



Dickinson

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: Scrivere dalla parte delle bambine: infanzia e adolescenza femminile nella narrativa di Alice Ceresa

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 4 (2017)

Author: Viola Ardeni

Publication date: September 2017

Publication info: gender/sexuality/italy, “Themed Section”

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/3-scrivere-dalla-parte-delle-bambine-infanzia-e-adolescenza-femminile-nella-narrativa-di-alice-ceresa>

Author Bio: Viola Ardeni è una dottoranda nel Department of Italian a UCLA e si è laureata in Italianista all’Università di Bologna con una tesi magistrale su Elsa Morante. Il suo progetto di ricerca di dottorato verte sulla fiaba, studiata attraverso le lenti della narratologia, psicoanalisi e critica femminista. A UCLA Viola è anche Teaching Associate e capo-redattrice uscente della rivista Carte Italiane. Viola ha pubblicato articoli su la poesia sperimentale di Elsa Morante, letteratura per l’infanzia ed eco-critica. Altri suoi progetti in via di sviluppo riguardano lo studio delle illustrazioni di fiabe e libri per l’infanzia dal Settecento ai giorni nostri.

Abstract: L’articolo propone un’analisi dell’espressione e rappresentazione dell’infanzia femminile nei due romanzi della scrittrice italo-svizzera Alice Ceresa (1923-2003), *La figlia prodiga* del 1967 e *Bambine* del 1990, alle quali Ceresa dà un’originale impronta sperimentale oltre che femminista. Si mostra che l’attenzione all’infanzia femminile sia indicativa non solo di una costante contenutistica delle opere ceresiane, ma costituisca anche una scelta ideologica: una bambina in crescita è, per Ceresa, il personaggio letterario più atto a incarnare il necessario processo di una graduale presa di coscienza. A un’introduzione della vita e del pensiero di Ceresa, seguono analisi testuali degli snodi fondamentali dei due romanzi, entrambi sperimentazioni intorno al romanzo di formazione, ma anche riflessioni metaletterarie ed espressioni artistiche del soggiogamento infantile e femminile alla famiglia patriarcale.

Copyright information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

Scrivere dalla parte delle bambine: infanzia e adolescenza femminile nella narrativa di Alice Ceresa

VIOLA ARDENI

Nel corso della sua lunga e spesso riservatissima esperienza di scrittura, Alice Ceresa ha più volte sottolineato come l'unico tema ad averla sempre interessata, e sul quale si è sentita capace di scrivere, sia stato quello della condizione femminile. La presenza di tale tema e l'importanza che ha rivestito nella vita di Ceresa sono evidenti sia nelle opere pubblicate che nelle lettere inviate ad amici e colleghi scrittori. Nello specifico, l'autrice fa costantemente riferimento a una condizione che si può definire di mancanza o assenza: la mancata parità tra uomo e donna e l'assenza di un autentico discorso letterario sul o del femminile. Ceresa affronta tali tematiche specialmente negli unici due romanzi pubblicati in vita, *La figlia prodiga* del 1967 e *Bambine* del 1990, dove le istanze del femminile sono declinate in due modi molto diversi, anche se in entrambe le opere la scrittrice sceglie di partire dall'infanzia delle protagoniste. Propongo qui un'analisi dell'espressione e rappresentazione dell'infanzia femminile nei due romanzi, alle quali Ceresa dà un'originale impronta sperimentale oltre che femminista.¹ La deliberata attenzione alla prima fase della vita è evidente già nella *Figlia prodiga*, la cui protagonista è introdotta, e lungamente analizzata, soprattutto negli anni dell'infanzia. In *Bambine*, il racconto effettivamente si interrompe una volta che le due sorelle protagoniste hanno raggiunto la pubertà.

L'attenzione all'infanzia femminile è indicativa non solo di una costante contenutistica, ma costituisce anche una scelta ideologica: una bambina in crescita è, per Ceresa, il personaggio letterario più atto a incarnare il necessario processo di una graduale presa di coscienza, non solo femminile ma anche femminista. In questo saggio desidero mettere in luce lo sperimentalismo della *Figlia prodiga* e di *Bambine* al fine di indagare il suddetto percorso ideologico in relazione ai personaggi femminili in crescita; un percorso che Ceresa sceglie di non lasciare, nei vent'anni che separano le due opere e dopo aver intrapreso anche altri percorsi. Sconosciuta ai più, tramite la sua scrittura Ceresa dimostra di partecipare già nel suo tempo a una conversazione ora molto vivace su cosa significhi essere bambine in Italia. Sebbene *Bambine* risalga ai primi anni Novanta, ritengo che questo romanzo – così come *La figlia prodiga* – possa evidenziare certe dinamiche di genere e famigliari a cui sono dedicate molte pubblicazioni contemporanee, che spaziano dai romanzi per l'infanzia ai saggi di pedagogia, fino ai blog online.²

