¹³.

²¹² M. BELLONCI, *Taccuino. Per un filo di Arianna*, cit., c. 1.

²¹³ M. BELLONCI, *Taccuino. Buon senso d'agosto*, Terzo Programma, 16 agosto 1969, RTF, b. 2679, fasc. 30, datt. con correzioni ms., c. 4.

«Felicità come libertà». Una sfida da “vera scrittrice”

Così come il dialogo con gli articoli e i racconti pubblicati in rivista, testimoniano il tentativo di «svolge[re] dal bozzolo» e dare forma a quei «frammenti [...] di incompiute storie»²¹⁴ che affollano il cantiere narrativo di Bellonci, le collaborazioni radiofoniche assumono un peso determinante per delineare la disposizione dell'autrice a sperimentare le collaborazioni con i mass media²¹⁵, come un'opportunità di «ricognizion[e] nella zona più interna dell'invenzione letteraria»²¹⁶. L'analisi delle conversazioni e delle interviste che l'autrice porta avanti tra anni Trenta e Ottanta – con una particolare concentrazione tra nei decenni Cinquanta e Sessanta – restituisce infatti la piena consapevolezza di Bellonci che «le forme di trasmissione, modificando il contatto con i lettori, modificano l'essenza dei testi»²¹⁷, in una continua sfida da “vera scrittrice”, affrontata dall'interno, alle convenzioni narrative e al sistema culturale:

Uno dei nostri amici, poeta, mise in forse, guardando nel futuro, il destino del libro soppiantato dall'immagine e dalla parola trasmessa a viva voce: cinema, radio, televisione, dischi. Qualche cosa di simile disse una volta Pasolini, ritornando poi, con quel suo personale modo di affermare e di smentirsi, sull'argomento; e correggendosi. Mallarmé, citò un nostro saggista, diceva che “ogni cosa deve finire in un libro”. È vero, seguì lo stesso saggista, che la televisione ha in tutto il mondo avversari, e proprio il paese dove è più diffusa, cioè l'America, vede oggi, specie nelle università, un movimento molto vivace contro questo mezzo di comunicazione chiamato “scatola per cretini”, ma si pensa che lo scrittore vero possa assumere ogni mezzo tecnico di comunicazione di massa dominandolo. Si tratta cioè non di sgomentarsi e di gridare al mostro, cosa in definitiva molto facile, ma di trovare il linguaggio adatto per esprimere con quel mezzo anche le idee: come si impara il linguaggio teatrale che è del tutto diverso dal linguaggio del racconto e del romanzo si può inventare e imparare il linguaggio televisivo. La cultura è una

²¹⁴ Così Bellonci, nel racconto *Teatro per uno*, definisce le tante idee narrative rimaste incompiute (M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., p. 197).

²¹⁵ Dopo il progetto televisivo su Isabella d'Este, commissionato a metà anni Sessanta ma mai realizzato, l'autrice a partire dal '76 scriverà la sceneggiatura di *Delitto di Stato*, andato in onda nel 1982 su Rete Due con la regia di Gianfranco De Bosio (cfr. G. DE BOSIO, *Delitto di stato. Da un romanzo di Maria Bellonci*, introduzione di S. Reggiani, Torino, Eri, 1982). Ancora nel 1982, dopo aver tradotto in italiano contemporaneo *Il Milione* di Marco Polo, le viene commissionata dall'Eri un'innovativa *video-novel*, ossia la novellizzazione dello sceneggiato sul mercante veneziano diretto da Giuliano Montaldo (Cfr. M. BELLONCI, *Marco Polo*, Torino, Eri, 1982).

²¹⁶ G. DE BOSIO, *Delitto di stato. Da un romanzo di Maria Bellonci*, cit., p. 15.

²¹⁷ C. LOMBARDI, *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori, 2004, p. 8.

sola, anche se i mezzi tecnici sono diversi; l'importante è che il mezzo non prevalga sulla cultura stessa²¹⁸.

Il rapporto di Bellonci con la radio si configura dunque come un cantiere narrativo aperto, cui l'autrice affida la costruzione di diversi autoritratti – tesi tra l'isolamento della ricerca letteraria e i riflettori costantemente puntati, tra la scrittura lenta e meditata e le collaborazioni frenetiche con giornali, radio e televisione – e in cui trova il margine per sperimentare liberamente diverse formule narrative e nuovi linguaggi per veicolare la propria voce intellettuale. D'altronde, così sceglie di congedarsi dal pubblico radiofonico nel 1967: «Felicità come libertà. E su queste parole amici ascoltatori, Maria Bellonci vi lascia e vi saluta»²¹⁹.

²¹⁸ M. BELLONCI, *Taccuino. Buon senso d'agosto*, cit., c. 2. Cfr. anche S. PETROCCHI, *Introduzione*, in M. BELLONCI, *Segni sul muro*, cit., pp. V-XIII. Su Pasolini e i media si vedano almeno *Pasolini e la televisione*, a cura di A. De Felice, Venezia, Marsilio, 2011. O. LIPPOLIS, *Pier Paolo Pasolini e la radio. Teoria e prassi di un'esperienza letteraria*, Napoli, Dante & Descartes, 2012; *Pasolini e i media*, a cura di V. Codeluppi, con testi di G. Marrone e G. Sapelli, Milano, Franco Angeli, 2022; M. A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022, in particolare si vedano di quest'ultimo volume le pp. 52-54 e 170-171. C. CONTI, *Pasolini radiofonico*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore, 2023. EAD., *Eclettismi ed espressività della lingua di Pasolini*, in «Moderna Språk», dicembre 2023, pp. 22-36. Su Pasolini e il sistema culturale si veda anche il recente volume A. CORTELLESA, *Una ragione in più per andare all'inferno. Vedere, Pasolini*, Roma, Treccani, 2025.

²¹⁹ AMB, fald. MB2, *Maria Bellonci vi invita ad ascoltare con lei i programmi dalle 8.40 alle 12.15*, "Sabato (sesto intervento)", Secondo Programma, 12 agosto 1967, datt. con correzioni ms. aut., c. 8.

Conclusioni

Nella ricerca, grazie a un approccio integrato a fonti archiviste eterogenee e ibride, si sono messe a fuoco le esperienze radiofoniche di Masino, de Céspedes e Bellonci, ponendo in evidenza alcune tra le principali linee di tendenza del poliedrico rapporto delle scrittrici del secondo Novecento con il medium radiofonico¹. La radio, dagli anni Quaranta, emerge, infatti, come spazio di produzione, mediazione e affermazione intellettuale, ponendosi in un dialogo osmotico con la pagina letteraria e giornalistica, ma anche dando vita a un nuovo campo mediatico tramite cui incidere sulla tradizione, segnando l'accesso a più ampi margini di *agency* sull'immaginario culturale e definendo uno spazio in cui sperimentare nuove forme di autorappresentazione e di dialogo con il pubblico e da cui esercitare un intervento critico attivo nella costruzione del discorso letterario e culturale nazionale.

Il vivace dialogo tra intellettuali e il medium "cieco" dimostra che, sin dalle origini, letteratura e radio hanno collaborato, ciascuna con i propri strumenti, a una «bottega delle narrazioni»² condivisa, stabilendo, da una parte, una circolarità tra testi letterari, produzioni radiofoniche e mercato editoriale e, dall'altra, un reciproco influsso sulle strutture narrative e linguistiche, dato che porta a una progressiva semplificazione sintattica del tessuto narrativo e, al contempo, rimanendo l'oralità profondamente ancorata alla parola scritta, limita la libera sperimentazione delle potenzialità artistiche del medium.

L'analisi delle trasmissioni della Rai, a partire dalle esperienze di Garofalo, Cialente e de Céspedes durante la Seconda guerra mondiale, ha messo in evidenza come le scrittrici partecipino in modo significativo alla produzione culturale radiofonica, in qualità di autrici, voci critiche, curatrici di rubriche, interlocutrici nel dibattito culturale, consolidando, a una lettura diacronica, la tesi di uno scivolamento della programmazione culturale radiofonica da un modello di impegno pedagogico e civile, tra anni Cinquanta e Sessanta, verso forme sempre più tese all'intrattenimento e

¹ Per le conclusioni analitiche sui tre casi di studio si vedano i §§ *Parabola di una figlia del secolo, Clorinda nel secondo Novecento* e «*Felicità come libertà*». Una sfida da "vera scrittrice".

² L'espressione dà il titolo a *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, a cura di S. Calabrese e G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2020.

all'autorappresentazione. Infatti, come dimostrano i tre casi esaminati, in una prima fase, il medium si definisce come la «radio degli scrittori»³ e – è opportuno aggiungere – delle scrittrici, in quanto la produzione culturale si lega strettamente alle scritture giornalistiche e letterarie, pur emergendo, in diversi casi, un rimaneggiamento del testo alla ricerca di maggior efficacia comunicativa, legata alle specifiche esigenze dei media. Dagli anni Sessanta, invece, si va incontro a una progressiva distensione del legame tra oralità e parola scritta e gli interventi al microfono si traducono, sempre più spesso, nei moduli dell'intervista letteraria e del salotto culturale.

Ciò è particolarmente evidente nel caso di Paola Masino, la cui collaborazione con la radio si iscrive in una più ampia riflessione sul valore della parola, scritta e orale, nel sistema mass-mediale, che mette in luce la tensione costante tra una vocazione alla sperimentazione narrativa e l'utilizzo del medium come strumento di autoritratto e canonizzazione della propria esperienza intellettuale.

Significativo anche il caso di Alba de Céspedes, il cui rapporto con la radio aggiunge un importante tassello al dialogo, costante e non sempre pacifico, dell'autrice con il teatro, il cinema, la televisione. Dall'esperienza spartiacque de *La voce di Clorinda*, la radio permette a de Céspedes di estendere la propria voce autoriale, impegnata sul piano etico e civile, verso un pubblico ampio e trasversale, immettendosi in un circuito che coinvolge la letteratura, il giornalismo e i mass media.

La diversa posizione da cui interviene Maria Bellonci, figura determinante nella rete culturale del secondo Novecento, consente di leggere da una nuova prospettiva il suo apporto alla radio, “anello” di un articolato e capillare progetto culturale che coinvolge parallelamente la stampa, l'editoria e i premi letterari. L'impegno costante in rubriche di ampio respiro, quali *Taccuino* e *La donna e il secolo*, mostrano in che modo la radio possa essere intesa come un'estensione della propria autorità intellettuale e, al contempo, dispositivo di canonizzazione di prospettive fino a quel momento trascurate dalla storiografia istituzionale. Un'azione serrata portata avanti dall'interno del sistema culturale ufficiale, che contribuisce, però, al tempo stesso, a modificarne ed estenderne i termini.

In conclusione, in una fase in cui l'oralità conosce nuove forme di centralità, tornare a interrogare la radio come spazio di sperimentazione espressiva e di

³ R. SACCHETTINI, *Introduzione*, cit., p. 16.

autorappresentazione autoriale restituisce un osservatorio privilegiato per ridisegnare, in «un nuovo mosaico»⁴, i confini della tradizione letteraria, in direzione di una prospettiva interdisciplinare e di un'espansione critica che, da una parte, riconosca ed avvalori il fondamentale contributo delle scrittrici al sistema culturale e, dall'altra, includa la dimensione intermediale, come fondamentali paradigmi della modernità letteraria.

⁴ D. BROGI, *Introduzione. L'elefante nella stanza*, cit., p. 4.

Appendice

Radioconversazione (Roma = 21 agosto 1945)

FPM, fald. 83

Eccomi qui, senza conoscervi, senza vedervi, a parlarvi. E parlarvi di che cosa? È pur vero che uno scrittore è colui il quale si rivolge di continuo a gente che non conosce e che non vede, è ancora più vero, però, che, non parlando con la sua voce viva, ma affidando il proprio pensiero a un volume che può capitare tra le mani del lettore magari nel momento in cui lui – poeta o filosofo – sta dicendo al pizzicagnolo – Un etto di prosciutto, prego – può davvero dimenticarsi di quanto ha scritto, soprattutto non preoccuparsi di annoiare o di addolorare, di mandare il pubblico in bestia o in estasi. Appunto mettiamo che mentre io dico al calzolaio: – Veda di rattopparmi questi sandali nel miglior modo possibile – frase non molto peregrina o che faccia riflettere le mie doti intellettive, un remoto lettore stia decifrando un mio periodo. Per esempio: – Tutto lo sforzo convergente della natura è una spinta dall'intimo all'esterno e tanto più le cose apparenti sono levigate e semplici quanto più travaglio interno sono costate, di tempo, di pazienza, di stupore devoto. – Menomale – si dice quel lettore: – questa forse non passa il tempo ad agghindarsi o non si lascia sommergere dalle necessità quotidiane. Proprio nel momento in cui, immersa io, nelle più meschine delle umane necessità, ho agghindato il mio pensiero e l'ho mandato in giro ad incantare i passanti. Truffa? No, non truffa, ma necessaria estraneità, necessario distacco dalla propria opera, quando si tenta che il nostro lavoro in una direzione, la nostra vita consociata in un'altra, portino, come possono, un contributo allo sforzo generale. Perché niente è più falso, e ormai perfino inattuale, del letterato tutto letterato, del poeta estraneo alla vita, dell'oracolo che invaso dalla pizia si mette a profetare. È passato il tempo arcadico in cui i poeti, mano sul cuore, fissavano le stelle o il suolo esprimendo inenarrabili angosce. Oggi l'angoscia è in noi e quanto più fondo guardiamo e c'immergiamo nelle nostre necessità di vita, tanto più esaltiamo le conquiste del nostro spirito. Oseremo dire che ormai la nostra suprema aspirazione non è più la conoscenza di Dio, ma quella dell'uomo? Oseremmo dire che ormai la nostra suprema aspirazione non è più la conoscenza di Dio, ma quella dell'uomo? Oseremmo dire che stiamo

cercando la creatura umana, con un desolato e appassionato abbandono di ogni altro interesse? Cercarla in noi e negli altri, farla palese a noi e agli altri. Cercarla in Dio e cercare Dio in noi. Si può. Cercare l'amore e cercare noi stessi nell'amore altrui. Facile. Cercare l'assassino in noi, e cercarci nell'assassino. Avete mai provato? Neanche questo è difficile. perché Abele e Caino sono fratelli, e la morte è impastata alla vita. E sono tutte cose grandi: Dio, Amore, Morte. E sono in noi, possiamo intuirle, provarle, giustificarle, perderci per difenderle o conquistarle. E finora di questo hanno parlato i poeti, i filosofi, gli scrittori. Ma oggi, ecco, vorremmo provarci ad affondare e insieme ad esaltarci ma non delle aspirazioni ma delle necessità umane. Non è imbestiarsi, è farsi finalmente pietosi, ma davvero, senza reticenza, se no tutto è inutile, si ricomincia da capo, come dobbiamo fare da cento anni a questa parte. Provate, chi di voi è nato ricco, perdura nella ricchezza, non teme per nessun futuro lo sperpero, provate a trovare in voi il povero. Lo trova? È difficile trovarlo, vero? Viverlo. Fa paura un poco, mette a disagio. Eppure il povero trova facilmente in sé il ricco e non gli fa paura. Fa desiderio, fa rabbia, fa ribellione. Perché nell'uomo, in ogni uomo, c'è il potere essere ricchi e solo per alcuni sussiste la condanna di dover essere povero. Bisognerebbe invece che ogni uomo sapesse essere povero e nessuno, nessuno mai lo dovesse. E che tutti gli uomini si sentissero grammi se uno solo di loro ancora subisse l'arbitraria condanna. Ma pace ora. Come si può continuare a dire queste cose, che sono appena da sussurrarsi tra sé e sé, forse tra me e te, o tra voi due, o quegli altri due, laggiù, come si può continuare a dirle davanti a questo microfono gelido, meccanico, e tu che non ami leggere a voce alta e non ne hai l'abitudine muori dalla paura d'incespicare o di balbettare. Intanto, come se la tua paura non bastasse, qualcuno da dietro un vetro ti fa gli occhiacci per farti alzare la voce o gesticola per fartela rallentare, che se no gli ascoltatori, – voi, signori miei crudelissimi che mentre io tanto soffro per voi starete sbadigliando o schernendomi – se no gli ascoltatori non capiscono. Del resto cosa c'è da capire se non l'orribile vergogna in cui mi dibatto a mandar fuori una voce che non so in che modo giunga a voi, nuda, deboluccia o ampollosa? E un dubbio m'assale: è la mia voce quella che io conosco o quella, quella a me ignota che ora state ascoltando? Non potrò mai saperlo. Io non sono un radio amatore, io non ascolto mai la radio. Anche perché non l'ho. Anche perché i vicini hanno il malvezzo di tenerla aperta a un tal diapason che, di questa stagione, dalle

finestre spalancate, mi assalgono quotidianamente undici giornali radio, e poi undici danze di Anitra e undici trasmissioni dalle terme di Caracalla e undici descrizioni della bomba atomica. Che me ne farei, ditemelo voi, di una dodicesima e più vicina voce? Io ho amato la radio solo quando era clandestina e ognuno doveva sentirsela stando con l'orecchio incollato allo strumento. Ma allora, come avviene quasi sempre per chi parla poco e sommesso, diceva cose essenziali. Ad ascoltarla c'era da imparare. Ma che imparerei io, che cosa state imparando voi, me lo sapete dire, ad ascoltare me? Forse qualcuno che ha sfogliato un mio libro può avere quel tanto di curiosità fisica per l'autore che prende tanto facilmente il lettore. E non importa se l'autore è microscopico o immenso. A chi non è accaduto, dopo aver letto Amleto o qualche verso della Divina Commedia, di chiudere il volume e mettersi a pensare se Shakespeare avrà riso spesso, nella vita, o come condurrebbe oggi una discussione politica Dante? Certo Dante era piuttosto litigioso e fanatico; uno di quei tipi che quando tu ci discuti insieme, o ieri ci discutevi, e non hai le stesse opinioni, ti rispondono: — La gente come te andrebbe fucilata, andrebbe! — La quale argomentazione non è molto efficace, sebbene lo sia il risultato. Shakespeare invece non discuterebbe si esalterebbe e se ne infischierebbe di tutto e di tutti a volta a volta, ma certo non lo potrei vedere giocare ai dadi col bussolotto a Tor di Nona quando vado a comprarmi il caffè alla borsa nera. Pochi chicchi, e non certo con il denaro che si guadagna alla radio. Ve lo dico sottovoce, che non mi sentano i direttori di qua. La Rai paga pochissimo, sapete? E allora, perché ci parli, domanderete voi. Perché sono vanesia. E gli altri? Anche gli altri. Tutti; uomini politici, intellettuali, canzonettisti, speakers perfino. Tutta vanità. Smania di potere. Sopruso. Ti pare niente dire quello che ti passa per il capo e gli altri zitti a sentirti, o a non sentire nulla, senza scelta? Non sottostate a questa tirannia. Datemi retta; chiudete, chiudete subito e poi scrivete una lettera alla Rai dicendo che di gente come noi non volete più saperne.

Scrittori al microfono. Incontri con il personaggio

“Questa domanda è un’aggressione”

27 febbraio 1951

FPM, fald. 83

Questa domanda è un’aggressione. Appena mi fu domandato con quale personaggio letterario vorrei passare ventiquattro ore, subito una folla di volti mi si son fatti addosso e, ognuno a suo modo, con mille atteggiamenti e mille sguardi e frasi e diversi silenzi, tutte quelle creature, che mi accompagnarono fin dall’infanzia nel sinuoso formarsi della mia vita intellettuale, ognuno a sua volta mi si pongono di fronte e pare mi dicano:
– Io!

- Yo – grida Don Chisciotte caracollando sul suo ronzino.
- Lui – esala Leonora, volgendo gli occhi morenti al suo Adolfo.
- Cuccù – mi fa Pinocchio, dandomi un colpo secco negli stinchi.
- Here I am – squittisce il coniglio di Alice fermandosi un attimo nelle sue corse affannate per il paese delle meraviglie.
- And I – afferma Lady Macbeth.
- Und mein lieber Faust – suggerisce, trepida, Margherita mentre sale al patibolo.
- E io, e io, e io – gridano Goriot, Giuliano Sorel, Brandt, Raskolnikoff, Candide, Andrea Bolkonsky, Tartufo, Lamiel, Demetrio Pianelli, Mattia Pascal, Padron ‘Ntoni. Ahimé, che fare? Sì, avete ragione. Ben più di un giorno passai con voi in una comunione così stretta che davvero la vostra vita fu la mia e mi nutriste di tutta la vostra linfa più fonda e fertile. Ma, pace ora, non sommergetemi; posate, turbati spiriti, lasciatemi sola, lasciate che da me si esprima di voi quel personaggio che tutti vi assomma, che in me, davvero, s’è fatto creatura viva, il solo con le cui parole, spontaneamente io vi ho parlato e cui solo non ho pensato, tanto lo sento radicato nell’esistenza reale, fuori dalla fantasia creatrice o dal ricordo: Amleto.

So che è facilissimo, a una domanda quale oggi mi rivolge la Radio, si risponda “Amleto”. Perché Amleto è certo, per tutti, il personaggio che è meno rimasto tra le pagine, o sulla ribalta o sullo schermo, per scendere a mescolarsi alla folla degli uomini vivi.

Ma, poiché mi si chiede di parlare d'un personaggio, e ogni personaggio è uno e centomila quanti furono il suo autore e i suoi lettori, e per ogni lettore ancora multiplo secondo le diverse condizioni in cui s'incontrarono, lasciate ch'io dica della mia giornata con il mio primo Amleto, quello della mia infanzia.

Per farlo, ho bisogno che voi abbandoniate, là dove siete, ognuno il vostro luogo, salotto, stanza da pranzo, camera o bar, tutti voi che mi ascoltate, come io qui abbandono la cabina ovattata da cui vi parlo. Datemi la mano, non abbiate paura, non vi porto tra le squallide brume di Elsinoro, in secoli remoti e selvaggi, ma, attenzione, chinate il capo, rannicchiatevi o urterete in uno spigolo: sotto il tavolino di un piccolo studio borghese, alcuni decenni fa, in una pacifica via di Roma.

Eccoci dunque qui raccolti. Un tappeto frangiato ci protegge dagli sguardi indiscreti, un altro dal freddo delle mattonelle. Sedetevi, prego, ma state fermi. Nei regni infantili ogni cosa è un prodigio, ogni gesto un presagio. E silenzio. Vedrete che tra poco, oh pochissimo – il mio Amleto è puntuale – egli sarà qui: non crediate che sia un fantasma, non stiamo rievocando uno spirito, ma è certo un essere meraviglioso che esalerà dal vostro petto come un fumo di stelle e vi farà vedere con dolore (estremo dolore, oh quanto; nessuno fu mai, anche nei suoi necessari furori, più dolente di Amleto) vi farà vedere tutta la vita nella sua realtà illimitata. Silenzio dunque:

Ecco una notte fredda e popolata nel cielo e dentro la terra di germi in fermento. Il gelo dell'aria cozza contro il fuoco misterioso delle viscere del mondo, rombi lontani ce ne pervengono. Gli uomini vivi stanno sgomenti e le loro voci randage nella bufera dell'esistenza cercano appiglio a luoghi e tempi prestabiliti: - È sonata mezzanotte. - Chi è là? - Amici di questa terra. - È Orazio costì? - Un pezzo di lui.

Ecco la prima denuncia. Tutta questa lampeggiante tragedia è tumulto di pensiero. A noi, qui raccolti come in un provvido grembo materno, la vita degli adulti è già annunciata come un costante interrogativo dell'intelligenza. A poche battute dall'inizio già sappiamo che l'uomo squassato dall'inconoscibile e che quell'inconoscibile paventa e non sa aggredire, non è che un pezzo di uomo. Camminare, camminare, ritornare, riandare, girare attorno e mai fermarsi, questa è la sorte di chi vuole conoscere. Pochi tra tutti noi che così ci aggiriamo tentoni, riescono a fermare i fantasmi: le idee. E quando alcuni vi riescono, da quel fantasma che hanno potuto afferrare, nuovi, più paurosi fantasmi gli si generano innanzi. Un fantasma che

altri, a loro volta, aggrediranno e vinceranno. È una catena lunga, la catena delle generazioni umane. Le quali non si stancano di vincere se stesse e la natura ma non arriveranno mai all'ultima vittoria: per coloro che non sono destinati a vincere, il fantasma l'idea, resteranno sempre muti. Invano gli gridiamo: – Io ti scongiuro, parla! – il fantasma si dissolve. A noi non resta che lo sgomento e il disperato desiderio di sapere. Dietro quel desiderio correremo fino alla morte e poi forse, oltre la morte, ancora lo ritroveremo, poiché là ove è la nostra morte è anche tutta la nostra vita con la sua somma di dubbi. Chi può toglierci da questa angoscia? Il forte? il poeta? il filosofo? L'innocente? O uno che sia tutte queste cose insieme? Chiunque esso sia, eccolo.

Qui dentro tutto s'è fatto buio, pieno di lucidissime stelle. Noi stessi portiamo stelle nel cavo degli occhi e sul cuore, come pezzi di notte e a un tratto sappiamo che il sole è la vera oscurità perché ci nasconde con il suo fulgore la vista dell'universo e, colmando di luce gli spazi ci fa dimenticare di essere penduli sopra il vuoto infinito.

Da questo punto noi siamo già pieni di gratitudine. Questa prima rivelazione ci ha riempiti di un amore che è amore di noi stessi nella coscienza d'esser chiamati a partecipare a un miracolo: quando un'idea si fa palese all'uomo entro i confini della sua natura, è miracolo. Si grida al miracolo quando da un seme di rosa nasce una farfalla, e si dimentica che miracolo è già che da un seme di rosa nasca una rosa. Così miracolo non è solo l'apparire del fantasma, ma l'apparire di un pensiero o di una immaginazione. E lo spirito umano a ogni sua conquista, a ogni barriera di pregiudizio che infranga, poiché muta il panorama delle idee, crea il miracolo. Gli uomini non abituati al pensiero si ribellano al sopruso dell'intelligenza e della fantasia, si agitano, minacciano con le loro povere armi, invano. Il fantasma è scomparso, ma non si è placato, mentre quella luce inestimabile che in loro s'era per un attimo accesa, si è spenta per sempre e loro più non rimane che tornare alle proprie occupazioni per le vie della città, o nelle sale della reggia, finché quell'uno che è destinato a vincere non sollevi tutto quel grumo di materia a dignità di passione e di intelletto. A costui sì, il fantasma può parlare: la rivelazione che egli ne avrà starà ancora entro i meschini margini della cosa creata, ma sempre più lontano nel passato e nell'avvenire, e più in alto dentro il cielo e più in fondo dentro la terra. Piccoli passi verso la comprensione dell'eterno o la scoperta dell'infinito. Il forte si nasconde dietro la facile retorica del

“così è da che mondo è mondo”. Egli vuole che, da lui, non sia più così. Ogni uomo dovrebbe volere che, da lui, non fosse più così, ma che una nuova particella di verità, ossia di bene, sorgesse per fluire con tante altre particelle personali di verità, verso la bontà comune. Ancora una cosa ci insegna il forte: le mutilazioni che occorrono a raggiungere questo scopo sono laceranti: sono la rinuncia all’amore (che pur nella sua dedizione ha ancora qualche cosa di egoistico – io e tu, noi, contro gli altri), la rinuncia alla nostra propria vita come conquista personale, la rinuncia alla conquista del quotidiano, la rinuncia al sonno, se il sonno è smembrarsi. La notte non rappresenta che il chiudersi di un pensiero che ti fa ombroso agli altri ma a te svela innumeri mondi possibili; l’apparente follia non è che il modo vero delle tue parole in un mondo di parole gesti convenzionali; le pause e i subitanei furori, non ha altro che lo spegnersi e l’illuminarsi della rivelazione; e il dubbio, la coscienza che ti richiama alla tua qualità d’uomo, non più uomo degli altri, non meno animale degli altri, non meno fallace e credulo, ma solo più desideroso di una redenzione. Dolore dunque di tante lacerazioni in quella che è la vita nostra e altrui, agli altri a noi palese nella luce della conoscenza, e dolore nella notte di ogni singolo pensiero per l’angoscia di non poter raggiungere quell’infinito che a tratti, come luce di stella, ci balena. Notte notte notte e tutto il freddo che una tal notte porta entro gli esigui confini della nostra vita per l’impossibilità d’una soluzione. Quando un uomo si è perduto per i suoi contemporanei nell’assolvere quanto il suo pensiero gli dettava, ha mantenuto il patto con la propria intuizione e questo solo è importante. “Il resto è silenzio”.

Fortebraccio, la storia, arriverà più tardi con la sua fanfara, a prendere l’eredità dell’eroe. Amleto.

Perché Amleto era questo. Il nostro pensiero. E ora Amleto è morto riconsegnandoci a Fortebraccio, e qui sotto tutto s’è fatto opaco e angusto e ogni stella s’è spenta. Amleto con i suoi neri panni e la sua luce pallida era scivolato come un pezzo di notte tra noi, e mentre noi piangevamo sui casi di Ofelia e rabbrivivamo ai crimini di Claudio, Amleto, sussurrando le cose che io vi ho ripetute, ci aiutava a dimenticare l’uomo per credere all’uomo, a combattere l’uomo in noi per vincerlo negli altri a costo della nostra morte, in una smania di giustizia più forte di qualsiasi tempesta oceanica e crudeltà umana, chiamando in aiuto il cielo e l’inferno, il sogno, la realtà, senza confini per allargare i confini: la realtà e i sogni degli altri uomini.

Scrittori al microfono

15 febbraio 1952

FPM, fald. 83

Accade spesso che mi domandino, quello che mi è stato ora domandato:

- Quando ha cominciato a scrivere?

Rispondo subito: – Non ho mai pensato che il mio mestiere dovesse essere quello di scrittore. S’io cerco di ricordare le mie più antiche aspirazioni, mi rivedo assai piccola cercare pezzi di pietra tra le erbe della via Appia. L’archeologia è stata per lungo tempo la mia idea fissa. A quelle se ne mescolò presto un’altra, appena cominciai a decifrare musica: la mania del canto. Urlavo a squarciagola dalla mattina alla sera, e mi figuravo alla ribalta con una mano sul petto e l’altra tragicamente tesa in un gesto di passione o di morte. Potevo avere, che so? otto, nove anni; ma a sei avevo avuto per qualche tempo la certezza che solo il lavoro di ceramista fosse adatto per me, e tenni perfino una conferenza in una scuola d’arte sul modo di cuocere i bicchieri. Il più strano è, ora che per parlarne a voi vado tra me ripensando come e quando mi nacque dentro la necessità di esprimermi a parole, il più strano è che sempre, già da allora, pur pensando e tutt’altre mie future professioni, io andavo scrivendo; ma non ne parlavo neanche a me stessa perché lo ritenevo sfogo comune di quasi tutte le fanciullezze. Soltanto, poiché a differenza dei miei coetanei non scrivevo né pagine di diario né fogli d’album né poesie alla mamma o alla primavera, pensavo di essere una deviazione della natura, di avere insomma un vizio di cui dovessi vergognarmi aspramente. Tanto che quando mi decisi a mostrare qualche cosa ai miei intimi risultò che avevo già composto sette drammi, un volume di memorie storiche del mio paese, un volume di novelle, uno di poesie, uno di interpretazioni alla Oscar Wilde, e perfino, non ridete, una sinfonia. Tutta questa roba, tolta naturalmente la sinfonia, era stata da me illustrata quasi non mi bastassero le parole a rendere intera la passione di quanto sentivo. Curioso è che la pittura, pur disegnando io allora di continuo e d’invenzione e dal vero, al contrario di tutte le altre arti non mi è mai apparsa come la mia possibile vocazione. Vi chiedo scusa di parlarvi di cose tanto personali, e certamente tanto comuni a ogni infanzia: ma è una vita di bambino ch’io vi presento, e può essere interessante vedere come da un bambino nasce un uomo. Qualunque sia quell’uomo: buono o cattivo.

In me dunque era sempre una forsennata smania di esprimermi, e mi sembrava tanto naturale da non accorgermi che le stesse necessità non erano nei miei compagni. Ma devo ora farvi una premessa: il mio solo vero compagno, il mio unico coetaneo, il mio appassionato amico, anzi dirò meglio, da quando io ho memoria di me stessa, il mio “io”, è stato soltanto mio padre. E non solo in modo spirituale, ma addirittura fisiologico, tanto che s’io penso a lui, oggi che sono donna matura e lui ormai da molti anni è morto, io sempre mi vedo con un braccio alzato per raggiungere la sua mano, e, così uniti, andarcene per le vie del nostro pensiero.

Cominciò ch’io balbettavo appena. Lui mi prendeva a cavalcioni sulle spalle e mi portava, cantando, a spasso per le vie più belle e deserte di Roma: la Salaria, la Latina, la Nomentana, la Appia. E mentre lui così, felice e libero camminava, io tanto più piccola e tanto più alta di lui, sulle sue spalle, a un tratto gridavo: – Scrivi, scrivi, babbo: “cipresso piccolo, cespuglio di rose”. Che era quanto di quel tratto di panorama verso cui andavamo più mi colpiva. Lui docile si fermava, prendeva un suo taccuino e scriveva. E ancora io esclamavo: – Oh babbo, qui c’è miseria. Metti: uovo bianco e filo di ferro. So io. Poi mi ricorderò –. E mi sono ricordata. Ancor oggi quella memoria è vivissima in me. Fuori da una finestra chiuse di un pianterreno sul muro calcinoso di una casupola era appeso uno di quei canestrini di ferro in cui si tengono le uova, con dentro un uovo, appunto. Il senso stringente d’una povertà senza scampo, di un’invasione, di un’alluvione, di un’esodo, nacque in me forse dal contrasto cimiteriale di quei due bianchi, del muro scrostato e dell’uovo abbandonato, e da quella gabbia di ferro che mi sembrava racchiudere un capo mozzo. Avrò avuto allora quattro anni. Quel cestello di uova si ritrova, protagonista, in un dramma della mia giovinezza; quel senso di sciagura nel mio ultimo romanzo: Nascita e morte della Massaia. (Questo dovrebbe far avvertiti i genitori di quanto sono imprevedibili e violente e importanti le sensazioni dei bambini. I bambini vibrano molto più intensamente dei grandi.)

Pur sforzandomi dunque di individuare la stagione e il punto in cui m’è accaduto di accorgermi che solo l’esprimermi a parole era la mia necessità, non so ritrovarli perché, come vi ho detto, davvero penso che il raccontare mi sia sempre stato connaturato, sia con le parole sia con i colori sia con la musica. Qualunque cosa mi colpisse, dovevo darle una forma e comunicarla agli altri. Perfino i sogni volevo tradurre in chiara narrazione. I miei sogni erano in genere apparizioni colorate di idee

estratte: l'idea del tempo, per esempio, o del dolore. L'idea del tempo fu un segno lungo di lapis grigio che si troncava ogni tanto in un ingorgo rosso (il giorno presente) poi si allargava in un cerchio dorato (il futuro) e così via per fogli e fogli. Mentre l'idea del dolore fu un susseguirsi di minuscole croci violette disposte a loro volta in un'immensa altissima croce da cui un'altra se ne dipartiva e poi un'altra e un'altra. Lo stesso mi accadeva con i suoni.

A un tratto un ritmo cozzava in me tanto violentemente, che il canto non mi era più sufficiente a esprimerlo. Ruggiva in me un'intera orchestra. Non conoscevo allora la grafia musicale, senza scoraggiamento scrivevo le note con l'alfabeto comune. Un "mi" era una emme e una i. Il tempo lo risolvevo spaziando in modo cervellotico i nomi delle note. Se, per esempio, avevo bisogno di crome li attaccavo gli uni agli altri; se di biscrome, li sottolineavo; e se di semibrevis li chiudevo in un cerchietto. Va da sé che ne nasceva un pasticcio ch'io decifravo affidandomi unicamente all'orecchio.

Tentativi che non si risolsero mai in un vero magistero delle cose intraprese; né approfondita conoscenza della storia dell'arte, né vero mestiere del vasaio, né diploma di musica o di composizione, per quanto credessi di volerli conquistare appieno; me ne vantavo e ne discutevo: mentre invece sempre più vergognandomi, anche con me stessa, mi buttavo sempre più allo scrivere; senza alcuna idea che in esso avrei potuto trovare l'ubi consistam; anzi lo ritenevo soltanto un mezzo di maggior comprensione e di svisceramento delle altre discipline. Era proprio l'opposto.

Questo mi conforta nell'idea che il mestiere che ormai da più di vent'anni faccio sia il giusto per me, visto che non ero nata per farlo, né di farlo avevo alcun desiderio. Infatti con quanta gente io parli o abbia parlato nella mia vita, sempre mi sento dire, che so? dal ragioniere: – Eh io sono nato violinista: se i miei genitori mi avessero lasciato libero... – O dal professore: – Mi sono ridotto all'insegnamento per necessità di cose, ma la mia natura è di poeta: e appena posso... qualche verso, e non malvagio, lo scrivo anch'io –. E trovo il direttore d'orchestra ormai famoso che mi confessa essere l'ingegneria navale la sua vera attitudine, e la sarta spiegarmi che s'è data alla sartoria per amore dei colori non avendole le condizioni economiche della famiglia permesso di dare sfogo alla sua passione pittorica; e trovo il pittore ammettere che per lui è assai più urgente la politica che non la propria arte, e il politico dichiararmi che la sua carriera era quella del medico e così via.

E voi che m'ascoltate, guardate un po' dentro voi stessi. Anche dentro ognuno di voi, scommetto, ogni tanto fa capolino un rimpianto per la via che non ha scelta e che forse oggi crede fosse la sua giusta.

Io dunque che, pur non sapendo quale avrebbe dovuto essere la mia vera professione, ho la certezza non fosse quella di scrittore, nutro fiducia di non avere sbagliato la mia vita.

Il seccatore

Testo nato per una rubrica del Programma Nazionale, 23 settembre 1953, poi pubblicato in rivista nel 1955.

Si pubblica qui l'articolo pubblicato su «L'Unione Sarda» del 25 gennaio 1955, p. 3.

Ognuno di noi ha un suo seccatore personale; persona per altri forse amabilissima se non addirittura simpatica e necessaria, persona cui non si può rimproverare nulla di preciso, persona di cui riconosciamo i meriti, ma che «ci secca».

Tale per me fu, quand'ero bambina, un gentilissimo signore, vecchio amico di casa, che mi prendeva per il ganascino. Perché nella mia infanzia che fu tutta un lungo stordimento di felicità e scoperte, due soli avvenimenti periodicamente mi tormentavano: il mal di gola e le visite di colui. Ma, mentre il mal di gola, pur essendomi doloroso, permetteva che io continuassi a immergermi nelle mie predilette fantasie, il vecchio signore scuotendomi per la guancia me ne strappava e mi costringeva a quel mondo di convenienze da cui tanto aborrisco. Era un lungo minuto durante il quale io con la faccia storta in su, lui con la rigida schiena piegata in giù, ci guardavamo senza saper che dire, ebbeti, svuotati entrambi da quel gesto fastidioso e inutile, seccantissimo cerimoniale di una falsa tenerezza.

Così appesa alle nocche delle sue dita aspettavo, e aspettando mi sentivo ammuffire di noia, mi pareva di avere il capo staccato dal corpo e avvolto in una tela di ragno: svaniva ogni pensiero, non ero più che una sesta unghia inerte di quell'estranea mano. Non era più lui, mingherlino e decrepito, il frutto secco che doveva staccarsi dalla vita, ma ero io, io fatta foglia secca e avvizzata in fondo a quel peduncolo umano. Eppure non lo odiavo, né lo sfuggivo; anzi, quando arrivava in visita mi prendeva uno sfinimento totale e subito andavo a offrirgli il volto.

Perché i seccatori non si riesce a sfuggirli. Il seccatore si subisce: la forza, il potere del seccatore, è presentarsi in aspetto innocuo e gentile: e il suo insistere nella gentilezza e nell'innocenza invece di spingerti alla ribellione ti addormenta, ti lega, ti fa per sempre sua preda.

Quando il vecchio signore morì, mi parve di aver fatto to una conquista personale: se non altro conquistavo l'intera padronanza del mio corpo e potevo finalmente muovere

alla ben più ardua conquista del mio intimo, nei primi annunci dell'adolescenza. Per non correre il rischio di essere impacciata da altri eventuali vecchi signori, mi misi a guardare con estrema cautela la gente: ma non scoprivo seccatori perché ogni tipo d'uomo, in quel primo contatto con la vita, per quanto noioso, mi appariva una rivelazione, una delle tante maschere della vasta commedia umana; così come il goloso, l'accidioso, l'iracondo o l'avar.

Tanto era in me lo stupore che ogni creatura umana mi suscitava, l'affascinante interrogativo che esso mi poneva, ch'io spesso, fingendo distrazione, urtavo col mio petto i passanti, i compagni di gioco, i parenti: mi attardavo un momento su quel cuore ignoto, quasi a compenetrarmi in esso, ardentemente mi sforzavo di vedere oltre le mie spalle con quegli altri occhi. Erano avventure meravigliose, ma sempre troppo rapide. La gente si scansava ed io ripiombavo in me stessa: in quella me stessa che cominciavo a conoscere e che non mi divertiva: in una monotonia squallida di panorami, di pensieri, di ostinate domande: – Chi siamo? Dove andiamo? Perché siamo e andiamo? – Mi mettevo a piangere per la consolazione di non saper invece pensare come le mie amiche: – Che faccia avrà il mio fidanzato? Che cosa mi regaleranno per Natale? Il cappello della Nanni è orribile... Sola e opaca tra sì varieggiato gregge di giovinezze in rigoglio, ruminavo in un canto i miei vani interrogativi, mentre intorno a me era una pioggia iridata di sfarfallanti colloqui: – E la gonna, te la fai rossa? – Rossa, e rosse anche le scarpe. – Sei matta? Scarpe rosse a scuola? E i «maschi»? – «I maschi»? tutti ai miei piedi... Continuavano così per un tempo infinito, insaziate. Le ammiravo. Sentivo che erano vere donne e mi sforzavo di accompagnarle nei loro discorsi ma non facevo mai a tempo: quando io ero ancora intenta a fingermi la gonna rossa loro erano già ai «maschi», al prossimo ballo, all'ultimo film, alla bruttezza di una amica. Rimasta sola cercavo di imitarle. Mi mettevo davanti allo specchio. Dicevo alla mia immagine: – Dunque il vestito come te lo farai? – E l'immagine: – Violetto... – Avevo già sbagliato, mi fermavo, non sapevo più che dire, sbadigliavo, ricominciavo: – Dunque il vestito come te lo farai? – A questo punto pur inorridendo della mia maleducazione, interveniva il mio solito e vero io: – Ma che te ne frega del vestito? Arrivavo così a odiarmi, tanto mi annoiavo con me stessa se provavo a vivere quella vita che vista da fuori mi pareva tutto uno scintillio di felicità. Non sto a raccontare a quali mortali noie mi sottoposi e quali sarcastiche irrisioni subii da parte del mio «io» quando, giovinetta,

fui avvolta dall'aura amorosa che vaporava dalle mie coetanee di cui mi sforzavo di imitare gli stati d'animo.

– Amilcare mi ha scritto!

– Ho trovato una rosa sul banco...

– Mi adora, capisci?

– L'amore che delizia!

Provavo anch'io a dirmi: –Mica male quello della terza liceo... – e subito la mia voce interna: – Ma piantala !... Chi vuoi che ti guardi? – E invece sì, mi ha proprio guardato e sorriso –. Sorride perché ha i denti belli e vuol metterli in mostra per affascinare le cretine come te. Pensa a cose più interessanti. – Queste sono interessantissime, sono il fermento naturale dell'adolescenza, non posso mica pensare sempre a cose di cui vengo a capo... – E fa come ti pare! – Ma aveva ragione quel mio io brontolone. Dopo poco avevo dimenticato del tutto quello della terza liceo per ritrovarmi immersa in elucubrazioni impossibili. Lo stesso accadeva se provavo a ballare: – Ti diverte tanto muovere le gambe in qua e in là? – E mi fermavo. Se ridevo: – *Risus abundat in ore stultorum* –. E m'intristivo.

Credetti di potermi liberare di quel mio io seccatore dandomi alla letteratura e mettendo per iscritto il suo continuo mugugno. Avevo sentito dire che gli scontenti intimi della gente, quando sono scritti, si chiamano poesia lirica e danno la celebrità. Peggio che andar di notte: – Perché scrivi? Ti sembrano proprio importanti queste baggianate? Non hai nulla di meglio da fare? – Resistevo: – Ora vedrai – dicevo – quando ti farò entrare nel mondo ufficiale dell'arte. Vedrai se ho ragione io, una volta tanto! Vi entrai presto, in quel mondo. Era gente che parlava di tutti e degli altri, ma stava sempre con l'orecchio teso ad ascoltare se qualcuno parlasse di loro. Allora subito rinverdivano e vibravano come piante dopo la pioggia e, una volta entrati nell'esposizione delle loro idee e dell'opera loro, era ben difficile fermarli. Salvo, quando l'interlocutore si era allontanato, a dire: – Che seccatore! Credeva di farmi piacere sommergendomi di adulazioni e di indiscrezioni! Come li invidiavo io che desideravo tanto essere presa in considerazione da un seccatore estraneo il quale con le sue insistenze mi avesse data qualche importanza, mi avesse invitata a esprimere quel grumo di pensieri che avevo dentro e che non riuscivo a districare! Ma no, dovevo riportarmi idee e sensazioni intatte a casa, mentre il mio privato «io» seccatore

sogghignava: –Che ti avevo detto? – e da sola ricominciavo il lento dipanio interno. Interminabile, crudelissima noia del supplizio delle Danaidi. E venne il periodo mondano con la sua nuova ma altrettanto immota noia. E venne il periodo amministrativo con la sua noia organizzata e assurta a regola di lavoro. Non sto a dirvi quanto si crogiolasse ed esultasse in me il mio personale seccatore. Finalmente poteva dimostrarmi, con qualche ragione, che tutto l’universo, spirito e materia, è vanità. Ebbi una piccola pausa nel periodo clandestino di Roma. Furono nove mesi di vita. La conquista di ogni attimo di respiro, era una azione urgente che si doveva compiere di continuo per noi e per gli altri, senza far paragoni, ironie, o obiezioni. Il mio seccantissimo «io» stava quatto. Aveva avvertito con precisione (perché i seccatori sono formidabili tempisti) che se si fosse fatto vivo, questa volta gli avrei tirato il collo. Ma dopo nove mesi, liberata Roma, lui aveva avuto tutto il tempo di ringagliardirsi, e si affrettò a riprendersi. Riuscii a batterlo per qualche mese, forse per un anno, perché si era un po’ arrugginito nell’inerzia. Ma dopo un anno riebbe il sopravvento. Non mi fu più possibile avere un’idea, impegnarmi in un atto, senza che lui mi tirasse per la gonna e mi sussurrasse: – Ne sei sicura? Ci hai pensato bene? E questo, come lo metti? Non sei in contraddizione con te stessa?

No no, basta, per carità! Basta? Ho paura che non basterà mai. Ho paura che anche in punto di morte quell’«io» mi si parerà innanzi e comincerà a farmi centomila domande (non quelle della coscienza) domande presuntuose inutili e deprimenti: – Sei dunque certa che la morte sia una conquista personale, un supremo pudore, una meravigliosa avventura? Non ne faresti a meno, di una tale meraviglia? Non temi che sia proprio un bel nulla, passati questi ultimi stiramenti, asciugati questi umori sgradevoli, sopite le lamentele dei circostanti?

Avrò la forza, almeno in quel supremo minuto, morta per morta, di mandarlo a morire ammazzato? No, già lo so. Lo ascolterò. umile contrita, pronta a dargli ragione. Anzi gli stenderò la mano e fingerò di essere piena di gratitudine all’idea che lui si prepara a seguirmi nella morte, perché anche la egli *deve* seguirmi, perché è un seccatore modello, un seccatore inesemplato, pronto a ogni sacrificio per adempiere alla sua missione, e perché forse si è perfino un poco innamorato di me.

Perché sono io stessa.

La “Caccia al Tesoro”

Pubblicato in *Annuario Rai*, 1953, pp. 60-65.

Quando mi hanno chiesto per l'Annuario RAI quel che io sapessi dire intorno alle «Riviste e varietà» trasmesse dal Secondo Programma nel '52, – dicessi pure il mio schietto parere, sulla «Caccia al Tesoro», per esempio, l'avevo mai ascoltata la «Caccia al Tesoro»? eccetera eccetera – io... ebbene, io ho fatto quel che uso fare quando sono improvvisamente colpita da una richiesta di lavoro per la quale non so dove cominciare a mettere le mani: sono andata dal parrucchiere. Dal parrucchiere, nel tepore dei profumi e dei vapori, in quel sommesso ronzare di conversazioni e di macchine, un dolce assopimento mi distende i nervi, mi riposa, mi fa pronta ad accogliere qualsiasi nuova forma di idee, di passioni, di lotte e di rinunce.

Il bello si è che, in queste occasioni, io vado dal parrucchiere ma non mi faccio far nulla. Mi siedo e guardo intorno.

Così l'altro giorno. Ma che cosa accadde? Chi fu quel filosofo o quel poeta o quel pazzo di mirabile intuizione che ha detto che se uno per un qualsiasi motivo è portato a pensare con intensità a una cosa o a un colore, subito tutto il panorama intorno gli si popola e di quella cosa e di quel colore?

Così dunque, io, che non avevo mai sentito nominare questa radiofonica *Caccia al Tesoro*, ancora non ero entrata dal parrucchiere che udii... Che cosa?

– Franco – gridava una fanciulla da sotto il casco, al garzone:

– L'hai indovinato dove hanno nascosto la Lualdi?

– C'è stato un momento terribile — risponde Franco — M'era preso il batticuore. Ero arrivato a *Chi*. Poteva essere *Chieti*...

– Chieti? – grida la manicure insorgendo dal suo sgabellino e agitando le forbicette. – Che sei scemo? Che ci hai nella manica?

– L'asso.

– Bella forza – dice Franco – Ma finché non siamo arrivati alla manica come faceva a sapere che era Chivasso?

– Io – riprende la fanciulla uscendo ancora di sotto il casco – io immaginatevi che ormai faccio questa «Caccia al Tesoro» scrivendo al mio fidanzato. Da una parte il

foglietto per la «Caccia» e dall'altra la lettera. È uno spasso. Ogni tanto mi sbaglio e scrivo «Carissimo Lupino» invece che «Carissimo Alberto».

– E lui? – domanda la manicure.

– Lui? Lui è più appassionato di me. Si firma: «il tuo appassionato Lupino».

– Anch'io – dice un'altra fanciulla che aspetta paziente il suo turno – lo faccio senza neanche pensarci. È questione d'avere un po' di cultura.

– Ma che cultura! – interviene una matrona con i piedi in guazzo. – Non è tanto la cultura, quanto l'emozione. Per esempio, quando bisogna indovinare i nomi dei canzonettisti mi sento proprio perduta. Io sono ancora al tempo di Anna Fougez.

– Ah – dice ancora la manicure – a me i canzonettisti non mi preoccupano. Ma la storia. Ti dicono Waterloo, chi l'ha perduta? Vai a sapere. Erano in tanti a fare quella guerra.

– Fanny – le consiglia allora un'altra cliente – sai che devi fare? Noi ci siamo messe in tre amiche: una per la parte culturale; una per la parte, diciamo così, di varietà; e una, che è una cannonata in tutto per intelligenza, un po' per questo e un po' per quello. Allora finalmente io arrischio, con voce esilissima di ragno, tanto temevo che il mio filo di speranza si spezzasse in quell'euforia di discorsi:

– Scusino, ma questa «Caccia al Tesoro», che cos'è?

Vi fu un breve silenzio. Tutte le clienti uscirono dai caschi. I garzoni si asciugarono le mani sporche di saponata, le manicure ributtarono e mani e piedi nelle bacinelle d'acqua fumante, il padrone chiuse la cassa e venne a guardarmi.

– Non ho radio... – mi affrettai a mentire.

Vi fu un senso di sollievo.

– Allora – disse qualcuno – è un'altra cosa.

Subito molte altre voci intervennero:

– La «Caccia al Tesoro»? Formidabile!

– Il più bel divertimento del secolo! Lei l'ha mai fatto in società?

– Io: No. Ma so di che cosa si tratta

– Ecco. È tutta un'altra cosa. Perché lei non deve trovare un oggetto ma, nientemeno, una persona...

– E allora il brigadiere – urla la manicure – dice dov'è quella persona...

– No – la soverchia Franco – non è così. Lo dice a noi.

– Chi lo dice a noi? – cerco di capire.

– Ma Arsenio Lupino, il rapitore...

– E il brigadiere non sente?... – arrischio ancora.

– Ma certo sente, sente. Questo è il bello. Ma noi non sappiamo se ha capito. Mentre noi abbiamo capito e mandiamo la cartolina.

– E la cartolina a che serve?

– A vincere il premio. Ma che importa vincere? Il bello è indovinare.

– E non càpita di non indovinare?

In quel punto si è aperta la porta ed entra una coppia; sembrano due fidanzati, Incauti. Hanno chiesto:

– Per favore, ce l’hanno l’acqua di Colonia di...

– No – ruggisce Franco e quelli indietreggiano spaventati, quando una manicure li riafferra al volo:

– Non dicevamo a loro signori. Stavamo spiegando alla signora che cos’è la «Caccia al Tesoro».

– Chivasso, via Cagliari – grida subito il giovanotto allora.

– L’ho indovinato prima ancora che avessero finito di proporre gli indovinelli, questa settimana.

– Bugiardo – gorgheggia la fidanzata – Cagliari te l’ho detto io!

– Io e te siamo la stessa cosa – dice il giovanotto.

– Che stessa cosa! – insorge la ragazza. – La Belvedere Fiat se la vinco io, tu domani la porti.

– Perché? Credi forse che ci voglia rapire anche io qualche bella attrice del cinema?

– Non si sa mai.

– Ma noi avvertiamo il maresciallo La Rosa, caro signore – urlano le clienti.

– E chi vi dice che io non sia Arsenio Lupino? – fa il giovane.

– Questa è buona – applaude la manicure. – Se viene quando non c’è il padrone, le faccio le mani gratis.

– Figuriamoci – fa il padrone, calmo. – Perché io sono scemo come il maresciallo La Rosa?

– Oh non ne dica male, è tanto caro! – sospira una fanciulla che finora non era intervenuta nel colloquio e con i piedi nell’acqua saponata continuava a fare con l’uncinetto una frangetta rosa: per una *liseuse* che è un amore, sai Fanny, ahì, stai

attenta che lì ho un'unghia incarnata, non hai idea, rosa di sopra e celeste di sotto, non mi fare il solletico, e tutta questa frangia intorno intorno. Ma che ti sei impazzita. Questi sono piedi, non sono mica patate, stai attenta quando tagli. Quel caro La Rosa, stupido sì ma buono, io ti dico davvero (e stai attenta, Fanny) che mi piace più lui di Lupino perché Lupino si capisce subito che non è vero, un personaggio inventato, mentre lui poveretto pare tale e quale uno vivo, lo smalto metti quello dell'altra volta, se ti metti nei suoi panni lo capisci la rabbia che ci deve avere dentro: ogni volta che quell'antipatico di Lupino lo sfolte io faccio un nodo alla frangia, figurati. – E di colpo rivolgendosi a me: – Signora, lei mi deve fare questo piacere personale. Ascolti la «Caccia al Tesoro» e poi mi sappia dire se non è più simpatico La Rosa di Lupino.

– Prometto – dico. – Ma quando la devo ascoltare?

Mi risponde un coro di voci: – Tutti – i – giovedì – sera – alle – nove – sul – secondo programma. – Inconfondibile. – Una – parlata – siciliana. – È – lui – il – maresciallo – La Rosa.

E giovedì sera alle nove sono stata in ascolto, con un foglietto e il lapis, come mi era stato raccomandato. Ho indovinato. Ma, debbo confessarlo, non io ho indovinato. Intorno a me tutta la stanza ronzava di mille sussurri: i fidanzati, i garzoni, le manicure, le clienti del mio parrucchiere, tutti mi si affollavano intorno chi alle spalle e chi ai lati, chi in ginocchio davanti a me, e a turno mi strappavano il lapis di mano e mi scrivevano la sillaba che occorreva. Tutta l'Italia, ne ho avuta la sensazione esatta, in quel momento, dalle Alpi al Lilibeo, stava in ascolto e affannosamente scriveva: – Bar – Bar-ba...

Che cosa si vuole di più? Che cosa posso dire? A che servirebbe un articolo mio informatissimo e serio? A far morire di noia tutta quella gente così fervida nell'appassionante «Caccia al Tesoro» dietro problemi che, una volta tanto, non sono quelli quotidiani, inesorabili e asfissianti.

(Vorrei però far sapere a quella signorina della frangia se mi è piaciuto di più il maresciallo La Rosa o Arsenio Lupino, come le avevo promesso. E glielo dirò secondo le regole del gioco: il mio preferito non è un fiore, eppure ha il nome di un fiore, un fiore con le spine e con un profumo squisito, la regina dei fiori.

E speriamo che la fanciulla capisca e non faccia nodi nelle maglie).

Alla domanda se l'amore è uno solo

Scritta per Marino Mazzacurati, 13 novembre 1952.

FPM, Appunti 4

Non credo che in questa materia si possa fare una legge generale. E ancor meno penso si possa assumere come legge generale un'esperienza personale. Ogni uomo ha particolari capacità e possibilità di sentire. E dovremmo stabilire che il grande amore, per ognuno di noi, è quando ognuno di noi ha impegnato in un sentimento verso un'altra creatura tutte quelle sue possibilità e capacità, ma, appunto quando questo avvenga è difficilissimo a noi stessi sapere. Perché in molti, a un tratto, certe curiosità fisiche o sentimentali si manifestano in modo tanto violento da far loro confondere con l'amore quello che non è se non una ricerca di sensazioni. In altri è necessaria una piena d'affetto; la quale, non trovando nutrimento sufficiente, si pasce per qualche tempo di se stessa e poi subito si esaurisce. Negli uomini di scarsa immaginazione e prepotente desiderio è necessario un continuo mutare dietro quelle fantasie che non gli altri ma solo noi stessi dobbiamo suscitare nella nostra mente. Chi ha molta immaginazione, per contro, è mosso di continuo per un'irrefrenabile speranza di trovare finalmente l'immaginato. Insomma, io credo che la ricerca dell'amore sia un po' come la ricerca dell'arte. Per qualche tempo ti dai tutto all'invenzione di una creatura (uso qui invenzione nel senso vero, etimologico della parola, dal verbo latino invenire ossia trovare, scoprire) e mentre tu sei immerso in quella, solo quella ti pare l'opera tua più bella. Mentre la faccio [...] l'ultima mia statua è sempre la più intelligente, densa, risolta. Ma, compiuta la statua (ossia spento in me quell'impulso di scoperta e di comprensione, di dominio sulla materia e di umiltà davanti ad essa), concretata la mia fantasia, conosciuti i meccanismi intimi per cui essa si è risolta in quella forma piuttosto che in un'altra, rapidamente quelle sensazioni che mi avevano così intensamente fatto vibrare si vanno spegnendo e, a poco a poco, ecco mi appare un errore, in eccesso o in difetto, una soluzione mancata di materia e di espressione. È allora una nuova rabbia di lavoro. L'ultima statua è al tutto dimenticata. La nuova immaginazione sola è valida, sola val la pena di aggredire e conquistare e fare mio nutrimento per "sempre". Quante volte abbiamo vissuto quel "sempre"? Fummo "sempre" tutti squallidi e nudi entro noi se dovevamo scolpire un asceta e ci sentimmo

“sempre” pesanti di carne quando sbazzavamo una cortigiana, e avemmo “sempre” moti convulsi nel cervello se realizzavamo una forma astratta. È come il “sempre” degli amanti. Dura finché non hai esaurito la conoscenza della materia che hai tra le mani. È per questo che, giunti alla fine d’ogni avventura, fummo in dubbio sulla vera natura del nostro amore. Tutto si limita al ricordo, più o meno intenso di alcune esaltazioni, di alcuni abbandoni. A chi non sia toccata la ventura, credo rarissima, di vivere uno di quei compatti amori che non si sciolgono neanche dopo la morte e di cui ci narrano i letterati (e bisogna notare che la morte, in quei casi, arriva sempre a tempo giusto per risolvere situazioni che per ragioni economiche o sociali o familiari si facevano impossibili e a lungo andare avrebbero esaurito la resistenza degli amanti staccandoli e facendoli poi consolare in altre braccia mandando così all’aria tutta l’impalcatura letteraria per cui l’amore è uno solo) esclusi dunque gli amori che noi accettiamo per buoni, ma che non abbiamo mai incontrato nella vita, mi pare che nessun uomo possa dire quante volte egli abbia amato, se non al termine della sua carriera amorosa. Perché, finché passa di amore in amore, ogni amore è il primo, e per qualche tempo, l’ultimo. E quando finisce la carriera amorosa di un uomo? Mio nonno, a settant’anni, s’innamorò pazzamente e sosteneva che quello era il suo primo amore e sarebbe stato l’ultimo. E forse egli poteva dirlo con qualche certezza perché poco di poi entrò in agonia.

Ma in quanto a me... Io sono ancora lontano dai settant’anni. D’altra parte sono sposato e mia moglie usa ascoltarmi quando vengo qui a parlare alla radio.

Se rispondesse un celibe?

Terzo orecchio

Radio Tre

24 giugno 1978

Alla scrittrice Paola Masino chiediamo se veramente è in atto oggi un rilancio dei romanzi rosa?

Io credo che questo non sia un'esplosione né un regresso della letteratura rosa, del genere rosa, ma credo ci sia sempre stato. Oggi forse è più diffuso in quanto ci sono maggiori strumenti di diffusione, dalla Rai, alla televisione, al giornale, al rotocalco, ai fumetti, mentre prima in realtà c'era soltanto il volume che usciva. Per tanto, io credo che non si possa parlare assolutamente di espansione se non quanto si parla di espansione in ogni genere di comunicazione, comunicazione ormai di massa, in questo senso certamente è aumentata anche questa produzione. In quanto alla sua utilità mi lascia un po' perplessa, nel senso che credo che sia utile quanto dannosa e dirò subito perché. Così, di primo acchito, è difficile rispondere. Credo che sia utile perché certamente avvicina una grande massa di persone alla lettura, cosa che in altro modo sarebbe difficile inserire nelle famiglie, molte persone si avvicinano alla lettura attraverso il romanzo rosa perché il romanzo rosa rimane più facile. E questo è un bene certamente, perché comunque abituarsi a leggere è sempre un grande bene. Invece, dannoso: penso che sia dannoso perché non insegna tanto a riflettere, ma quanto ad adagiarsi in certe illusioni. Illusioni che nella vita è molto difficile potere poi far diventare realtà. Rimangono speranze, rimangono fantasie. A questo punto poi dovremmo fare ancora un'altra differenza, non so se mi è consentito, tra la fantasia reale, artistica, che crea dei veri e propri mondi superiori o collaterali al nostro ma che col nostro hanno uno stretto legame di realtà, oppure dei mondi puramente, così, come potrei dire? Dei mondi artificiali che non rispondono a niente, non rispondono a nessuna entità. Per fare un esempio io credo che quando uno parla del diavolo, anche inteso come entità corporea con attributi vari, a cui alcuni credono, altri non credono. Non ha importanza. Noi sappiamo che il diavolo oggi rappresenta una forza negativa malevola. È una grossa costruzione nata dal nostro stesso animo e questo può esserci utile allo stesso modo sono corporee sono ben definite in noi, non so, le sirene, le arpie, son ben definiti i centauri, i nani, gli elfi, le fate, le streghe, sono personaggi

assolutamente di fantasia, ma che rispondono a delle premonizioni, a delle parure, a dei timori, a delle speranze, a delle illusioni comuni a tutti gli uomini, sia l'analfabeta che l'uomo molto colto, uno si esprime in un modo, uno in un altro. Allora questa realtà è una realtà collaterale alla nostra, forse solo artistica, forse solo letteraria, però efficace e in un certo senso vera perché ormai è diventata la metafora di certi nostri sentimenti. Laddove la fantasia del romanzo rosa in genere è una fantasia che si proietta soltanto sulla possibilità di beni materiali, quasi irraggiungibili per la maggior parte della gente e però desiderata da quasi tutte le persone che vivono ossia stare meglio, essere ricchi, avere pellicce, avere automobili, avere magari aeroplani a propria disposizione, in modo che la vita rimanga libera da ogni onere di lavoro gravoso e ti dia la possibilità di correre dietro alle tue aspirazioni, ai tuoi sentimenti, alle tue ambizioni. In questo senso io credo che sia dannosa, perché non è vero, come quasi sempre ci insegna la letteratura rosa, che tutte le donne sono belle, intelligenti, ricche, ben vestite, di buon gusto e affascinano tutti gli uomini. Né è vero che tutti gli uomini affascinano tutte le donne, né è vero che la donna povera è sempre buona e affascina il ricco industriale, né è vero che l'industriale è sempre pronto a capire o sempre cattivo. Insomma, questa impossibilità di mescolamento che invece nella vita è così comune: ognuno di noi è concavo e convesso al tempo stesso e probabilmente questo nasce da molti fattori estranei a noi. Questo nella letteratura rosa non c'è e questo io credo che sia un grave danno, perché dà delle illusioni soprattutto nelle persone giovani che leggono questi libri di poter veramente, se si è un giovane uomo, un giovane ragazzo, conquistare una donna, basti allungar la mano, se si è una donna, basti sorridere con denti scintillanti – perché i denti son sempre scintillanti nella letteratura rosa – per sedurre qualsiasi genio, qualsiasi grande industriale, qualsiasi uomo politico. Questa è una truffa, ossia! Ed è una truffa che non credo serva a nessuno. Tutto quello che è veramente faticoso, tutto quello che è veramente umiliante per la creatura umana, nella letteratura rosa viene subito sgominato, eliminato anche con un sacrificio, anche con un falò, con un rogo, ossia il suicidio mettiamo, però è subito eliminato. Mentre io credo che la cosa tragica della nostra vita, di tutte le vite, anche di quelle migliori, le più ben riuscite, sia il logorio costante della vita. Un logorio che le persone più valide superano con coraggio e con una certa disinvoltura, le persone meno valide se ne lasciano accasciare. Ecco questo logorio è quello che manca

nella letteratura rosa, ecco perché la letteratura rosa ha tanto successo: proprio perché fa illudere coloro che se ne nutrono che in fondo ci potrebbe essere questa senza logorio, questa vita dove il problema è: questa sera vado alla Scala, mi vesto di azzurro o mi vesto di rosa? Che può essere anche in un attimo della giornata un interrogativo che uno si pone, ma non è quello che ti crea.

[...]

A Paola Masino chiediamo se abbia riscontrato un'uniformità di formule nella letteratura rosa.

C'è anche una differenza fra queste scrittrici e, per esempio, la Peverelli, che è ormai una scrittrice nota e molto stimata, e Liala, che è altrettanto nota e stimata. Ma credo che siano molto diverse, su due piani diversi. Per quel poco che ho letto, chiedo scusa alla mia carissima amica Peverelli, di Peverelli, mi pare che i suoi libri abbiano anche un'intenzione didattica, ossia Peverelli avendo aggredito la vita con molto coraggio – questo posso dirlo a suo grande onore – sa che la vita va vissuta proprio vincendo quotidianamente dei gradini facili, delle volte, gradevoli altre volte, ma sempre gradini da superare. Non è che è tutto liscio. Allora con molto tatto, con molta delicatezza, lei insegna a persone che forse ancora non sanno ancora come potere vivere facilmente in certe situazioni, non dolorose, per esempio non so, dovendo fare il primo viaggio in aereo o il primo viaggio in vagone letto a persone che non l'hanno fatto. Descrive una persona che invece lo fa quotidianamente e come si prepara, che cosa porta nella sua valigetta, come si lava, come si veste, come si spoglia la notte, che cosa fa, quali sono i rapporti con gli altri che viaggiano con lui, tutto questo fatto con estrema discrezione, ma intanto insegna queste cose, non so, oppure dice coloro andarono a uno spettacolo e parla magari di uno spettacolo magari raro, che non tutti hanno visto, di difficile comprensione e ne spiega il modo di lettura, e questo mi pare già molto utile. E siamo già su un piano di letteratura fatta ad arte per insegnare alcune cose a persone sprovviste di queste nozioni. Liala invece è un pochino differente, in questo senso, che Liala dà per scontato che certe cose siano note: la Scala sappiamo che cos'è e allora la Scala magari si dice che sul palco di proskenio c'era Maria Callas, perché tutti sappiamo anche che cos'è Maria Callas, ma poi non si dilunga a spiegare non so l'opera – mettiamo che sia *Il Trovatore* o, non so, un'altra opera qualsiasi... *La*

Bohème – in che cosa consiste, quali ne sono i valori, quali ne sono i pregi, o i valori del direttore d'orchestra. Si dilunga, invece, a raccontare le toilette, le toilette con molta ricerca di gusto, ossia raffinati i gioielli, i gioielli, gli smeraldi sul vestito verde, le perle sul vestito bianco avorio, cerca di insegnare senza insegnare a un certo momento che cos'è il bello e il brutto in una donna elegante: la pelliccia bianca e il vestito nero, o la pelliccia nera e sotto il vestito avorio, questi contrasti. Però sempre in un clima così alto di eleganza, di bellezza, di rarefazione direi sociale che certo suscitano uno sbalordimento. E debbo onestamente dire che quando si leggono queste cose, sono così al di fuori da ogni realtà contingente che distraggono, distraggono proprio anche dall'affanno quotidiano, dal più urgente affanno quotidiano, salvo arrivare delle volte a degli eccessi che possono lasciarti perplesso. Perché ad esempio quando lei descrive una signora che fa dare un *cachet* colorato ai propri barboni dello stesso colore del suo vestito: dal parrucchiere, se è vestita d'azzurro, li fa tingere di azzurro, se è vestita di ciclamino, li fa tingere color ciclamino. Beh, questa è una fantasia che veramente sarebbe degna di una più grossa fantasia, una fantasia direi quasi ariostesca... Ma, allora, vanno presentati sotto altri fenomeni, non sarebbe un fenomeno da presentare come possibile nella società moderna, perché effettivamente questo qui è inammissibile. Però tutto questo inammissibile equivale alla fata dai capelli turchini, non è diverso da quello, solo che esula dal regno della letteratura, perché mentre la fata è una vera creazione dal nulla, uno crea la fata, creare un cane dipinto è soltanto un – come potrei dire? – un... Come si dice... far diventare mercantile? – una cosa che era raffinata crudeltà di certi signorotti del Cinquecento. Non so, Ludovico Sforza faceva placcare d'oro i bambini durante certe feste, bambini che poi morivano perché queste placcature impedivano alla pelle di respirare, non so da che tipo di avvelenamento erano presi e poi morivano. Ma questo è il gusto crudele di un signorotto e se ne parla come di una cosa orrenda e così barbaresca ancora che si poteva fare. Mentre il canino innocentemente tinto dal parrucchiere con uno spray qualsiasi, che dà questa coloritura come si dà ai capelli delle signore, non ha niente di crudele in sé, è solo di una, così, possibilità di perdita di denaro e di tempo talmente abnorme, che diventa perfino immorale. Il fatto che il pubblico grosso prenda questo come un finale della propria vita, ossia “potessi anch'io avere il cane del colore del mio vestito!”, invece di accorgersi che, in assoluto, è immorale questa cosa. È lì dove

io credo che la letteratura rosa può diventare dannosa, perché dà delle aspirazioni sbagliate.

[...]

Il romanzo rosa coinvolge il lettore? Ecco la risposta di Paola Masino.

No. Non solo, io credo che queste scrittrici soprattutto distraggano, non coinvolgano. Non credo che veramente una persona si metta a imitare i personaggi di Liala, ripeto, quelli della Peverelli sono più nell'umanità è facile poter imitarli anche così, soltanto vivendo, ma quello che è importante è che questi personaggi non hanno un equivoco, non coinvolgono tanto i sentimenti da farti piangere o delirare o aspirare al suicidio se l'amore ti va male [...]. Mentre, per esempio, quando si leggeva, i bambini di cinquant'anni fa leggevano *Cuore*, i bambini piangevano, perché erano coinvolti in questa letteratura... che secondo me anche quella non era una buona lettura per bambino, non l'avrei mai data a un mio figlio io da leggere, perché questi bambini che facevano cose così straordinarie, senza che neanche i genitori avvertissero questa incomunicabilità tra i genitori e i bambini, non so... il piccolo scrivano fiorentino che scrive tutta la notte e i genitori non si accorgono dello sforzo che fa il loro bambino. E, certo, poteva far piangere gli altri bambini sulla sorte infelice e eroica di questo bambino. Sono cose che deviano il gusto vero del coraggio. Il coraggio è fatto in altro modo, il coraggio è fatto anche, non solo soltanto, di sacrificio, il coraggio è fatto di partecipazione a certe cose, il coraggio è fatto di altruismo, è fatto di tutte quelle cose che ci sono anche in De Amicis, ma non questa solitudine totale, questo essere avulsi dalla società. Questo credo che fosse veramente un eccesso di vittimismo: lui creava un eccesso di vittimismo per avere l'eroe.

Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica

Radio Due

7 aprile 1983

Intervista condotta da T. Vasile e L. Favaretto

Oggi io vorrei parlare di una sua opera che ha rivisto la luce, pubblicata, edita da La Tartaruga. Il suo romanzo, come lo possiamo chiamare?

Credo...

Il suo diario?

No, no, no. Non è un diario, è certamente un romanzo. Semmai un *conte philosophique*, piuttosto.

Nascita e morte della massaia, che viene ripubblicato, è stato pubblicato, mi pare, l'anno scorso, dopo quanti anni?

Dunque, dalla prima edizione del '45 è stato ripubblicato nel '70, sempre con grandissimo insuccesso, totale insuccesso, proprio l'ignoranza assoluta, quasi, del libro. E invece adesso è stato riproposto dalla Tartaruga e ha avuto una certa eco. Io credo perché è stato assunto anche come libro femminista, cosa che io non so se sia esatta, non vorrei deludere le mie...

Credo che più che femminista, sia un romanzo scritto da una donna. Sembrerà semplificato, quello che dico, molto schematico, ma mi sembra che lei cerchi di avventurarsi in tutto quello che è anche l'immaginario femminile, più che femminista, non so se lei condivide la mia opinione.

Sì, è giusto, però questo direi che sarebbe più particolare degli uomini. Se lei pensa alle grandi eroine di tutta la storia letteraria di tutti i paesi è scritta da uomini non da donne. Madame Bovary [...], tutte queste grandi donne, queste grandi figure femminili, probabilmente perché nell'uomo è più facile intuire la parte spirituale, ho la sensazione... ho una sensazione, esprimo con molto dubbio, che quando una donna si mette a scrivere facilmente si faccia travolgere dalle proprie passioni dimenticando la

propria parte spirituale, che è molto più ardua, più faticosa, ed è meno anche, se lei vuole, concreta, nel senso che dà meno occasione di realizzarsi.

Cioè secondo lei non c'è un'elaborazione successiva?

No, c'è un'elaborazione, ma è meno identificabile per la creatura femmina. Parlo di creature femmine, non parlo di donne e uomini in altro senso, proprio creatura maschile e creatura femminile, per dare un corpo effettivo allo spirito.

Brevemente, lei condivide le battaglie che sono state fatte negli ultimi anni dalle donne?

Beh, non completamente e soprattutto non mi piacciono mai le categorie. Io ragiono sempre per individuo: ci sono donne eccezionali, uomini eccezionali, donne abiette, uomini abietti. Non riesco a fare categorie. Però credo che alcune battaglie siano molto giuste, altre siano molto sbagliate.

Ma per tornare all'attività letteraria, mi pare che gli esempi più illustri siano le poetesse d'amore. cioè, credo che le poetesse siano veramente congeniali con l'amore, ma anche con il teatro in un certo senso. Per esempio, nel suo romanzo Nascita e morte della Massaia esiste addirittura un pezzo teatrale. Vuol dire come questa bizzarria si è inserita nel tessuto narrativo?

Dovrei fare un racconto personale, non so se può interessare gli ascoltatori. Io fin da bambina ho scritto soprattutto per teatro e mi piaceva soprattutto il teatro, sia il melodramma, sia il teatro di prosa. Allora questo palpito teatrale che è sempre stato in me probabilmente e che non si è espresso con un'opera recitata – opere scritte tante, ma credo di nessun valore – si vede che a un certo momento del mio esprimermi, del mio cercare di esprimere il dramma di questa anima femminile con dei palpiti invece maschili, si è espresso proprio teatralmente riprendendo una mia antica nostalgia probabilmente, io credo che sia quello, un fatto personale.

E che differenza c'è tra narrativa e teatro? Scusi, la domanda è semplice.

Ah, molto importante. La stessa differenza che c'è appunto tra opera lirica e canzonetta. Ossia nel teatro le parole devono diventare subito azione, pur reprimendo

una passione o un pensiero, vero? “Essere o non essere” di Amleto, che è un concetto altissimo filosofico, è immediatamente azione, perché lo stacca dagli altri personaggi, lo isola, lo manda alla ribalta e per cinque minuti lei ha il problema del personaggio che si fa carne.

Quindi lei crede che il teatro sia...

Carne.

...Quello dei personaggi oggettivizzati, cioè al di fuori dell'autore.

Sempre al di fuori dell'autore ma rispettando l'autore. Non come si fa adesso che si sommerge l'autore.

[...]

Signora Masino, la lingua batte dove il dente duole, come dice il proverbio. Io so che lei non ama le canzonette però le sto proponendo delle canzoni che in qualche modo abbiano delle attinenze con i poeti. E sentiamo in questa canzone, La canzone dei dodici mesi per l'esattezza, come Francesco Guccini abbia volutamente e lo dichiara attinto da tutti i poeti così, italiani, per compiere, un'operazione secondo me, tutto sommato, gradevole. [...] Lei mi diceva sempre fuori dal microfono che lei trova tutte le canzonette ripetitive, ossessive addirittura in certi casi, se non alienanti. E questo mi trova in parte d'accordo. Però, sono cambiati i modi credo di produrre le cose. [...] Se c'era un Vivaldi che aveva la possibilità di meditare un'opera, di avere un rapporto produttivo, un rapporto di produzione di quest'opera assai particolare e adatto al proprio tempo, poteva uscire La primavera, La caccia, lo Stabat mater o altre cose egregie che ci ha dato Vivaldi. Adesso in un'epoca in cui tutto è riproducibile in maniera seriale, ripetitiva, basta dare al computer i dati della Pietà di Michelangelo e ce la rifà pari pari, sono cambiati i modi di produrre. Allora io dico questo e voglio poi sentire la sua opinione, non è che le canzonette siano opere d'arte? Cioè, le canzonette non sono la Pietà di Michelangelo, però, anche all'interno delle canzonette io tendo a fare delle distinzioni perché esistono delle canzoni concepite per essere consumate, però per essere gradevoli e con un minimo di garbo e di intelligenza, come ci sono invece delle canzoni che sono francamente cialtrone. Ecco, questo lo condivide?