Femminismo e formazione letteraria

La vicenda biografica di Ceresa ha inizio a Basilea nel 1923. Nata da padre italiano e madre svizzera, cresce parlando italiano, tedesco e francese. Una volta lasciata la casa paterna, inizia a mantenersi lavorando per diversi giornali tra la Svizzera e l'Italia. Nel dopoguerra si trasferisce definitivamente a Roma, dove rimane fino alla morte nel 2003. Ceresa emerge nel mondo letterario italiano tra gli anni

¹ Devo questa pubblicazione a molte persone e istituzioni. Grazie a Lucia Re e alla Graduate Division di UCLA; grazie a Barbara Fittipaldi, Annetta Garzoni, Daniele Cuffaro e all'Archivio Svizzero di Letteratura; e infine grazie alle organizzatrici del panel "Girl Cultures in Italy: Transhistorical and Transnational Perspectives" alla conferenza annuale di AAIS a Baton Rouge (USA), nel 2016. Senza di loro, questo articolo non esisterebbe.

² Ricordo, tra le altre: tutte le pubblicazioni della scrittrice e sceneggiatrice Bianca Pitzorno, il recente volume di Concita De Gregorio *Cosa pensano le ragazze* (Torino: Einaudi, 2016) e il relativo blog pubblicato sul sito web del quotidiano *La Repubblica*, la collana di fiabe "Antiprincipesse" pubblicate da Rapsodia Edizioni e dedicate a principesse che "si sporcano le mani" (<http://www.rapsodiaedizioni.com/portfolio-item/frida-kahlo-antiprincipesse-1/>), così come il saggio *Ancora dalla parte delle bambine* di Loredana Lipperini (Milano: Feltrinelli, 2014), che prende il via dal saggio del 1973 *Dalla parte delle bambine* a cui faccio riferimento nelle prossime pagine.

Cinquanta e la fine del decennio successivo, intrattenendo una fitta corrispondenza con vari scrittori, quali Italo Calvino, Alberto Moravia ed Elsa Morante, ed entrando in contatto con varie case editrici. *La figlia prodiga* è per esempio pubblicato per i tipi di Einaudi e vince il Premio Viareggio Opera Prima, permettendo a Ceresa di ottenere un non facile riconoscimento pubblico da parte della stretta cerchia dell'editoria italiana. Ceresa intesse anche relazioni con l'associazionismo femminista, facendo parte del Movimento di Liberazione della Donna e, in seguito, della Società delle Letterate, ma anche entrando in contatto con movimenti femministi non europei, quali il gruppo statunitense Women's Liberation.

Dalla lettura della corrispondenza e delle carte private di Ceresa si capisce che l'autrice attribuisce un ruolo fondamentale alla letteratura, che percepisce come il mezzo più efficace tramite il quale un individuo (uomo o donna) può affermare il proprio sentire rispetto ai problemi della società.³ *La figlia prodiga* è il primo momento in cui la scrittrice dichiara ufficialmente e pubblicamente questo sentire, seppure con difficoltà. In alcune pagine scritte nel privato a metà degli anni Sessanta, Ceresa afferma che *La figlia prodiga* è fondato proprio sulla convinzione che una letteratura ancora esista, sebbene l'espressione giusta sia difficile da trovare. Il sentire letterario di questa scrittrice non è però solo quell'insoddisfazione provata dall'artista, per cui c'è una costante difficoltà nel trovare l'equilibrio tra l'espressione più giusta e la soddisfazione della creazione artistica; per Ceresa conta anche molto il genere sessuale con cui lei stessa si identifica. Per questa scrittrice non c'è infatti soluzione di continuità tra l'azione politica dedicata all'emancipazione della condizione femminile e la scrittura, anche nel caso in cui questa si risolva solo nel privato o siano necessari anni prima che le pagine scritte diventino pubbliche. Scrivere letteratura è per lei un'operazione militante, utile a fare sentire le voci inascoltate delle donne *tout court* e delle donne scrittrici in particolare. Nelle suddette carte private allegate al dattiloscritto della *Figlia prodiga*, si legge: "Essendo io per giunta un essere femminile [...] mi è sembrato di non potere né accettare né condividere, [...] né gli schemi in cui si è andata definendo la realtà, e né quelli in cui si è andata cristallizzando la letteratura."⁴ In altre parole, da un lato esiste per Ceresa la necessità di imporre sé stessa in quanto scrittrice nell'aspro mondo delle lettere, prevalentemente maschile. Dall'altro lato, esistono le varie condizioni femminili da raccontare e analizzare, le condizioni delle donne che vivono in seno a famiglie e società oppressive e limitanti. Una necessità tanto privata quanto pubblica, come si capisce dalle carte citate:

Le donne, in fondo, non hanno ancora scritto molto; direi quasi niente; e soprattutto, non molto spesso hanno scritto onestamente, partendo da quello che sapevano, trascurando quel che si pretendeva a torto sovente che sapessero, e arrischiando allegramente di sentirsi dire che non sapevano scrivere. Forse è solo il momento che qualcuno corra il rischio.⁵

Ceresa vuole dare spazio letterario alle voci femminili rimaste in silenzio oppure costrette a non esprimersi *onestamente*, sia nel campo letterario che in generale. Così è fino ai suoi ultimi anni di vita. Strenua promotrice dell'uguaglianza di genere, mentre ancora negli anni Novanta ritiene che la

³ Oltre ai due romanzi, tra le altre pubblicazioni di Ceresa si ascrivono il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, pubblicato postumo nel 2007, e vari racconti: "Gli altri" su *Svizzera italiana* (1943), "Sabina e il fantasma" su *Botteghe oscure* (1952), "La morte del padre" su *Nuovi Argomenti* (1974) e "Grammatica" su *Tuttetorie* (1997). Tutto il resto della produzione di Ceresa (oltre alle carte e lettere private, si contano poesie, saggi, riscritture di romanzi e un testo teatrale) è a oggi completamente inedito ed è conservato all'Archivio Svizzero di Letteratura, da me visitato nel 2014. Per la mia analisi mi baso anche su questi documenti, in quanto in una scrittrice assai prolifica ma poco pubblica come Ceresa, la scrittura privata risulta specialmente rivelatrice, essendo così piena di sincere indicazioni di poetica.

⁴ ASL, A-1-a/4. A parte dove altrimenti indicato, tutte le citazioni di documenti inediti conservati all'Archivio sono qui contrassegnate dalla dicitura ASL seguita dalla collocazione.

⁵ ASL, A-1-a/9.

qualità di un libro sia indipendente dal genere sessuale di chi lo ha scritto, come dichiara in un'intervista offerta alla rivista *Quaderni Grigionitaliani*, tuttavia Ceresa considera il femminismo sempre necessario. Nel 1990 rimane importante discutere di questioni di genere e pari opportunità a causa di un problema inerente alla condizione femminile, un problema non cancellatosi tra le pubblicazioni dei due romanzi, lontani una ventina d'anni. Sia durante la scrittura della *Figlia prodiga* che di *Bambine*, Ceresa riconosce una fondamentale ineguaglianza di trattamento verso qualunque libro pubblicato da una donna, perché "la considerazione e il pettegolezzo (sia pure culturale) che gli sono accordati invece risentono ancora spesso e volentieri dei soliti pregiudizi e paternalismi, o perlomeno tendono a farlo."⁶ Il fatto stesso di creare letteratura sulle donne, e in quanto donna, è per Ceresa un'azione contro il pregiudizio tradizionalista e le analisi letterarie sessiste a cui sente essere soggette tutte le scrittrici e le loro opere.

A questo proposito, la corrispondenza con Simone de Beauvoir è particolarmente ricca di indicazioni. Senza conoscere personalmente la scrittrice e filosofa francese, Ceresa le scrive una lettera nel 1963 per ottenere il suo parere sull'appena completato *La figlia prodiga*. Ceresa confida a de Beauvoir che la società italiana non è pronta a recepire il libro, né le tematiche a cui lei stessa è interessata. Ceresa scrive a de Beauvoir: "je ne vois pas de chance ici en Italie ni pour ce texte ni pour les arguments qui m'intéressent."⁷ Al di là dell'effettivo sostegno editoriale, il rapporto con de Beauvoir offre chiarificazioni sulla relazione tra Ceresa e il femminismo. Nella scrittura romanzesca, Ceresa rimaneggia le idee esposte da de Beauvoir nelle sue opere, specialmente *Il secondo sesso*.⁸ La domanda di De Beauvoir *qu'est-ce qu'une femme*, ovvero *che cos'è una donna*, ritorna in Ceresa in forma narrativa. Inoltre, Ceresa si rivolge a de Beauvoir per il suo desiderio di indagare i comportamenti attribuiti e attribuibili a una donna nella società contemporanea, così come le radici esistenziali dell'essere donna. Scrive Ceresa, nella lettera sopraccitata: "vous êtes, à ma connaissance, l'unique écrivain femme qui ait reconnu le problème de la condition féminine dans son aspect existentiel et tout de même transitoire, puisque la société est transitoire."⁹ Proprio questo aspetto cangiante e transitorio della condizione femminile è fondamentale nell'interpretazione dei due romanzi di Ceresa, soprattutto se li si analizza con la chiave di lettura offerta dai lavori sul *Bildungsroman*.