Su questo sono perfettamente d'accordo. Se non che lei mi parla di un'arte che prima era ancora un'arte [...], quest'ultimo diventa artigianato meccanico.

Non trova che fossero un po' patetiche quelle canzoni e un po' retoriche?

Può darsi, però rispondevano a uno stato d'animo preciso e all'espressione dell'autore. Oggi noi siamo condizionati alla chitarra elettronica, a questo o quell'altro strumento, a quel ritmo, al ritmo di rock, perché? Ossia non è possibile che tutti noi ci esprimiamo allo stesso ritmo e con le stesse parole monche, tronche e non aderenti alla nostra lingua.

Ha la stessa opinione anche per quello che riguarda il jazz?

Il jazz è già molto meglio perché già è più conge[niale]... Ma vede io penso questo anche dell'opera lirica, ci sono le opere ultime che io ho sentito anche di Clementi, che è un musicista che io stimo moltissimo, che non sono opere. Come diceva Toscanini, il melodramma è fatto di parola e di musica, non è vero che non si debba udire la parola! La parola deve arrivare allo spettatore perché è congenita nella musica. Sono un unicum.

Ecco, ma se il melodramma era adatto al tempo in cui si inseriva, adesso è stato detto da molti critici che il rock, in fondo, è il melodramma contemporaneo.

Giusto, ma possiamo anche dire che è un tempo non artistico. Infatti lei vede che anche la pittura sta decadendo, anche la scultura. Io non credo che avremo più un Michelangelo. E vuole che le dica un paradosso? Io non credo che ne avremo né Beethoven, né Michelangelo, anche per il modo come noi viviamo e ci nutriamo. Non credo che Michelangelo se non avesse avuto chi gli portava la polenta o la minestra di fagioli poteva andare avanti con la Sistina. Adesso noi usciamo, da noi stessi ci apriamo la scatoletta Simmental, tutti uguale, e non può essere che ci sia una differenza.

[...] Io la penso veramente come lei però sono...

Discorsi troppo lunghi.

No, no, però sono turbato e impressionato.

Perché?

E se noi fossimo dei laudatores temporis acti? Cioè che solo il passato conta?

No, no, no.

Io sono d'accordo con lei che molte canzonette, almeno per me, non sono la Pietà di Michelangelo, però fanno pietà. Devo però dire a questo punto: non sarà una nostalgia dei ricordi?

No, io credo tutta un'altra cosa. Io credo che è un passaggio necessario da una società che era già classificata, già costruita in un certo modo, a un'altra società. È una rivoluzione com'è stata la rivoluzione francese, che ha portato su una classe che è diventata la borghesia. Come dice Victor Hugo: la borghesia è una poltrona. È colui che sedutosi in poltrona non si vuol più muovere.

[...]

Io alla tv

«Radiocorriere», XXXII, n. 46, p. 18.

Mi è stato chiesto, dopo aver preso parte a una trasmissione televisiva, se qualcosa mi avesse colpito in quella mia prima esperienza degli studi milanesi. Ma, in verità, negli Stati Uniti, a Cuba, in Francia, in Inghilterra, o in Italia – dovunque, insomma, io mi sia trovata di fronte a una macchina da ripresa televisiva – ho provato un'impressione che non dipendeva dalla lingua che parlavo né dai mezzi tecnici che vedevo usare e neppure dal pubblico che immaginavo intento a guardarmi e ascoltarmi. Non è come alla radio dove, generalmente, sei solo in una piccola cabina ovattata, impenetrabile, un vetro spesso ti divide dagli operatori che ti dirigono coi gesti, e dove parlare nel microfono è quasi cercare ansiosamente un orecchio che ti ascolti e, così, ti tragga da quella solitudine in certo modo angosciata. Alla televisione tutto è molto diverso: sei in uno studio vasto, alto, attorno vedi uomini vestiti di tute bianche che portano cuffie di ascolto per seguire un loro misterioso colloquio e, simili ad abitanti di altri pianeti, cavalcano macchine che si spostano silenziosamente su carrelli di gomma, che si alzano, si abbassano, ti si avvicinano col muso teso come mostruosi animali dagli occhi rossi. D'un tratto forti lampade s'accendono, odi una voce imporre. «Silenzio!» e il silenzio che subito succede è di una qualità nuova, animato dalla presenza di quelli che le luci abbaglianti rendono ormai invisibili e di quelli che sembrano essere nell'aria che ti circonda. Ti pare che essi non debbano percepire soltanto la tua voce che parla o il tuo cuore che pulsa, ma perfino il battito delle tue ciglia, il fluire dei tuoi pensieri: e questo rapporto tra te e loro, tra te e il mondo, è di una singolare intensità. Senti attorno lo spazio dell'infinito e lo affronti con la vita intera della tua persona, in una impresa che, per la sua arditezza, sembra rischiosa, proibita, sovrumana. Ma poi, in quello spazio ove sei come una stella, intendi la poesia di un tempo che è presente eppure sa di futuro e, per questo, ti comunica tanta commozione. La stessa che provi verso sera a New York nel vedere accendersi le luci dei grandi grattacieli contro il firmamento ancora chiaro e già stellato, e le case sono come montagne, le opere dell'uomo come quelle della natura. Oppure quando, attraversando l'oceano in aereo

nella luce rosa dell'alba, vai rapidamente incontro al giorno e abbrevi le ore che non sono più misurate soltanto dal giro del sole ma anche dalla volontà dell'uomo. Così, quando sei di fronte alla macchina da presa, senti che tutto ciò che dici è sempre inadeguato al rapporto che ti lega, a chi guarda e ascolta e, soprattutto, a quello che stringi con lo spazio che raccoglie, assorbe e proietta la tua immagine come qualcosa che non è estraneo ad esso, ma ne fa parte. Perciò, ogni volta, nulla di ciò che si svolge attorno mi colpisce quanto lo sforzo che l'uomo compie per stabilire una ulteriore intesa con i suoi simili e per penetrare il mistero cosmico che lo circonda.

Scrittori al microfono

“Buonasera miei cari ascoltatori”

FAAM, FAdC, b. 42, f. 2

s.d.

Buonasera, miei cari ascoltatori. Scusatemi se m’annuncio secondo il modo che era caro al colonnello Stevens e che certo vi ricorda tempi difficili e angosciosi. Ma penetrare a quest’ora nell’intimità di una casa senza neppure salutare mi sembrerebbe piuttosto indelicato. Questa è l’ora più intima e raccolta della giornata nella quale si gode di un dolce meritato riposo, non è vero? E questa mia conversazione vuole avere il sapore di una visita, piuttosto mi piace trovarvi seduti in poltrona accanto alla radio che in questo momento è come se fossi io, seduta lì in poltrona con voi. Buonasera, dunque.

Quando io entro in una casa che non conosco mi guardo subito dattorno, sono curiosa di sapere come questa gente vive, di quali cose ama circondarsi. Se posso mi avvicino subito alla libreria, faccio scivolare lo sguardo sulle coste dei volumi, come fanno i ciechi passando le mani su un viso per riconoscerlo. Molte volte ho la sgradita sorpresa di non trovarvi che libri stranieri. Ottimi libri, spesso, ma che mostrano, nei padroni di casa, una totale ignoranza della letteratura italiana. Sere or sono mi trovavo in casa di un avvocato, persona colta, intelligente, piacevole. Le pareti erano foderate di scaffali folti di libri. L’avvocato ci diceva che a lui piace, al disopra di tutto, leggere: passa le sue domeniche leggendo, le sue vacanze in montagna con lunghe, fresche ore di lettura, legge in treno, nelle anticamere e perfino nel tram. Ci avvicinammo ai libri che erano disposti secondo un criterio intelligente e si vedevano letti e riletti, non posti lì in vetrina. E la scelta dei volumi era ottima, v’erano le opere dei maggiori narratori di ogni paese, di quanti con un romanzo o un volume di racconti hanno portato un autentico contributo alla cultura del loro Paese, e del mondo.

Il nostro avvocato era veramente al corrente anche delle tendenze della narrativa contemporanea internazionale. “Benissimo – dissi – e gli italiani?”. “Gli italiani – egli rispose – non mi piacciono”. Questo giudizio deciso mi dispiacque. “Quali italiani ha letto?” domandai. E lui rispose “Tutti”. Questa affermazione mi sarebbe apparsa presuntuosa se non avessi avuto di fronte a me, effettivamente tutto quanto di

importante si potesse trovare nella letteratura francese, inglese, americana, spagnola e anche tedesca e svedese. Mi preparavo a discutere a una vivace polemica; ma prima dissi ancora: “Neppure Alvaro le piace, neppure Palazzeschi, o Moravia, o Buzzati?” “Questi – egli rispose candidamente – non li conosco”. Compresi allora che egli aveva letto solo quegli autori commerciali che, dall’altro dopo guerra hanno pubblicato volumi a decine senza sfiorare mai, in alcuni di essi, l’arte. E naturalmente queste letture non potevano appagarlo, avvezzo com’era a libri di ben altro valore e significato.

Questo del nostro amico avvocato è il caso, io lo so, di molti tra voi, cari ascoltatori, che spesso dicono: io non amo la letteratura italiana. Alcune collezioni, molto accurate, dei nostri maggiori editori, hanno portato alla conoscenza del pubblico la selezione della narrativa internazionale. L’editore sceglie per voi tra la produzione, mettiamo, inglese e vi presenta solo quei libri che vale la pena di leggere. Talvolta, in tre o quattro anni, l’editore sceglie e traduce solo due o tre libri, ottimi libri. Ma voi non pensate mai che, accanto a queste opere che giungono alla vostra lettura, molte altre sono state scartate da lui, in questo lavoro di scelta. Quando voi comprate un romanzo italiano, invece, spesso vi lasciate attrarre solo dal titolo, dalla copertina o da un nome che avete letto nelle pubblicità editoriali e portate a casa un libro mediocre, o decisamente inutile e brutto, che non regge il confronto con quello che altri ha scelto per voi. Un lettore avvezzo, come il nostro avvocato, a leggere traduzioni di Faulkner, di Hemingway o di Virginia Woolf non troverà alcun diletto nella lettura di un romanzo, mettiamo, di Lucio d’Ambra che assolve un compito diverso e si dirige ad altre categorie di lettori. In generale il pubblico italiano si comporta come quel viaggiatore che trovava migliore una valigia di cuoio comperata in Inghilterra di una valigia di fibra comprata in Italia. Voi non pensereste, credo, a mettere al confronto una pelliccia di visone svedese con una pelliccia di coniglio italiano. A me sembra che sarebbe onesto agirò nello stesso modo con i libri?

Siamo giunti, ormai, alla fine dell’anno e io vorrei avere da voi la lista dei libri stranieri che avete letto; certo due o tre americani, due o tre inglesi, un francese, forse. Libri che sono noti ormai in tutto il mondo anche perché la diffusione delle lingue in cui sono stati scritti permette di leggerli ovunque nell’originale. E pretendereste invece di trovare trenta buoni romanzi italiani. I buoni libri che escono durante l’anno in

qualsiasi Paese sono tre o quattro quelli appunto che i nostri editori traducono e vi presentano. E alla fine di ogni anno anche da noi sono usciti due o tre buoni libri che tutti voi dovrete aver letto. Ma questi libri raramente ve li consiglierà il libraio: non tutti librai sono colti e intelligenti, e sanno discernere lettore da lettore. Il commesso in generale vedendo entrare, per esempio, una signora le consiglierà un romanzo di facile lettura, commerciale perché questi sono, generalmente, i gusti del gran pubblico di ogni paese. Questi libri, per veli addita con insistenza la critica. Almeno su tre o quattro romanzi usciti quest'anno la critica è stata concorde, chiara, esplicita. Io so che oggi il letto, dato l'alto costo del libro non può affrontare una delusione, deve andare, diciamo così, a colpo sicuro. La critica dei settimanali, delle riviste, quella oggi più rara dei quotidiani, compie cioè per voi il lavoro di selezione che l'editore esegue nei riguardi del libro straniero.

Vorrei invitarvi perciò in questa mia visita a saper scegliere da voi i vostri libri, come scegliere i vostri abiti, i mobili delle stanze nella quali vivete. E un cappello e una cravatta. Entrare in una casa dove non vi siano che traduzioni di libri stranieri fa una penosa impressione, credetemi. Come entrare in quegli appartamenti dove i mobili sono stati scelti senza alcun gusto, in serie e dove nulla riveli il gusto personale di chi vi abita. Tanto più grave, anzi, poiché si può ignorare una moda che riguardi un aspetto esteriore della nostra vita, ma non si può ignorare quanto, nel campo più elevato, si produce nel nostro Paese. Dire: "Io non conosco la letteratura italiana" non è come qualcuno pensa una prova di raffinato esotismo o un atteggiamento snob. È una prova desolante di ignoranza simile a quella di alcune persone che fioriscono i loro discorsi di parole straniere e scrivono la loro lingua con molti errori di ortografia.

Alba de Céspedes

Vi ha parlato Alba de Céspedes nella rubrica: scrittori al microfono

La buona convivenza

“Potrà sembrare inopportuno”

FAAM, FAdC, b. 42, f. 2

s.d. [1955].

Forse potrà sembrare inopportuno che io inizi questa conversazione parlando di me stessa; ma, in fondo, uno scrittore ne parla sempre, anche quando sembra parlare d’altre cose. Infatti io ho accettato con entusiasmo di parlarvi, stasera, della convivenza, perché, così facendo, cedeva a una passione antica. Da bambina, quando mi conducevano a passeggiare, guardavo le facciate delle case come se ne vedessi lo spaccato; immaginavo le stanze e la gente che le abitava e mi pareva di vedere tante persone l’una sull’altra. Sorreggersi e calpestarsi allo stesso tempo. Dietro quelle mura lisce e impenetrabili, immaginavo tante piccole celle tutte eguali dove gli uomini affrontavano cose misteriose: nascere, amare, invecchiare e morire. E, in casa, se mi lasciavano libera di fare ciò che volevo, invece di giocare me ne andavo alla finestra: entravo con lo sguardo nelle camere della casa dirimpetto, scrutavo le persone che vi abitavano; oppure andavo sul terrazzino interno per osservare ciò che si svolgeva nel cortile, i gesti delle domestiche, gli ozi degli adulti, i giuochi dei ragazzi, tentando di ascoltare ciò che tutti dicevano. E capivo di compiere un’indiscrezione terribile, non per quello che vedevo e udivo, ma perché mi pareva che in quei gesti, in quelle parole e, insomma, nella vita che si svolgeva nelle case, vi fosse un’altra realtà oltre quella apparente ed era proprio la consapevolezza di trovarmi di fronte a un mistero dolce e tremendo che suscitava in me una sorta di sgomento e insieme un appassionato fervore. Ciò che mi affascinava, insomma, era la convivenza. Sentivo, fin da allora, il conforto e la sofferenza che si prova nell’accettare che qualcuno sia testimone della nostra vita quotidiana e la costringa o la stimoli con la sua sola presenza. Se c’è, tra gli ascoltatori, qualcuno che ha letto i miei romanzi, potrà capire quanto remote siano le origini del casamento che ha tanta parte nel mio romanzo “Dalla parte di lei”, del convento dove abitano le ragazze di “Nessuno torna indietro”, delle squallide stanze ove i quattro personaggi di “Quaderno proibito” non fanno che urtarsi e soccorrersi, ferirsi e consolarsi a vicenda.

Vivere è difficile, ma convivere è difficilissimo; poiché tutti disegniamo di noi stessi un'immagine ideale, un personaggio, direi, l'eroe della nostra vita, che non rappresenta soltanto ciò che siamo, ma soprattutto, ciò che vorremo essere; giacché non è fatto soltanto dei nostri atti, ma anche delle nostre aspirazioni, delle nostre ambizioni. È in quell'aspetto che ci guardiamo vivere nel presente e nel passato, tra i gesti e i ricordi che abbiamo scelto, appunto perché aderivano a quell'immagine ideale; ad esso intendiamo alludere quando parliamo di noi con gli estranei, con la persona che amiamo. Ma questo personaggio, per noi vivo e reale, non esiste agli occhi di quelli che ci vedono vivere, giorno dopo giorno, tra le pareti domestiche; e non son i grandi gesti, le grandi parole a smentirlo, sebbene i piccoli gesti, le parole trite che accompagnano le nostre abitudini quotidiane. Tradito da queste minuzie il personaggio ideale, mitico, l'eroe, scompare, lasciando il posto a un personaggio squallido perché privo di quelle idee, di quelle segrete intenzioni che, spesso, il pudore ci impedisce di palesare ai nostri familiari; è un ritratto che ci rappresenta soltanto secondo l'attuato e non esprime la speranza dell'attuabile; un triste mosaico di gesti qualunque, che, anzi, mette in evidenza le nostre sconfitte. Una cronaca, insomma, non una leggenda.

E quella cronaca, registra inesorabilmente ogni nostra debolezza passeggera, ogni scatto d'ira, ogni depressione del nostro animo, ogni meschinità, ogni errore, sicché quando, coi familiari, accenniamo al personaggio che gli estranei conoscono di noi, e al quale con tanta fatica tentiamo di adeguarci, essi ci guardano ironici, scettici, ricordandoci con la loro diffidenza, quello, più modesto o addirittura scadente, che noi vorremmo cancellare. Questo loro atteggiamento ci procura non solo dolore, ma stizza; e il nostro modo di ribellarci, brusco o violento, ci rende sempre più simili all'immagine odiata. Finché alla lunga, giunge il momento in cui siamo sul punto di confessare che, sì, forse è vero, non siamo quelli che ci illudevamo di essere, ma neanche loro sono migliori e anche noi, quotidianamente, ne abbiamo accumulato le prove: siamo tutti eguali, privi di leggenda, di favola, poveri uomini sofferenti, deboli, incapaci di dominarci.

Questo, direi, è il momento più importante, la svolta decisiva di ogni convivenza; quello in cui stiamo per cedere; poiché, allora, siamo presi dalla perfida tentazione di essere davvero quel personaggio, tra le pareti di casa, di avere quasi una doppia personalità, una per gli estranei e un'altra per i familiari. Di parlare ai genitori e ai

fratelli con una voce diversa da quella che usiamo telefonando agli amici; di avere in strada, in ufficio, con la persona di cui siamo innamorati, un viso diverso da quello che mostriamo a chi ci apre la porta di casa. Quando rinunziamo a rappresentare, tra le pareti domestiche, il nostro personaggio ideale, la buona convivenza è finita. Non saremo più uomini giusti e forti, ma despoti, non più donne sensibili e coraggiose, ma creature nervose, squilibrate, piene di contraddizioni; e il rancore di riconoscerci tali sarà il sentimento che più spesso ci animerà.

La buona convivenza è continuamente insidiata da questo pericolo. Un sottile ingannevole velo ci impedisce di riconoscere nei familiari uomini che, come noi, lottano per non essere solo ciò che la loro natura li spingerebbe ad essere, che debbono affrontare lo sforzo di essere se stessi e anche padri, figli, fratelli. Al contrario, spesso, per rifarci della nostra sconfitta, siamo spinti ad avvilire colore che ci vivono al fianco; mentre dovremmo resistere alla tentazione di sentirci superiore soltanto perché vogliamo vedere in ogni nostro familiare un vinto, giacché negando loro la possibilità di rappresentare il personaggio ideale al quale aspirano, essi a loro volta ce la negheranno; e il nostro aspetto peggiore, il più logoro ci verrà incontro da ogni angolo della casa.

La casa non è estranea a noi; essa ci forma e, insieme, ci rappresenta. Perciò bisogna che, tra le sue pareti, comunque esse siano, povere o ricche, noi tentiamo di rimanere aderenti al personaggio che abbiamo lasciato intravedere alle persone di cui siamo innamorati, a quelle che più stimiamo. Dovremmo, quasi, immaginare il loro sguardo che ci segue e far sì che la nostra vita domestica, benché dolorosa e difficile, sia pur sempre quella che appartiene a conviene alla figura che, ai loro occhi, abbiamo accuratamente disegnato. Dire “buona sera” entrando in casa, con la stessa voce che di noi conoscono gli estranei, la voce dal tono civile, persuasivo, che gli uomini usano per concludere un affare o per conquistare una donna; quella con cui e donne, quando vogliono piacere, parlano di un paesaggio, o di se stesse; e, mentre sediamo a tavola, vederci negli occhi dei familiari come ci piace vederci negli specchi che abbiamo di fronte al ristorante, pranzando con qualcuno che ci interessa. Ci adeguiamo sempre alla nostra immagine ideale, allora, e vi adeguiamo anche la disposizione dell’animo. Ci rendiamo amabili, insomma, che in un buon italiano, non vuole dire essere cortesi, vuol dire molte di più, vuol dire aver qualità per essere amati; poiché bisogna sempre

pensare che non basta un legame di sangue o un vincolo matrimoniale per farci amare chi non è amabili.

Se c'è un segreto nella buona convivenza mi pare che sia quello di non dimenticare mai quel personaggio; riferirci ad esso anche quando interpretiamo quelle scene che facilmente potrebbero smentirlo; essere, insomma, il genitore che sgrida o punisce, il figlio che è sgridato o punito, la padrona di casa che impartisce ordini, la moglie che accoglie il marito, il marito che rientra a casa, come vorremmo esserlo a teatro, mentre tutti ci guardano. La buona convivenza non è che questa nostra continua intenzione. È inoltre una sorta di muta intesa che i familiari stabiliscono tra loro: quella di comunicare solamente attraverso questi personaggi, di volgere la testa quando un'azione o un gesto li tradisce, come si perdona a un attore che ha dimenticato una battuta mentre ha interpretato benissimo tutte le altre.

Mi viene sempre fatto di pensare all'interpretazione che ognuno di noi vuol fare di se stesso, quando leggo, nelle cronache, del modo in cui tutti gli uomini affrontano la morte; non quella che giunge naturale, ma quella che viene inflitta per aver commesso un delitto, un reato. Non soltanto coloro che la subiscono per aver tenuto fede a un'idea – e che, quindi si rivestono della dignità che è nel motivo stesso della loro morte – ma anche quelli che hanno compiuto i crimini più orrendi. Tutti, avete notato?, muoiono bene. Nessuno compie mai un gesto di violenza o d'ira, anche i più deboli, anche quelli che hanno ceduto ad istinti bestiali, l'affrontano con dignità, quasi con eroismo. Perché quella è l'ultima occasione che essi hanno di interpretare il personaggio al quale avrebbero voluto adeguarsi e non hanno saputo. È l'ultima volta in cui saranno attori e l'immagine che hanno tradito con la loro vita è affidata alla loro morte, ormai. Ma, per affrontare quel momento, per quanto tremendo esso sia, basta la forza di poche ore, di pochi minuti-. È molto più difficile essere fedeli a quell'immagine durante anni e anni; e non tanto di fronte ai momenti eccezionali, decisivi, quanto nella logorante insidia della vita quotidiana, tra le pareti ove le notizie che arrivano non sono sempre buone, ove le voci che parlano non sono sempre dolci né dicono sempre cose gradite. È nella convivenza, insomma, che si deve compiere lo sforzo di adeguarci continuamente alla favola che intendiamo lasciare di noi stessi, sia essa quella dell'uomo giusto e forte o della donna aggraziata e coraggiosa. Quello sforzo che mi pareva d'intravedere fin da bambina nelle case ove la gente abita insieme e che,

lasciandomi intuire la meschinità e la grandezza della vita umana, mi affascinava e mi sgomentava, mi colmava di rispetto amore e di pietà.

Alba de Céspedes

[Parole di una donna]

“L’invito gentilissimo che mi è stato rivolto”

FAAM, FAdC, b. 42, f. 2

s.d. [1953]

L’invito gentilissimo che mi è stato rivolto di venire al microfono a parlare della condizione attuale della donna in Italia precisa che avrei potuto, a mio piacimento, parlare della donna nel lavoro oppure nella famiglia o addirittura nella società. Ma, mentre mi accingevo a scegliere uno di questi aspetti, per tentare di approfondirlo, mi sono avveduta che sono, in realtà, uno solo. E, anzi, arrivo a dire che non esiste un problema della donna, come non esiste un problema dei negri o un problema degli ebrei, ma un solo problema della dignità umana e del progresso dello spirito per risolvere il quale bisogna, innanzi tutto, combattere i pregiudizi e gli egoismi che hanno determinato lo stato di soggezione di alcune creature ad altre, per diritto di nascita.

Per abolire questo stato di soggezione che in Italia sembra ancora tanto evidente, lo sforzo maggiore deve essere compiuto dalla donna; e non per riuscire ad affermare i suoi diritti nella società – giacché questo non è che un particolare pratico, oserei dire – ma per riuscire a prendere coscienza di se stessa. La maggior parte delle donne, infatti, afferma, richiede la parità dei diritti con l’uomo, ma senza esserne del tutto convinta: trattenuta dal timore di dover poi assumere certi doveri, certe responsabilità, che, in realtà, ha già assunto da tempo, ma senza rendersi conto. Nella lunga, amara e spesso stizzosa polemica che, soprattutto nell’ultimo cinquantennio, gli uomini e le donne vanno conducendo, i primi, per negar i diritti che esse richiedono, si rifanno, soprattutto, a quelle donne che vivono senza assumere le responsabilità economiche o morali della lor vita; quelle donne, insomma, che passano la giornata tra la sarta, il parrucchiere e i giuochi di carta; le seconde, invece, a quelle donne eccezionali, che occupano posti eminenti, nel campo dell’arte, della politica o nel campo professionale. E, in tutti e due i casi, i termini della polemica sono errati: le donne che possono vivere oziosamente tra agi e svaghi sono, ormai, in ogni paese quasi altrettanto rare quanto e quelle che occupano la carica di sottosegretario o di ambasciatore. Né l’ironia con la

quale gli uomini denigrano le prime, né l'orgoglio con il quale le donne additano le seconde, è utile agli scopi che questa polemica si prefigge.

L'importanza di una categoria nella società è determinata innanzi tutto dal numero di persone di cui essa è composta e dalla forza economica che essa rappresenta. Infatti le donne che dovrebbero essere maggiormente consapevoli del loro diritti (perché sopportano innumerevoli responsabilità, accettano gravosi doveri) sono proprio quelle che una lunga tradizione di servitù e di ignoranza rende incerte di sé stesse, convinte della propria inutilità, come sono, per esempio, le massaie, e le altre "donne di casa", che eroicamente lavorano negli uffici, badano alla casa, al marito e a i figli, convinte tuttavia di non essere altrettanto utili alla famiglia e alla società quanto l'uomo può esserlo e ansiose anzi di farsi perdonare, lavorando sempre più infaticabilmente, il fatto di gravare sulle spalle dell'uomo che le ha sposate.

In questi ultimi tempi la struttura economica della società è andata trasformandosi tanto rapidamente e in certi momenti tanto bruscamente che solo gli specialisti hanno avuto modo di rendersene conto; gli uomini e le donne della massa, diciamo così, non hanno capito questa radicale mutamente pur avendovi adeguato tutta la loro vita. Al contrario di quanto accade spesso, le loro azioni hanno preceduto i loro pensieri e i loro giudizi. La maggior parte di essi, in fatti, credono ancora di seguire schemi che invece con la loro vita quotidianamente rinnegano. Molti uomini, infatti, affermano (quasi con certa boria) di avere idee "all'antica" di esser contrari all'indipendenza della donna, e anzi le negano risolutamente di aver diritto a tale indipendenza, pur sapendo e accettando che la moglie lavori quanto lui, e che, come lui, contribuisca alla vita economica della famiglia. Dichiarano insomma di essere fermamente contrari a quello che poi, praticamente ogni giorno accettano, sono costretti ad accettare – o addirittura a richiedere. Dimenticano che indipendente è un a parola che serve a definire colui, o colei, che non dipende. Che è libero, insomma. E chi lavora e provvede ai bisogni economici della propria vita, possiede la libertà economica che è la chiave di tutte le altre libertà. Un tempo, infatti, il padre aveva diritto di vita e di morte sopra i figli, poteva imporre alla figlia di prendere il velo e al figlio di avviarsi in una determinata carriera solo perché, senza il suo aiuto, la figlia nubile non avrebbe potuto in alcun modo mantenersi e perché, nella maggior parte di casi, il *pater familias* provvedeva anche alla vita economica del figlio o era il suo datore di lavoro. Oggi tutte le donne,

se lo vogliono, possono essere indipendenti. I casi di quelle che non vogliono o non sanno esserlo sono tanto rari che non possono essere presi in considerazione nella valutazione di questo problema. In ogni caso si tratta di donne che non possono essere libere per colpa del loro carattere; e non per lo stato in cui sono tenute dalla società.

Ma, disgraziatamente, le prime ad ignorare la loro forza, il loro potere, sono proprio le donne. Sono, da secoli, tanto avvezze ad essere legate asservite, costrette, che oggi, essendo libere, ignorano di esserlo.

Come un prigioniero che sia stato per anni limitato nei propri movimenti da una catena al piede, se gliela tolgono nel sonno, non si avvede della pur tanto agognata libertà e seguita a muoversi nei limiti esigui che la catena gli assegnava. Oggi, infatti, pochissimi sono gli uomini in grado di sposarsi, fondare una famiglia, senza che la moglie lavori anch'essa, in fabbrica o in ufficio; queste donne, specie le più giovani, a causa dello stipendio che ricevono – e che è necessario quanto quello del marito a integrare il bilancio familiare – hanno la possibilità di vedere, di toccare con mano direi, (contando quei biglietti) la loro nuova forza, e la loro mutata condizione nella famiglia e nella società. Ma quelle che dedicano la loro vita alla cura della casa e dei figli, le massaie, insomma, non si rendono conto del valore economico che le loro ore di inesausto lavoro rappresentano e che, alla fine del mese, formano una somma di denaro pari a quella che porta a casa il marito, e, avendo l'impressione di essere mantenute, si trovano in continuo stato di umiliazione. Credono che il solo a guadagnare sia il marito, lui solo in grado di provvedere economicamente alla famiglia; valutano che la loro opera infaticabile sia una condanna, e non un lavoro, come quello delle operaie e delle impiegate, e che non abbia perciò un vero valore come quello che le altre svolgono. Tutto ciò soprattutto perché, nel passato, il lavoro domestico era, con altri pochi tipicamente femminili, il solo per il quale esse possedevano cognizioni e abilità. Ma oggi (gli studi che le altre compiono, le posizioni che altre hanno conquistato, grazie a cognizioni e capacità acquisite attraverso la possibilità di educarsi che una volta alla donna era negata) hanno conferito alla massaia il diritto di svolgere il suo vero lavoro come una libera scelta, la più adatta alle proprie capacità, e non come un obbligo al quale non potrebbero sottrarsi. Se la massaia, infatti, decidesse a un tratto di abbandonare le cure della famiglia, potrebbe trovare lavoro altrove e guadagnare uno stipendio, cosa che un tempo non le sarebbe stato

possibile; e il marito, trovandosi costretto a pagare qualcuno che la sostituisse constaterrebbe – e le farebbe constatare – quanto vale economicamente l’apporto che ella fornisce alla famiglia e che lei stessa sottovaluta, per tradizione o per ignoranza. Qualcuno potrebbe obiettare che il problema delle donne non può essere esaminato da un punto di vista strettamente economico; che non si può riconoscere solo l’autorità che dalla forza economica deriva. Ma quale altor è il potere tanto preponderante che l’uomo possiede nella famiglia e quindi nella società? La nascita di una bambina era finora considerata meno fausta di quella di un maschio, proprio perché, la nuova creatura veniva a rappresentare un peso per la famiglia; era necessario mantenerla e fornirla di dote e corredo. Nelle famiglie patrizie veniva accolta con meno timore, infatti, a causa delle minori necessità economiche, e della possibilità che poteva fornire di una vantaggiosa alleanza al momento del matrimonio. Nelle famiglie operaie o della piccola borghesia dove, ancora oggi, la condizione soggetta della donna è più evidente, qual è la supremazia dell’uomo, se non quella della forza economica che egli rappresenta? Spesso, in quelle classi, nessuna differenza di cultura divide la moglie dal marito, la sorella dal fratello: eppure a lui viene riserbato il boccone migliore, a lui viene riconosciuta la necessità di uno svago, non fosse che il giuoco delle bocce o la sera passata con gli amici all’osteria, è lui che viene servito, al quale si rivolgono tutte le attenzioni, anche se è un cattivo marito, un cattivo padre, solo perché col suo lavoro, egli assicura la vita economica e quindi la possibilità di sopravvivere a tutta la famiglia. La massaia, invece, crede di non aver diritto, mai a qualche ora di riposo proprio perché non potendo constatare in biglietti di banca il valore della sua attività crede che non ne abbia alcuno. Di questo atteggiamento della donna l’uomo, suo malgrado e senza cattiveria, è condotto ad approfittare; vedendosi con tanta premura, servito, al ritorno dal lavoro, finisce egli stesso per convincersi che sedere in un ufficio è molto più faticoso che fare il bucato, cucinare, rigovernare e badare ai figli dal mattino alla sera. Finisce anzi per credere che la donna assolva questi suoi compiti senza sentirne né il peso né la monotonia. Giacché anche le donne che lavorano, (e che rimangono in ufficio lo stesso numero di ore che vi rimane il marito), tornate a casa, si addossano tutte le cure della casa, senza chiedere al marito di aiutarle, come invece giustamente pretendono le donne di altri paesi sotto questo aspetto più evoluti del nostro.

Qui, infatti, gli uomini considerano che aiutare la moglie nelle faccende domestiche, a lei da secoli tradizionali, sia un atto nel quale essi perderebbero la loro dignità, mentre non considerano poco dignitoso che ella, lavorando fuori di casa, si assuma quei doveri che una volta solo l'uomo si assumeva.

Finché le massaie e le donne di casa che sono costrette ad essere anche operaie o impiegate, non arriveranno a una esatta valutazione del proprio peso nella famiglia e nella società – valutazione economica che non può andare disgiunta da una valutazione etica e sociale – la condizione della donna in Italia e il suo progresso, il suo apporto sempre più fattivo ai problemi della comunità sarà un problema molto difficile da risolvere per quelle che ad esso si dedicano attivamente nel campo della politica e delle professioni. Poiché le massaie si sentiranno estranee alle battaglie che le altre combattono e che esse combattono allo stesso modo tra le pareti di casa, ma senza saperlo, e anzi credendosi per sempre escluse da quelle possibilità di libertà e di indipendenza, che invece, proprio in virtù dei loro sacrifici e del loro valore, le altre possono validamente affermare.

Scrittori al microfono

Difficoltà di essere scrittrice

s.d. [1952-1953]

Nell'udire il titolo di questa mia conversazione molti di voi penseranno che poiché questa rubrica è intitolata "scrittori al microfono" tanto varrebbe parlare della difficoltà di essere scrittori. Ma è proprio alla difficoltà di essere scrittrice che io mi riferisco. È quasi una confidenza che voglio farvi e che è in certo modo legata a una notizia che lessi mesi or sono su un quotidiano newyorkese. Vi si parlava di un referendum indetto in Inghilterra tra i critici per stabilire quali fossero i maggiori scrittori inglesi di ogni tempo. Come sempre queste imprese lasciano il tempo che trovano poiché ogni giudizio è soggetto a sconsiderazioni personali, di tendenza, ecc.

Tuttavia di questo referendum una cosa mi colpì: subito dopo Shakespeare il maggior numero di voti fu raccolto da Jane Austen. Jane Austen è una scrittrice inglese nata nel 1775 e morta trentasette anni dopo. Abitava in provincia e nella sua breve vita si spinse poche volte soltanto fino a Londra. Ultima dei sette figli di un colto ecclesiastico si limitò a osservare ciò che accadeva nel mondo ristretto ove si moveva la sua famiglia e immaginando storie e conflitti di altre famiglie simili alla sua tracciò un acutissimo ritratto della società inglese di quei tempi. Tutti avrete letto almeno uno dei suoi libri (e se non lo avete fatto vi consiglio di farlo subito): *Orgoglio e Pregiudizio* o *Emma* o *Persuasione*. Ma il fatto importante non è che il suo primo romanzo *Orgoglio e Pregiudizio* sia stato a tutta prima rifiutato dall'editore: ciò è accaduto a molti romanzi oggi celebri. Il fatto importante è che questo libro quando uscì fu pubblicato anonimo. Già, perché Jane Austen se ne vergognava. Non del suo romanzo si vergognava, naturalmente, ma di essere scrittrice. Molte altre scrittrici anche in tempi più recenti, per pudore, si nascosero dietro uno pseudonimo maschile, come George Eliot, l'autrice del *Molino sulla Floss*, o George Sand. Lo stesso fecero le tre sorelle Brontë prendendo i nomi Currer, Ellis e Acton Bell nei quali dei loro veri non restavano che le iniziali. E si sa che il loro lavoro si svolse dapprima clandestinamente con la complicità di qualche fidato amico che aveva rapporti col mondo delle lettere, e senza che la famiglia lo sospettasse, come per una peccaminosa relazione d'amore. Jane Austen così chiara

e leale e forse meno battagliera e inventiva delle Brontë non accettò questi sotterfugi, questi travestimenti e si risolse addirittura all'anonimato.

Del resto quando anche i suoi libri vennero accettati e pubblicati col suo nome questa giovane donna oggi i critici del suo paese riconoscono come il maggior scrittore dopo Shakespeare, non osava neppure affermare il diritto a una stanza tutta sua dove potesse lavorare tranquilla. Le bastava che le perdonassero di scrivere. Scriveva infatti nel salottino comune e raccoglieva in fretta i fogli se udiva sopraggiungere qualcuno dei familiari. Nessun uomo sarebbe stato vergognoso di essere sorpreso a scrivere, mettiamo il colloquio tra Betti e Darcy in *Orgoglio e Pregiudizio*. Ma lei lo era perché per una donna scrivere invece di dedicarsi al cucito è un ardire tremendo. Arrossiva, sentiva di dover chiedere scusa quasi. Uno qualsiasi dei suoi fratelli, dei quali oggi non si ricorda neppure il nome, poteva invece permettersi di interromperla per chiederle di ricucire un jabot o attaccare un bottone a una giacca.

Tutto ciò è cambiato, oggi, voi penserete. Ma no, non è cambiato molto, ve lo assicuro. Vi basterebbe leggere il profondo libretto di un'altra grande scrittrice inglese, morta pochi anni or sono, Virginia Woolf, intitolato "A room for one's own, una camera per sé", per convincervi del contrario. In quel libro sono raccolte due conferenze che furono chieste alla Woolf sul soggetto "donne e narrativa". E invece di un saggio propriamente critico ella si trovò ad aver scritto solo sulla difficoltà che la donna incontra attorno a sé e anche in se stessa, quando decide di seguire la propria vocazione letteraria. E così affronta forse la critica più intelligente e diretta. Scrive con una commozione tanto insolita in lei da rivelare quanto questo soggetto a tocchi anche personalmente – lei così diversa dalla timida Austen – e si sente che scriverne, in forma diretta sia stata insieme una confessione e una liberazione. La Woolf descrive le difficoltà quotidiane che opprimono ogni scrittrice perché donna e le vietano ogni raccoglimento. La scrittrice nella propria casa gode di poco rispetto, generalmente; e del suo lavoro, anche se è quello di Jane Austen o di Charlotte Brontë, i familiari parlano come di una vaga e innocente mania. Spesso è solo a patto di aver compiuto tutti i suoi tradizionali, minuti logoranti doveri femminili che può concedersi il diritto a qualche ora di lavoro. Perché come dice lo scrittore francese Charles du Bos nel suo diario del 1924, "le donne non solo hanno il peso di quella realtà spirituale che soffoca ogni artista e al quale si riferisce Baudelaire, ma quello della realtà quotidiana e sono

sempre sepolte sotto di esso e vi soffocano di fatto, ciò che è molto diverso – egli sottolinea – che soffocarvi nello spirito. A questo proposito io ricordo ciò che una insegnante in una università mi raccontava recentemente delle difficoltà che aveva avuto per incontrarsi con una delle maggiori scrittrici nostre: Grazia Deledda. I loro colloqui erano sempre interrotti da insignificanti eppure imperiosi doveri domestici che obbligavano la Deledda ad assentarsi per rispondere al telefono a una parente o per provvedere a una richiesta della persona di servizio. Mi raccontò che una volta un figliuolo della scrittrice telefonò dicendo che desiderava pranzare più presto per poi andare al cinematografo. Finirono perciò a scorrere in cucina mentre la Deledda preparava il minestrone ed era movendo il mestolo a mezz'aria che ella descriveva alla intervistatrice il disegno dei suoi personaggi. A Grazia Deledda nel 1926 fu assegnato il Premio Nobel per la letteratura. Ma neppure il Premio Nobel le serviva per liberarla dall'obbligo di preparare il minestrone per il figlio che voleva andare al cinematografo. Voi penserete che era colpa sua, doveva imporsi. Queste obiezioni sarebbero valide, lo so, ma in pratica non servono. Perché il primo nemico la donna che scrive lo porta in se stessa. Se scrivesse per passatempo, come molte patrizie del Cinquecento, non porterebbe in se questo sentimento di colpa, ma ubbidire a un serio, ungenito, impegno creativo è una ribellione che la donna deve compiere contro tutta la sua storia nei secoli, la sua tradizione, che è storia di obbedienza di servitù e di anonimato. E il ribelle non è mai in pace con se stesso anche se convinto della bontà delle sue ragioni e disposto a difenderle fino all'ultimo. Un uomo, insomma nello scrivere può dare intiera la misura di sé, per la donna invece non sembra essere abbastanza. E un desiderio di poter far miracoli e assolvere tutto, il suo compito di scrittrice e di serva, direi, la logora di continuo. Sicché in questo conflitto, la scrittrice non è mai libera; deve superare innanzi tutto lo stato di ribellione che le suggerisce polemiche, o pagine astiose per ritrovarsi in quello stato di libertà spirituale che [è] il solo nel quale l'artista deve ritrovarsi quando s'accosta al suo lavoro. E le scrittrici, quando sono davvero tali, vi giungono e scrivono libri come *Orgoglio e Pregiudizio* o *Cime Tempestose* o come *Elias Portolu*. Ma a che prezzo? Ricordo un aneddoto raccontato dal critico letterario del New York Times, pochi anni dopo la morte di Margaret Mitchell, l'autrice di *Via col vento*, un libro che certo non potrebbe stare a fianco di quelli che ho citato poc'anzi, ma che almeno per il grande successo che ha riportato in tutto il mondo doveva rendere

l'autrice sicura di se stessa. Il critico raccontava di aver chiesto alla Mitchell se aveva intenzione di scrivere un secondo libro. La vide sbarrare gli occhi sgomenta e rispondere. "No, no davvero". E nel notare lo stupore di lui aveva aggiunto: "Ho impiegato 7 anni per scrivere *Via col vento*. Ogni volta che aprivo il manoscritto interrotto un mio parente entrava in clinica per una operazione e io dovevo accorrere, un altro decideva di abbandonare moglie e figliuoli e io dovevo accorrere un altro cadeva nelle mani dello psicoanalista e io dovevo accorrere, accorrere sempre... Arrivare fino in fondo è stata una fatica tremenda e per nulla al mondo mi sentirei di affrontarla ancora". Il critico aggiunge che in questa umanità della Mitchell stava il segreto del suo vasto successo. E io a conclusione di questa conversazione vorrei dire che nell'impossibilità di superare e vincere questo conflitto stanno i suoi limiti.

Alba de Céspedes

“Debbo confessare che”

FAAM, FAdC, b. 42, f. 2

s.d.

Debbo confessare che, quando mi è stata rivolta questa domanda, subito ho pensato che la risposta fosse ovvia e si potesse riassumere in poche parole. Ad essa sarebbe infatti naturale rispondere che sì, anche oggi vi sono uomini grandi nel mondo dell'arte e della cultura; eppoi elencarne alcuni, giustificando la citazione col semplice richiamo alle loro opere. A esempio potrei citare Albert Einstein per la sua teoria della relatività. Benedetto Croce per il contributo dato allo sviluppo del pensiero coi suoi libri di filosofia, di storia, di critica letteraria; Luigi Pirandello per le sue commedie e i suoi drammi, che sempre più si mostrano vitali, continuando ad appassionare il pubblico di tutti i paesi e a influire sul teatro, pur essendo stati scritti, in media, da oltre un quarto di secolo: e, ancora, potrei ricordar Arturo Toscanini, che so, William Faulkner, al quale recentemente è stato conferito il premio Nobel, André Gide che conserva intatta la sua validità come modello d'artista e d'uomo di cultura. Se proseguissi questo doveroso elenco, potrei facilmente riempire il tempo che mi è stato concesso per la mia conversazione. Ma, mi sembra che tale risposta, sebbene in apparenza aderente ai termini della domanda rivoltami, in realtà sarebbe superficiale e insoddisfacente.

A mio parere, infatti, le dimensioni nel mondo della cultura e del pensiero sono sottoposte alla stessa legge della relatività a cui obbediscono le dimensioni del mondo fisico. Il valore dell'artista, del poeta, del pensatore è legato al tempo, perciò varia col tempo. E non si tratta di una sorta di volubilità da parte degli uomini che lo giudicano, ma proprio di una caratteristica essenziale del compito che, nella storia dello spirito, si assume l'artista, il poeta, il pensatore. Intendo dire che ognuno di essi lavora, nella maniera che più gli conviene, a esprimere compiutamente il suo tempo, cioè i problemi morali, i sentimenti, gli interessi intellettuali che alimentano la vita dell'anima, nel tempo in cui egli vive. Tuttavia in quanto egli compie, nella sostanza artistica e spirituale che esprime, c'è qualcosa davvero importante, durevole, mentre altre cose sono, invece, effimere, transitorie: il tempo giudica se la scelta dell'artista, del poeta del pensatore, è stata buona. Può accadere, perciò, che quanto i contemporanei ritengono importante si mostri poi caduco e viceversa. Soprattutto accade che sia nelle

opere d'arte che in quelle del pensiero, col tempo, si scoprono aspetti di grande importanza sfuggiti ai contemporanei. In tal modo lo scrittore viene ad avere due vite: una prima che egli stesso vive e interpreta, e una seconda che comincia con la morte di lui, e può essere del tutto diversa dalla prima. Basta ricordare l'esempio di Stendhal il quale, finché era in vita, è stato uno scrittore di pochi lettori e, dopo la morte, invece è stato riconosciuto da tutti per uno dei massimi scrittori francesi, come del resto egli stesso aveva preveduto. Il fatto è che Stendhal si era prefisso d'esprimere la società dei primi decenni dell'Ottocento, ma in essa egli vedeva qualcosa che solo più tardi sarebbe divenuto visibile a tutti, circa cinquant'anni dopo.

Rispondere alla domanda che mi è stata rivolta equivale, insomma, a valutare, se gli uomini che oggi possiamo universalmente ritenere geniali, si dimostreranno veramente tali nell'avvenire. E un simile giudizio, estremamente difficile a formularsi in ogni tempo, lo è soprattutto in quello che viviamo, a causa della mobilità che oggi caratterizza i valori della vita. Ci sono difatti, tempi in cui la vita ha sicuri modelli, tanto nel campo morale, quanto in quello artistico; e altri, in cui i modelli forniti dalle generazioni passate tremano e crollano, mentre le generazioni viventi, pur tentando faticosamente di farsi modelli nuovi, ancora non ci sono riusciti. Sicché chi vive negli uni può formulare sulla grandezza dei poeti, degli artisti, dei pensatori suoi contemporanei, un giudizio che ha molte probabilità di rimanere stabile; chi vive negli altri ha, invece, scarse speranze di riuscire a fare lo stesso. Perciò, io mi sentirei temeraria, se m'accontentassi della risposta a cui ho accennato all'inizio di questa conversazione. Il nostro, in realtà, è un tempo di transizione. I sentimenti, le ambizioni, i criteri morali che davano un orientamento sicuro ai nostri nonni, se non ai nostri pari, a chi, insomma aveva raggiunto la maturità negli anni precedenti la prima guerra mondiale, sono adesso divenuti incerti, sbiaditi, non ci danno più alcun affidamento, non suscitano più né entusiasmo né rimorsi. La struttura stessa della società va cambiando. La donna è uscita di casa e lavora: sono cresciuti i suoi diritti, ma anche le sue responsabilità. Di riflesso sono cambiati i rapporti tra uomo e donna, fra il figlio e la madre, fra il marito e la moglie. Sono soprattutto mutati, almeno nella nostra coscienza, i criteri a cui vogliamo informare il nostro comportamento di fronte alla società. Ci sentiamo mossi da nuove aspirazioni etiche, siamo divenuti sensibili al richiamo di certi doveri che le generazioni passate neppure sospettavano. Persino il

modo di attuare la nostra personalità, e, in ispecie, il modo di esprimerci, di comunicare con gli altri, è divenuto per noi oggetto di una inquieta ricerca. Tutta la sostanza della vita sta, insomma, trasformandosi, e la nostra generazione, in fondo, non fa cercare la via giusta per cui incamminarsi. Degli uomini che oggi ci appaiono grandi, chi rimarrà grande? Io penso che questa seconda domanda sia sottintesa in quella che mi è stata rivolta, e ad essa vorrei rispondere, accennando a un criterio di giudizio piuttosto che formulando un giudizio vero e proprio.

Giorni fa, sentivo, per esempio, un critico molto noto dire che ormai, Proust, Thomas Mann e Kafka possono essere considerate le massime esperienze letterarie della prima metà del nostro secolo. Io amo e ammiro tutti e tre questi scrittori, potrei quindi essere d'accordo nel riconoscerli i più importanti di questi cinquant'anni. Vi aggiungere, forse, Luigi Pirandello. Tuttavia non posso a meno di domandarmi se il mondo soggettivo rappresentato da Proust, se il mondo di intuizioni e trasfigurazioni fantastiche rappresentato da Kafka, se la concezione goethiana che sostiene l'arte di Mann, serviranno un giorno a esprimere davvero il nostro tempo, cioè la vita a cui noi oggi partecipiamo. Non intendo fare una riserva con questo, ma solo pormi una domanda alla quale temo che non saprei rispondere con sicurezza. Comunque mi serve a precisare la mia idea. Thomas Mann, Proust, Kafka, esprimono certo una parte del nostro tempo, tanto è vero che nelle loro opere chiunque di noi trova insegnamenti essenziali; ma, ciononostante, noi sentiamo un impulso a procedere oltre. essi non si prestano più ad appagare tutte le nostre esigenze, il nostro bisogno di cercare sussiste ancora dopo di loro, insomma c'è forse qualcosa che essi non hanno compiutamente espresso, oltre ciò che hanno espresso e in un modo esemplare. Ed è appunto quanto determina la nostra inquieta ricerca di modelli nuovi, di criteri nuovi, di norme nuove di vita: in concreto l'esigenza che sentiamo di un rinnovamento della vita. Esigenza che tutti oggi sentono, anche quelli che non vogliono ammetterlo o non vogliono confessarlo, o quelli che non hanno la possibilità di rendersene conto. Questo non è che un esempio, eppure adesso mi pare più facile rispondere alla domanda che mi è stata rivolta. I nostri contemporanei che dovrebbero essere considerati geniali per l'opera compiuta nel mondo della cultura dell'arte, del pensiero, sono, a parer mio quelli che avranno espresso questa nostra ricerca di rinnovamento e che in tale impresa a cui la nostra generazione è votata, avranno avuto con l'apporto della loro opera, un

compito decisivo. Quelli, cioè, che saranno stati il ponte tra il passato e l'avvenire. Così, in un certo senso, potrebbe anche darsi che oggi nessun uomo sia veramente grande sebbene a noi ci sembri di poterne riconoscere parecchi. Potrebbe darsi anche che i veri grandi uomini d'oggi ci siano ignoti. Ciò non vale certo per gli scienziati. Ma in quanto agli scrittori forse sul finire del secolo sarà grande quello che oggi nessuno legge, che ha stampato un libro rimasto nei magazzini dei librari e che pure avrà espresso i problemi, i sentimenti, le aspirazioni che, fra quelli numerosi che oggi agitano la nostra generazione, costituiscono la durevole struttura, il fondamento a cui s'appoggerà la vita spirituale delle generazioni a venire.

Alba de Céspedes

Maggio inglese

FAAM, FAdC, b. 39, f. 1.

1953

Lettera da Londra

Miei cari ascoltatori, miei cari lettori, vorrei dire, perché so che tra di voi vi sono molti amici dei miei libri, molti di coloro che mi scrivono presso un settimanale milanese. Sono tanto abituata, ormai, a ricevere le vostre lettere, che mi raggiungono e alle quali rispondo anche quando mi trovo all'estero, che mi pare di intuire tutto ciò che mi chiedereste, che vorreste sapere da me, circa questo mio breve soggiorno in Inghilterra. Posso dire che, attraverso oltre un anno di scambievole corrispondenza, conosco gran parte dei vostri problemi, so i vostri gusti, le vostre curiosità, ciò che più vi interessa di sapere. Non potrei, al ritorno, riferire a ognuno di voi, particolarmente, le mie impressioni. Per questo le ho annotate in un diario, via via che vedevo cose e persone che m'interessavano e certo avrebbero interessato anche voi, che avevo una reazione, piacevole o sgradevole, che andavo a teatro, che entravo in una casa che guardavo un paesaggio. Ho cercato, insomma, di vedere Londra anche per voi, che ormai attraverso le vostre lettere, siete sempre presenti nel mio pensiero durante la giornata. Di questo diario sono fitte le pagine di un piccolo quaderno (scrivo la sera, come Valeria del mio romanzo "Quaderno proibito") e ora vorrei incominciare a leggervele. Se vorrete ascoltarlo, ci potremo trovare mercoledì 10 giugno, la sera, quando si è più tranquilli, verso le 22. È una buona ora per discorrere, come si fa tra amici quando l'uno torna da un viaggio e racconta tutto quello che ha visto. Ognuno di noi, si sa, è sempre interessato a vedere le stesse cose. Voi sapete, ormai, attraverso i miei libri, la mia rubrica, ciò che io guardo, ciò che m'interessa. La gente, soprattutto, nella lor famiglia, nel lavoro, la felicità, e la difficoltà, che trovano nel vivere. Ma, vi ho già detto, si tratta solo di fogli di diario, impressioni rapide, annotate, forse, con troppa fretta; mi piacerebbe averne potuto scrivere più a lungo, approfondire ogni aspetto di questa gente di qui, della vita e dei problemi di questo paese. Forse in seguito lo farò, chi sa, in uno dei miei libri. Ma sono certa che, anche così, vedrete, capirete. Ho la

speranza.... No, ho la certezza che ormai tra voi e me c'è una grande confidenza e che, anche per brevi cenni, siamo abituati a comprenderci.

8 maggio 1953

Sono arrivata ieri a Londra, in aereo. Quando si viaggia in aereo e con una linea del paese ove ci rechiamo, abbiamo sempre l'impressione di esservi già giunti fin da quando la porta dell'aereo si chiude dietro di noi. Erano tutti inglesi, a bordo, e, pochi minuti dopo il decollo, bevevo il tè, comperavo sigarette inglesi pagandole con denaro inglese, leggevo un giornale inglese, e non avrei più saputo con chi parlare italiano. La rapidità del distacco, la brevità del viaggio, il fatto che non sia più necessario un visto per entrare in Inghilterra, la facilità con quale si sbrigano tutte le pratiche d'ingresso all'aeroporto, mi hanno dato l'impressione che l'Inghilterra sia molto più vicina a noi di quanto lo era quando vi venni l'ultima volta, prima della guerra, e dovetti viaggiare a lungo in treno (attraversando la Francia che era già un paese straniero ma tuttavia latino) e poi in piroscalo e poi ancora in treno... salvo questa impressione, null'altro di nuovo da notare, a tutta prima: nulla è cambiato, la vita sembra essere sempre la stessa arrivando, a sera inoltrata, nelle strade già deserte perché le birrerie chiudono alle undici, e i lumi dei teatri, dei cinema ove gli ultimi spettacoli cominciano tra le sette e mezzo e le otto, sono già spenti. La vita sembra calma, serena, facile, in questa città ordinata ed elegante che non sembra portare traccia della guerra, né delle sofferenze, delle mutilazioni patite.

10 maggio

Sono bastati due giorni per farmi comprendere a che cosa è dovuta l'impressione che l'Inghilterra sia tanto più vicina a noi e che da essa non ci dividano più terra, mare e frontiere. Il motivo non è da ricercarsi nella rapidità del viaggio compiuto in aereo. Ma in qualcosa di molto più importante. Il fatto è che oggi non conta più gran cosa essere inglesi o italiani. Ciò che conta è essere europei. Appartenere al mondo, alla tradizione, all'educazione europea e occidentale, quella al quale noi tutti cittadini di questi vecchi paesi inequivocabilmente apparteniamo, siamo contenti di appartenere, e che vogliamo

difendere. Questo conta, e non più le piccole frontiere formate da catene di montagne, da stretti, che l'aereo supera in pochi minuti. Per quanto ciò possa sembrare assurdo, dirò anzi che, nonostante la guerra, ora, arrivando qui mi sono sentita molto più a mio agio, e tutto, dalle strade alle persone, mi sembra più vicino, più amico e familiare. Forse perché di fronte a certi gravi problemi che assillano tutti gli europei, e che essi tutti cercano di risolvere insieme, certe divergenze, certe ironie, certe polemiche, certo sospetto, dirò, verso un diverso modo di vivere, di sentire, di essere educati, di esprimersi nei sentimenti e nei gesti, nelle abitudini quotidiane che non hanno più importanza di quanta non ne abbiano certe polemiche che dividono, mettiamo, i milanesi e i romani, i siciliani e i piemontesi. Gente, insomma, della stessa famiglia, anche se alcuni più espansivi, altri più freddi, alcuni più alti e altri più bassi, alcuni bruni e altri biondi. Gente del Nord e gente del Sud, ma dello stesso paese. E il paese, ormai, non è più l'Italia o l'Inghilterra, ma l'Europa.

11 maggio

È freddo, ma il tempo è bello, c'è sole. Nei grandi parchi, nei giardini che s'aprono tra le case grigie, i prati, gli alberi, sono d'un verde lucido e squillante. Vi sono fiori dappertutto; distese di rossi tulipani, di ortensie azzurre smosse dal vento. Fiori venduti agli angoli delle strade, in rustici panieri, fiori alle finestre, sui tavoli degli uffici. Nelle vetrine, addobbate per l'incoronazione, in tutte le vetrine l'una dopo l'altra, si vedono fiori e il sorriso allegro, lo sguardo azzurro della giovane regina. In questo paese, ove la continuità della tradizione nazionale è non solo legata, ma intessuta alla vita quotidiana, il simbolo di questa tradizione, e cioè il sovrano, è sempre presente. Ogni sera a teatro, alla fine dello spettacolo, si suona l'inno nazionale, e nessun invitato a un pranzo, per poco ufficiale che questo sia, oserebbe accendere una sigaretta, prima di aver alzato il bicchiere, con gli altri, alla salute del sovrano. Che il sovrano oggi sia una donna, e non una donna severa e asciutta come la prima grande Elisabetta, né una vedova solenne come la grande Vittoria, ma una ragazza giovane e bella, sembra che sia per tutti, e soprattutto per le donne, motivo di euforia. Infatti chi non viene in Inghilterra da qualche anno, è subito sorpreso, gradevolmente, dalla nuova bellezza delle donne, più gentile, più armoniosa. Tutte le donne, anche se vestite molto sobriamente sono più eleganti di prima, più sicure di loro stesse. Il tempo della guerra,

ha confermato il loro potere, le loro possibilità, la loro forza. Non so se è per difendersi da questa forza che certi uomini, invece, nel loro abbigliamento, e quasi con una punta di polemica, di sforzano di tornare al passato. Hanno rimesso in voga la bombetta, i calzoncini senza risvolti stretti al polpaccio e alla caviglia, i panciotti colorati, o a quadretti che piacevano a Disraeli, a Brummel e a Oscar Wilde, tutti portano guanti, ombrello e persino il bastone; alcuni si sono lasciati crescere i baffi, lunghi, pesanti e sulle punte affilati, sottili... Sono i giovani, per lo più; ma non basta la polemica di questi originali a richiamare un tempo ormai dal nostro modo di vivere irrimediabilmente superato.

Infatti, contrariamente alla mia prima impressione, sono bastati pochi giorni a farmi comprendere quanto la vita, qui come da noi e nelle altre città d'Europa, del resto, sia profondamente mutata. Le tracce della guerra, sono ancora visibili nella città, ma questo non è molto importante. Grande parte degli edifici bombardati sono stati ricostruiti e anzi, nei quartieri poveri, al posto degli slums, cioè delle abitazioni poverissime che tanto contrastavano col benessere che era visibile attorno, molte case popolari, comode e ariose, sono state edificate. Il costo della vita quotidiana mi pare più basso di quello di altri paesi europei, meno caro che in Francia, in Svizzera e, anche, sotto certi aspetti, meno caro che in Italia. Le strade, i parcheggi sono gremiti di automobili, seppur utilitarie e raramente fuori serie. Chi, come me, mangia spesso nei ristoranti, benché non trovi carne, quasi non s'avvede che la carne, il burro, i grassi, i formaggi, lo zucchero sono ancora razionati. Però si vive bene, quasi come prima: i negozi espongono molta merce, in serie, priva di fantasia e perciò non molto attraente per chi viene dall'Italia, ma solida, merce di cui ci si può fidare.

Il grande cambiamento, forse perché sono donna, mi pare che sia avvenuto nelle donne. Sono più numerose degli uomini, in Inghilterra per ogni mille uomini ci sono mille e ottantuno donne, quindi circa due milioni di più, e, ormai, lavorano tutte. Quelle che potrebbero farne a meno, perché godono di indipendenza economica, grazie alla loro fortuna personale o alla condizione del marito, lavorano volontariamente, ma strette egualmente in rigidi orari, in compiti delicati e socialmente utilissimi. Tutte, a qualsiasi classe appartengano, a diciotto anni al massimo incominciano a lavorare, lavorano dopo sposate, benché accudiscano anche alla casa, senza aiuti di domestiche, e, quel che è più importante, lavorano quelle che non sono sposate e non si sposeranno. Fino

a pochi anni or sono, l'inutile petulante zitella, attenta solo alle variazioni del clima, al sapore e calore delle sue innumerevoli tazze di tè, fedele e parsimoniosa ospite delle pensioni di Firenze e di Bordighera, rappresentava un tedioso peso nella società inglese. Oggi non vi sono più zitelle, vi sono donne non sposate che lavorano, fino a tarda età, che si divertono e si interessano al loro lavoro, che godono della compagnia degli uomini, occupano gli stessi posti che questi soli potevano occupare una volta, si sentono necessarie, ricercate con la posta, col telefono, e sanno che dare la propria opera alla comunità è altrettanto importante quanto darla solamente alla propria famiglia.

Questa nuova forza che le donne, sposate o nubili, hanno portato nella società sembra avere raddoppiato le forze di questo paese, già dal tempo della guerra. Non sono state le donne ad averla vinta, ma forse senza di loro, senza la loro totale e responsabile partecipazione, non sarebbe stato possibile vincerla. Non c'è posto che sia rimasto vacante, compito che non sia stato delle donne portato a termine, quando gli uomini per andare al fronte hanno dovuto abbandonarlo. Qui, davvero, non si discute più di possibile o impossibile parità. Vi sono i fatti: i posti che le donne occupano, gli incarichi che svolgono. E bene, bisogna riconoscerlo, benissimo.

12 maggio

Ieri sono stata a visitare alcune delle nuove case costruite, nel quartiere di Westminster in una zona ove erano vecchie, sudicie casupole che in parte i bombardamenti avevano distrutto. Sono grandi alti edifici, composti di appartamenti da una fino a cinque stanze, cucina e bagno, che grazie al contributo dello stato posso essere affittati a prezzi bassi ai piccoli impiegati e agli operai. L'architettura moderna, validissima, le grandi finestre rallegrate da cortine di organza bianca, compensano l'arido grigiore del terreno, delle case attorno, e dei mattoni scuri sempre adoperati per questo genere di costruzioni e che la nebbia londinese in breve rende grigi come ferro. I nuovi edifici si intitolano a personaggi che abitarono o furono in qualche modo legati a Westminster; sicché uno prende nome da Keats, altri da Byron e da Chaucer, e il più piccolo, il più grazioso è un omaggio alla memoria della delicata Jane Austen. Ma, dentro, gli appartamenti sono chiari, attrezzati con ogni comodità, ben divisi, la gente è contenta di abitarvi e mette fiori alle grandi finestre, alcune delle quali s'aprono sul corso

argenteo del Tamigi. I fitti, qui, si pagano per settimana; e questi non sono cari: vanno da un minimo di sedici scellini e undici pences (e cioè circa mille e trecento lire) la settimana per l'appartamento composto da una grande stanza studio con bagno e cucina, a quello massimo di trentotto scellini (tremila e cento lire per settimana) per quello di cinque stanze. Ma questo prezzo include il riscaldamento e l'acqua calda che sono forniti da una grande e modernissima centrale di quartiere, la prima del genere, della quale gli inquilini sono fierissimi. Non tutti possono ottenere queste case. Solo coloro che hanno perduto la propria a causa della guerra o che si trovano in grande stato di necessità: per questi ultimi, anzi, soprattutto quando si tratta di disoccupati, il fitto può essere anche temporaneamente ribassato. Mi accompagnano l'amministratrice del comitato, e una giovane simpatica impiegata che ha quasi l'incarico di assistente sociale della zona. Va ogni settimana a riscuotere i fitti casa per casa, e intanto s'informa delle condizioni degli inquilini, delle loro necessità delle quali, se crede, riferisce agli organi che possono sollevarle. Vi sono alcuni emigrati italiani, nei fabbricati che visitiamo, l'impiegata mi dice sorridendo che essi insistono sempre per offrirle un caffè, qualche biscotto, quando ella va ad assolvere l'incarico sgradevole di incassare il fitto. Mi conduce da loro: sono emigrati dalla zona del Lago Maggiore si chiamano Ivaldi; il padre lavora come secondo maître d'hotel in un buon ristorante, il figlio è cuoco, la figlia stenodattilografa. La moglie ride sempre, contenta di sentire dire che la sua casa può essere portata a esempio come la meglio curata, la più graziosa del quartiere. Ci offrono caffè, biscotti, liquori che comunicano alle due inglesi che mi accompagnano un lieve senso di euforia latina. Ivaldi deve avere circa cinquant'anni; vede che io guardo alla parete due sue fotografie in cornici gemelle: nell'una ha i capelli neri sotto il cappello alpino, nell'altra ha i capelli grigi e veste l'uniforme inglese. Ha un lieve sorriso impacciato, poi dice, quasi a se stesso: "La divisa non conta: qui e là, ho sempre cercato di essere un buon soldato, fare il mio dovere; anche nella vita di lavoro, in famiglia; ho sempre cercato che il mio nome, Ivaldi, pronunziato all'inglese o all'italiana, fosse sempre quello di un brav'uomo.

[...]

15 maggio

Oggi ho avuto una esperienza molto interessante e in certo contrastante con l'impressione che ieri la vita di una donna che lavora mi aveva suggerito. Sono stata a parlare col segretario del Marriage Guidance Council, una organizzazione utilissima, indipendente dallo stato, affidata interamente a volontari che si prestano gratuitamente per aiutare a risolvere le difficoltà, in conflitti, i dissidi che i coniugi incontrano nella vita matrimoniale. "Il matrimonio, oggi, è divenuto molto più difficile", egli mi diceva, "ma molto più bello, più ricco di contenuto spirituale". È un uomo intelligente, acutissimo, dal sorriso ottimista. Eppure a giudicare dalle cifre non si dovrebbe essere ottimisti, per ciò che riguarda il matrimonio, in Inghilterra. I divorzi, che erano ottomila all'anno, prima della guerra, dopo essere saliti a sessantamila nel 1947, (ma solo perché c'era molta gente che aspettava la fine della guerra per divorziare), sono ora stabiliti a una cifra di trentamila l'anno. Cifra molto alta, e ancora più alta quella delle separazioni che ha indotto la Reale Commissione che qui sovrintende al matrimonio e al divorzio a chiedere che quest'ultimo si ottenga con maggiore facilità: soprattutto se allo scopo di diminuire il numero considerevole di figli illegittimi. Infatti, nelle classi povere molti prendono a vivere insieme, senza impensierirsi di ottenere il divorzio dal primo coniuge, poiché il divorzio costa settanta ottanta sterline, circa centomila lire. Un aforisma inglese osserva che il divorzio costa più del matrimonio, perché vale di più.

Un tempo, in questa organizzazione che è laica (ma che si vale del consiglio di sacerdoti quando i conflitti che assillano i coniugi sono di ordine religioso) protestanti e cattolici lavoravano insieme, poi i cattolici si sono staccati e ne hanno formata un'altra che però, data la inevitabile intransigenza che gli viene dal suo carattere, insospettisce non solo i tepidi, ma anche gli assidui praticanti e ottiene scarso successo. *Questa* organizzazione è formata da 68 comitati in varie regioni d'Inghilterra, ove lavorano, gratuitamente, 210 consiglieri ai quali si richiede un breve esame circa le loro qualità di comunicativa, di perspicacia, di acutezza psicologica e poi la frequenza per un anno ai corsi che li prepareranno al loro futuro compito. Si tratta, in generale di persone non disilluse dal matrimonio, felici perché hanno saputo superarne le inevitabili difficoltà. Sono uomini e donne, mancano di tolleranza più ancora che d'esperienza, e i più vecchi danno troppa poca importanza ai problemi sentimentali o sessuali. Anche i vedovi, egli osserva, sono da evitare: poiché attraverso quello degli

altri vogliono rivivere il loro matrimonio, con le sue passioni e polemiche. A questi consiglieri i coniugi debbono rivolgersi spontaneamente, attraverso le sedi dell'organizzazione e separatamente, anche quando entrambi sono d'accordo nel richiedere questo aiuto, ciò accade raramente. Se il motivo del dissidio è tale da richiedere il parere di uno specialista, medico psichiatra o legale, il consigliere rimette ad essi il paziente, che però deve provvedere da solo alle spese della consultazione o della cura. Nei casi di indigenza il consigliere chiedere l'aiuto di organizzazioni assistenziali. La maggior parte dei dissidi coniugali si manifesta, qui come altrove, tra i sette e i dieci anni di matrimonio; e, qui come altrove, quelli che si manifestano quando i coniugi toccano la quarantina sono, generalmente insanabili. Ho domandato, con grande interesse quali siano le cause principali dei dissidi che conducono al divorzio: "L'egoismo", il mio interlocutore ha *risposto* senza esitare: "l'incomprensione dei diritti e dei problemi altrui". Poi, dopo una riflessione ha aggiunto: "Le strettezze economiche, i suoceri, la coabitazione con essi, e, tra le persone colte, la mancanza di interessi comuni, il gusto per un genere di vita totalmente opposto a quello che piacerebbe all'altro. A quest'ultimo motivo molto ha contribuito il progresso della donna, la sua cultura, la possibilità di vivere senza dipendere dallo stipendio del marito". Aspetto, ma egli sembra aver finito il suo elenco. Allora gli chiedo: "E l'adulterio? Insomma il fatto che ci si possa innamorare di un altro, di un'altra?". Egli scrolla la testa, sorride, quasi, della mia ingenuità. E dice qualcosa di profondamente vero; dice che l'adulterio è la conseguenza del matrimonio infelice, non è mai il motivo che lo rende tale; esprime, insomma, non crea l'infelicità. "Se un matrimonio è un buon matrimonio", aggiunge, "un altro uomo, un'altra donna non riescono a distruggerlo". E poi fa un cenno come per dire: scompaiono, passano. "Altrimenti" dice manifestando quanto il suo spirito sia moderno, liberale: "non è adulterio, il fatto di aver riconosciuto un compagno più adatto del primo". Ma sorride sempre, sicuro, ottimista: gli domando da dove tragga il suo ottimismo se tutto attorno sembra additare una profonda crisi del matrimonio, in tutto il mondo. Ma egli sorride sempre: "Il matrimonio si salverà – dice – ma non può più basarsi sui vecchi principi, si salverà diventando altro. Migliore". E mi parla dell'opera che i consiglieri svolgono preparando i giovani al matrimonio di oggi, che è un matrimonio diverso da quello dei loro nonni o dei loro genitori. In cui la donna ha e deve avere una posizione diversa,

grazie alla sua partecipazione attiva all'economia della famiglia, e in cui le nascite dei figli sono stabilite, a seconda della condizione economica, della salute dei genitori, delle possibilità di abitazione. I figli, insomma, debbono essere attesi con gioia, chiamati a noi, non paventati come fatali incidenti, impossibili aggravii, calamità. "Voluti, però, voluti", egli aggiunge decisamente. Pensa che un matrimonio senza figli sia più difficilmente un matrimonio felice. Si rammarica che, in Inghilterra per ogni dodici coppie ve ne sia una senza figli- io osservo che in Italia invece ci sono troppi figli e che non c'è il divorzio. "È un male, egli dice, è un male soprattutto per il matrimonio. Non serve costringere un uomo e una donna a rimanere insieme. Bisogna che vogliano rimanere insieme; e sappiano perché vogliono rimanervi e che, soprattutto, sappiano come".

[...]

venerdì 15 maggio 1953

Certo, è un peccato che buona parte del mio tempo, durante il giorno, se ne vada nel traversare la città per raggiungere i luoghi, le organizzazioni che voglio visitare o i quartieri ove vivono le persone m'invitano a pranzo, a colazione. Il traffico è intenso, sebbene ordinato e paziente, e necessariamente lento. I tassi sono numerosissimi, e i grandi autobus rossi a due piani, traversano rapidi, frequentissimi, le strade grigie, portando nella loro vernice brillante l'allegria dell'inconsueto sole primaverile. Londra è una città estesissima; senza i più lontani suburbi conta oltre sette milioni di abitanti e ogni giorno nuove aziende, nuovi abitanti vogliono stabilirvisi. Moltissima gente vive nei piccoli centri che si fanno sempre più folti, divorando il verde della periferia, e respingendo sempre più lontano la possibilità di raggiungere in breve la confortante solitudine agreste che i londinesi vogliono godere alla fine della settimana o nelle belle sere d'estate. Le autorità vogliono evitare che questo avvenga, e altresì che vengano costruite case troppo alte, prive di giardino, di spazio attorno, d'alberi, quegli agglomerati ove le classi meno abbienti, vivono senza gioia, senza riposo dopo il lavoro. Per questo, fin dal 1945, oltre la cinta verde che deve servire da sfogo e diporto agli abitanti della capitale, è stata affrontata la difficile impresa di costruire nuove città.

Vere città, sedi di importanti industrie, indipendenti dalla capitale, e che accolgano gente di tutte le classi sociali, dai dirigenti agli impiegati e agli operai. E quindi scuole, teatri, ospedali, campi sportivi, negozi, tutto quanto è necessario alla vita di una grande comunità. Impresa difficile perché tutti, in Europa, siamo abituati alle città vecchie, ove i nostri antenati hanno vissuto, e, se non sempre preferiamo una casa vecchia, amiamo dalle larghe finestre della nostra comoda casa moderna vedere i vecchi campanili, le vecchie mura, e siamo quindi, per nostro carattere disposti non solo allo scetticismo, ma addirittura all'ostilità. Con una certa diffidenza, dunque, sono andata a vedere una di queste nuove città, Harlow, che sorge a una quarantina di chilometri da Londra, tra due morbide verdi vallate. Ed è bella. Non ha certo l'incanto, la forza della tradizione che è sparsa su tutte le case, su tutte le pietre della vecchia Inghilterra. È priva di ogni forza che venga dal passato. Ma, in compenso, ha tutto il fascino della vita futura, migliore e più giusta per tutti, del mondo al quale tutti coloro che sappiano davvero intendere il significato e il valore della vita, devono dobbiamo aspirare, hanno il dovere di collaborare. Un mondo che, per lo sforzo di attuarsi, inorgoglisce e commuove. E, quindi, non è fascino da poco.

Case, edifici, fabbriche, sono state costruite in modo da non distruggere il verde paesaggio; il piano della città gira rispettosamente intorno ai ciuffi d'alberi, sicché la campagna accolga benevolmente la città e non sia da essa divorata. Le strade non sono tracciate tristemente a scacchiera, ma si svolgono morbide, ondulate, scendendo e risalendo le piccole colline. Per evitare l'uniformità, i gruppi di case sono stati affidati tutti ad architetti diversi, che hanno gareggiato tra loro e alcuni hanno perduto, altri hanno vinto benissimo superando le difficoltà della costruzione economica, in serie, direi.

Vi sono pochi edifici di appartamenti, per gli uffici, o per le abitazioni di chi vive solo, felice di non dover più affittare stanze mobiliate in casa d'altri o adattarsi in alberghi, pensioni. La ragazza venticinquenne che mi accompagnava, e che ha l'incarico di fornire spiegazioni ai visitatori della nuova città, mi mostrò il suo, con soddisfazione. Due camere, bagno, cucina, veranda, arredati con molto gusto, qualche mobile antico, una poltrona a fiori presso l'immane caminetto che è parte essenziale della vita inglese. Mi disse che era contenta di vivere sola, pur andando a trovare molto spesso i genitori che abitano un paese vicino. "Ho appreso a cucinare, in casa cucinava sempre

mia madre”, mi ha detto: “ad arredare la casa. Mi sarà utile quando mi sposerò, sarò una padrona di casa migliore. Ho imparato a suddividere il danaro, a farlo bastare. Utilissimo. Ora capisco anche quanto sia stata difficile la vita dei nostri genitori, prima non vi pensavo mai”. La maggior parte delle case, invece, sono adatte per famiglie, più piccole o più grandi, alcune affiancate con monotonia, altre che si guardano o si danno le spalle, si accostano per fare amicizia, rivelando quasi il carattere misogino, socievole, estroso dell’architetto, la sua concezione della vita associata. Quasi tutte hanno un garage, tutte un piccolo giardino. In ogni piccolo agglomerato v’è uno spaccio, il tabaccaio, il giornalaio, mentre gli altri negozi, che rispondono a tutte le esigenze sono al centro della città. Le fabbriche, sono oltre il fiume, ma prossime, gli operai le raggiungono in bicicletta; sicché quelli che hanno la moglie che accudisce alla casa e ai bambini piccoli e non lavora anch’essa, invece che servirsi delle mense, possono tornare a casa per colazione, lusso sconosciuto a quasi tutti i londinesi.