La figlia prodiga e *Bambine* sono, infatti, sperimentazioni intorno al romanzo di formazione. Considerando innanzitutto il genere sessuale delle protagoniste dipinte da Ceresa e il fatto che nessuno dei due testi può essere definito *romanzo* in senso tradizionale, l'operazione di Ceresa è effettivamente quella di ribaltare le tipiche coordinate romanzesche di formazione di un individuo. La tradizione del *Bildungsroman* comincia tra il 1819 e il 1820, in cui viene coniato il termine per descrivere un romanzo con un nuovo tipo di protagonista: inserito in una narrativa di ampio respiro, il personaggio ha molti difetti e debolezze e anzi lo scopo dei primi romanzi di formazione è proprio di mostrare come egli, attraverso prove, riesca a superare le proprie mancanze.¹⁰ Non è un uomo perfetto, senza problemi, e anche a livello narrativo è una figura dal carattere problematico, non definito. Come spiega Michael Milden, è proprio questo che interessa agli scrittori: un personaggio mancante di perfezione e pronto a cercarla tramite prove, tramite un'educazione. In accordo con Milden, Mario Domenichelli ricorda anche che, con *Bildung*, in tedesco ci si riferisce al creare e dare

⁶ Paolo Parachini, "Intervista Con Alice Ceresa," *Quaderni Grigionitaliani* 60, no. 3 (1991): 298.

⁷ "non vedo possibilità qui in Italia né per un libro né per gli argomenti che mi interessano." ASL, B-1-BEA/1. Traduzione mia.

⁸ Ceresa legge il francese, quindi può avere accesso all'opera, uscita in francese nel 1949 ma in traduzione italiana solo nel 1961.

⁹ "Lei è, per quanto ne so, l'unica scrittrice donna che abbia riconosciuto il problema della condizione femminile nel suo aspetto esistenziale e comunque transitorio, perché è la società a essere transitoria." ASL, B-1-BEA/1. Traduzione mia.

¹⁰ I primi romanzi di formazione così riconosciuti sono di area tedesca, per esempio *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di J. W. Von Goethe (1795).

forma a qualcosa di materiale (come una statua o in generale un'opera d'arte), ma anche al definire e far crescere qualcosa di immateriale, come lo spirito e il carattere umano, da cui il termine *Geistbilden*. In un *Bildungsroman* sono presenti quindi almeno due elementi: da un lato l'atto di creazione dei personaggi e della materia letteraria; dall'altro la formazione degli individui protagonisti del romanzo stesso, intendendo con formazione, crescita, educazione e narrazione.¹¹

Se il romanzo di formazione è, classicamente, il racconto esemplare della parabola della maturazione di un uomo che si compie e conclude con l'integrazione sociale, Paola Bono e Laura Fortini si domandano: “si può parlare per le donne di una *Bildung* ben riuscita, di un processo di formazione e autoformazione che contribuisca a mettere al mondo le donne?”¹² Come hanno dimostrato numerosi lavori critici, in un *Bildungsroman* al femminile (con una donna come protagonista e spesso anche come autrice) si instaura, necessariamente, un conflitto tra gli obiettivi che un genere letterario basato su norme maschili si propone di avere e i valori di riferimento di una protagonista donna. Secondo Annis Pratt, per esempio, esistono due possibili espressioni della ricerca della *Bildung*. Da un lato, nel caso di protagonisti uomini, si parla del romanzo dell'apprendistato, in cui il personaggio si educa ed evolve tramite varie prove e in numerose situazioni, spostandosi da un luogo all'altro e conoscendo il mondo; dall'altro lato, per quanto riguarda i personaggi femminili, esisterebbe invece il cosiddetto *novel of awakening*, in cui la presa di coscienza al fine di raggiungere la *Bildung* è racchiusa in un momento epifanico e in cui la dimensione spaziale del personaggio è intima, legata alla casa e agli interni.¹³

Come ogni definizione di genere, anche quella appena presentata è imprecisa, in quanto non riesce a rispecchiare tutte le opere che potrebbero ascrivere sotto l'etichetta del *Bildungsroman* al femminile. Tuttavia, la letteratura critica offre un utile contesto nel quale inserire e comprendere la sperimentazione di Ceresa. La risposta della scrittrice italo-svizzera è di raccontare un divenire costante, da declinare in letteratura tramite l'attenzione al processo di crescita, ai rapporti con i genitori e il corpo, e alla relazione sempre problematica e irrisolta con il mondo esterno.