Sono andata a visitare la scuola. Luminosa, ariosa. I bambini erano a tavola; si cerca, ora, dappertutto in Inghilterra di far sì che i bambini possano prendere a scuola il pasto di mezzogiorno per liberare della loro cura le madri che debbono lavorare. Ho notato che erano tutti bambini piccoli, al disotto di dieci anni. Ho domandato come mai. E il maestro che mi accompagnava mi ha risposto sorridendo: “Perché ad Harlow sono tutti giovani, coppie di giovani sposi che non trovano alloggio in città, o non vogliono stabilirsi nelle case vecchie, che amano vedere il verde, passeggiare in campagna come quando erano fidanzati”.

Mi sono guardata attorno, allora: era giovane il maestro, giovane la ragazza che mi accompagnava, giovani, o men che maturi, gli operai, gli ingegneri che entravano nelle grandi fabbriche dalle finestre larghe, dai tetti di vetro. Le case sono state costruite da architetti giovani che vogliono imporre l’espressione artistica del loro tempo, e nelle quali le generazioni giovani abitano volentieri. Non ho visto il cimitero di Harlow, infatti, chi sa se c’è; ma la chiesa ove si sposano coloro che qui si conoscono e s’incontrano, è una chiesa antica, apparteneva a quello che, una volta, era il villaggio di Harlow; forse per richiamarli, in quel caso, all’antichità del rito. Presso ogni gruppo di case v’è una costruzione bassa, isolata, che è una sola grande sala, e che serve per le feste di nozze, per i battesimi, i compleanni qui tanto formalmente rispettati. Questa vigorosa forza della gioventù è la forza di Harlow, come di ogni mondo nuovo.

Affascinante e sgomentante insieme, perché tesa nel vuoto, verso il futuro, quasi senza appoggio. La pianura, vasta, mi ricordava quella americana, forse perché tutto attorno era lucido, perfetto, nuovo e in un certo senso inumano, come tutto quello che nasce solo dalla volontà, dalla ragione, dalla necessità e non porta traccia della vita delle precedenti generazioni della loro fatica, delle loro glorie e dei loro errori.

[...]

lunedì 18 maggio 1953

Quando si vive in paese straniero, sia pure per poche settimane, bisogna vivere secondo le abitudini, gli orari, dei suoi abitanti.

Altrimenti, non solo si arriva raramente a comprenderlo bene, ma si vive male. Per esempio, è una sciocchezza, ma è inutile fare come fanno tanti italiani che vogliono sempre bere vino, a tavola: il vino qui è tutto importato, dall'Italia, dalla Francia, dalla Spagna, costa piuttosto caro. Bisogna imparare a bere birra, a tavola, se bere solo acqua, come fa la maggior parte degli inglesi, ci sembra troppo triste. Non bisogna lamentarsi di non trovare il caffè espresso. Seppure nel quartiere italiano è possibile trovare ogni nostra specialità, nessuna esclusa, seppure lì si possano comperare giornali italiani, tutti, e dietro i banconi si vedano visi italiani, si sentano parlare i nostri dialetti, del nord per lo più, e nelle strade si senta suonare la fisarmonica e persino l'organo di Barberis, invece del violino che è preferito dai suonatori ambulanti locali, persino lì, quello che in qualche bar viene servito non è buon caffè. Bisogna berlo col latte, come lo bevono gli inglesi, o abituarsi al tè, che è buonissimo, profumato, e che tutti qui bevono almeno tre volte durante al giorno: alle undici, verso le quattro e, spesso, dopo cena prima di andare a letto. Cenano presto, prima delle sette. Questo, per noi, è proprio intollerabile; ma altrimenti chi, essendo qui per breve tempo, vuole andare sovente a teatro, e non vuole poi andare a pranzare solo nei pochi ristoranti che sono aperti oltre le dieci, deve rassegnarsi ad andare a letto senza cena, come, vi confesso, qualche volta è capitato a me.

Così la domenica bisogna andare fuori di Londra. Io ieri sono rimasta in città e ho fatto male; volevo andare a rivedere i cartoni di Raffaello al Museo Vittoria e Alberto, o certi Modigliani alla Tate Gallery, la galleria d'arte Moderna, e i musei, al mattino

della domenica sono chiusi, mentre da noi sono aperti. Forse perché da noi, paese cattolico, si può andare a messa quando si vuole, molto presto o molto tardi, e prima o dopo, andare a un museo. Mentre, qui, paese in maggioranza protestante, tutti vanno al culto unico nella mattinata, verso le dieci e mezzo, e il museo rimarrebbe pressoché deserto. La domenica chi non va fuori rimane in casa a leggere. Gli inglesi leggono molto. Comprano molti libri: il mio editore mi diceva che di un autore, ottimo e anche apprezzato da un ampio pubblico, come, mettiamo Graham Greene, si stampano, della prima edizione, cinquanta, sessantamila copie. (Tiratura, ammettiamolo, alle quali noi autori italiani non siamo abituati); mentre di un'autrice più... come dire?, più facile, accessibile a un pubblico ancora più vasto, quale Dafne du Maurier, si stampano, della sola prima edizione, circa centomila copie. Inoltre presto questi stessi libri vengono ristampati nelle edizioni economiche – ottime, ma meno eleganti di quelle che si vanno facendo da noi – e raggiungono tirature di centinaia di migliaia di copie.

Tuttavia qui la maggior parte dei lettori salvo naturalmente quelli molto abbienti (e sono pochi, si sa che la gente molto abbiente è quella che legge meno libri) o salvo coloro che per ragioni, diciamo così professionali, amano il libro e amano conservarlo, la maggior parte dicevo si serve delle biblioteche circolanti. Ve ne sono molte, da quelle gratuite, nazionali, come ve ne sono da noi, a quelle a pagamento, che hanno diversi tipi di abbonamento (cioè per avere un numero maggiore o minore di libri, e, anche qualità di libri più costosi) e alle quali tutti, qui, indistintamente ricorrono. Tutti possono leggere, perciò, e tutti leggono.

Non è detto però che tutti leggano buoni libri. Infatti mentre da noi gli scrittori si potrebbero dividere grosso modo, in due gruppi: quelli che, coi loro libri intendono fare opera d'arte (e che qualche volta vi si riescono, qualche volta mostrano solo lo sforzo, il tentativo di riuscirci) e quelli che invece si propongono scopi soltanto commerciali, qui v'è anche una terza categoria di scrittori, che chiameremo di mezzo e che non appartiene né al primo né al secondo gruppo. a essi sono dovuti quei romanzi, interessanti, scritti in onesto inglese, piacevoli, che narrano, per lo più, la storia, la saga, di una famiglia per varie generazioni, nella quale alla fine il buono riesce sempre a trionfare sul cattivo; e, seppure non sempre come nei romanzi a fumetti, la ragazza sposa il principe azzurro (che oggi, in generale, è impersonato da un ingegnere con la millequattro) tuttavia ognuno riesce a trovare nella pace della propria coscienza, la

propria serenità. Questi romanzi, nei quali, alla fine della giornata le brave massaie di provincia trovano conforto e speranza sono la solida ossatura delle biblioteche circolanti inglesi. Forse aveva ragione madame di Sévigné, la quale alla figlia che si lagnava delle mediocri letture della sua bambina, rispondeva che l'importante era che essa amasse i libri, buoni o cattivi che essi fossero. Io, forse, non divido questa opinione; ma è certo che mi augurerei vedere da noi, come qui, tante biblioteche circolanti, fin nei più piccoli centri, e mi augurerei che tutti avessero la possibilità di abbonarsi. I libri, poi, non sono compito del pubblico o della comunità, ma dello scrittore. E questi deve assolverlo secondo i fini che si propone, gli scopi che vuole servire.

[...]

mercoledì 27 maggio 1953

Non è stato facile. Ho dovuto aspettare parecchi giorni prima di avere l'autorizzazione, ma stamani ho potuto visitare il carcere femminile di Hill Hall. Non è una prigione come le altre, è un esperimento nuovo, perciò m'interessava. Fino a sette mesi fa a Londra v'era un solo carcere femminile, chiamato Halloway, una antica prigione ove si seguono sistemi che sono simili, su per giù a quelli di tutti gli altri, in Europa. Ma questa di Hill Hall, invece è una prigione senza sbarre e vi si osservano norme che, in generale sono più proprie ai riformatori che alle prigioni ove si scontano, dopo i processi, lunghe condanne. La prima prigione di questo genere fu aperta in Inghilterra, sette anni fa. Si trattava, come questa, di una prigione per donne. Poi se ne aprì una per minorenni ed entrambe dettero risultati così soddisfacenti che hanno condotto ad aprirne un'altra, alle porte di Londra.

Vi sono andata sola, in automobile, ma vi si giunge facilmente con la ferrovia sotterranea. Era bel tempo e il grande bosco di Epping, una foresta di antichi castagni, che cinge Londra in un verde anello, era splendido, la fresca ombra traversata dall'oro del sole. Fitto di selvaggina, ancora in gran parte riservato alla caccia, reso chiuso e segreto dal grande intrico di foglie, pareva di udirvi ancora squillare i corni, scalpitare i cavalli nelle grandi battute di caccia alle quali prendeva parte la prima Elisabetta. Poi

la foresta si dirada, si fa pianura di smeraldo attorno alle vecchie fattorie. Le mucche mi guardavano da dietro le staccionate e credevo di aver sbagliato strada. Il grande parco che circonda la prigione non è cintato, il cancello è aperto su un viale di rododendri fiori. Sotto il portico di una antica villa mi aspettava una donna di mezza età, in tailleur, che mi tese la mano, sorridendo. Era il governatore della prigione di Hill Hall e quella villa era la prigione senza sbarre di cui tanto avevo sentito parlare. È una di quelle splendide residenze di campagna, come ve ne sono tante in Inghilterra, e che i privati non possono più mantenere. Il cortile, costruito nel 1560, era di tale squisita fattura che, per un momento, dimenticavo il luogo e il motivo della mia visita e seguivo incantata la grazia dell'edificio, la delicatezza dei motivi ornamentali, come una turista che non sa allontanarsi da ciò che più le piace in un museo. Poi mi rivolsi all'ospite chiedendole dove fosse la prigione e lei sorridendo rispose: "Ma è questa". Visitammo tutto, sala per sala. C'era odore di cera e di vernice. Nella grande sala dei banchetti, ora nuda, vi sono tavole di legno chiaro, lucido, per i pasti delle detenute. Nelle stanze da letto che avevano ospitato, certo, preziosa mobilia e baldacchini, v'erano, ordinate, le loro brandine. Accanto a ogni brandina v'è un piccolo armadio che non sarebbe permesso nella vecchia prigione di Holloway. Le detenute osservano le stesse regole di quella prigione per quanto riguarda gli orari e i rapporti con l'esterno, coi familiari. Possono ricevere visite una volta il mese, per mezz'ora, possono scrivere una lettera ogni quindici giorni. Il vitto è lo stesso delle altre carceri d'Inghilterra. Ma, durante le ore di riposo, e cioè, dalle dodici alle dodici e trenta e dopo le cinque fino all'ora della cena, possono fare quello che vogliono: uscire nel parco, sole e in gruppi, passeggiare, sedere sotto gli alberi a chiacchierare o a leggere, trattenersi nella sala di lettura; ognuna è libera, in quelle ore di fare quello che vuole, purché non esca dal limite del parco, che non è vigilato. Durante il giorno lavorano occupandosi della casa che è tutta affidata completamente alla loro responsabilità; devono curarne la pulizia, la cucina, accudire alle galline che danno loro uova, presto avranno anche le mucche e qualche maiale; così, quando saranno libere tutte saranno in grado di essere ottime massaie anche in zone rurali. Era giorno di bucato. Alcune lavavano, altre stiravano, portavano la biancheria negli armadi ove una più anziana la riordinava, la contava. Vestivano di colori diversi, azzurro, verde, lilla, giallo, e un grembiule dello stesso colore a quadretti. Ognuna può scegliere di indossare

l'uniforme del colore che vuole e cambiarlo, quando ne indossa una pulita. Pettinate con cura, tutte, le giovani avevano un po' di cipria e di rossetto. Il loro lavoro viene retribuito; con quel denaro molte comprano lana per lavorare a ferri, mandare golf ai familiari, o darli alla direttrice perché vengano venduti. Varie volte alla settimana hanno lezioni; cultura generale, di diritti e doveri del cittadino, di igiene e pronto soccorso. E una volta alla settimana di danza, la square dance, un ballo nazionale, che si danza soprattutto nelle campagne, le sere d'estate o nelle ricorrenze. Sono, il governatore mi diceva, quasi tutte "stars" cioè detenute che scontano la loro prima condanna. Quelle, credo, che hanno perciò maggior probabilità di tornare alla società, di farne parte onestamente, senza più trasgredire le leggi. Sono trentacinque, ora, ma presto, quando altri dormitori saranno pronti, diverranno settanta. Domandavo come vengono scelte, se lasciare Halloway per questa prigionia rappresenti un premio per buona condotta. Mi è stato risposto di no; ma che certo qui possono ovviamente essere accolte sono quelle che non sono malate di nervi, che non debbono seguire una terapia, che non aspettano un bambino. Il resto, reato, durata della condanna, non conta.

Eravamo in una grande sala ove alla parete, erano le armi della regina Elisabetta I. Il governatore mi spiegava che il privilegio di ospitare quello scudo spetta alle case dove la regina ha trascorso almeno per una notte e se ne fregia la stanza ove ella ha dormito. Dalla finestra grande, si vedeva il grande parco, e nulla separava il parco del carcere dalla campagna verde, vasta. Libera.

"E non hanno mai tentato di fuggire, le detenute?". Il governatore scosse la testa. "Mai". Poi aggiunse: "Non credo che sarebbe facile tentare lo stesso esperimento con gli uomini. Gli uomini non pensano che a fuggire. Le donne no: vogliono trovarsi bene dove stanno, farsi lì, la loro vita domestica, la casa. Naturalmente un carcere basato su questo sistema non potrebbe esistere se non vi fosse alle sue spalle un carcere... comune, diciamo così, come Halloway. Vi sono persone che possono essere salvate che torneranno alla società, utilmente. Altre che sono troppo deboli; sono le più difficili da aiutare. Non hanno forza, non hanno spina dorsale, non hanno volontà. Neppure quella di voler vivere meglio, bene". Osservai che in quella casa vivevano bene: mi domandavo anzi se non era un errore abituare queste donne a vivere in un mondo, in una casa tanto diversa da quella che avrebbero avuto una volta scontata la condanna. "Molti mi rivolgono questa domanda", il governatore ha risposto: "Ma esse

amano, curano questa casa anche perché è bella, ne sono fiere, vi lavorano più volentieri. Il cortile, le vetrate, gli affreschi che nel restaurare la casa sono venuti alla luce, le abitano a conoscere, amare, rispettare la bellezza, a considerarla accessibile, comprensibile anche a coloro che non l'hanno conosciuta prima. Imparano che la bellezza è ordine, non solo di linee, di colori, ma di vita". Nel corridoio, mentre mi riaccompagnava, vedevo ciuffi di rododendri del giardino, disposti in vaso, con gusto, con grazia. Ella colse il mio sguardo: "Sono loro che li colgono, li compongono scegliendo i colori". Pensavo alle mani che avevano disposto quei fiori, le immaginavo in altri gesti, violenti, colpevoli. "Le cose cambiano", disse: "le passioni umane sono sempre le stesse. E tutte hanno bisogno di molta comprensione, di molto aiuto, di molta pietà".

Conclusioni

Domani parto, sono contenta di tornare a casa, ma stamani la malinconia di lasciare questa città, gli amici inglesi, mi ha svegliato all'alba, contro il mio solito, al primo tocco della campana del grande Oratorio cattolico che è incontro all'albergo ove abito. La camera, semplice ma graziosa dalle pareti tappezzate di carta a fiori, il soffice tappeto che copre tutto il pavimento, anch'esso fiorito, aveva pei libri, le carte che ormai, dopo un mese, hanno preso posto dappertutto, l'aspetto di una di quelle camere che le ragazze abitano, nei colleges e che debbono abbandonare con rimpianto, alla fine del corso, proprio adesso, in giugno. Io mi distacco sempre difficilmente dai luoghi ove ho lavorato, ho scritto; ogni volta, partendo vi lascio gran parte di me.

Mi sono alzata e ho aperto la finestra. S'annunziava quella che è stata poi una bella giornata; il cielo grigio d'argento terso, e sul cielo la grande cupole dell'oratorio, le statue degli apostoli sul timpano erano bianche di quel bianco di gesso, orlato di nero carbone, che è il bianco tipico delle città del nord. I primi uccellini non sembrano gorgheggiare impazienti come da noi, chiamando le gradi estrose, vivaci, gioiose delle rondini. Sembrano anch'essi parlare sottovoce, seguendo le norme della gente di questo paese di questa città. Sì, mi dispiaceva proprio. Mi dispiace. Tutti sono stati

così gentili con me, mi hanno aiutato, hanno soddisfatto tutte le mie curiosità, hanno prevenuto i miei desideri, tutte le persone che ho incontrato, e i colleghi, e i compagni di lavoro. Avrei voluto ringraziarli a uno a uno, ma è impossibile, così, guardando il cielo della loro città, li ringraziavo nei miei pensieri.

Sull'alto degli edifici, in questi giorni di festa, tutti hanno messo le bandiere. E sventolavano allegramente, rosse e blu, come per dirmi addio. Sul cielo passavano rapidi alcuni aerei. Rapidi, come quello che domani, in poche ore, mi riporterà in Italia, a Roma. Si lascia alle spalle la Torre di Londra, il corso grigio del Tamigi, si fa colazione, si legge il giornale e già si scorge l'acquedotto lungo la via Appia, e il corso giallo del Tevere nella fulva campagna romana. Dall'alto, non si scorgono uffici di dogana, guardie che mettono bolli sui passaporti, non si scorgono frontiere tra i paesi. Sono tutti uguali, coi loro fiumi, le loro catene di montagne, le loro terre brulle o coltivate, le case dei poveri e le case dei ricchi. Pensavo che bisognerebbe sapersi sollevare sempre un poco in alto, anche quando si guardano gli uomini. Poco, quanto basta per non sentire più che parlano lingue diverse. Per poter capire che sono, anche loro, uguali, con la loro storia oggi felice, domani difficile, con le loro grandezze e le loro miserie. E che perciò tutti, dappertutto, hanno bisogno di molta pietà, di molto amore.

“Sono stata ad Oxford”

FAAM, FAdC, b. 42, f. 2

Sono stata ad Oxford, solo per un giorno, ed è un peccato che non abbia potuto rimanervi di più. Ad Oxford non si può andare soltanto in veste di curiosi o di turisti, senza aver l'impressione di presumere troppo di sé, credendo che bastino poche ore a conoscere non solo una città famosa quanto Londra, per lo splendore delle sue antiche architetture, ma la radice di quello che è il modo di essere, di pensare, di comportarsi che da secoli informa di sé la borghesia e l'aristocrazia inglese, un modello di educazione ormai divenuto famoso in tutto il mondo. Per quanto, da sempre, Oxford e Cambridge rivaleggino tra loro, e siano sempre l'una alla pari dell'altra (sicché, come per la data di fondazione delle università non si sa con esattezza quale delle due debba avere la precedenza) pure è Oxford, l'uomo di Oxford che viene citato quale

espressione di questo modo d'essere, quello cioè dell'uomo perfettamente educato, (con questa parola non volendo alludere, s'intende, soltanto alle buone maniere). Sia ad Oxford che a Cambridge le facoltà universitarie sono composte dai più celebri studiosi inglesi; ma è ad Oxford, sembra, che si raccolgono i grandi dotti delle scienze umanistiche: e poiché anche oggi, nonostante l'importanza del progresso tecnico, è sempre l'umanesimo che forma l'aristocrazia del pensiero, è questa forse la ragione definitiva della supremazia di Oxford su qualsiasi altra università inglese.

Ho già detto che in Inghilterra la donna è dappertutto alla pari con l'uomo, gode quasi tutti gli stessi diritti, il suo lavoro viene circondato del più grande rispetto, della più grande fiducia. Dappertutto, meno che ad Oxford. Qui una donna se è in visita si sente ospite graditissima; ma, se viene per studiarvi, per prendere parte attiva alla vita della città, non può a meno di sentirsi un'intrusa, appena tollerata e fatta segno ad amabile e tuttavia ironica diffidenza. Oxford appartiene all'uomo inglese il quale la difende per sua e non vuole rinunziarvi, cederla sia pure in minima parte; è una città tutta maschile, poiché esprime una antichissima tradizione alla quale le donne erano estranee. La donna che studia, che lavora, è prodotto della società moderna e ad Oxford è fuori luogo come lo sono, mettiamo, certe bellissime architetture moderne, pure utili e validissime, che sorgono tra gli antichi palazzi del Canal Grande a Venezia. I colleges per gli uomini – Dio mio, come si fa a tradurre la parola college... – sono quegli istituti, laici, naturalmente, dove gli studenti abitano, studiano, ricevono le lezioni, si divertono a dare gli esami tutti in un unico edificio estraneo ai colleges. I colleges maschili, dicevo, sono circa venticinque, alcuni fondati fin dal 1300, altri nel Cinquecento, nel Settecento, mentre i colleges femminili sono soltanto quattro e tutti fondati dopo il 1895. Dunque persino nella loro architettura, di fronte a quella dei cortili, delle cappelle, delle facciate dei colleges antichi, rivelano il loro impaccio, quasi la loro goffaggine. Lady Margaret Hall è il migliore, vi studiano nobili giovinette inglesi e molte straniere venute da ogni parte del mondo, per studiare lingue soprattutto. A Lady Margaret Hall ho visto Maria Pia, la figliuola di Umberto di Savoia. Le fotografie che conosciamo di lei non le fanno giustizia. È molto bella, ha un passo splendido, e la figura slanciata sulle lunghe gambe. Bionda, di pelle chiara, si muove, si siede, si atteggia sempre con una grazia velata di lieve timidezza. Infatti deve essere imbarazzante in un'età in cui si è sempre alla ricerca di una precisa personalità, essere

chiamata Altezza, recare scritto sulla porta della propria stanza, “contessa Maria Pia de Sarre”, vivere in Portogallo e studiare alla scuola degli interpreti a Ginevra, come una qualsiasi ragazza della borghesia che deve imparare un mestiere moderno, pratico, col quale guadagnare bene. Le piace Oxford, vi si trova benissimo, è stata accolta con grande simpatia, ma persino lei, abituata fin da bambina alle rigorose norme dell’etichetta, osservava con certo stupore – allo stesso modo di un giovane filosofo italiano che ha vinto una borsa di studi ed è a Oxford da un anno – che gli studenti di uno stesso college non si parlano mai tra loro senza essere stati presentati, s’invitano a piccole riunioni nello studio che ognuno ha attiguo alla propria camera, per mezzo di cerimoniosi bigliettini simili a quelli che s’usano per le riunioni mondane. Questo riserbo, che accompagnerà l’uomo di Oxford per tutta la vita, è alla base della perfetta educazione anglosassone. Del resto è imparando ad essere soli che si impara ad essere forti; forse, perché si diviene a poco a poco, lievemente inumani.

Eppure uno degli scopi principali per i quali i genitori mandano i loro figli ad Oxford – sobbarcandosi, se non sono confortati da borse di studio – e spese molto alte, è quello di fornire loro un mondo, una società, direi quasi una classe nella quale muoversi durante tutta la vita. Infatti le amicizie nate nel college stabiliscono una solidarietà incrollabile; da noi ogni rapporto è più intimo, più personale, riferito al singolo individuo, e non al rappresentante di un mondo e di una classe. Qui invece è più facile comunicare attraverso astratte e più vaste affinità, poiché più raramente si entra a contatto col segreto carattere di ognuno. Far parte della stessa università, vuol dire far parte dello stesso club, fin dall’adolescenza. Perciò, alla formazione della propria personalità, la vita mondana, diciamo così, di Oxford, è altrettanto importante di quella degli studi, e anche per il proprio futuro. Sembra che vi siano giovani che, per non perdere né l’una né l’altra cosa, studiano accanitamente durante le vacanze, per essere liberi di prender parte a ogni riunione, a ogni divertimento durante l’anno universitario e gettarsi poi di nuovo sui libri alla vigilia degli esami. Tutte queste cose mi raccontava un giovane pronipote del poeta Dante Gabriele Rossetti, mentre mi accompagnava a visitare i colleges. È laureando in italiano. Vi sono solo un centinaio di studenti che hanno scelto di laurearsi in italiano ad Oxford, eppure v’è persino un club che li raccoglie attorno a conferenzieri di passaggio, e ove si proiettano documentari sul nostro paese, la nostra arte. Questo giovane che parla un italiano perfetto, ed è dotato

della curiosità, avidità e loquacità latina, mi dipingeva con arguzia tutta anglosassone quel mondo del quale egli era, con certa fierezza, tipico rappresentante. Perfetto nei modi, colto, intelligente, vestiva, pur sotto il primo caldo estivo, un abito grigio scuro dal taglio raffinatamente antiquato e portava un colletto duro, alto, che conferiva un aspetto romantico al suo viso ovale sotto il ciuffo dei capelli ramati. Entravamo e uscivamo dai cortili bellissimi dei colleges, ove c'era silenzio e splendevano fiori cari ai nostri nonni, le fucsie, le vainiglie, le peonie. I grandi prati erano verdi, folti, come se tutti vi camminassero in punta di piedi, le biblioteche avevano quell'odore affascinante di vecchia stampa, di parole che resistono al tempo. Nel giardino di Magdalen College, forse il più bello, i daini che vanno attorno liberi, in frotte, erano rosa pel riflesso degli alberi fioriti. Il Christ College, s'offre il lusso di avere la cattedrale della città come cappella privata; e lì avemmo la fortuna di sorprendere un coro di scolari in grembiule nero e colletto bianco che provava un inno. Nelle strade tra i colleges, strette come calli, passavano rare automobili e quelle degli studenti spesso sono vecchie di trent'anni, dalle ruote a raggi, dalla cappottina di tela cerata, ma lucide, verniciate di verde bottiglia, e rappresentano una civetteria. Si vedevano passare vecchi professori in toga e tocco (poiché v'era stata non so più quale riunione). Alcune toghe erano rosse, dogali. Passò un vecchio preside, preceduto da due cerimonieri che battevano la strada con le mazze, scortando, facendo largo così, invece che ai privilegi conferiti dalla casta, a quelli conquistati col pensiero. Poi andammo ad affacciarci a un ponticello di legno che scavalca il Cherwell, il dolce fiume ombreggiato da salici piangenti. Lunghe canoe che gli studenti abilmente guidavano con un lungo remo puntato sul fondo, passavano sotto il ponte. Due o tre in ogni canoa, si tenevano compagnia tacendo, come spesso gli anglosassoni, e non si vedevano coppie d'innamorati. "Preferire la compagnia degli uomini è giudicato più intellettuale, direi anzi più virile – mi spiegò il mio compagno: - Io ho un po' di sangue italiano, e di un poeta per di più – aggiunse sorridendo – non sono sempre della stessa opinione...". Poi m'indicò un uomo anziano, solo, che camminava portando la giacca sul braccio, asciutto nel gilet nero, lo sguardo serio dietro gli occhiali. Si chinava ogni poco a raccogliere una foglia, osservandola, un fiore. "Vi sono molti professori che una volta qui, non riescono più a staccarsi da Oxford, si dice anzi che chi vi passa oltre cinque anni è perduto, non può partire più, come è accaduto a questo, uno straniero...

Certo, io mi rendo conto di vivere il più bel tempo della mia vita, che non abiterò mai più in un luogo che abbia un simile incanto...”. Allora gli domandai se conoscesse l’Italia. “Oh, sì, ci vengo spesso – disse: – “è una città pericolosa come questa, dove arte, pensiero e una civiltà antichissima ci tengono prigionieri”. Aggiunse sorridendo: “Mia madre, infatti, è andata a Roma, in viaggio, ha affittato una casa in via Margutta, per due o tre mesi, credeva. Ma, da allora, non si è mossa più”.

MARIA BELLONCI

Taccuino. Problemi di parità

25 maggio 1969

RTF, b. 2679, fasc. 36

Più spesso di quanto si possa pensare, le ascoltatrici fanno domande sulla condizione della donna. Domande diverse alle quali dedichiamo qualche riflessione; e prima di tutto sulla parola onore. Aprendo il vocabolario del Tommaseo alla parola "onore" troviamo scritto: "Onore: la gloria e la stima, la considerazione che tiene dietro ai fatti di ognuno". E più oltre "Onore: parlando di donna vale pudicizia, castità". Non siamo lontani da certe discriminazioni ottocentesche. Tra le rare scrittrici che si sono occupate dell'educazione spirituale femminile citiamo Anna Banti con la sua forza di stile ironica e fantastica espressa in alcune opere come Artemisia, Allarme sul lago, Le donne muoiono. Gli scrittori, in generale, non sentono il problema dell'emancipazione femminile, anzi lo evitano accuratamente. Qua e là appare qualche eccezione, come il romanzo di Giovanni Arpino Una nuvola d'ira che ci mostra una donna combattuta tra le proprie ideologie, l'amore, il lavoro e la famiglia. I giornali meglio informati e più aperti fanno qualche tentativo per intendere meglio la pacifica rivoluzione femminile e le ragioni che la spiegano, anzi che la rendono necessaria e utile. A loro volta i partiti politici studiano il problema con una certa assidua freddezza, per i loro fini; ma oltre quelli, la diffidenza innata e il tradizionalismo dell'uomo italiano sono sempre presenti.

Gli uomini italiani, salvo una minoranza composta da coloro che sono veramente liberi per naturale costituzione o per acquisita cultura non danno troppo credito alle lavoratrici anche quando sono brave; anzi, quando lo sono, le considerano rivali nella lotta economica. Solo le attrici, di teatro, di cinema o di televisione fanno eccezione: l'uomo accetta volentieri che siano compensate con somme altissime perché incarnano i suoi sogni sentimentali ed erotici, e non c'è denaro che basti per pagare i sogni. Questo atteggiamento di sfiducia istilla un germe di sfiducia nelle donne stesse; ed ecco perché molte reagiscono con inquietudine e con ira ad ogni occasione. Nel matrimonio, poi,

la parità è necessaria all'armonia morale dell'istituzione. Da pari a pari, con le responsabilità chiarite e accettate le donne dovrebbero maturare in libertà.

L'acquisizione più difficile per le donne in generale è quella del senso critico. Già molti decenni or son Rémy de Gourmont diceva che per mancanza di coscienza critica le scrittrici potevano essere paragonate unicamente fra di loro. Non soltanto le scrittrici; ma ora tutte le donne cominciano ad essere anche in Italia criticamente consapevoli della condizione millenaria di inferiorità nella quale sono sempre vissute, condizione non ancora del tutto superata. Questa consapevolezza è abbastanza diffusa. La disparità, oggi, non è più come un tempo un'imposizione del destino alla quale solo le grandi coraggiose si ribellavano apertamente (e forse tutte, segretamente, almeno una volta nella loro vita). Si è cominciato a capire che non è giusta la prevalenza di una parte del genere umano sull'altra parte. [...] La cosa più difficile da raggiungere per lo sviluppo della capacità intellettuale della donna è proprio la fuga dalla rassegnazione che conduce alla convinzione interiore della parità.

Taccuino. Per un filo di Arianna

23 ottobre 1971

RTF, b. 2679, fasc. 45

Sembra dimostrare un istintivo desiderio di continuità la predilezione che mostra il pubblico di oggi per tutto ciò che è legato da un filo conduttore: le collane di libri, per esempio, e di più, infinitamente di più, gli spettacoli in casa, radio o televisione. Trasferendoci allegoricamente nel mito del filo di Arianna, filo che accompagna con la speranza il cammino degli uomini, e aggiornandolo ai nostri tempi, si potrebbe dedurre che sempre più ci sembra di aggirarci in un labirinto poiché cerchiamo qualunque filo nel tentativo di trovare un aiuto fuori di noi. In realtà il mito rimane immobile, e vale per i millenni; indicando sempre lo slancio di quell'anelito che può mutarsi in una fede.

Venendo al nostro più specifico e più modesto tema, potremmo osservare che della predilezione per il racconto pausato e ripreso, si possono rintracciare le origini molto lontane; nei canti degli aedi che raccontavano ai conviti greci le grandi storie omeriche; o in quelle prediche medievali durante le quali le storie della Passione erano spesso recitate ai devoti come avvicinamento progressivo ad una catarsi (questi accostamenti sono esemplificativi, s'intende). Avvicinandoci ai nostri tempi, ricordiamo i poemi epici del Boiardo, dell'Ariosto o del Tasso, letti giorno dopo giorno al pubblico delle corti o al popolo nelle piazze. Ed ecco alle nostre spalle l'Ottocento, questo secolo strano che sembra, specie nella seconda metà, statico e meschino, ma che invece è colmo di avvisi verso il futuro. Nell'Ottocento troviamo il romanzo d'appendice che rivela molto chiaramente l'antico desiderio di assimilare personaggi e fatti che popolassero i lunghi silenzi spesso oziosi da un giorno all'altro. Forse non si sarebbe pensato, però, che anche oggi potesse agire uno stimolo di questo genere. Invece, accade.

Quando, qualche tempo fa, Sandro Bolchi presentando un prezioso e acuto libretto di Angela Bianchini sulla storia del romanzo d'appendice, ha chiamato se stesso "il romanziere d'appendice di oggi" ha certo voluto giocare con una specie di frizzante civetteria emiliana sul ravvicinamento esteriore del suo lavoro a quello di un Ponson du Terrail o di una Carolina Invernizio. Ma ha indicato bene come la gente di ogni

tempo porti in sé storie ed immagini che il regista propone agli spettatori e con esse si faccia compagnia. La solitudine spinge l'uomo, nella nostra società affollata e confusa, troppo inaridita negli egoismi personali che ci rendono poco comunicabili, a riferirsi ad immagini e a personaggi colti nel loro vivere alla radio - seguitissimo è il romanzo radiofonico sia a puntate brevi sia a puntate lunghe - o visti alla televisione in un'azione drammatica o comica do sceneggiata per uno spettacolo di più sere.

Ma non soltanto sono seguiti gli svolgimenti di storie singole; sono seguiti i così detti cicli, documentari, inchieste, racconti didattici. Il successo della Lotta dell'uomo per la sopravvivenza dove si sente la mano di Roberto Rossellini, sebbene la regia non sia sua, ha provato ancora una volta la rapida intuizione realistica di questo nostro grande regista che funziona spesso come un radar orientativo.

La cosa più singolare, però, è che nei cicli prendono particolare significato anche le opere che, presentate l'una staccata dall'altra non erano state così assimilate, pur essendo collaudate da critica e da successi per lo meno decennali. Ciò fa pensare che il pubblico vasto è sensibile quando lo si chiama alla partecipazione di un'esperienza riflessiva.

Queste osservazioni si riferiscono appunto a un ciclo che si sta concludendo in questi giorni alla televisione sul tema La donna in un secolo di teatro. Sono state scelte opere che vanno dal 1852 (La Signora delle Camelie di Alessandro Dumas figlio) al 1959, (Radici dell'Inglese Arnold Wesker). Non era un ciclo dimostrativo di teorie femministe, nemmeno del buon femminismo che trascende questa parola che ormai ha logorato la sua bruttezza ed è diventata solo convenzionale per un più rapido discorso. Era la proposta di un esperimento: mostrare in opere di teatro già celebri, e da un punto di vista insolito, la condizione delle donne che in quelle opere sono rappresentate e nelle quali agiscono secondo una narrazione che rispecchia la società del loro tempo. Pochissimi avrebbero pensato fino a qualche anno fa a considerare La signora delle camelie una commedia sociale (eppure lo stesso autore lo suggerisce nella prefazione alla pubblicazione della prima opera del 1867).

Era solo la storia di un amore che si frange contro un elemento ostile sul paradigma immortale di Romeo Giulietta; elemento ostile opposto al naturale espandersi del sentimento e determinato da una legge ineluttabile inventata dagli uomini per l'ordinamento di una società. L'accento che oggi si propone è stato diverso; più che

accento, è un interrogativo. E se questo ordinamento non fosse giusto almeno per una metà degli esseri umani? Se la vittima designata sia stata la meno assistita dalle leggi, la donna?”.

La storia delle donne come secondo individuo nella graduatoria umana, si trova narrata in moltissime opere, anche non teatrali. Si potrebbe fare uno sconcertante studio, "il femminismo intuito" sulle opere dei grandi artisti che, con la mediazione dell'arte e per la forza del pensiero, diventano uomini giusti. In questo senso Ifigenia vale Eugenia Grandet.

Di opera in opera, si verrebbe a dimostrare che il misoginismo millenario nel mondo è dettato da un'oscura cattiva coscienza maschile.

Gli uomini hanno sempre sentito che la mancanza di educazione sociale e la proibizione della cultura alle donne era un sopruso, e quindi un errore. Individualmente riparavano con gli affetti familiari, paterni verso figlie degne o indegne (esempi classici Re Lear e Papà Goriot) o verso mogli, amanti e madri adorate. Oppure teorizzavano, nel tentativo di dare ordine ad un loro mondo, e trovandosi di fronte all'insolubile problema dell'altra metà del genere umano, se ne liberavano col rifiutarlo. Stupisce infatti che un filosofo del Rinascimento, spesso innovatore e di pensiero liberissimo, Pietro Pomponazzi, sentenziasse brusco che non esistono donne veramente sagge “ma solo donne meno sciocche delle altre”; non stupisce, ma è da sottolineare l'opinione di Remy de Gourmont, il quale nei primi anni del nostro secolo, analizzando libri di donne, concludeva che le scrittrici “possono soltanto essere paragonate fra loro mancando completamente di coscienza critica”. Simili giudizi, oggi, nessuno li ripeterebbe più; c'è sempre minore ottusità di fronte al vasto, misterioso, sebbene ancora confuso mondo di pensieri e di idee femminili che a mano a mano si va scoprendo; e la via più produttiva è sempre quella dell'educazione alla cultura.

Un fatto nuovo di questi ultimi anni, anzi degli ultimissimi, è costituito dalle librerie affollate di gente che si porta sollecitamente a casa i pacchetti rettangolari che hanno la speciale compattezza propria della carta stampata. Sempre più frequenti si fanno i doni di libri; offerti e ricevuti con piacere. Ma non solo per le feste, non solo per le strenne i libri sono entrati ormai nella consuetudine del pubblico. C'è un nuovo interesse, reale che stupisce persino gli editori e che dura tutto l'anno, s'intende con alcune variazioni. Vent'anni fa, e anche dieci, quando di un libro si vendevano cinquantamila copie si poteva parlare di un raro incontro fra pubblico e scrittori. Oggi molti libri arrivano facilmente ad una simile tiratura. Le ragioni che concorrono a questo risultato sono molte. Forse un osservatore cauto, e certo un osservatore pessimista, affermerebbero subito di dubitare che gli italiani sentano l'esigenza della cultura come un imperativo assoluto; magari avendo ragione. Direbbero che si tratta di un fatto di costume dovuto a diverse cause: una, per esempio, alla quale pochissimi hanno posto attenzione, è l'influenza che hanno avuto sulle biblioteche domestiche gli arredatori di case. È uso molto recente, infatti, far arredare da esperti case anche modeste; e non c'è arredatore o arredatrice, sia detto a loro onore, che tralascino nei loro progetti una libreria, grande o piccola, antica o moderna. La parola che essi usano in questi casi è che la libreria "risolve"; anima un angolo, solleva colori troppo bassi, evidente offre la vitalità misteriosa, eppure evidente, di una raccolta di opere. La libreria, entrata così perentoriamente, è stata dapprima tollerata, poi ha lusingato gli abitanti delle case, e alla fine, fornendo temi di discorso e di paragone si è rivelata necessaria, di una necessità non ben definita nella quale entrano un vago desiderio di prestigio, un'idea di partecipazione, aspirazioni incerte, qualche cosa di meno o di più secondo i casi.

Altri ricorderebbero la propaganda degli editori, lo sviluppo delle vendite a rate, la pubblicità fatta con sempre maggiore slancio e con sistemi più sciolti di un tempo: immagini, colori, disegni vivaci, tutto è usato per incidere nella memoria dopo aver colpito l'occhio.

Per la narrativa, poi, si potrebbe parlare di una maggiore popolarità degli scrittori come personaggi. Se è vero che specie gli spiriti semplici prediligono ciò che conoscono visivamente, la discussa televisione e il deplorato rotocalco hanno fatto qualche cosa per dare a conoscere gli scrittori, sebbene la prima abbia loro riservato solo le briciole dei suoi programmi e il secondo apre una via di conoscenza che non giova molto all'intendimento delle opere e può condurre fuori di strada. Tuttavia alcuni scrittori come Mario Soldati, Moravia, Ungaretti, Pasolini, o per grande fama, perché registi, o perché presenti a discussioni su problemi vivi, o per loro particolari atteggiamenti magari pittoreschi hanno richiamato un interesse superficiale, ma continuo; e sembrerà strano, ma una mano ha dato ai suoi colleghi il principe di Lampedusa con il suo *Gattopardo*, Sì: perché tutti hanno letto questo libro e con loro segreta meraviglia si sono sentiti all'altezza di capire un'opera giudicata eccezionale. Ciò ha dato ai lettori una certa fiducia nei narratori; i quali finalmente sono stati letti come testimoni del proprio tempo, scoperta ovvia ma che tuttavia il pubblico italiano doveva ancora fare. Eppure, quando si sarà detto tutto questo, e si sarà aggiunto l'elemento economico, e cioè il benessere maggiore che il popolo italiano gode, non si sarà ancora trovata la ragione più profonda di questo accresciuto interesse per i libri. Perché non sono soltanto i romanzi ad aver fortuna ma, in misura proporzionale, i libri di storia e di filosofia, i libri di scienza, le opere dalla pittura, sull'archeologia, sulla sociologia, per le quali tutte la fama degli autori non ha nulla di pittoresco. Perfino le collezioni dei classici sono molte e tutte attive: se ne stanno aggiungendo tre nuove e il loro successo stupisce.

Che cosa chiedono dunque i lettori al libro? E perché lo chiedono ora tanto sollecitamente? Crediamo di poter rispondere, con una certa approssimazione alla verità, che i lettori chiedono al libro un modo di stabilità dello spirito. Il nostro tempo è pieno di sommovimenti, di confusione, di agitazioni, di minacce. Immagini pur così popolari e idoltrate del cinema e della televisione finiscono per risultare anch'esse fuggitive e insufficienti.

Il libro invece con il suo carico, il suo messaggio, rimane fermo, solido, aspetta fedele all'appuntamento sulla pagina. Ognuno, secondo i suoi gusti, la sua educazione, le sue tendenze, cerca nelle avventure umane o scientifiche o storiche o nei regni della natura e dell'arte un punto fermo, forse un punto di partenza. Non sappiamo se lo trovi; ad

ogni modo il libro aiuta; e la comunione sulla pagina è una cosa intima segreta, forse una delle poche cose.

Il convegno dei Cinque. Aumento dei lettori in Italia

04 dicembre 1961

Programma Nazionale, 22.15

Maria Bellonci, Emilio Cecchi, Giulio Einaudi, Giuseppe Padellaro, Virgilio Paladini

Paladini: Il quesito che ci è stato posto stasera dice: in Italia il numero di coloro che leggono è considerevolmente aumentato. Quali sono le cause di questa confortante evoluzione. La domanda reca una premessa, che è data come dimostrata, e cioè che in Italia il numero dei lettori sia notevolmente aumentato e questo chiaramente non può non fare molto piacere. Sentiamo adesso dal dottor Giuseppe Padellaro, Capo dell'Ufficio del Libro e della proprietà letteraria alla presidenza del Consiglio dei ministri, non soltanto quale siano le sue opinioni circa le cause di questa confortante evoluzione, ma anche anzitutto la conferma dei dati iniziali da cui la domanda prende le mosse.

Padellaro: A me pare che le cause di questa confortante evoluzione, possano riassumersi tra le principali nelle seguenti: primo: la migliorata produzione e sotto l'aspetto qualitativo e sotto l'aspetto quantitativo; secondo: l'aumentato tenore di vita degli italiani; terzo: l'organizzazione razionale delle vendite e diffusione capillare del libro attraverso l'azione degli editori e di tutte le categorie dei librai, non ultimi anche quelle dei librai ambulanti; quarto: l'azione di propaganda di propulsione d'incoraggiamento da parte degli organi dello stato, della pubblica amministrazione e di alcuni enti pubblici. E poi diamo a Cesare quel che è di Cesare: alcune iniziative della radio e della televisione, riguardanti la presentazione di opere di autori con la messa in onda di romanzi sceneggiati. Ve ne sarebbe un'altra causa ma su questa vi sono maggiori discussioni, che è la maggiore disponibilità di tempo libero.

Paladini: Queste cause sono state enunciate dal Dottore in una maniera molto chiara e schematica per cui non c'è proprio nessuna necessità di un intervento esplicativo. Anzi, potrebbero costituire le basi della nostra prossima discussione. Del resto queste sono state individuate acutamente e così chiaramente che io non credo che si possa negare che queste siano certamente delle cause. Forse resta da vedere se queste siano tutte le cause di questo aumentato livello, aumentato numero di lettori. Donna Maria Bellonci che ci dice?

Bellonci: Beh, io dico che certo, per chiunque abbia a che fare con la carta stampata, autori, editori, stampatori, anche cartai, il maggiore interesse del pubblico italiano per i libri è un fatto senza dubbio consolante, l'avete detto anche voi, ed è un fatto reale, realissimo: vent'anni fa per esempio quando di un libro si vendevano 50.000 copie, come, scusate se mi cito, capitò a me con *Lucrezia Borgia*, si poteva parlare di un successo eccezionale. Oggi molti libri, non moltissimi forse, ma molti arrivano facilmente ad una simile tiratura. Le ragioni che concorrono a questo risultato sono molte e il nostro amico Padellaro ne ha fatto una lista molto chiara, molto interessante. Forse, il pessimista e semplicemente un osservatore cauto, affermerebbero di dubitare che gli italiani sentano l'esigenza della cultura come un imperativo assoluto e magari hanno ragione. Direbbero questi pessimisti che si tratta di un fatto di costume dovuto a diverse cause. Per esempio potrebbero citare anche l'influenza che hanno avuto sulle biblioteche domestiche gli arredatori di casa: da pochissimo tempo difatti l'uso di far arredare la casa da un esperto si è diffuso in un pubblico vasto e non c'è arredatore o arredatrice che tralascino nei loro progetti una libreria grande, piccola, moderna, antica. La libreria è entrata così perentoriamente tra le mura di una casa, è stata dapprima tollerata, poi ha lusingato un po' gli abitanti delle case e alla fine fornendo temi di discorso e di paragone, si è rilevata necessaria, forse un po' meno del frigorifero.

Altri ricorderebbero per esempio la propaganda degli editori, come dice giustamente Padellaro. Lo sviluppo delle vendite a rate, la pubblicità con sempre maggiore slancio e con sistemi più sciolti di un tempo. Immagini, colori svegli e vivaci... tutto è usato per incidere nella memoria un titolo o un nome dopo aver colpito l'occhio. Per la narrativa poi, si potrebbe parlare anche di una maggiore popolarità degli scrittori stessi. Se è vero che ha molta presa il fatto di conoscere, la tanto discussa televisione ha fatto qualche cosa per far conoscere gli scrittori, sebbene abbia riservato loro un pochino di più delle briciole ai programmi. I librari per esempio dicono una cosa curiosa: che registrano un aumento di vendite quando un libro è menzionato in rubriche popolarissime, per esempio, *Campanile sera*. Poi c'è un'altra ragione, in alcuni scrittori, come Mario Soldati, Moravia, Piovene, Ungaretti, Pasolini, per diverse ragioni, o per grande fama già acquisita, o perché registi, o perché presenti nella

discussione su problemi vivi attuali o per loro particolari atteggiamenti, magari pittoreschi, hanno richiamato l'interesse continuo, magari a volte superficiale. E sembrerà strano, ma è vero, una mano ha dato ai suoi colleghi, Giuseppe Tomasi da Lampedusa con il suo *Gattopardo*. Eh sì, perché tutti hanno letto questo libro e con loro segreta meraviglia si sono sentiti all'altezza di capire un'opera giudicata eccezionale e cioè ha dato ai lettori una certa confidenza con i romanzieri e che finalmente sono stati letti questi romanzieri come testimoni del proprio tempo. Scoperta ovvia, ma che tuttavia il pubblico italiano ma che tuttavia il pubblico italiano doveva ancora fare. Un elemento di popolarità poi, mi si permetta di dirlo, hanno portato i premi letterari. Avendo l'esperienza del Premio Strega, posso dire di aver visto anno per anno crescere e allargarsi l'interesse vivace e a volte quasi frenetico per il Premio e per i suoi candidati. L'indomani dell'assegnazione del Premio, almeno qui a Roma, se ne parlava dappertutto, nei tram delle 8 che portano a lavoro gli operai e al circolo della caccia, la sera.

Eppure, senta, quando si è detto tutto questo è certo che xxx avrete molto da attingere, non si sarà ancora trovata la ragione più profonda di questo accresciuto interesse per i libri, perché non sono soltanto i romanzi ad aver fortuna, ma i libri di storia, di filosofia, i libri di scienza, le opere sulla pittura, sull'archeologia, per le quali tutte la fama degli autori non ha nulla di pittoresco.

Ci sono in Italia per esempio molte belle collezioni di classici e tutte attive, se ne stanno aggiungendo tre, e il loro successo stupisce. Che cosa chiedono dunque i lettori al libro? È questo che ci domandiamo. E perché lo chiedono ora tanto sollecitamente? Io credo che si potrebbe rispondere con una certa verità che i lettori chiedono al libro qualche cosa, come una stabilità dello spirito. Il nostro tempo è pieno di movimenti, di confusioni, di agitazioni, di minacce, le immagini pur così così popolari e idolatrate del cinema e della televisione, sono anch'esse fuggitive, insufficienti. I libri invece, con il suo carico, quello che un tempo si chiamava il suo messaggio, rimane fermo, solido, aspetta l'appuntamento della pagina. Ognuno secondo i suoi gusti, la sua agitazione, le sue tendenze, cerca nelle avventure umane e scientifiche, e nei doni della natura, dell'arte, del pensiero, il suo punto fermo e, poi chissà, un punto di partenza. Noi sappiamo dire "se lo trovi", ad ogni modo il libro aiuta, fa compagnia e la

comunione sulla pagina è una cosa intima e segreta, forse una delle poche cose intime e segrete che ci sono rimaste.

Paladini: Lei ci ha parlato proprio da scrittrice e le siamo grati e, del resto, dev'essere un bel conforto anche per lei l'avere in fondo trovato delle ragioni così suggestive per cui la lettura sia oggi divenuta più gradita di un tempo. C'è qui tra noi il Professor Cecchi, io vorrei chiedere a lui in quale modo ha creduto di potere con la sua opera di mediazione, intendo il critico (ha questa sua funzione di mediazione tra l'autore e il pubblico) favorire la diffusione del pubblico? Il professor Cecchi come risponderebbe a questa domanda.

La letteratura e gli anni del benessere

I proventi degli scrittori, a cura di G. Spagnoletti

23 marzo 1964

Terzo Programma, 21.55

La prima domanda che le rivolgiamo è questa: lei crede, signora, che ci sia qualcosa di mutato rispetto agli anni scorsi nel rapporto tra editori e autori? E in che misura e in quali modi ha osservato questi mutamenti?

Se dovessi giudicare da quanto mi accade, direi che nulla è mutato. I miei rapporti con il mio editore Massimo e quelli che ho per varie cagioni con altri sono sempre gli stessi e il passaggio del tempo rafforza consuetudini e comprensioni come accade sempre nelle amicizie che si salvano da processi disgregativi. Non sono mai stata su quelli che blaterano sulla perfidia editoriale, pur avendo avuto a volte momenti di contrasto, cosa abbastanza comprensibile perché l'editore guarda da un punto di vista spostato rispetto al nostro asse visivo, ogni autore poi include nella sua opera tanto di sé ferito e nudo che maneggiare quest'opera riuscirebbe difficile a chiunque.

Credo che tutti gli scrittori affidati a un lavoro riconosciuto potrebbero rispondere presso a poco le stesse cose.

Altra cosa accade invece a coloro che cominciano, ai giovani insomma. Ci sono mutazioni evidenti nei rapporti tra editori e autori. Intanto non si tratta più di rapporti personali, diretti, differenti da caso a caso. Oggi l'autore fa parte seppur idealmente di una categoria che non è più una categoria extra, ma una categoria sociale, magari singolare, ma chiaramente definibile. Non esiste più e non potrebbe esistere l'autore povero geniale e magari geniale, come furono Cardarelli e Barilli, gli ultimi romantici delle generazioni che ci hanno preceduto. Gli scrittori prima ancora di aver dato prova di sé, si sentono inseriti in un ordine di cose, sono diventati persino matrimoniabili, mentre fino a qualche tempo fa la ragazza che voleva sposare uno scrittore suscitava apprensione in famiglia e magari anche un po' di compassione. Tutto ciò dipende naturalmente da fatti economici: lo scrittore è diventato fornitore riconosciuto di quella materia prima che ha sempre fornito. Oggi un editore non dice più come diceva vent'anni fa parlando di una sua collezione "le mie orchidee", e se lo dice sa valutare nello stesso momento il prezzo delle orchidee sul mercato. si sono

creati per la nuova spinta editoriale interessi molteplici e nuovi uffici. Ed ecco i nostri giovani entrare in case editrici magari senza aver scritto nemmeno un libro, dirigere uffici stampa di aziende poderose, essere chiamati alla radio e alla televisione, scrivere su settimanali e quotidiani, muoversi tra sceneggiature di film e magari tentare esperienze teatrali per il palcoscenico e per il video l'editore tiene conto di tutto questo ed essendo un capo d'azienda non può non tenerne conto. Sicché il giovane autore comincia essendo già appoggiato a qualche cosa e non fa più lunghi tirocini. È chiaro poi che avendo tante occupazioni, non ha tempo di oziare, ma neanche di ritemperarsi. Non esiste più nessuno che si alzi di letto a metà notte soltanto per andare a vedere il fiume, come accadeva a qualcuno di noi e più spesso ai nostri predecessori. In compenso, lo scrittore non ha più l'aria mortificata e irritata quando parla del suo editore.

Molto curioso e dimostrativo è poi un fenomeno che sta accadendo e che finora non era stato credo mai notato: nessuno fa più istanza al sindacato scrittori per vertenze editoriali, come sempre è accaduto e seppure con scarsi effetti. È da notare che non solo non protestano più autori noti, ma nemmeno i semi-ignoti, i velleitari, i mediocri. Meglio, nessuno chiede più pareri giuridici e sì che il contratto base per la legge d'autore non è stato ancora definito. Ciò vuol dire che le certezze o le speranze di entrare nel giro di interessi editoriali includono anche gli autori periferici. Stanno sorgendo difatti case editrici improvvisate che pubblicano enciclopedie di tutti i tipi e di ogni qualità o di libri di volgarizzazione messi insieme scopiazzando testi italiani e stranieri. Soprattutto si infittisce la rete dei probabili e dei reali interessi tra editori e scrittori. Non so quali risultati potranno dare alla lunga relazioni di questo genere. Le cose si evolvono e si assestano nel tempo.

Vorremmo ora chiederle questo: lei ritiene che le collane di narrative, le nuove come le vecchie abbiano nell'insieme una decisa influenza sul pubblico? Secondo lei, il lettore rimane impressionato dalla pressione pubblicitaria che si esercita intorno ai libri?

Bisogna distinguere. Il pubblico non è influenzato in generale dalle collane di narrativa. Siamo noi a seguire l'influsso di certi libri che son inclusi in collane particolari e bene distinte dalle altre. Siamo noi, cioè i tecnici e letterari. Il pubblico

vede solo il libro singolo. Parlo solo di narrativa perché le pubblicazioni scientifiche e saggistiche esigono altro discorso. La relazione di stima tra libri singoli e collane è prima di tutto compiuta dai critici, in secondo tempo dai librai, molto attenti alle graduazioni di valori. In minor misura è intuita dal pubblico. Per forza di cose le collane non possono mai essere proprio rigorosamente dimostrative di una tendenza. Che cos'hanno di comune un Lampedusa e un Rosso usciti nella stessa collana? E che cosa un Piovene e un Rea? Forse soltanto i gettoni di Vittorini sfuggono a questa necessaria varietà. È però vero che, in un certo senso, una collana di narrativa ben condizionata aiuta un giovane perché lo colloca su una piattaforma non accessibile a tutti, dopo un esame, si sa, piuttosto severo e gli esaminatori, siano Bassani, Sereni, Gallo o altri, danno tutti solidissime garanzie. Ma il libro è per fortuna ancora un fatto individuale, tutto unito in sé, più o meno ricco di lieviti. E speriamo che almeno questa integrità si salvi.

Vuol dirci ora qualcosa sullo stato attuale dei premi letterari? Ha qualche suggerimento da offrire in relazione ai mutati bisogni culturali della società nella quale viviamo?

Questo argomento deve avere un fascino estremo, perché ritorna regolarmente ad ogni inchiesta, qualunque cosa si sia detto o ridetto prima. Per conto mio, non farei tanto chiasso di riforme. Credo che i premi letterari vadano lasciati liberi come sono, tranquillamente e perfettamente liberi. Liberi anche di sbagliare in pieno e di creare scandali, se tali si possono chiamare e li chiamerei meglio clamori, piccoli e grossi. In ciò sta la loro vitalità e il loro interesse. Se taluno si scandalizza troppo, al punto di non sopportare giurie e verdeti, non ha che una cosa da fare: astenersi dal partecipare sia come giudice che come concorrente. Che diamine! Un premio letterario non è mica una laurea necessaria. Se si pensa che Moravia fino al 1952, quando ebbe lo Strega, non aveva mai avuto un premio, che Vittorini ha avuto solo il Salento nel 1955, si capisce che essere premiati è utile, ma non necessario, per uno scrittore e per la sua fama. Sono poi persuasa che se tante persone offrono denaro e anche lavoro per i premi letterari, ciò significa che essi rispondono seppure in modo confuso a un'esigenza: non sarà un'esigenza artistica, ma è certamente un'esigenza sociale, vera, dunque, e reale. È poi giusto osservare che i premi letterari nascono per fini magari polemici e

ambiziosi, mai però per fini bassi oppure obbrobriosi. Fanno eccezione quei premi banditi da editori poco scrupolosi i quali speculano sull'ingenua vana gloria degli sprovveduti e chiedono tasse di iscrizione e partecipazione in denaro che si riversano nei loro cassetti. Eppure nemmeno per costoro sarebbe da chiedere un intervento di legge come tanti vorrebbero. In arte le cose sono inesorabili, e chi cerca d'ingannare e d'ingannarsi, e chi si illude, va soggetto a un suo castigo. Credo dunque che non si debba in nessuno modo ripetere l'insulsa frase "moralizzare i premi", augurandosi interventi statali di qualsiasi genere. I premi, specialmente i maggiori, hanno grandi titoli di merito nella diffusione della cultura, titoli che non sarebbero tali se ci fosse stata soggezione a regolamenti generali. La libertà di polemica è potentemente espressiva e chi resiste a simili caustici trattamenti, riesce davvero a farsi rispettare e a suscitare fiducia. Detto questo, penso che chi si metta ad un premio letterario dovrebbe obbedire a qualche regola di morale interiore e prima di tutto dovrebbe escludere dalla giuria i faziosi, coloro che sono troppo legati ad un gruppo o troppo legati a interessi. Secondo, dovrebbe escludere i consulenti editoriali, non perché non siano persone estremamente qualificate, ma perché per forza di cose essi si creerebbero grai problemi e non sempre potrebbero risolverli secondo coscienza. Infine credo che scrittori e critici dovrebbero di loro spontanea volontà non accettare di far parte di troppe giurie e limitarsi a due o tre al massimo e ciò per evitare ogni strategia di assegnazione e di compensazioni e ogni affermazione di poteri, per prevenire cioè, anche in questo campo, le piccole dittature. Se gli altri sono d'accordo, volentieri comincerò io ad assoggettarmi a questa regola, ma temo che rimarrò proprio sola.

Bibliografia

Bibliografia generale

ABRUZZESE A. – PINTO F., *La radiotelevisione*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 837-870.

ABRUZZESE A., *La rivoluzione radiofonica*, in *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, a cura di Monteleone F. e Ortoleva P., Torino, Eri, 1984, pp. 69-74.

ABRUZZESE A., *Il corpo elettronico. Dinamiche della comunicazione di massa in Italia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

ABRUZZESE A., *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1998.

ABRUZZESE A. – BORRELLI D., *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Roma, Carocci, 2000.

ABRUZZESE A., *Forme estetiche e società di massa*, Venezia Marsilio, 2000.

ABRUZZESE A., *Intellettuali e industria culturale*, in *Il Mediaevo italiano, Proposte di analisi per l'industria culturale*, a cura di Morcellini M., Roma, Carocci, 2005, pp. 113-143.

Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai greci al Novecento, a cura di Chemello A., Milano, Guerini, 1998.

ANANIA F., *Archivi Rai: a proposito della nuova videoteca*, in «Quaderni storici», XXIII, n. 67, 1, n.s., aprile 1988, pp. 287-292.

ANANIA F., *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004.

ANDREOLI A., *Diventare Pirandello*, Milano, Mondadori, 2020.

ANGIOLETTI G. B., *Parole perdute*, in «Radiorario», IV, n. 32, 5-12 agosto 1928, pp. 6-7.

ANGIOLETTI G. B., *Gli scrittori e la radio*, in «Radiocorriere», XXVI, n. 40, 2-8 ottobre 1949.

ANGIOLETTI G. B., *Donne italiane*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1949, pp. 5-10.

ANGIOLETTI G. B., *Servizi parlati culturali*, in «Annuario Rai», I, 1952, p. 163.

ANGIOLETTI G. B., *Letteratura alla radio*, in «L'Approdo», VI, 10, aprile-giugno 1960, pp. 87-89.

ANTONELLI G., «*Scrittori al microfono*» apre un'inchiesta. Una domanda imbarazzante a critici e scrittori d'ogni tendenza, in «Radiocorriere», XXXII, n. 16, 17-23 aprile 1955, p. 5.

Archivi letterari del 900, Parte II: gli archivi femminili, in «Quaderni del '900», a cura di Zagra G., Davini M., Kubas M. M., vol. XIX, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2019.

ARNHEIM R., *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937.

ARNHEIM R., *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, prefazione di E. Garroni, postfazione di A. Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003.

ATZORI E., *La lingua della radio in onda e in rete*, Firenze, Franco Cesati, 2017.

Audiences, publics et pratiques radiophoniques, a cura di Cheval J. J., Pessac, Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

AUDINO A., *Il fascino discreto del teatro in onda media*, «Dossier radioteatro dal 1951 ad oggi», «Hystrio», XI, n. 3, 1998, pp. 12-29.

Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, a cura di Volmar J., Schröter J., Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

BABINI V. P., *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 2018.

BACCHELLI R., *L'oratoria alla radio*, in «L'Approdo», I, n. 1, 1952, p. 31.

BACHMANN I., *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 1998.

BALBI G., *La radio prima della radio. L'araldo telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

BALL V., KIRKHAM P., PORTER L., *Introduction: Structures of Feeling. Contemporary Research in Women's Film and Broadcasting History*, in «Women's History Review», XXIX, n. 5, pp. 759-765.

BALSEBRE A., MATEU M., VIDAL D., *La entrevista en radio, televisión e prensa*, Madrid, Catedra, 2008.

BANTI A., *Cinema 1950-1977*, a cura di Papini M. C., Firenze, Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, 2008.

BANTI A., *Il bridge*, in *Giocchi e sports*, Torino, Eri, 1950, pp. 29-36.

BARBIERI D., *Radio-lied: il racconto trasmutato*, in *Tensioni, interpretazione, protonarratività*, a cura di Barbieri D. e Marconi L., in «Versus: Quaderni di studi semiotici», 98-99, maggio-dicembre 2004, pp. 213-232.

BARBINA A., *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, con una premessa di Bosco U., Roma, Bulzoni, 1980.

BARDINI M., *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014.

BARDINI M., *Le Cronache cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di Palandri E. e Serkowska H., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 95-104.

BARDINI M., *Qualche nuova osservazione sulle recensioni cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *in margine alla loro pubblicazione integrale*, in «Italianistica», XLVII, n. 1, 2018, pp. 193-212.

BARONTI MARCHIÒ R., *Journey without a map: il reportage narrativo*, in *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Atti del Convegno (Cassino, 9-10 dicembre 1999), a cura di Bottiglieri N., Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, pp. 51-60.

BARTHES R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.

BARTOLINI S., *Brecht in Italia*, in «Cultura tedesca», n. 36, pp. 29-39.

BASSINO M., *La donna magistrato*, in «Mercurio», V, nn. 36-39, 1948, pp. 11-16.

BAZZOCCHI M. A., *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022.

- BAZZONI A., *Autorialità, genere e sistema letterario: conversazioni con Antonella Cilento, Helena Janeczek, Laura Pugno, Caterina Serra e Nadia Terranova*, in [«Cahiers d'études italiennes»](#), n. 32, 2021.
- BECK A., *The Death of Radio? An Essay in Radio Philosophy for the Digital Age*, in «Sound Journal», 2002.
- BELLOTTO A., BETTETINI G., *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Milano, Vita e Pensiero, 1985.
- BELMONTE S. G., *Scrittori e poeti in gara alla radio. Parolieri d'emergenza per salvare la canzone*, in «Radiocorriere», XXXVIII, n. 23, 4-10 giugno 1961, p. 20.
- BENJAMIN W., *Radio Benjamin*, a cura di Zippel N., Roma, Castelveccchi, 2014.
- BENTOGLIO A., *Teatro per non dimenticare: il Diario di Anna Frank sulle scene italiane, in Rappresentare la Shoah*, a cura di Costazza A., Milano, Cisalpino, 2005, pp. 273-282.
- BENVENUTI G., *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, cit., pp. 3-71.
- BERNARDINI NAPOLETANO F., *L'identità, la memoria. La società letteraria nelle carte d'archivio*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di Borrelli C., Candela E., Pupino A. R., t. I, Pisa, ETS, 2013, pp. 25-39.
- BIANCHI B., *Le donne, il voto, la pace negli scritti e nelle conversazioni radiofoniche di Anna Garofalo (1944-1950)*, in «L'Esde. Fascicoli di storia e di cultura», XI, 2016, pp. 1-17.
- BIONDI M., *Il lettore, lo spettatore. Il fenomeno Camilleri tra letteratura e spettacolo*, in «Quaderni Camilleriani», n. 14, *Tra letteratura e spettacolo*, a cura di Marci G., 2021, pp. 11-34.
- BLANCHOT M., *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.
- BLANCHOT M., *La parola quotidiana*, in *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, traduzione di Ferrara R., Torino, Einaudi, 2015, pp. 291-300.
- BLOOM E.C., *The Wireless Past: Anglo-Irish Writers and the BBC, 1931-1968*.
- BODDY K., *How writers talk. The literary interview reviewed*, in «Borderlines: Studies in American Culture», vol. 5, 1998, pp. 60-69.
- BOLOGNA C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.
- BONIFAZI N., *Le lettere infedeli. Ariosto Giordani Leopardi Manzoni*, Roma, Officina, 1984.
- BONINI T., *Così lontano, così vicino. Tecniche per abitare lo spazio mediale*, Verona, Ombre Corte, 2010.
- BONINI T., *La lunga strada verso la maturità. Radio e production studies in Italia*, in «Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia», a cura di Barra L., Bonini T., Splendore S., Milano, Unicopli, 2016, pp. 63-80.
- BONINI T. – PERROTTA M., *Introduzione. La radio oggi. Tre prospettive di studio e analisi*, in *La radio in Italia*, cit., pp. 21-26.

- BONINI T., *Chimica della radio: storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, Milano, Doppiozero, 2013.
- BONINI T. – PERROTTA M., *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023.
- BONSAVER G., *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- BOYD MAUNSELL J., *The Literary Interview as Autobiography*, in «European Journal of Life Writing», V, 2016, pp. 23-42.
- BRAIDA L., “Mal d’archivio” e memoria consegnata. *Archivi delle donne nell’editoria del Novecento*, in *Le donne nell’editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, cit., pp. 19-41.
- BRANCATI F., *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Roma Carocci, 2025.
- BRANCATO S., *Sociologie dell’immaginario. Forme del fantastico e industria culturale*, Roma, Carocci, 2000.
- BRANCIFORTE L., *Donne in onda nel ventennio fascista tra modernità e tradizione (1924-1939)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018.
- BRANCIFORTE L., *La donna elettrica: radio e identità femminile tra le due guerre*, in *Literatura, pensamiento y sociedad*, a cura di Lamberti M. P. e Bizzoni F., Messico, Universidad Autónoma de Mexico, 2003, pp. 305-326.
- BRAY B., *Épistoliers de l’âge classique*, Tübingen, Gunter Narr, 2007.
- BRECHT B., *Brecht on Film and Radio*, traduzione e cura di Silberman M., London, Methuen, 2000.
- BRECHT B., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, prefazione di Cases C., Torino, Einaudi, 1973, recentemente ristampato anche da Meltemi, 2019.
- BRICCHI M., *Postfazione*, in GADDA C.E., *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, Milano, Adelphi, 2018.
- BRIGGS A., BURKE P., *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- BROGI D., *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.
- BROGI D., *Vedi alla voce: scrittrici*, in «Oblio», XIV, n. 50, dicembre 2024, pp. 60-63.
- Buch, Buchhandel und Rundfunk 1945-1949*, a cura di Estermann M., Lersch E., Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.
- Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950-1960*, a cura di Estermann M., Lersch E., Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1999.
- Buch, Buchhandel und Rundfunk 1968 und die*, a cura di Estermann M., Lersch E., Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003.
- CALCAGNO G., *Gli scrittori e la radio*, in «Radiocorriere», XXXVII, n. 23, 5-11 giugno 1960, p. 18.
- CALITTI F., *Il canone dalle Origini all’Unità*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di Ruozzi G. e Tellini G., Firenze-Milano, Le Monnier Università - Mondadori Education, 2020, pp. 31-42.
- CAMPENNI G., *Non ho parole*, in «Radiocorriere TV», n. 14, 1981, p. 48.

CANOVA G., *Gli usi multimediali della letteratura*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Brioschi F. e Di Girolamo C., IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

CANOVA G., *Ha riscritto il libro per il teatro*, in «Il Giorno», 17 dicembre 1961.

CAPOZZI R., ALMANZI G., *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Piero Manni, 1991.

CAPUTO R., *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma, 1996.

CARBÈ E., *La scrittura necessaria. Il diario di guerra di Fausta Cialente*, Roma, Artemide, 2021.

CARPENTER H., *The Envy of the World: Fifty Years of the Third Programme and Radio 3*. London, Weidenfeld and Nicholson, 1996.

CARRERA L., *La flâneuse. Sguardi ed esperienze al femminile*, Milano, Franco Angeli, 2022.

CASETTI F., *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses*, in *A Companion to Literature and Film*, a cura di Stam R., Raengo A., Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 81-91.

CASTELLANI S., *Film in quarantena*, in «Film», VI, n. 40, 9 ottobre 1943.

CASTELLOZZI M., *L'elzeviro dai giornali alla radio*, in «InScriptum: A Journal of Language and Literary Studies», III, n. 3, 2022, pp. 7-26.

CATALDI P., *Cambiare prospettiva: le donne della letteratura*, in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 13-30;

CATTANEO G., *Un racconto di Anna Banti. Lavinia fuggita*, in «Radiocorriere», XXX, n. 37, 13.19 settembre 1953, p. 6.

CAVARERO A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.

CAZENEUVE J., *Sociologia della radiotelevisione*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975.

CERI L., MALANTRUCCO E., *Marinetti alla radio*, in *Il futurismo nelle avanguardie*, Atti del Convegno internazionale di Milano, a cura di Pedullà W., Roma, Ponte Sisto, 2010.

CHEMELLO A., ZACCARO V., *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici. Atti del Convegno Scritture di donne fra letteratura e giornalismo.*, Università degli studi di Bari Aldo Moro, Bari, 2011.

CIALENTE F., *Le quattro ragazze di Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976.

CIXOUS H., *The Laugh of the Medusa*, in «Signs: Journal of Women in Culture and Society», I, n. 4, 1976, pp. 875-893.

COLOMBO F., GRANDI R., NORA R., *Radio e televisione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

COLOMBO F., *La cultura sottile. Media e in industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

Conferenzieri dell'EIAR, in «Radiorario», IV, n. 20, 13-20 maggio 1928, p. 5.

Confessioni di scrittori: interviste con se stessi, a cura di Piccioni L., Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951.

CONTI C., *Eclettismi ed espressività della lingua di Pasolini*, «Moderna Språk», dicembre 2023, pp. 22-36.

CONTI C., *Pasolini radiofonico*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di Manganaro A., Traina G. e Tramontana C., Roma, Adi editore, 2023.

Conversazioni, in «Radiocorriere», XXVI, n. 52, 25.31 dicembre 1949, p. 16.

CORTELLESA A., *Con l'ascia dietro le nostre spalle. Amelia Rosselli*, Roma, Electa, 2024.

CORTELLESA A., *Una ragione in più per andare all'inferno. Vedere, Pasolini*, Roma, Treccani, 2025.

COSTA S., *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, edizione diretta da Costa S., IV, *La giara, Il viaggio, Candelora, Berecche e la guerra, Una giornata*, a cura di Dondero M., Morace R., Pupo I., Milano, Mondadori, 2023, pp. V-XLVI.

CRAINZ G., *Dagli alleati alla democrazia: il primo dibattito politico*, in *La radio. Storia di sessant'anni*, cit., pp. 119-125.

CRAPIS G., *La parola imprevista. Intellettuali, industria culturale e società all'avvento della televisione in Italia*, Roma, Edizioni Lavoro, 1999.

D'ACHILLE P., *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.

D'AMICO S., *Convegno dei Cinque*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 15, 9-15 aprile 1950, p. 4.

D'ORTENZI S., «Nascita e morte della massaia». Paola Masino, in «Quaderni del 900», vol. 5, Fabrizio Serra, Pisa, 2005.

DE BENEDICTIS A. I., *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004.

DE NAPOLI R., *Il firmamento sonoro. Corrado Alvaro. La radio, l'EIAR, la Rai*, in *Ripensare Alvaro*, a cura di Teti V. e Tuscano P., Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

DE PASQUALE E., «Essere la sua voce». Camilleri e Sciascia tra radio e televisione, in «Ariel», VI, n. 12, 2024, pp. 173-188.

DE PASQUALE E., «Mi ha scritta e mi basta». Il reportage d'autrice sulle pagine di «Noi donne», in «Elephant & Castle», XXXV, 2025, pp. 180-190.

DE PASQUALE E.-VENTURINI M., «Parole come azioni». La voce delle scrittrici nella didattica della letteratura, in «La MODernità della Scuola», II, n. 1, 2025, pp. 30-46.

DELARUE F., *Les années 1970 en France au prisme de la médiation littéraire au petit écran*, in «Enthymema», VII, 2012, pp. 484-512.

DELLA GALA B., TORTI L., *Letteratura italiana e audionarrazioni*, in «Finzioni», IV, n. 7, 2024, pp. 1-4.

DEPERO F., *Liriche radiofoniche*, Milano, Editore Morreale, 1934.

DI CARO E., *Magistrate finalmente. Le prime giudici d'Italia*, Bologna, il Mulino, 2023.

DI MARTINO V., *Il Novecento*, in *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di De Liso D., Napoli, Loffredo, 2023, pp. 279-325.

DI NICOLA L., *Il canone inverso. I classici italiani del Novecento all'estero*, in *Libri in viaggio. Classici italiani in Svezia*, a cura di Di Nicola L. e Schwartz C., Stoccolma, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013, pp. 64-88.

DI NICOLA L., *Intellettuali del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012.

DI NICOLA L., *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021.

Documenti sonori. Voce, suono, musica in archivi e raccolte, a cura di D. Brunetti, D. Robotti, E. Salvalaggio, Torino, Centro studi piemontesi-Regione Piemonte (Archivi e biblioteche in Piemonte, 5), 2021.

Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere, a cura di Franchini S., Soldani S., Milano, Franco Angeli, 2004.

DOUGLAS S. J., *Listening In*, Minnesota, Minnesota University Press, 2001.

È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995), a cura di Venturini M. e De March S., Firenze, Le Lettere, 2010.

ECO U., *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 30-41.

ECO U., *Tipologie della ripetizione*, in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, a cura di Casetti F., Venezia, Marsilio, 1984, pp. 19-35.

ECO U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

Écrivains au micro: Les entretiens feuillets à la radio française dans les années cinquante, a cura di Héron P.M., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

ELKIN L., *Flâneuse. Donne che camminano per la città a Parigi, New York, Tokyo, Venezia e Londra*, Torino, Einaudi, 2022.

EPISCOPO G., *Radiotelling. Forme radiofoniche e arte del racconto*, Roma, Tab edizioni, 2024.

ERLMANN V., *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford, Berg, 2004.

FARNETTI M., *Ritratti del tempo. Virginia Woolf e le scrittrici italiane*, Bologna, Ombre Corte, 2023.

FASTELLI F., *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019.

FAUSTINI G., *Luigi Pirandello: studi e ricerche*, Pesaro, Metauro, 2017.

FENATI B., SCAGLIONI A., *Radio: modelli, ascolto, programmazione*, Roma, Carocci, 2002.

FERRANTE A., *Gli archivi dell'Audioteca RAI tra memoria storica e informatizzazione*, in «JCOM», III, n. 1, 2004, pp. 1-5.

FERRANTE E., *La frantumaglia*, Roma, e/o, 2016.

FERRETTI C., BROCCOLI U., SCARAMUCCI B., *Mamma Rai. Storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997.

FERRIERI E., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Pozzi E., Milano, Greco & Greco, 2002.

FINK G., *Il cinema. I «cimeli pallidissimi»*, in *L'opera di Anna Banti*, a cura di Biagini E., Firenze, Firenze, 1997, pp. 31-40.

FINOTTI F., *Ritratto, maschera, fisionomia. Il genere epistolare e il carteggio Croce-Prezzolini*, in «Lettere italiane», XLIII, n. 1, gennaio-marzo 1991, pp. 88-104.

FISHER M., *Futurism and radio*, in *Futurism and technological imagination*, a cura di Berghaus G., Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 229-262.

FOCHI COTUFEGLI A., *L'epistolario e il lettore*, in «Italianistica», XVII, n. 2, maggio-agosto 1988, pp. 299-311.

FOLLACCHIO S., *Women On the Air. Voci femminili ed emittenti radiofoniche tra Italia e Stati Uniti (anni '20-'40)*, in «Genesis», XIX, n. 2, 2020, pp. 113-135.

FRACASTORO MARTINI O., *La lingua e la radio*, Firenze, Sansoni, 1951.

FRASCA G., *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.