Sebbene per la sua biografia così come per la storia delle sue opere Ceresa si ponga al margine della letteratura italiana, la sua scrittura risente molto del contesto letterario nazionale. Le esperienze letterarie di Sibilla Aleramo, Grazia Deledda, e Alba de Céspedes, ovvero di scrittrici che, nelle loro opere, hanno spesso dimostrato interesse per lo svolgimento narrativo di una vita femminile al suo divenire, influenzano fortemente i due romanzi ceresiani. Nella *Figlia prodiga* – e anni dopo, in *Bambine* – Ceresa riprende alcune idee di queste scrittrici riguardo una progressiva *Bildung* femminile, concentrandosi però significativamente sulla fase iniziale di tale divenire, ovvero sull'infanzia. All'interno della tradizione letteraria, anche femminile, la narrativa ceresiana presenta dunque uno scarto: l'istanza del divenire femminile è declinata focalizzandosi sul suo inizio e

¹¹ Tra i numerosissimi studi sul tema, rimando in particolare a quelli di Franco Moretti, Mario Domenichelli e Michael Milden citati in bibliografia. Secondo Moretti e altri critici promotori di una prospettiva di studio storico-sociale, il *Bildungsroman* avrebbe origine in concomitanza con la rivoluzione francese e l'imporsi della classe borghese, all'interno della quale il protagonista del romanzo avrebbe modo di crescere e svilupparsi. Secondo Domenichelli l'origine del romanzo di formazione sarebbe invece da ricercare nella storia della letteratura, a partire dai *récit* cavallereschi e lo sviluppo dell'eroe.

¹² Paola Bono e Laura Fortini, Introduzione a *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* (Roma: Iacobelli, 2007), 8.

¹³ Oltre al testo di Pratt, *Archetypal patterns in women's fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), si vedano i testi in bibliografia: Ester, Labovitz, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (New York: Peter Land, 1986), il libro di Claire Marrone dedicato all'autobiografia ma utile per capire la narrativa femminile, *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women* (New York: Greenwood Press, 2000), accanto al volume di Bono e Fortini già citato. Per studi più recenti, da vedere sono la critica postcoloniale e studi sui singoli autori, come l'articolo di Ilaria Masenga “Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere,” *Quaderni di donne e ricerca* 16 (2009).

mantenendo contemporaneamente una posizione distaccata. I due libri hanno sempre infatti una voce narrante esterna, portando così in primo piano la necessità di universalizzare il discorso. Piuttosto che esporre il divenire del proprio sé, Ceresa parla a tutte le donne del divenire femminile.

L'infanzia femminile nella Figlia prodiga

La figlia prodiga viene pubblicato nel 1967, dopo molti anni di difficili trattative con varie case editrici italiane. Probabilmente iniziato già nel 1954, da quanto emerge dalle carte d'archivio, *La figlia prodiga* è ironicamente un'opera figlia di una complessa gestazione: non solamente il libro è accettato con difficoltà da Einaudi, ma anche la scrittura stessa è sentita da Ceresa in maniera problematica, è un processo emotivo se non traumatico, qualcosa di voluto che richiede però anche tanti sacrifici. Tra i vari lettori della *Figlia prodiga* previa pubblicazione si trova Elio Vittorini, il quale, dopo alcune riserve iniziali a causa del particolare impianto testuale, si adopera perché un breve estratto della *Figlia prodiga* sia pubblicato sul *Menabò* nel 1965; pubblicazione a cui poi seguirà il contratto per Ceresa presso Einaudi.¹⁴

Al tempo della lettura vittoriniana e della pubblicazione, *La figlia prodiga* viene accostato immediatamente alla contemporanea avanguardia letteraria e si può certo discutere sull'effettiva partecipazione di Ceresa ai movimenti di avanguardia italiani degli anni Sessanta – per esempio Ceresa partecipa di persona a un solo incontro del celebre Gruppo '63 – o sull'influenza di questi sul libro ceresiano. In ogni caso è indubbio che *La figlia prodiga* si presenti come un testo sperimentale. Il libro è l'esposizione del racconto che potrebbe essere fatto sul personaggio della figlia prodiga. L'effettiva narrazione è costantemente posticipata nel testo, al fine di delineare invece le basi teoriche e letterarie di tale racconto, così come gli ambienti che circondano l'ambigua figura femminile. Allo stesso tempo, però, nel corso della lettura il personaggio viene alla luce, in capitoli che indicano già dal loro titolo di quale fase della vita si stia discutendo. Patrizia Zappa Mulas parla proprio di “una parodia ironica di ciò che dovrebbe costruire una trama.”¹⁵

Questa non convenzionalità rispetto alla narrazione tradizionale è dichiarata anche da Ceresa stessa, per esempio nell'intervista rilasciata a *Uomini e libri* nel 1967 alla domanda relativa allo sperimentalismo della *Figlia prodiga* la scrittrice risponde infatti che, sebbene la sua ambizione sia quella di “scrivere un romanzo su un argomento la cui formulazione è banale: la condizione esistenziale femminile,” lei stessa ammette il suo allontanamento dalle formule narrative canoniche.¹⁶ L'obiettivo è quello di esprimere una soggettività femminile non condizionata dalle norme restrittive della società patriarcale: “il romanzo tradizionale condiziona la ‘realtà’ che è disposto ad accogliere e a trascrivere. È naturale quindi che chi parla di una ‘realtà’ non condizionata, condiziona invece a suo modo e secondo nuove esigenze, il romanzo.”¹⁷ Il personaggio di Ceresa, una figlia *prodiga* che non segue le norme patriarcali né di genere, rappresenta una realtà *non condizionata* e in quanto tale rende non tradizionale e non normativo anche il romanzo di cui fa parte.

La figlia prodiga racconta di come si racconta di una figlia prodiga, in una sperimentazione narrativa circolare senza fine, in quanto la voce narrante si interroga costantemente su quale sia il processo narrativo migliore o quali siano state le opzioni di creazione del personaggio. In uno dei

¹⁴ In una lettera del 1962, scrive Vittorini a Ceresa: “Spostando l'analisi psicologica (di carattere) sul piano della pura logica formale, lei ha costruito più che un racconto un ‘sillogismo narrativo’ apprezzabile, ritengo, solo da degli iniziati.” ASL, B-3-EIN/2. Vittorini è quindi impensierito dalla difficoltà della *Figlia prodiga* e forse, anche se non esplicitamente, si riferisce qui anche alla possibile carica sovversiva di un tale libro, non adatto a suo parere alla contemporanea società italiana.

¹⁵ Patrizia Zappa Mulas, Introduzione a *La figlia prodiga e altre storie* (Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2004), 11.

¹⁶ ASL, A-5-b/5

¹⁷ Ibid.

primi articoli di critica sulla *Figlia prodiga*, Teresa de Lauretis parla nei seguenti termini dell'originalità del discorso metanarrativo di Ceresa:

Il progetto de *La figlia prodiga* si potrebbe riassumere come una raccolta di materiali teorici o metanarrativi ai fini di indagare sulle condizioni di rappresentabilità di un personaggio, di “un essere umano divenuto” (ossia delle potenzialità umane materialmente attualizzate in un individuo in un particolare contesto storico e sociale).¹⁸

de Lauretis giustamente nota che *La figlia prodiga* è un romanzo-indagine, una ricerca letteraria ideologica, una compilazione di una serie di domande sulle capacità della letteratura articolate in forma di romanzo in versi.¹⁹

Proprio la versificazione è un elemento formale che dona sperimentalismo al testo. L'edizione originale della *Figlia prodiga* è infatti in versi, composizione non conservata nell'edizione del 2004.²⁰ Usando parsimoniosamente la punteggiatura, Ceresa dà ritmo al testo creando versicoli ma anche lunghe frasi, inserendo *a capo* per sottolineare un concetto oppure eliminando ogni interpunzione per mostrare la fluidità e scorrevolezza di un discorso. Il paragrafo in apertura del capitolo dedicato all'infanzia inizia con i seguenti versi:

Il senso comune direbbe
che figlie prodighe non si nasce ma si diventa,
e noi saremmo propensi a sottoscrivere questa illu-
minazione se tuttavia essa contraddicesse quanto sembra
dire la storia,
della quale fin qui si potrebbe propendere a pensare
che abbia in mente il contrario.²¹