GI. MI., *Lettere rosso-blu*, in «Radiocorriere», XXV, n. 29, 18-24 luglio 1948, p. 4.

G. C., *Il parere delle donne*, in «Radiocorriere», XXX, n. 29, 19-25 luglio 1953, p. 7.

Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai (1950-1955), a cura di Ungarelli G., Torino, Nuova ERI, 1993.

GADDA C. E., *La rassegna*, in «Radiocorriere» XXXI, n. 20, 16-22 maggio 1954, p. 13.

GADDA C. E., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, ed. dir. da Isella D., Milano, Garzanti, vol. I, a cura di Orlando L., Martignoni C. e Isella D., 1991.

GADDA C. E., *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di Vela C., Milano, il Saggiatore, 1982.

GADDA C.E., *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di Bricchi M., Milano, Adelphi, 2018.

GALLERANI G. M., *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2022.

GAMBARO E., *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018.

GAROFALO A., *L'Italiana in Italia*, Bari, Laterza, 1956.

GARRUCCIU G., *Buonasera ovunque voi siate. Breve storia degli 80 anni della radio attraverso le testimonianze inedite dei protagonisti*, Roma, Rai Eri, 2004.

GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, Editions du Seuil, Paris 1983, trad. it. di Zecchi L., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.

GIAGNI G. D., *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 12.

GINZBURG N., *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, nn. 36-39, 1948, pp. 105-110.

GIOVANNETTI P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.

GIULIANI L. A., *A più voci. Alvaro e la Rai*, in EAD., *Passioni e errori. Studi su Alvaro*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 55-76.

GIUSTI S., *Didattica della letteratura 2.0*, Roma, Carocci, 2020.

GIUVA L., *Le donne e gli archivi. Una questione di genere*, in *Archivi privati. Studi in onore di Giorgetta Bonfiglio Dosio*, a cura di Guarasci R., Pasceri E., Roma, CNR, 2011, pp. 145-194.

Gli italiani trasmessi. La radio, a cura di Grasso A. et al., Atti del convegno (Firenze, 13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca, 1997.

GOLA G., *Tra pubblico e privato: breve storia della radio in Italia*, Torino, Effatà Editrice, 2003.

GRASSO A., *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Vita e Pensiero, Milano 2000.

GRASSO A., *Letteratura e televisione*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Borsellino N. e Felici L., Milano, Garzanti, 2001, pp. 698-725.

GRASSO A., *Piccolo schermo e arte, tra divulgazione e good story*, in *Arte in tv. Forme di divulgazione*, a cura di Grasso A. e Trione V., Monza, Johan & Levi, 2014, pp. 49-56.

GRASSO A., *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

GRECI L., *Arte e radio al convegno di Capri*, in «Radiocorriere», XXV, n. 34, 22-28 agosto 1948, p. 3.

GRECI L., *Buone opere usciranno da questa iniziativa dice Corrado Alvaro*, in «Radiocorriere», XXV, n. 47, 21-27 novembre 1948, pp. 14-15.

GREENBERG M., *Educating Italy over the airwaves: 1946-1956*, «The Italianist», n. 32, 2012, pp. 53-66.

Guerra Resistenza Liberazione. Lo sguardo delle donne, a cura di Colombi R. e De Liso D., Napoli, Loffredo, 2025.

HARAWAY D. J., *Modest_Witness @Second_Millennium. FemaleMan®_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, New York-London, Routledge, 2018².

HUTCHEON L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.

I giorni della radio: cronistoria dalle origini. 1924-1996, a cura di Gagliardi C., Roma, RAI. Documentazione e studi, 1997.

I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche, a cura di A. Andreoli, Roma, De Luca, 1996.

Il decennio delle antologie (1941-1951). Repertori letterari e logiche editoriali, a cura di Antonello A. e Paladin N., Milano, LED, 2023.

Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati catalografici, a cura di Marini P., Pontesilli M. G., Tavoloni L., Firenze, Olschki, 2024.

Il medium oggi, a cura di Giovannetti P. e Miconi A., Roma, Carocci, 2025.

Il nostro Referendum, in «L'Antenna», II, nn. 3-10 e 18, 20 febbraio-5 giugno 1930 e 10 ottobre 1930.

Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici, a cura di Grandi R., Milano, Lupetti, 1995.

Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea, a cura di Giuva L., Vitali S. e Zanni Rosiello I., Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Il salotto di Buonincontro, in «Radiocorriere», XXV, n. 25, 20-26 giugno 1948, p. 14.

Inchiesta sulla Radio, in «Il Convegno», XII, nn. 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437.

ISOLA G., *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

ISOLA G., *L'immagine del suono. I primi vent'anni della radio italiana*, Firenze, Le Lettere, 1991.

ISOLA G., *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano (1944-1954)*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995.

ISOLA G., *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Mondadori, 1998.

IURILLI A., *Letteratura in onda. Un canone letterario per la radio del dopoguerra*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di Ponti P., Pisa, Fabrizio Serra, 2012.

IVALDI F., *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzeno, Felici, 2011.

JEMOLO A. C., *Al Convegno dei cinque*, a cura di Valbusa P., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

KAPUŚCIŃSKI R., *Il cinico non è adatto a questo mestiere*, Roma, e/o, 2000.

KARPF A., *Women and radio*, in «Women's Studies International Quarterly», III, 1980, pp. 41-54.

L. P. [PICCIONI L.], *L'informazione letteraria e la radio*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 23, 4-10 giugno 1950.

L'Approdo. Storia di un'avventura mediatica, a cura di Dolfi A., Papini M.C., Roma, Bulzoni, 2006.

L'Approdo: copioni, lettere, indici, a cura di Baldini M., Spignoli T. e del GRAP, con la direzione di Dolfi A., Firenze, Firenze University Press, 2007.

La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere, a cura di Sapegno M.S., Roma, Carocci, 2014.

La donna e il secolo, in «Radiocorriere», XXIX, n. 6, 2-9 febbraio 1952, p. 14.

La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità, a cura di Benvenuti G., Torino, Einaudi, 2023.

La prosa alla radio, a cura di F. Scaglia, in «Radiocorriere», LII, n. 47, 1975.

La radio che non c'è. Settant'anni, un grande futuro, a cura di Monteleone F., Roma, Donzelli, 1994.

La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi, a cura di Bonini T. e Perrotta M., Roma, Carocci, 2024.

La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie, a cura di Bonini T., Roma, Carocci, 2013.

La radio. Percorsi e territori di un medium mobile e interattivo, a cura di Menduni E., Bologna, Baskerville, 2002.

La Radio. Storia di sessant'anni (1924-1984), a cura di Monteleone F. e Ortoleva P., Torino, ERI, 1984.

La radio oltre il secolo, a cura di Episcopo G., «Studium Ricerca», CXXI, n. 1, gennaio-marzo 2025.

LACEY K., *Continuities and Change in Women's Radio*, in *More than a Music Box: Radio Cultures and Communities in a Multi Media World*, a cura di Crisell A., Oxford, Berghan, 2003, pp. 145-165.

LACEY K., *Feminine Frequencies: Gender, German Radio and the Public Sphere 1923-1945*, Michigan, University of Michigan Press, 1996.

LACEY K., *Up in the air? The matter of radio studies*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», XVI, n. 2, 2018, pp. 109-126

LAZARSFELD P., *The people look at radio*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1946.

LAZZARI, L., CHARNLEY, J., *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture*, in «Intervalla», 1, 2016, pp. 1-7.

Le donne dei poeti, in «Radiocorriere», XXIX, n. 19, 4-10 maggio 1952, p. 22.

Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni, a cura di Braida L. e Piazzoni I., Città di Castello, Ronzani, 2024.

Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento, a cura di Tomassini F. e Venturini M., Aracne, Roma 2019.

Le iniziative editoriali della Rai, in «Radiocorriere», n. 52, 1949, p. 31.

Le muse in archivio. Itinerari tra le carte d'arte e d'artista, a cura di Mineo L., Pescini I., Rossi M., Roma, Edizioni ANAI, 2023.

LEJEUNE P., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

Les écrivains à la radio: les entretiens de Jean Amrouche, a cura di Héron P.M., Luisant, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000.

Les écrivains et la radio, a cura di Héron P.M., Montpellier, Publications de Montpellier/Inathèque de France, 2003.

LEWIS P. M., BOOTH J., *The Invisible Medium: Public, Commercial and Community Radio*, London, Macmillan Education, 1989.

LIPPOLIS O., *Pier Paolo Pasolini e la radio. Teoria e prassi di un'esperienza letteraria*, Napoli, Dante & Descartes, 2012.

LO IACONO F., «*Quadrati a profondità ritmiche*»: la dimensione orale come chiave interpretativa degli «*Spazi metrici*» di Amelia Rosselli, in «Finzioni», IV, n. 8, 2024, pp. 49-92.

Lo specchio e le idee di Felj Silvestri. Confidenze d'autrice, in «Radiocorriere», XIV, n. 38, 13-19 settembre 1936, p. 8.

LOMBARDI C., *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*, Napoli, Liguori, 2004.

LUGNANI L., *L'infanzia felice e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1986.

LUISETTI F., *A Vitalist Art: Filippo Tommaso Marinetti's sintesi radiofoniche*, in *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, a cura di Buelens G., Hendrix H., Jansen M., Lanham, Lexington Books, 2012, pp. 283-296.

Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello, Atti del Convegno di Roma (19-21 dicembre 2001), a cura di Resta G., Roma, Salerno Editrice, 2002.

MACCHIA G., *Lo scrittore e la radiotelevisione*, in «Belfagor», XIX, n. 3, 31 maggio 1964, pp. 341-350

MAGI G., *Dal Terzo programma a Radio 3, 1950-2010. 60 anni di qualità e innovazione nei programmi radiofonici*, Roma, RAI-ERI, 2010.

MAGLI A., *Ideazione e realizzazione del programma radiofonico*, Roma, Edizioni internazionali sociali, 1958.

MALATINI F., *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, ERI-Rai, 1981.

MANCINO A. G., *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, Torino, Kaplan, 2023.

MANETTI B., *La chimera del realismo. Anna Banti e il cinema*, in «Paragone Letteratura», LX, terza serie, nn. 81-82-83, agosto-dicembre 2009, pp. 176-183.

MANNUCCI C., *Lo spettatore senza libertà. Radio-televisione e comunicazione di massa*, Bari, Laterza, 1962.

MANTELLI A., *Il terzo programma*, «Radiocorriere», XXVII, n. 38, 17-23 settembre 1950, pp. 3-5.

MANZATO A., *La stanza degli echi. Radio e identità nazionale*, in *Realtà dell'immaginario. I media tra semiotica e sociologia. Studi in onore di Gianfranco Bettetini*, a cura di Casetti F., Colombo F., Fumagalli A., Milano, Vita e Pensiero, 2003.

MANZINI G., *Scacciata dal Paradiso*, a cura di Sivieri S., Matelica, Hacca, 2012.

MARFÈ L., *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.

Marinetti a Radio Trieste. Perché mi piace la radio!, in «Radiocorriere», X, 15, 9-16 aprile 1932, p. 9.

MARINETTI F. T. e MASNATA P., *La radia*, in «La Gazzetta del Popolo», 22 settembre 1933.

MARINETTI F. T., *Manifesto della radio*, in «Futurismo», II, n. 55, 1° ottobre 1933.

MARVIN C., *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988.

MASNATA P., *Il nome radia e altri scritti futuristi*; a cura di Fisher M. e Fournier-Finocchiaro L., Bologna, Pendragon, 2021.

Mattinata in casa, in «Radiocorriere», XXIX, n. 2, 6-12 gennaio 1952, p. 9.

MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

MCLUHAN M. – FIORE Q., *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

MCLUHAN M., *La sposa meccanica*, Milano, SugarCo, 1984.

MCWHINNIE D., *The art of radio*, London, Faber and Faber, 1959.

- MELANI C. – VENTURINI M., *Ecce video. Letteratura e tv dagli anni Ottanta a oggi*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- Memoria e cultura per il 2000. Gli anni de “L’Approdo”*, a cura di Sferrazza A. e Visconti F., Roma, Rai-ERI, 2001.
- MENDUNI E., *La radio nell’era della tv. Fine di un complesso di inferiorità*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MENDUNI E., *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- MENDUNI E., *I linguaggi della radio e della televisione, teorie e tecniche*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- MENDUNI E., *I pubblici della radio*, in *Il pubblico dei media. La ricerca nell’industria culturale*, a cura di Livolsi M., Roma, Carocci, 2003, pp. 151-166.
- MENDUNI E., *Il giornalismo radiofonico*, in *Il giornalismo in Italia. Aspetti, processi produttivi, tendenze* a cura di Sorrentino C., Roma, Carocci, 2003, pp. 125-135.
- MENDUNI E., *An Unheard Story? The Challenge for Radio Studies in Italy*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», II, n. 1, 2004, pp. 15-26.
- MENDUNI E., *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2016.
- MILDORF J., *Dialogic interactions in Radio. Studs Terkel’s Literary Interviews*, in *Dialogue across Media*, a cura di Mildorf J., Bronwen T., Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2017, pp. 117-136.
- MINORE R., *Mass media, intellettuali e società*, Roma, Bulzoni, 1976.
- MIRACLE BRAGANTINI C., “Solo suoni che vengono da uomini”: Bertolt Brecht nell’opera radiofonica di Andrea Camilleri, in «Ariel», VI, n. 12, 2024, pp. 189-204.
- MITCHELL C., *Contemporary Gendered Radio: Re-mapping, re-sounding and re-negotiating the borders of research and praxis*, in «Rundfunk und Geschichte», L, nn. 1-2, 2024, pp. 11-23.
- MITCHELL C., *Re-Sounding Feminist Radio. A Journey through Women’s Community Radio Archives*, in «Feminist Media Histories», I, n. 4, 2015, pp. 126-143.
- MONTELEONE F., *La radio italiana nel periodo fascista. Studio e documenti 1922-1945*, Venezia, Marsilio, 1976.
- MONTELEONE F., *Storia della Rai dagli alleati alla DC (1944-1954)*, Bari, Laterza, 1980.
- MONTELEONE F., *La chiamavamo radiotelevisione. Saggi e interventi dagli anni Novanta a oggi*, Venezia, Marsilio, 2014.
- MONTELEONE F., *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2021³.
- MORABITO R., *Lettere e letteratura. Studi sull’epistolografia volgare in Italia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001.
- MORANTE E., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di Fofi G., Torino, Einaudi, 2017.
- MORCELLINI M., *Il mediaevo italiano. Industria culturale, TV e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci, 2020.

MORELLI E., «*Parole alate*». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, Avellino, Sinestesie, 2019.

MORI M. T., *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di Betri M. L. e Brambilla E., Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-18.

MORIN E., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1962.

MORIN E., *L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision*, in «Communication», n. 7, 1966, pp. 59-73.

MOTTA L., *La mia radio*, Roma, Bulzoni, 2000.

MUGNAI A., *L'approdo. La grande cultura alla radio*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

NATALE A. L., *Gli anni della radio, Contributo a una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori, 1990.

NATALE A. L., *Radio programming by and for women in Italy in the 1970s: The case of Noi, voi, loro donna*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», XI, *Gender Issues: Trajectories of Change in the Italian Mediascape*, 2023, p. 369-385.

Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità, a M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, Bologna, Il Mulino, 2021.

ONG W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

ORSI M., *Fading Away: Women Disappearing from Literature Textbooks*, in *Female Cultural Production in Modern Italy Literature, Art and Intellectual History*, a cura di Hecker S., Ramsey-Portolano C., Londra, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 19-36.

ORTOLEVA P., *Mass media nascita e industrializzazione*, Firenze, Giunti, 1995.

ORTOLEVA P., *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Parma, Net, 1995.

ORTOLEVA P., *Mass media: dalla radio alla rete*, Firenze, Giunti, 2001.

ORTOLEVA P., *La radio non l'ascolti, ci stai seduto dentro*, incontro con Stefano Laffi, in «Lo straniero», n. 44, febbraio 2004, pp. 28-35.

ORWELL G., *Poesia al microfono*, in «Lettera internazionale. Rivista trimestrale europea», n. 111, 2012, pp. 38-40.

OSBORN F. J., *New Towns. The answer to megalopolis*, Londra, Forgotten Books, 2013.

P. F., *Il nuovo torneo radiofonico. Canzoni per l'Europa*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 13, 25-31 marzo 1962, p. 43.

P. L., *Letteratura e radiotelevisione*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 13, 25-31 marzo 1961, pp. 15-16.

PAGLIARDINI L., *Di radio in r@dio. Storia e storie della scatola parlante*, Fano, Aras, 2010.

PALIERI M.S., *Radio Cairo. L'avventurosa vita di Fausta Cialente in Egitto*, Roma, Donzelli, 2018.

PANARELLA V., *Poesia e oralità in Italia nel secondo Novecento*, tesi di dottorato, tutor: S. Dal Bianco, cotutor: G. Sangirardi, discussa all'Università di Siena il 13 dicembre 2021.

Pasolini e i media, a cura di Codeluppi V., con testi di Marrone G. e Sapelli G., Milano, Franco Angeli, 2022.

Pasolini e la televisione, a cura di De Felice A., Venezia, Marsilio, 2011.

PASOLINI P. P., *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», 26 dicembre 1964, p. 19.

PASOLINI P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, voll. 2, a cura di Siti W., De Laude S., Milano, Mondadori, 1999.

PAVOLINI C., *Serata a soggetto. Orfeo*, in «Radiocorriere», XXVII, n. 40, 1-7 ottobre 1950, p. 14.

PAVOLINI L., *Introduzione*, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, edizione integrale a cura di Pavolini L., Radio Rai-Donzelli, Roma 2006, pp. IX-XXIV.

PEDULLÀ G., *Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Pedullà G. e Luzzatto S., vol. III, Torino, Einaudi, 2012, pp. 989-1012.

PERNA R., *L'Approdo televisivo e l'arte del Novecento*, in «Piano b. Arti e culture visive», III, n. 2, 2018, pp. 16-39.

PERROTTA M., *Quando la voce fa la differenza. Prospettive di ricerca su radio e "femminile"*, in «IMAGO, Studi di cinema e media», III, n. 6, 2012, pp. 153-165.

PERROTTA M., *Trame immaginarie e frammenti di realtà nelle forme dell'autobiografia radiofonica*, in «Bianco e nero», LXXVI, 2-3, 2015, pp. 113-119.

PERROTTA M., *Corpi senza voce o voci senza corpo? Donne al microfono nell'informazione radiofonica*, in «Problemi dell'informazione», XI, n. 3, dicembre 2015, pp. 503-525.

PERROTTA M., *Women Working in Radio. Methodological Approaches Comparing Italy and the International Context*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2023, pp. 57-68.

PERROTTA M., *I suoi primi cento anni. Storia della radio in Italia in cinque atti*, in *La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi*, cit., pp. 27-74.

PERROTTA M., *Pioniere dell'etere. Dieci donne che hanno fatto la radio in Italia*, Roma, Carocci, 2025.

PETRIGNANI S., *Le signore della scrittura*, Milano, Baldini e Castoldi, 2022 [1984].

PETRUCCI A., *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

PIAZZA I., *"Canonici si diventa". Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

PICCIONI L., *L'Approdo alla TV*, in «Radiocorriere», XL, n. 4, 20-26 gennaio 1963, p. 7.

PICCONE STELLA A., *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano*, Torino, Società Editrice Torinese, 1948.

PIRANDELLO L., *Lettere a Marta Abba*, a cura di Ortolani B., Milano, Mondadori, 1995.

PIRANDELLO L., *Novelle per un anno*, edizione diretta da S. Costa, vol. III, *Tutt'e tre, Dal naso al cielo, Donna Mimma, Il vecchio Dio*, a cura di Venturini M. et al., Milano, Mondadori, 2022.

PITTELLA R., "Di qui quel senso di aria nuova". *Dibattito archivistico e sviluppi storiografici in Italia tra primo e secondo Novecento*, in «JLIS.it», XV, n. 2, maggio 2024, pp. 2-15.

PIVETTI I., *Comprate il mio libro. Aldo Gabrielli e la Mondadori degli anni Trenta*, Firenze, Giunti, 1996.

PORCIANI E., *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di Guerra M. e Martin S., Parma, Diabasis, 2019.

PORCIANI E., *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2025.

Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema, a cura di Pagliano G., Liguori, Napoli, 2003.

PUCINI V., *Parole di una donna contro la guerra: gli scritti di Anna Garofalo*, in «RSEI. Revista de la Sociedad Espanola de Italianistas», XVIII, 2024, pp. 73-83.

PUPINO A. R., *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in ID., *Ragguagli di modernità*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

QUONDAM A., *La conversazione: un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

Radio, a cura di Ortoleva P. e Scaramucci B., Milano, Garzanti, 2011.

RAMAT S., *Qualche annotazione su Anna Banti al cinema*, in *Inseguo il colpo d'ala. Studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, a cura di Carli A. e Savio D., Novara, Interlinea, 2022, pp. 135-142.

Regimi alimentari. Il cibo e il potere nei sistemi totalitari, a cura di Bartolini S., Roma, UNINT University Press, 2025.

RESTA G., *Per l'edizione dei carteggi degli scrittori*, in *Metodologia ecdotica dei carteggi. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Roma, 23-25 ottobre 1980), a cura di d'Auria E., Firenze, Le Monnier, 1989, pp. 68-80.

RIZZARELLI M., *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo*, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di Agamennoni F., Rima M., Tani S., «Between», VIII n. 16, 2018, pp. 1-29.

ROCCA E., *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.

ROSCIONI G. C., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969.

ROSSELLI A., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Caputo F., Interlinea, Novara, 2004.

ROSSI F., *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 13.

RUBINI F., «Un'italiana che parlava agli italiani». *Fausta Cialente redattrice di Radio Cairo*, in «Italia Contemporanea», n. 281, 2016, pp. 57-81.

RUBINI F., *Fausta Cialente. La memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Mondadori, 2019.

- RUNDLE C., *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019.
- SACCHETTINI R., *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011.
- SACCHETTINI R., *Scrittori alla radio: interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018.
- SACCHETTINI R., *Andrea Camilleri e la radio: un'ipotesi di radio futura*, in «Doppiozero», 27 ottobre 2019.
- SACCHETTINI R., *Autogestione radiofonica prima delle radio libere: Outis Topos di Andrea Camilleri e Sergio Liberovici*, in *Un altro 1969: i territori del conflitto in Italia*, a cura di Bartolini S., Causarano P. e Gallo S., Palermo, New Digital Frontiers, 2020, pp. 231-245.
- SACCHETTINI R., *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022.
- SACCHETTINI R.-TURI N., *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023.
- SACCHETTINI R., *Voci medial: la radio nel sistema dei nuovi media*, in *Il medium oggi. Da McLuhan all'intelligenza artificiale*, cit., pp. 167-180.
- SANGIOVANNI A., *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Donzelli, 2021.
- SAPEGNO M. S., *La critica letteraria femminista: dentro o fuori le istituzioni?*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Atti del convegno (Sapienza Università di Roma 3-4 dicembre 2015), a cura di Sapegno M. S., De Bernardis I., Perrotta A., Roma, Sapienza Università editrice, 2017, pp. 11-21.
- SAVIO D., *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.
- SCAFFAI N., *L'intervista con l'autore: il caso Montale*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, vol. II, a cura di Crotti I. et al, Pisa, ETS, 2011, pp. 5-13.
- SCAGLIA F., *Al di là di ogni nera previsione*, LI, n. 45, in «Radiocorriere», 3-9 novembre 1974, pp. 148-150.
- Schermi d'autore: intellettuali e televisione, 1954-1974*, a cura di Grasso A., collaborazione di Scaglioni M., Roma, Rai-Eri, 2002.
- SCIZE P., *Au grand jour des assises. Yvonne Chevallier, Pauline Dubuisson, Marie Besnard, Gaston Dominici*, Parigi, Denoël, 1955.
- SCURATI A., *L'assedio spezzato. Letteratura e tv nel nuovo millennio*, in «La rassegna della letteratura italiana», CXX, nn. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 99-110.
- SERGIO G., *Parole negli interstizi: dall'Eiar alla multiradio*, in *Parole su parole. I media e la divulgazione dell'italiano*, in www.treccani.it, 2013.
- SERKOWSKA H., «La Storia» morantiana sullo schermo, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXI, Núm. Especial, 2014, pp. 173-183.
- SERNESI S., *Classe unica*, in «Radiocorriere», XXXI, n. 7, 14-20 febbraio 1954, p. 3.

- SERONI A., *Un grande contenitore culturale*, in *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, cit., pp. 163-166.
- SEVERI P., *Andrea Camilleri e il suo archivio*, in *Le muse in archivio*, cit., pp. 319-329.
- SILVESTRI F., *Teatro radiofonico*, Firenze, Cappelli, 1964.
- SIMONELLI G., *Cari amici vicini e lontani. L'avventurosa storia della radio*, Milano, Mondadori, 2012.
- SIMONETTI G., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, nottetempo, 2023.
- SIMONETTI G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- SINISGALLI L., *Presentazione al Teatro dell'Usignolo*, in «Radiocorriere», XXIV, n. 45, 9-15 novembre 1947, p. 12.
- SIVIERI S., *“Cari amici e amiche all'ascolto”: Gianna Manzini alla radio e alla televisione*, tesi di dottorato, tutor: D. Zardin, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2012-2013.
- SIVIERI S., *Gianna Manzini per la radio e la televisione: un'attività al crocevia di più archivi*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali. Atti del Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011)*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, Angelo R. Pupino, Pisa, ETS, 2013, vol. III, pp. 537-546.
- SIVIERI S., *Gianna Manzini, una protagonista nell'ombra*, in G. MANZINI, *Scacciata dal paradiso*, cit., pp. 205-225.
- SKOOG K.-BADENOCH A., *Women and radio: sounding out new paths in women's history*, in «Women's history review», XXIX, n. 2, pp. 177-182.
- SPAZIANI M. L., *Ai microfoni del Terzo. La giovane poesia*, in «Radiocorriere», XXXV, n. 3, 19-25 gennaio 1958.
- SPAZIANI M. L., *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di S. Martin e I. Piazza, Firenze, Franco Cesati, 2019.
- SPERTI V., *Parole d'un uomo: Giuseppe Ungaretti al microfono di Jean Amrouche*, in G. UNGARETTI, J. AMROUCHE, *Conversazioni radiofoniche*, cit., pp. 8-24.
- SPIGNOLI T., *«L'Africa» di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica*, in «Bollettino '900», 2012, n. 1-2, consultabile al link <https://boll900.it/numeri/2012-i/W-bol/Spignoli/Spignoli.pdf> [ultima consultazione: 5 gennaio 2026]
- STEEDMAN C., *A woman writing a letter*, in *Epistolary Selves. Letters and Letters-Writers 1600-1945*, a cura di Earle R., Aldershot-Brookfield, Ashgate, 1999, pp. 111-133.
- STREET S., *The poetry of radio. The colours of sound*, London, Routledge, 2012.
- Strega. Un premio che nessuno ha ancora immaginato*, a cura di Petrocchi S., Milano, Rizzoli, 2017.
- TACCHI J., *The need for radio theory in the digital age*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. III, n. 2, 2000, pp. 289-298.

- TATTI S.-LICAMELI C., *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 2023.
- Televisionismo. *Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica*, a cura di Jansen M. e Urban M. B., Venezia, Ca' Foscari, 2015.
- TOGNOLOTTI C., *Donne di servizio e farfalle di bambagia. La scrittura sul cinema di Anna Banti*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, cit., pp. 427-441.
- TOLOMELLI M., *Sfera pubblica e comunicazioni di massa nel XX secolo*, Bologna, Archetipo, 2006.
- TOMASSINI F., "Con le parole di altri": note su Camilleri, regista teatrale, in «Ariel», VI, n. 12, 2024, pp. 159-172.
- TOSO-RODINIS G., *Jean Amrouche et Giuseppe Ungaretti*, in *Les écrivains à la radio: les Entretiens de Jean Amrouche*, a cura di Heron P.-M., Montpellier, Centre d'étude du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry, France, 2000, pp. 89-102.
- TREVISAN M., *Autoritratti all'inchiestro*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Albonico S. e Scaffai N., Milano, Officina libraria, 2015, pp. 9-20.
- TREVISAN M., *Gli archivi letterari*, Roma, Carocci, 2009.
- UNGARETTI G.-AMROUCHE J., *Conversazioni radiofoniche*, a cura di Jacottet P., trad. it. di Calabrese F. e Zirem H., Potenza, Universosud, 2017.
- V. V., *Botta e risposta in libreria*, in «Radiocorriere», XXX, n. 1, 4-10 gennaio 1953, pp. 16-17.
- VALENTINI P., *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- VALISA S., *Gender, Narrative, and Dissonance in the Modern Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto, 2014.
- VALSANGIACOMO N., *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015.
- VALSANGIACOMO N., *L'intervista letteraria alla radio. Spunti dagli archivi della RSI*, in «Versants», LXVI, n. 2, 2019, pp. 59-71.
- VARON G., *Se la parola si fa spettacolo*, in *La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi*, cit., pp. 277-295.
- VENNARUCCI F., *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, a cura di Sapegno M. S., Roma, Carocci, 2010, pp. 181-208.
- VENTURINI M., *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008.
- VENTURINI M., *Sulla biblioteca di Luigi Pirandello. Note a margine*, in «Quaderni del '900», XVIII, 2018, pp. 13-23.
- VENTURINI M., *Dal qui all'oltre. Narrazione e spazialità in «Scialle nero» di Luigi Pirandello*, in «Studi (e testi) italiani», nn. 44-45, 2020, pp. 165-187.
- VENTURINI M., *Il Fondo Andrea Camilleri: tra radio, teatro, letteratura*, in «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e del teatro contemporaneo», XII, 2024, 2, pp. 143-158.

VENTURINI M., *Il ruolo della ricerca d'archivio nello studio della modernità letteraria*, in *Non di sole carte. Gli archivi della modernità letteraria*, a cura di Pittella R., Venturini M. e Gandolfi R., Roma, Roma Tre Press, ics.

VENTURINI M., *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD (Foggia, 15-17 giugno 2023), a cura di Daniele A. R., ETS, Pisa, 2025, pp. 31-43.

VENTURINI M., «*Come da un diverso pianeta*». *Gianna Manzini tra radio e letteratura*, in *Per Enrico Falqui e Gianna Manzini. Opere, relazioni, contesti*, a cura di C. Bello, E. Cardinale e A. D'Ambrosio, Firenze, Franco Cesati, 2025, pp. 167-180.

VENTURINI M., «*La Storia*» di Elsa Morante. *Riletture, progetti, ibridazioni*, in *Elsa Morante e la storia del romanzo. Modelli ricezione riscritture*, a cura di M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2025, pp. 269-282.

VENTURINI M., «*Quei monti a ridosso il mio mantello*». *Paesaggio e memoria nell'opera di Gianna Manzini*, in «*Oblío*», XV, n. 52, 2025, pp. 319-330.

VENTURINI M., *Il terzo tempo. Ungaretti tra letteratura, radio e televisione*, Roma, Bulzoni, 2025.

Viaggi minimi e luoghi qualsiasi: In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea, a cura di Jansen M., Lanslots I. e Spunta M., Firenze, Franco Cesati Editore. 2020.

VINCA C., *Storie d'amore*, in «*Radiocorriere*», XXVII, n. 45, 5-11 novembre 1950, p. 32.

WAGNER H.-U., *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, in «*TMG. Journal for media history*», XXII, n. 2, 2019, pp. 8-23.

WHITEHEAD G., *Out of the Dark: Notes on the Nobodies of Radio Art*, in *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*, cit., pp. 253-263.

Why it works. 28 case histories of European public radio formats, Ginevra, report presentato all'EBU General Assembly, 2011.

WILLIAMS R., *Televisione, tecnologia e forma culturale* (1974), Bari, De Donato, 1981.

Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde, a cura di Kahn D., Whitehead G., Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 1992.

WHITTINGTON I., *Radio Studies and 20th-Century Literature: Ethics, Aesthetics, and Remediation*, in «*Literature Compass*», XI, n. 9, 2014, pp. 634-648.

Women and Radio. Airing Differences, a cura di C. Mitchell, London-New York, Routledge, 2000.

WOOLF V., *Londra*, Milano, Bompiani, 2017.

ZANCHINI G., *La radio nella rete. La conversazione e l'arte dell'ascolto nel tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017.

ZANGRILLI F., *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Napoli, Libreria Editrice E. Cassitto, 1994.

ZANNI ROSIELLO I., *Archivi di scrittori e scrittrici*, in «*Critica letteraria*», 176, n. 3, 2017, pp. 605-630.

Su Paola Masino

Bibliografia primaria

Opere

MASINO P., *Decadenza della morte*, Roma, Stock, 1931.

MASINO P., *Monte Ignoso*, Genova, il Melangolo, 1994 [Milano, Bompiani, 1931].

MASINO P., *Periferia*, Milano-Salerno, Oèdipus, 2016 [Milano, Bompiani, 1933].

MASINO P., *Racconto grosso e altri*, prefazione di M. Mascia Galateria, Roma, Rina edizioni, 2021 [Milano, Bompiani, 1941].

MASINO P., *Nascita e morte della massaia*, a cura di E. Gambaro, introduzione di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 2019 [Milano, Bompiani, 1945].

MASINO P., *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947.

MASINO P., *Colloquio di notte*, a cura di M. V. Vittori, prefazione di M. R. Cutrufelli, Palermo, La Luna, 1994.

MASINO P., *Cinquale ritrovato: tre racconti*, a cura e introduzione di Giunti C., postfazione di M. Galateria, Montignoso-Marina di Carrara, Comune di Montignoso, Francesco Rossi, 2004.

MASINO P., *Io, Massimo e gli altri: autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di M. V. Vittori, Milano, Rusconi, 1995.

MASINO P., *Album di vestiti*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2015.

MASINO P., *Anniversario*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2016.

Altre pubblicazioni

MASINO P., *Dialoghi della vita armonica*, I-XVIII, in «Domus», gennaio 1941-novembre 1942.

MASINO P., *Anicia*, in «Il Gazzettino», aprile 1943.

MASINO P., *Madri, padri, figli*, in «Spazio», 19 gennaio 1946.

MASINO P., *Una parola che vola*, in «Settimana», marzo 1946.

MASINO P., *Ritorno*, in «Spazio», 24 marzo 1946.

MASINO P., *Io e voi*, in «Foemina», 31 ottobre 1946.

MASINO P., *L'estremo linguaggio. Colloquio con Luigi Pirandello*, in «Foemina», 7, 12 dicembre 1946.

MASINO P., *I pellirosse*, in «Illustrazione italiana», 12 gennaio 1947.

MASINO P., *Anniversario*, in «Mercurio», maggio 1948.

- MASINO P., *I prodigi di Margit*, in «Noi donne», VII, n. 46, 23 novembre 1952
- MASINO P., *Una diga contro la guerra*, in «Noi donne», VII, n. 51, 28 dicembre 1952
- MASINO P., *La Caccia al Tesoro*, in *Annuario Rai*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, pp. 60-65.
- MASINO P., *La grande ispirata di Francia*, in «La Fiera Letteraria», IX, nn. 33-34, 15 agosto 1954, p. 3.
- MASINO P., *Moda*, in «Spazio», dicembre 1945-marzo 1946.
- MASINO P., *La donna vestendo sé stessa veste il suo tempo*, in «Vie nuove», 12 agosto 1951
- MASINO P., *Il seccatore*, su «Il Corriere di Trieste» il 23 gennaio 1955, poi in «La Sicilia» il 23 gennaio 1955, «Unione Sarda» il 25 gennaio 1955, «L'Arena» il 26 gennaio 1955, «Alto Adige» il 6 febbraio 1955, «La Gazzetta di Parma» l'11 febbraio 1955, «La Gazzetta dell'Emilia» il 12 maggio 1955, «Il Giornale di Vicenza» il 3 giugno 1955.

Bibliografia critica

- Album di famiglia di Luigi Pirandello*, a cura di Aguirre d'Amico M. L., con una nota di Sciascia L., Palermo, Sellerio editore, 1979.
- Album Pirandello*, con un saggio biografico e il commento alle immagini di Aguirre d'Amico M. L., introduzione di Consolo V., Milano, Mondadori, 1992.
- BARBERI SQUAROTTI G., *È morta Paola Masino, la scrittrice del fantastico «nero»*, in «La Stampa», 28 luglio 1989, p. 3.
- BELLO MINCIACCHI C., *«Il festival rinascerà». Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di Ceschin A., Crotti I., Trevisan A., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 63-89.
- BELLO MINCIACCHI C., *Autori e autrici nell'Archivio del Novecento della Sapienza: percorsi tra le carte*, in «Rossocorpolingua», VII, suppl. al n. 2, giugno 2024, p. 1-11.
- BIGIARETTI L., *L'ultimo libro di Paola Masino. Nascita e morte della massaia.*, in «Domenica», 3 marzo 1946.
- BOERO S., *Metodologie di sovversione: Monte Ignoso di Paola Masino*, in «Forum Italicum», XLII, n. 1, 2008, pp. 52-68.
- BOERO S., *Vite parallele di Paola Drigo e Paola Masino: Voci femminili di dissenso nella letteratura del periodo fascista*, University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.
- BONTEMPELLI M., *Stupori perduti*, in «Radiocorriere», 4-10 novembre 1945, p. 1.
- CAMPENNI G., *Non ho parole*, in «Radiocorriere TV», LVIII, n. 14, 5-10 aprile 1981.

CESCHIN A., «*Ho sempre desiderato di avere un grande album*» *L'esperienza della memoria in Album di vestiti di Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020, pp. 226-246.

CESCHIN A., «*Preferisco sbagliare tutto ma buttarmi a capofitto*»: *Paola Masino e la rivista «Mercurio» di Alba de Céspedes*, tesi di dottorato, tutor: I. Crotti, Università Ca' Foscari di Venezia, 2018.

CESCHIN A., «*Veder chiaro è sempre stato il mio difetto*»: *Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento*, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2013.

CESCHIN A., *Luoghi periferici e mappe identitarie nella narrativa di Paola Masino*, in *Geografie della modernità letterari*, cit., t. I, pp. 207-217.

CHITI E., *Un Varco Nella Nursery: Pamela Lyndon Travers, Annie Vivanti, Paola Masino*, in *La Perturbante: Das Unheimliche Nella Scrittura Delle Donne*, a cura di Chiti E., Farnetti M., Treder U., Perugia, Morlacchi, 2003, pp. 177-215.

COPPIN C., *La Periferia di Paola Masino*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale MOD 10-13 giugno 2015, a cura di Sgavicchia S. e Tortora M., t. II, pp. 13-20.

D'ORTENZI S., «*Nascita e morte della massaia*». *Paola Masino*, in «*Quaderni del '900*», V, 2005, pp. 39-52.

DE PASQUALE E., «*La disgrazia di accorgermi di tutto*». *Paola Masino scrittrice-giornalista per «Noi donne»*, in «*Scaffale Aperto*», XIII, 2022, pp. 121-146.

DE PASQUALE E., «*Quando si è tanto vissuto le cose si decantano*». *L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale*, in «*Finzioni*», IV, n. 7, 2024, pp. 38-51.

DE PASQUALE E., *Un maestro «incandescente». Paola Masino e Luigi Pirandello*, in «*Pirandelliana*», XIX, 2025, pp. 41-52.

DE STASIO L., *Una 'quasi sconosciuta' Paola Masino*, in Clavijo, M.M., Bianchi, M. (a cura di) *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, pp. 367-380.

DELLA VALLE V., *L'italiano nuovo di Paola Masino*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 75-87.

DI LORENZO F., «*La carriera di madre*»: *La demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, Laudomia Bonanni e Anna Banti*, in «*Intervalla*», Special Vol. 1, 2016, pp. 74-82.

DI NICOLA L., *L'attività giornalistica di Paola Masino negli anni del secondo dopoguerra. L'esperienza di «Città»*, in *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di scienze umane, lettere ed arti*, VIII, 2008, pp. 73-90.

DI NICOLA L., *La discesa nell'oscurità per costruire una «nuova cultura». Esperienze giornalistiche nella Roma del dopoguerra (1943-1945)*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 177-196.

FELTRIN MORRIS M., *Una (ri)scoperta transatlantica*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 147-159.

FELTRIN MORRIS M., *Visions of War: Universality, Dignity, and the Emptiness of Symbols in Paola Masino*, in «*Italica*», LXXXVII, n. 2, 2010, pp. 194-208.

- FORTINI L., *Il Lucifero delle massaie*, in «DWF donnawomanfemme», n. 33, 1997, pp. 15-27.
- GAMBARO E., *I conti della Massaia. Il caso editoriale di Paola Masino*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 197-210.
- GAMBARO E., *Nota al testo*, in MASINO P., *Nascita e morte della massaia*, a cura di Gambaro E., cit., pp. 225-237.
- GANGALE D., *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 197-214.
- GARBOLI C., *Introduzione* a P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 5-11.
- GELLONA L., *Da un romanzo sballato e premiato ai vari angoli morti letterari*, in «La Provincia di Vercelli», 29 agosto 1933.
- GHEZZO, F. M., *Fiamme e follia, ovvero la morte della madre arcaica in Monte Igoso di Paola Masino*, in «Esperienze Letterarie», anno XXVIII, n. 3, 2003, pp. 33-56.
- GIACOMONI S., *Introduzione*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, La Tartaruga, 1982, pp. 5-10.
- GREGORI S., «Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza». *Il lavoro di traduzione nelle lettere di Liliana Magrini a Paola Masino*, in «Rossocorpolingua», VIII, Suppl. al n. 1, 2025, pp. 56-71.
- GUERRICCHIO R., *Il realismo magico di Paola Masino*, in EAD., *Finzioni e confessioni*, Liguori, Napoli, 2001, pp. 55-66.
- GUERRICCHIO R., *Periferie*, in *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, a cura di Botta A., Farnetti M., Rimondi G., Tre Lune, Mantova, pp. 153-160.
- Il Fondo fotografico Eredi Stefano Pirandello della Biblioteca Museo Regionale Luigi Pirandello*, a cura di Di Dio M. e Motta R., Palermo, Torri del Vento, 2023.
- L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di Bello Minciacchi C., Martignoni C., Miola A., Ciminari S., Cucchiella A., Yehya G., Roma, Carocci, 2006.
- L'archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di Bernardini Napoletano F., Roma, Sapienza Università Editrice, 2004.
- La settimana secondo Franca Valeri*, in «Radiocorriere», LIV, n. 50, 11-17 dicembre 1977.
- LAGHEZZA B., *Una grottesca trilogia di serve-padrone. Potere e creazione nel 'deuxieme sexe' di Paola Masino*, in «La critica sociologica», L, 3, n. 199, 2016, pp. 61-72.
- LANARI U., *Paola Masino, il fascino degli anni '30*, in «Radiocorriere TV», n. 44, 1985, p. 6.
- MALOT H. *Senza famiglia*, con *Otto domande a Paola Masino*, Firenze, Giunti Marzocco, 1979.
- MANACORDA G., *Puntualizzazioni critico-biografiche: Pirandello a Parigi*, in *Pirandello in America*, a cura di Mario Mignone, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 75-90.
- MANETTI B., «Una carriera à rebours». *I quaderni di appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

MANETTI B., *Biografia*, in Paola Masino, a cura di Bernardini Napoletano F., Mascia Galateria M., cit., 2001, pp. 38-63.

MANETTI B., *Modelli di donna e lettrici reali nella pubblicistica di Paola Masino*, in «Il Ponte», LIX, 12, dicembre 2003, pp. 108-128.

MANETTI B., *Nascita e morte di una scrittrice. Per un ritratto di Paola Masino*, in «Paragone», LX, n. 84-85-86, 2009, pp. 134-152.

MANETTI B., *Paola Masino: le molteplici declinazioni del fantastico di una 'Massaia'*, in *Italia magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Caltagirone G. e Maxia S., Cagliari, AM&D, 2008, pp. 589-599.

MANETTI B., *Un dibattito del dopoguerra: quattro lettere di Paola Masino e Massimo Bontempelli*, in Paola Masino, a cura di Manetti B., cit., pp. 267-286.

MANETTI B., *L'intreccio delle vite, il palinsesto delle scritture: le carte di Paola Masino nei «Massimo Bontempelli Papers»*, in *Memoria della modernità: archivi ideali e archivi reali*. Atti del Convegno MOD (Napoli, 7-10 giugno 2011), a cura di Borrelli C., Candela E., Pupino A. R., vol. III, ETS, Pisa, 2013, pp. 10-16.

MANETTI B., *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, in «California Italian Studies», V, 1, UC Berkeley, 2014.

MANETTI B., *Da Pinocchio a Riccardo III: intertestualità e rapporti di potere in Nascita e morte della massaia di Paola Masino*, in *Diebstahl/Furto: ein "casus literaris" aus Genderperspektive*, a cura di De Francesco S et al., Berlino, Italienzentrum der Freien Universität Berlin, 2021, pp. 48-54.

MARTELLINI P. G., *Il giornalino di Gian Burrasca*, in «Radiocorriere TV», XLI, n. 51, 13-19 dicembre 1964.

MASCIA GALATERIA M., *Cronologia*, in MASINO P., *Periferia*, cit., pp. 145-163.

MASCIA GALATERIA M., *Echi gogoliani in Monte Ignoso di Paola Masino*, in *Gogol' e l'Italia*, a cura di Vajskopf M., Giuliani R., Buoncristiano P., Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 30 settembre – 1° ottobre 2002), Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2008, pp. 253-266.

MASCIA GALATERIA M., *Giochi della memoria nella periferia di Paola Masino, quasi una Via Pál*, in «Italogramma», n. 15, 2018, pp. 147-164.

MASCIA GALATERIA M., *Introduzione*, in MASINO P., *Periferia*, cit., pp. 9-141.

MASCIA GALATERIA M., *Introduzione. Il guardaroba della memoria*, in MASINO P., *Album di vestiti*, Elliot, Roma, 2015.

MASCIA GALATERIA M., *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, in Paola Masino, a cura di Bernardini Napoletano F., Mascia Galateria M., cit., pp. 16-28.

Paola Masino, a cura di Bernardini Napoletano F., Mascia Galateria M., Catalogo di mostra (Roma, Casa delle Letterature, 28 maggio-23 giugno 2001), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.

Paola Masino, a cura di Manetti B., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.

PAOLINI I., *I Dialoghi della vita armonica e il magico come strumento di riflessione sulla modernità tecnica*, in «Sinestesieonline», XIV, n. 46, 2025, pp. 326-338.

PAOLOZZI L., *Addio Paola, inquieta madre*, in «L'Unità», 29 luglio 1989, p. 15.

PETRIGNANI S., *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, Baldini&Castoldi, 2022 [1984], pp. 81-90.

RE L., *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza*, in Manetti, B., *Paola Masino*, Fondazione Mondadori, Milano, 2016, pp. 163-176.

RE L., *Women and Censorship in fascist Italy: from Mura to Paola Masino*, in *Culture, Censorship and the State in 20th Century Italy*, a cura di Bonsaver G., Gordon R., Oxon-New York, Routledge, 2005, pp. 64-75.

RORANDELLI T., *Nascita e morte della massaia di Paola Masino e la questione del corpo materno nel fascismo.*, in «Forum Italicum», XXXVII, n. 1, 2003, pp. 70-102.

ROZIER L., *From the family to the Cloister: Images of Women in Paola Masino's Fiction*, in «Rivista di studi italiani», n. 2, dicembre 2007, pp. 80-98.

ROZIER L., *Il mito e l'allegoria nella narrativa di Paola Masino*, Lewiston-New York, The Edwin Mellen Press, 2004.

ROZIER L., *Motherhood and Femininity in Paola Masino's Novels Monte Ignoso and Nascita e Morte della Massaia*, in «Italica», vol. 88, n. 2, 2011, pp. 245-261.

ROZIER L., *Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e uno strumento di sfida*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., 2016, pp. 17-30.

ROZIER L., *The theme of childhood in Paola Masino's Periferia*, in «Italica», vol. 84, n. 2-3, 2007, pp. 399-409.

Scrittori al microfono. Paola Masino, in «Radiocorriere», XXVII, n. 25, 18-24 giugno 1950, p. 13.

Scrittori al microfono. Paola Masino, in «Radiocorriere», XXVIII, n. 9, 23 febbraio-3 marzo 1951, p. 12.

SICA B., *Parigi 1929-1931 e oltre*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 109-133.

STORINI M.C., *Una romanziera insofferente: la forma breve*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 13-48.

TREVISAN M., *Una rete di relazioni intellettuali*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 215-236.

TREVISAN M., *Il ricordo di Pirandello tra le carte di Paola Masino*, in «Ariel», n.s., II, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 65-105

VALESINI C., *Viaggio d'Europa. Favola radiofonica inedita di Paola Masino*, Roma, Universitalia, 2025.

VITTORI M. V., *Introduzione*, in MASINO P., *Io, Massimo e gli altri*, cit., pp. 5-11.

VITTORI M. V., *Introduzione*, in MASINO P., *Colloquio di notte: racconti*, La Luna, Palermo, 1994.

YEHYA G., *Decadenza della morte*, in *Paola Masino*, a cura di Bernardini Napoletano F. e Mascia Galateria M., cit., pp. 64-66.

YEHYA G., *Paola Masino: il «mestiere di scrittrice»*, in «Avanguardia», n. 10, Lucarini, Roma, 1999, pp. 101-128.

YEHYA G., *Tra sogno e scrittura. Poi Giovanni, romanzo incompiuto di Paola Masino*, in «Avanguardia», n. 17, 2001, p. 133-141.

ZANCAN M., *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in *Paola Masino*, a cura di Manetti B., cit., pp. 237-264.

Su Alba de Céspedes

Bibliografia primaria

Opere

- DE CÉSPEDES A., *L'anima degli altri*, Roma, Cliquot, 2022 [Maglione, 1935].
- DE CÉSPEDES A., *Prime prose. Io, suo padre – Concerto*, a cura di A. Bubba, Lanciano, Carabba, 2025 [rispettivamente Carabba, 1937 e Carabba, 1935].
- DE CÉSPEDES A., *Prigionie*, Lanciano, Carabba, 1936.
- DE CÉSPEDES A., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 2022 [Mondadori, 1938].
- DE CÉSPEDES A., *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 2021 [Mondadori, 1949].
- DE CÉSPEDES A., *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940.
- DE CÉSPEDES A., *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 2022 [Mondadori, 1952].
- DE CÉSPEDES A., *Invito a pranzo*, Roma, Cliquot, 2024 [Mondadori, 1955].
- DE CÉSPEDES A., *Prima e dopo*, Roma, Cliquot, 2023 [Mondadori, 1955].
- DE CÉSPEDES A., *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, Milano, Mondadori, 1962.
- DE CÉSPEDES A., *Il rimorso*, Milano, Mondadori, 2023 [Mondadori, 1963].
- DE CÉSPEDES A., *La bambolona*, Milano, Mondadori, 2023 [Mondadori, 1967].
- DE CÉSPEDES A., *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori, 2023 [Mondadori, 1970].
- DE CÉSPEDES A., *Nel buio della notte*, Milano, Mondadori, 2023 [Mondadori, 1976].
- DE CÉSPEDES A., *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Milano, Mondadori, 2022 [Mondadori, 2011].
- DE CÉSPEDES A., *È una donna che vi parla, stasera*, con un saggio introduttivo e a cura di V. P. Babini, Milano, Mondadori, 2024.

Altre pubblicazioni

- DE CÉSPEDES A., *Ho paura del cinematografo*, in «Film», V, n. 50, 12 dicembre 1942.
- MERCURIO [DE CÉSPEDES A.], *Premessa*, in «Mercurio», I, n. 1, 1944, pp. 3-4.

- MERCURIO [DE CÉSPEDES A.], *Premessa*, in «Mercurio», I, n. 4, 1944, pp. 5-7.
- CLORINDA [DE CÉSPEDES A.], *Italia combatte*, in «Mercurio», I, n. 4, 1944, p. 143.
- DE CÉSPEDES A., *Pagine dal diario*, in «Mercurio», I, n. 4, 1944, pp. 107-121.
- DE CÉSPEDES A., *Un ricordo di scuola*, in «Milano Sera», 6 agosto 1947; poi *La compagna nemica*, in «Il Popolo» (Milano), 25 dicembre 1947 e *Per amore di Natalia*, in «Il Domani d'Italia», 10 febbraio 1948.
- DE CÉSPEDES A., *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Mercurio», V, nn. 36-39, 1948, pp. 110-112.
- DE CÉSPEDES A. – DEGLI ESPINOSA A., *Gli affetti di famiglia*, in «Sipario», VII, n. 75, 1952, pp. 36-56.
- DE CÉSPEDES A., *Dalla parte di lei*, «Epoca», rubrica tenuta dal 28 giugno 1952 al 9 novembre 1958.
- DE CÉSPEDES A., *Difficoltà di essere scrittrice*, in «La follia di New York», 15 gennaio 1953.
- DE CÉSPEDES A., *Alba de Cespedes: io alla tv*, in «Radiocorriere», XXXII, n. 46, 13-19 novembre 1955, p. 18.
- DE CÉSPEDES A., *Il telefono televisivo*, in «La Stampa», 31 agosto 1956, p. 3.
- DE CÉSPEDES A., *Il tranquillo italiano*, in «La Stampa», 22 gennaio 1957, p. 3.
- DE CÉSPEDES A., *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», X, n. 446, 19 aprile 1959, p. 96.
- DE CÉSPEDES A., *La fata brucia nel focolare*, in «Epoca», n. 456, 18 giugno 1959, pp. 78-79.
- DE CÉSPEDES A., *Gli amanti di Hiroshima*, in «Epoca», n. 457, 5 luglio 1959, pp. 74-75.
- DE CÉSPEDES A., *Ci vuole coraggio*, in «Epoca», n. 469, 27 settembre 1959, pp. 82-83.

Bibliografia critica

- ABIUSI L., *Cultura e ideologia nell'antifascismo meridionale: i luoghi e i tempi dell'impegno (letteratura, radio, cinema)*, in *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, a cura Cavalluzzi R., Bari, Progedit, 2009, pp. 3-39.
- ÅKERSTRÖM U., *Alba de Céspedes in Svezia*, in «Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi», IV, 1992, pp. 29-45.
- ÅKERSTRÖM U., *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba De Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004.
- Alba de Céspedes e gli anni francesi*, a cura di Ciminari S. e Contarini S., Firenze, Franco Cesati, 2023.
- ANDREINI A., *La scrittura giornalistica*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 330-349

ANDREONI A., *Ritratto d'autrice sub speciae patriae: lingua e identità in Alba de Céspedes*, in *L'immagine dell'artista nel mondo moderno*, a cura di Zuccato E., Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 153-165.

ANDREONI A., *Il «Diario di una scrittrice»: Alba de Céspedes e la collaborazione a «Epoca» tra il 1958 e il 1960*, in «Griseldaonline», XXI, n. 2, 2022, pp. 173-251.

ANDREONI A., *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025.

BARILE S., *Nessuno torna indietro*, in «Radiocorriere», LXIV, n. 12, 1987, pp. 38-41.

BARONCINI D., *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda*, «Finzioni», IV, 7, 2024, pp. 5-16.

BELLONCI G., *Nessuno torna indietro*, in «Il Giornale d'Italia», 21 aprile 1939.

BOEMIA D., «Come un salto nel buio». *La promozione editoriale di “Nessuno torna indietro” (1938-1940)*, in www.fondazionemondadori.it, 2024.

BOTTERO S., «Mentre muore il mio giorno»: prospettive di analisi sulla prima poetica di Alba de Céspedes, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 9-19.

BRAMATI A., *Le tecniche di raccordo delle sequenze narrative in Sans autre lieu que la nuit / Nel buio della notte*, in *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit., pp. 69-84.

CARDONE L., *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Cardone L. e Filippelli S., Roma, Iacobelli, 2011, pp. 70-82.

CARDONE L., *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, a cura di Chemotti S., Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 289-332.

CARROLI P., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993.

CARROLI P., *Quaderno proibito: a silenced woman's voice in post-war Italy*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», IX, n. 2, 1996, pp. 81-92.

CAVALLARO D., *Behind the scenes: archival research on the theatre works of Alba de Céspedes*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», n. 24, 2021, pp. 136-146.

CAVALLARO D., *Sins of the Parents: Alba de Céspedes' and Agostino degli Espinosa's Gli affetti di famiglia*, «The Italianist», XLII, n. 1, 2022, pp. 43-62.

CAVALLARO D., *Il teatro di Alba de Céspedes*, Roma, Bulzoni, 2023.

CECCHI E., *La nuova de Céspedes. Un romanzo di 600 pagine in cui s'incontrano alcune delle figure più vive di questi anni*, in «L'Europeo», 23 ottobre 1949.

CIANCAMERLA G., *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, in «Oblío», XII, n. 46, 2022, pp. 105-122.

CIANCAMERLA G., *Scrittrici per il cinema: un itinerario delle origini al neorealismo*, Roma, Carocci, 2024.

CIANCAMERLA G., *Il film nel film: scrittura, identità e performance nella mise en abyme di Serata di gala*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 55-64.

CIMINARI S., *Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed engagement*, in «Bollettino di italianistica», n. 2, 2005, pp. 33-57.

CIMINARI S., *Un esempio di autotraduzione: Alba de Céspedes*, in Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione, (Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008), II, a cura di Velez A. e Pecoraro V., Herbita Editrice, 2009, pp.75-94.

CIMINARI S., *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.

CIMINARI S., «*Far scoppiare subito la crisi*». La “resistenza” di *Alba de Céspedes a Parigi*, in «Suite française», n. 7, 2024, pp. 43-58.

CIMINARI S., «*Il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo*». *Alba de Céspedes, il canone e il rimorso*, in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca ADI-Associazione degli italianisti (15-16 dicembre 2021), a cura di Alfonzetti B. et al., Roma, ADI Editore, 2023, pp. 149-161.

CONTARINI S., *Dalla parte delle scrittrici: Alba de Céspedes*, in «Italogramma», n. 21, 2023, pp. 178-190.

CONTORBIA F., *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 307-329.

DE CRESCENZIO L., *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015.

DE CRESCENZIO L., *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Battistini L. et al., Roma, Adi, 2018.

DE MATTEIS T., *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario in scena*, in «Ariel», n. 1, XII, 1997, pp. 93-100.

DE MATTEIS T., *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di Angelini F., Roma, Bulzoni, 1998, pp. 121-131.

DE PASQUALE E., *Alba de Céspedes' Quaderno Proibito. Intermedial perspectives on a diaristic novel*, in «Life Writing», XXIII, n. 1, 2026, pp. 161-170.

DE PASQUALE E., «*Miei cari ascoltatori, miei cari lettori*»: *Alba de Céspedes ai microfoni della BBC*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD (Università di Foggia, 15-17 giugno 2023), a cura di Daniele A. R., Pisa, ETS, 2025, pp. 503-511.

DE PASQUALE E., «*Ciò che conta è essere europei*». *Maggio inglese di Alba de Céspedes*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 95-106.

DE PASQUALE E., «*Solamente da soli si viaggia e si vede veramente*»: *Alba de Céspedes a Londra*, in *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, a cura di Bilancia E. et al., Roma, Adi Editore, 2025, pp. 1-7.

DE PASQUALE E., «*Un tribunale di soli uomini*»: *Dalla parte di lei di Alba de Céspedes tra diritto, cronaca e media*, in «Griseldaonline», XXII, n. 2, pp. 127-139.

DI NICOLA L., *Il progetto “Mercurio” negli anni del dopoguerra*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIII, 2005, pp. 407-412.

DI NICOLA L., *L'Italia repubblicana raccontata da «Mercurio»*, in «Storia e problemi contemporanei», n. 41, XIX, 2006, pp. 101-115.

DI NICOLA L., *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore, 2013

FACCINI S., *Gender e generi: Alba de Céspedes racconta le donne*, tesi di dottorato, tutor: L. Di Nicola e S. Contarini, Università La Sapienza di Roma, 2020.

FACCINI S., *Le donne attraverso i generi*, in *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, a cura di Ciminari S. e Contarini S., Firenze, Cesati, 2023, pp. 41-53.

FORNARO C., *Alba de Céspedes e l'autotraduzione poetica: dall'archivio come cantiere alle Ragazze di maggio*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 121-130.

FORTINI L., *Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes*, in *Letteratura Italiana. Le Opere. Il Novecento*, dir. da Asor Rosa A., 1996, pp. 561-602

FORTINI L., «Possiamo dire di avere speso molto di noi»: *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici*, a cura di Chemello A. e Zaccaro V., Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo* (Bari, 29 novembre – 1° dicembre 2007), III, Bari, Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, 2011, pp. 100-115.

FRASSETTO A. L., *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario che genera il romanzo*, in *La letteratura della letteratura*, a cura di Morace A. M. e Giannanti A., Atti del XV Convegno internazionale della MOD (Sassari- Alghero 12-15 giugno 2013), Pisa, ETS, 2016, pp. 269-274.

FRATEILI A., *Una donna si confessa dal palcoscenico*, in «Paese Sera», 18 dicembre 1961.

FRATOCCHI E., «Bisogna che scriva, che dica tutto»: *le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici*, in «Sinestesie», XVIII, 2020, pp. 253-266.

GABRIELLI P., «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Zancan M., Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 266-306.

GALA C., *Identity and Writing: a Lacanian Reading of Alba de Céspedes's Quaderno proibito and Dacia Maraini's Donna in guerra*, «Forum Italicum», XXXVII, n. 1, 2003, pp. 147-170.

GALDIERI M., *Dieci con lode sul quaderno proibito*, in «Momento Sera», 18 dicembre 1961.

GAMBARO E., *Interno borghese anni Cinquanta: Quaderno proibito di Alba de Céspedes al crocevia di generi romanzeschi*, in «Enthymema», XIII, 2015, pp. 228-241.

GANGAROSSA A., *Il miracolo della naturalezza*, in «Il Messaggero», 23 maggio 1980.

GHILARDI M., *Dalla parte di lei. Le due redazioni*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 106-123.

GHIRARDELLO S., «Con gran amor». *Frammenti di un romanzo cubano*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 187-215.

GIOVANNONI M., *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF», XX, nn. 2-3, 2005, pp. 58-83.

GIUVA L., *Le carte di una vita*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2001, pp. 116-117.

GIUVA L., *L'Archivio come autodocumentazione*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 383-391.

- LAGORIO G., *Un ricordo di Alba de Céspedes*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 256-260.
- LILLI L., *Passioni e parole. Incontri e interviste*, Milano, La Tartaruga, 2001, pp. 179-185.
- LO BIUNDO E., *London calling Italy. BBC broadcasts during the Second World War*, Manchester, Manchester University Press, 2022.
- LOMBARDI G., *The gift on an Italian «feu de la cendre». A Derridean reading of Quaderno proibito*, in *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, cit., pp. 199-222.
- MANZINI G., *Intervista ritardata*, in «Il Giornale di Sicilia», 10 dicembre 1949.
- MERLO E., *La biblioteca di Alba de Céspedes*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», X, n. 2, 2004, pp. 41-47.
- MESSORI V., *Alba de Céspedes si fa castrista*, in «Tuttolibri», 8 maggio 1976, p. 6.
- MIRAROTONDO L., *Alba de Céspedes e la cultura della libertà tra Radio Bari e la rivista «Mercurio»*, in *La forza della libertà. L'antifascismo dall'Aventino alla seconda guerra mondiale*, a cura di Chiantera-Stutte P. e Pagano M., Pisa, Pacini, 2023, pp. 163-179.
- MONTI G., *Look Who's Talking: Nessuno torna indietro, From Alba de Céspedes to Alessandro Blasetti*, in *Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, a cura di De Pau D. e Torello G., New Castle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 198-218.
- MORRIS P., *From private to public: Alba de Céspedes' agony column in 1950s Italy*, in «Modern Italy», IX, 2004, 1, pp. 11-20.
- MUSCARIELLO M., *Oltre la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: from Neera to Laura Curino*, a cura di Riccobono R. M., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 105-118.
- NICOLI M., *Alba de Céspedes e Adriana Ramelli. Due intellettuali del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2025.
- OJETTI P., *Il film di "Nessuno torna indietro". Intervista con Alba de Céspedes*, in «Film», n. 2, 13 gennaio 1940.
- PETRIGNANI S., *Alba de Céspedes. La passionaria*, in EAD., *Le signore della scrittura*, cit., pp. 55-64.
- PIAZZA I., *"Canonici si diventa"*, Palermo, Palumbo, 2022.
- PICCIALUTI CAPRIOLI M., *Introduzione*, in *Radio Londra 1940-45: inventario delle trasmissioni per l'Italia*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1976, pp. VII-CX.
- PROSPERI G., *Slanci e risentimenti frustrati da una moralità convenzionale. "Quaderno proibito" di Alba de Céspedes all'Eliseo*, in «Il Tempo», 17 dicembre 1961.
- RABITTI A., *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in *Alba de Céspedes*, cit., 2005, pp. 124-140.
- REICH J., *Fear of Filming, Alba de Céspedes and the 1943 Film Adaptation of Nessuno torna indietro*, in *Writing Beyond Fascism. Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, a cura di Gallucci C. C. e Nerenberg E., London, Madison - Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, 2000, pp. 132-152.

- RIMINI S., *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, cit., pp. 415-426.
- SENO REED C., *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno 'spazio' utopico. Quaderno proibito (1952)*, in «Esperienze letterarie», XXXV, n. 3, 2010, pp. 61-73.
- SERRI M., *Alba de Céspedes accusa: il mio romanzo in TV stravolto dall'erotismo*, in «Tuttolibri», 21 marzo 1987, pp. 4-5.
- SPAZIANI C., *Con gran amor di Alba de Céspedes. Storie di un romanzo incompiuto*, Roma, Perrone, 2024.
- SPERA L., «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- SPERA L., «L'anima mia è con te». *Figure della maternità nell'archivio personale e nella produzione narrativa di Alba de Céspedes*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Brogi D. et al., Roma, Del Vecchio, 2017, pp. 129-142.
- SPERA L., *Alba de Céspedes e la critica illustre. «Dalla parte di lei» tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, in «Bollettino di italianistica», XV, gennaio-giugno 2018, 1, pp. 170-190.
- SPERA L., «Dalla parte di lei» in alcune recensioni tra il 1949 e il '59, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di Battistini L. et al., Roma, ADI editore, 2018.
- SPERA L., «La fine non persuaderà tutti». Anna Garofalo legge «Dalla parte di lei», in «Filolog», IX, n. 17, 2018, pp. 116-129.
- SPRINGOLO E., *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia?*, «La Settimana Incom», 1961, n. 51, p. 19.
- STEMPNIEWICZ P. L., *Tra lingue e identità: l'autotraduzione di Alba de Céspedes come forma di riscrittura narrativa*, in «Quaderni del '900», XXV, 2025, pp. 131-143.
- STORINI M. C., *Identità di un inedito. L'ultimo romanzo di Alba de Céspedes*, in «Cuadernos de italianística cubana», XII, n. 19, 2012, pp. 254-280;
- STORINI M. C., *Con grande amore. Notizie sui testi*, in DE CÉSPEDES A., *Romanzi*, a cura di Zancan M., Milano, Mondadori, 2022².
- TIERI V., *Il debutto teatrale di Alba de Céspedes*, in «Tele Sera», 18 dicembre 1961.
- Una commedia di Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Radiocorriere», XL, n. 36, 1963, p. 22.
- TORRIGLIA A. M., *From Mother to Daughter: The Emergence of a Female Genealogy in Anna Banti's «Artemisia» and Alba de Céspedes's «Dalla parte di lei»*, in «Italica», LXXIII, n. 3, 1996, pp. 369-387.
- TORRIGLIA A. M., *Broken time, fragmented space. A cultural map for postmodern Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2002, pp. 39-77.
- ZANCAN M., *Gli archivi letterari*, in «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, 2012, pp. 381-390.
- ZANCAN M., *Alessandro Blasetti – Alba de Céspedes. La trasposizione cinematografica di Nessuno torna indietro*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, a cura di Aiello A., Nemore F. e Procino M., Mantova, Universitas Studiorum, 2015, pp. 159-167.

ZANCAN M., *Cronologia*, in DE CÉSPEDES A., *Romanzi*, cit., pp. XII-LXII.

ZANCAN M., *Introduzione*, in DE CÉSPEDES A., *Romanzi*, cit., pp. LXV-CXLIX.

Su Maria Bellonci

Bibliografia primaria

Opere

BELLONCI M., *Lucrezia Borgia*, prefazione di Caminito G., Milano, Mondadori, 2022 [Mondadori, 1939].

BELLONCI M., *Segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori, 2025 [Mondadori, 1947].

BELLONCI M., *Milano viscontea*, premessa di Ferrero E., Milano, Mondadori, 2024 [ERI, 1956].

BELLONCI M., *Come un racconto. Gli anni del Premio Strega*, Milano, Club degli Editori, 1969.

BELLONCI M., *Tu vipera gentile*, Milano, Mondadori, 2017 [Mondadori, 1972].

BELLONCI M., *Segni sul muro*, introduzione di Pampaloni G., Milano, Mondadori, 2024

BELLONCI M., *Marco Polo*, Milano, BUR, 2004 [ERI, 1982].

BELLONCI M., *Rinascimento privato*, prefazione di Mazzucco M. G., Milano, Mondadori, 2022 [Mondadori, 1985].

BELLONCI M., *Pubblici segreti*, a cura e introduzione di Petrocchi S., Milano, Mondadori, 2023.

BELLONCI M., *Una Intervista impossibile*, Milano, Mondadori, 2003.

BELLONCI M., *Ritratto di famiglia. I Gonzaga del Mantegna*, Mantova, Tre Luna, 2006.

BELLONCI M., *Teatro segreto*, Mantova, Rai Eri-Tre Lune, 2006.

BELLONCI M., *Opere*, vol. I, a cura di Ferrero E., Milano, Mondadori, 1994.

BELLONCI M., *Opere*, vol. II, a cura di Ferrero E., introduzione di Onofri M.e con un saggio di Della Valle V., Milano, Mondadori, 1997.

Altre pubblicazioni

BELLONCI M., *Frammenti di una confessione*, in «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», I, n. 4, dicembre 1944, pp. 303-306.

BELLONCI M., *Incontri con il personaggio storico*, in «Radiocorriere», XV, n. 37, 10-16 settembre 1939, p. 5.

BELLONCI M., *Ritratto di famiglia italiana*, in «La lettura», XLI, n. 2, febbraio 1941, pp. 177-183.

BELLONCI M., *La ginnastica da camera*, in *Giuochi e sports*, cit., pp. 49-54.

- BELLONCI M., *Julie de Lespinasse e Jacques de Guibert*, in *Storie d'amore*, cit., pp. 29-38.
- BELLONCI M., *La donna e il secolo*, «Radiocorriere», XXX, n. 12, 22-28 marzo 1953, p. 14.
- BELLONCI M., *Milano viscontea*, in «Radiocorriere», XXX, n. 22, 31 maggio-6 giugno 1953, p. 13.
- BELLONCI M., *Storia segreta di una cortigiana*, in «La Lettura del medico», 12 maggio 1958.
- BELLONCI M., *Taccuino. Poliziano ai lincei*, su «L'Approdo Letterario», XIX, n. 62, n.s., giugno 1973.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», IV, n. 17, novembre 1965 pp. 1-2.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 1, gennaio 1966, pp. 3-4.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 2, febbraio 1966 pp. 1-2.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 3, marzo 1966, pp. 1-2.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, n. 4, aprile 1966, pp. 1-2.
- BELLONCI M., *Taccuino*, in «La voce della libreria», V, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1966, pp. 2-3
- BELLONCI M., *Introduzione*, in STAMPA G., *Rime*, a cura di Rodolfo Ceriello G., Milano, Rizzoli, 2021 [1976].

Bibliografia critica

- ALESI D., *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, «Studi Novecenteschi», XXXV, n. 75, gennaio-giugno 2008, pp. 43-60.
- ANTONELLI G., *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, in «Lingua e Stile», XLI, n. 2, dicembre, 2006, pp. 275-302.
- AVELLINI L., *Gaspara Stampa: un «segno sul muro» di Maria Bellonci*, in «Rivista di letteratura italiana», XLI, n. 3, 2023, pp. 225-237.
- AVELLINI L., *Spazi della città rinascimentale nei romanzi storici italiani ed europei di mano femminile*, in *Le forme del narrare*, Atti del VII Convegno nazionale dell'ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), a cura di Costa S., Dondero M. e Melosi L., Firenze, Polistampa, 2004, I, pp. 547-554.
- AVELLINI L., *Gli orologi di Isabella. Il Rinascimento di Maria Bellonci*, Bologna, I libri di Emil, 2011.
- BESUTTI P., *Postfazione. Come una partitura. Musica e arte nella drammaturgia di Maria Bellonci*, in M. Bellonci, *Teatro segreto*, cit., pp. 181-206.
- CALISTI I., «*La maestosa armonia di un tempo senza tramonti*»: la 'plenitudo temporis' romana in «*Rinascimento privato*» di Maria Bellonci, in *Fra Olimpo e Parnaso. Società gerarchica e artificio letterario*, a cura di Pezzarossa F., Bologna, Clueb, 2008, pp. 193-224.
- CATTABIANI A., *Maria Bellonci ha riscritto il Milione*, «Il Tempo», 1° agosto 1982.

CIANCAMERLA G., *La compagnia dei sette. Educazione e impegno in un libro di lettura d'autrice*, in «Oblio», XI, n. 44, 2021, pp. 106-116.

DE PASQUALE E., *La "parola trasmessa a viva voce". Maria Bellonci ai microfoni Rai*, in *Feminae agentes: arti, ruoli e multimedialità*, a cura di Giallombardo F. M. e Mosca B., Novedrate, eCampus University Press, 2025, pp. 387-404.

DE PASQUALE E., «*Sotto un cielo d'archivio*»: note su Taccuino di Maria Bellonci, in «Epistolographia», II, Fabrizio Serra, pp. 127-138.

DE PASQUALE E., «*Le carte sono piene di enigmi*»: il rapporto tra scrittura epistolare e romanzo in Rinascimento privato di Maria Bellonci, in *Forme dell'epistolarità nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*, Atti del Convegno (Pavia, 22-23 giugno 2023), a cura di Ballati L., Bandi S. e Cerulo F., Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 61-75.

DEBENEDETTI G., *Maria Bellonci*, presentazione di Forti M., Milano, Mondadori, s.d. [1979].

DE BOSIO G., *Delitto di stato*, introduzione di Reggiani S., Torino, ERI, 1982.

DESIATO L., *Progetti e sogni di antichi eroi*, «Il Popolo», 29 novembre 1988, p. 9.

FALESCHINI LERNER G., *La stanza degli orologi. Storia e memoria in Rinascimento privato di Maria Bellonci*, in *Narrare la Storia: dal documento al racconto*, a cura di De Mauro T. e Fusini N., Milano, Mondadori, 2006, pp. 113-124.

FARNETTI M., *Elogio dell'anacronismo in letteratura: Anna Banti, Maria Bellonci e Virginia Woolf*, in «Schifanoia», n. 60-61, 2021, pp. 229-238.

FARNETTI M., *Il tempo fuori dai gangheri: Maria Bellonci e il romanzo storico delle donne*, in *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento ad oggi*, a cura di Bini D. e Quinto M., Milano, Mimesis, 2023, pp. 89-98.

FERRERO E., *Introduzione*, in Maria Bellonci, *Opere*, vol. I, cit., pp. XI-XXXVI.

FORTINI L., *I segni sul muro*, in *Ciao bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, a cura di Guacci R. e Miorelli B., Lecce, Editori di Comunicazione, 1996, pp. 195-209.

FORTINI L., *Corrispondersi. Alcune riflessioni sull'epistolografia femminile*, in *Per amicizia. Scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, a cura di Virdis Limentani C. e Farnetti M., Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 25-36.

FORTINI L., *Segni*, in *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di Crispino A. M., Roma, Iacobelli, 2015, pp. 65-79.

GUERRIERI C., *Tra le carte di Maria Bellonci. Una prima ricognizione*, in *Uomini e donne del Novecento. Fra cronaca e memoria*, a cura di Aiello A., Nemore F. e Procino M., Mantova, Universitas Studiorum, 2015.

La donna e il secolo, in «Radiocorriere», XXIX, n. 6, 2-9 febbraio 1952, p. 14.

LETO G., *Cronologia*, in BELLONCI M., *Opere*, vol. I, cit., pp. XXXVII-LXXII.

MAZZUCCO M. G., *La perla di Isabella d'Este*, in BELLONCI M., *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 2022.

PETROCCHI S., *Introduzione*, in BELLONCI M., *Pubblici segreti*, cit.

- REGGIANI S., *Introduzione*, in DE BOSIO G., *Delitto di Stato*, cit., pp. 7-18.
- RODA E., *Maria Bellonci, o il salotto*, in «Radiocorriere», XXXIX, n. 9, 25 febbraio-3 marzo 1962, p. 11.
- ROUSH S., *Isabella inventrix. History and Creativity in Maria Bellonci's Rinascimento privato: Romanzo*, in «Italica», LXXIX, 2, 2002, pp. 189-203.
- RUBINI F., «*Come se i fatti dovessero ancora farsi*». *Maria Bellonci, i Visconti e il racconto della storia*, in *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD (Napoli, 15-17 giugno 2022), a cura di Acocella S., Pagliuca C. M. e Paragliola M., Pisa, ETS, 2024, pp. 191-198.
- RUBINI F., «*L'eroica fatica di trascrivere questa storia*». *Memorie e variazioni manzoniane in Delitto di Stato di Maria Bellonci*, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di Mastrantonio D. et al., Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023, pp. 301-308.
- SCARPARO S., «*Sono uno storico in quanto scrittore*»: *Imagining the Past in Maria Bellonci's Rinascimento Privato*, in «Modern Language Notes», CXVII, 1, 2002, pp. 227-240.
- SIMONETTA M., *Maria Bellonci, Manzoni e l'eredità impossibile del romanzo storico*, «Lettere italiane», L, n. 2, aprile-giugno 1998, pp. 248-263.
- VALORI G., *Tra romanzo storico e biografia romanzata: Banti, Bellonci, Maraini*, tesi di laurea, Università di Padova, relatrice: prof. P. Zambon, a. a. 2017-2018.
- VENTURINI M., *Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci*, «Sinestesie», XVII, 2019, pp. 501-510.
- VILLANI P., *La vecchiaia come malattia: modi e forme del racconto dalla fine*, in *Narrazione e malattia*, a cura di P. Villani e S. Calabrese, Milano, Mimesis, 2025, pp. 41-58.
- VILLANI P., *Donne allo specchio: il racconto della fine, il racconto della fine*, in *Perdutamente. Vecchiaia e declino cognitivo tra scienza e letteratura*, a cura di Serkowska H. e Villani P., Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 243-275.