La frammentazione testuale dà forma alla frammentazione del discorso alla base del libro ceresiano: cosa significa essere una figlia ed essere prodighe dei beni ricevuti dalla famiglia, sperperare ciò che si è ricevuto. Non c'è una risposta definitiva alle domande poste dal testo, ma posizione preminente è data a *dire la storia*, il quinto verso della citazione posto in primo piano con un enjambement. Il narrare un racconto (*dire una storia*, appunto) è il punto focale di un testo e la posizione di queste parole indica che è proprio la capacità affabulatoria di una narrazione ad avere per prima il diritto a rivelarsi, a fronte di tutti i possibili quesiti ispirati dal testo stesso. Ceresa non segue una metrica precisa o un sistema di rime, ciò nonostante il senso viene amplificato proprio perché la composizione è in versi. Un secondo esempio dello sperimentalismo raggiunto grazie alla versificazione è l'inizio del capitolo dedicato all'età adulta, da considerarsi anche conclusione del processo di crescita della figlia prodiga, la quale è passata attraverso l'infanzia e la presa di coscienza del proprio essere:

Nulla ci impedisce perciò,
anzi, tutto ci invoglia

¹⁸ Teresa de Lauretis, “Figlie Prodighe,” *DWF* 2–3, no. 30–31 (1996): 84.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nell'edizione del 2004 presso La Tartaruga è stato deciso di optare per una trascrizione in prosa della *Figlia prodiga* così da avere una maggiore comprensione e fruibilità del testo. In questa edizione, curata da Zappa Mulas, oltre alla *Figlia prodiga* e a *Bambine*, si trova il racconto *La morte del padre*. Per approfondimenti sulla versificazione dell'opera prima ceresiana, rimando alla corrispondenza con Vittorini.

²¹ Alice Ceresa, *La figlia prodiga* (Torino: Einaudi, 1967), 64. Visto l'alto numero di citazioni, citerò il primo romanzo ceresiano in maniera parentetica per questa sezione dell'articolo.

a questo nuovo punto
 a considerare la figlia prodiga
 nella sua precarietà di essere umano
 quale indubbiamente e anzitutto fu. (136)

In questo punto del testo, l'inizio del divenire di questo personaggio sfuggente è stato ormai delineato e la voce narrante si trova a dover ammetterne la crescita, ancora una volta però con un testo frammentato. Accanto a ciò, notevole è l'interesse di Ceresa a legare il testo metanarrativo alla propria visione: una figlia prodiga deve essere considerata senz'altro un essere umano, per quanto precario nel suo essere. Come l'autrice scrive nella lettera a de Beauvoir, il personaggio – invenzione letteraria, figlia, donna – è definito da una condizione esistenziale e comunque cangiante. Nella sua esposizione analitica della figlia prodiga, la scrittrice esplora quindi continuamente una doppia dimensione: in primo luogo, porta avanti la riflessione su un esistente individuo femminile, ovvero una condizione sociale ritrovabile prima nelle bambine e poi nelle donne; in secondo luogo, attua la creazione di un personaggio letterario (femminile), come mostra anche il sottotitolo provvisorio, ritrovato tra le carte d'archivio, *Edificazione e sistemazione di un personaggio*.

Nei suoi due testi, Ceresa attribuisce all'infanzia femminile vicende definite specificamente dal genere sessuale e indaga il possibile divenire femminile. Al contrario, l'infanzia, nella storia della letteratura e della critica, è stata spesso considerata un periodo asessuato dell'esistenza umana.²² L'alternativa a questa infanzia opacizzata, tuttavia, è comunque problematica, come spiega anche Elena Gianini Belotti nel suo *Dalla parte delle bambine*: un'infanzia polarizzata, tutta femminile o tutta maschile fin dai primi passi. In una prospettiva socio-culturale, Gianini Belotti constata che già dai primi mesi di vita, gli adulti si relazionano con i bambini e impongono dei modelli specifici di comportamento e di genere a seconda del sesso dell'infante e non seguendo le potenzialità individuali. Nonostante lo studio di Giannini Belotti esca qualche anno dopo la *Figlia prodiga*, Ceresa ha familiarità con tali ricerche e la sua creazione letteraria segue il suo sentire al riguardo. Il personaggio della figlia prodiga è sì una bambina, ovvero un infante dal genere ben definito e non asessuata; ciò nonostante, è un personaggio in divenire, che esplora la propria femminilità e il genere con cui identificarsi. Considerando l'orientamento sessuale come un attributo e caratteristica completamente immutabile, per Ceresa il genere sessuale è invece relativo alle scelte dei singoli individui e non risponde nemmeno a una definizione precisa. Sebbene il femminismo di Ceresa abbia radici nel pensiero francese e italiano della differenza, il suo personaggio sente fortemente la distanza nei confronti delle altre donne, così come accade anche alle protagoniste di *Bambine*. Essere donne per Ceresa non è univoco.²³

Nella *Figlia prodiga*, è evidente quanto tale presa di posizione sia marcata anche perché l'ipotesto più immediato è chiaramente la parabola biblica del figlio prodigo, narrata nel Vangelo di Luca. La parabola è la storia di due prodigalità: quella del secondogenito di una ricca famiglia, il

²² A partire dai bambini nel limbo rappresentato da Dante nella *Commedia*, alle riflessioni sull'infanzia nello *Zibaldone dei pensieri* di Leopardi, il canone letterario presenta solitamente opere in cui non si esprime la necessità di specificare il sesso degli infanti, in quanto si suppone che le emozioni e le problematiche siano universali e condivisibili da tutti e tutte. Anche in un lavoro critico come *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* di Philippe Ariès (1960) si discute teoricamente dell'infanzia al di là delle differenze sessuali.

²³ Come afferma Shane Phelan nel suo studio sulla narrativa lesbica postmoderna, "we can never be free by trying to be other than what we are," Shane Phelan, *Getting Specific. Postmodern Lesbian Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 21. È possibile accostare le ricerche di Phelan alla narrativa di Ceresa solo se si è in accordo con de Lauretis, per cui non ci sono dubbi sul legame tra l'espressione letteraria di una femminilità non pre-definita e l'omosessualità di Ceresa stessa. Se per de Lauretis, prodigalità è omosessualità, tale posizione non è condivisa da tutta la critica e nel presente articolo considero la prodigalità genericamente per la sua espressione della differenza, qualunque essa sia.

quale è colpevole di avere sperperato il suo patrimonio vivendo in maniera dissoluta e quella di un padre misericordioso, pronto ad accettare ciecamente il ritorno del giovane, entrando così anche in contrasto con il suo primogenito. Tutto ciò è ribaltato e anzi rifiutato da Ceresa.²⁴ La scrittrice e il suo personaggio femminile sono figlie prodighe della tradizione letteraria: cresciute e formatesi all'interno della stessa, in una genealogia di autori, opere letterarie e donne protagoniste, sia Ceresa che la sua figlia prodiga ripudiano chi le ha precedute, ma anche in un certo senso allevate. Come il figlio prodigo evangelico è cresciuto nella ricca casa paterna, ma ne fugge e sperpera i beni ricevuti, così fa il personaggio letterario di Ceresa: senza i precedenti figli prodighi non potrebbe esistere, ma non per questo evita di rifiutarli; così come il suo corrispettivo sociale – la bambina e poi la donna – è stata allevata e formata nella società patriarcale, e ma vuole rinnegarla per così liberarsene e mai tornare. Infatti per il personaggio della figlia prodiga non c'è ritorno. In polemica con il sistema di valori della società borghese, nella *Figlia prodiga* la scrittrice si chiede che cosa succederebbe se la prole che sperpera i beni ricevuti dalla famiglia fosse di sesso femminile. Certamente non si tratta solo di una conversione grammaticale, come mette in chiaro l'autrice nelle prime pagine del libro, sottolineando con un breve verso il genere sessuale del personaggio.²⁵ L'essere figlie prodighe è condizione paradossale, poiché se per essere *figlie* prodighe è logicamente necessario essere all'interno di una famiglia, la *prodigalità* femminile mette a rischio questo stesso legame familiare nella sua struttura essenzialmente patriarcale. Con le parole di de Lauretis, la prodigalità di una figlia è un paradosso *alla doppia potenza*: “un ‘essere umano’ [...] che può divenire soggetto solo nei termini di un contratto sociale e di un ordine simbolico che lo definiscono come oggetto di scambio, figlia; ma che però, essendo prodiga, figlia non è più.”²⁶ La conclusione ceresiana, tanto ironicamente assurda da poter essere creduta, è la seguente: “se non si fosse figlie e non si disponesse / pertanto di una famiglia, non si diverrebbe figlie prodighe.” (22)

Ceresa rielabora evidentemente la lezione di de Beauvoir: per diventare donna, ovvero soggetto individuale e non alterità, la donna deve rivendicare se stessa in quanto soggetto. Parallelamente, la protagonista ceresiana deve rivendicare se stessa, fuori dal sistema familiare. Mondo inaccettabile ma anche ineluttabile, la famiglia esiste nel tentativo di uccidere le singolarità e amalgamare le differenze dei vari individui. L'unico immune è il padre, capo della famiglia e paradigma rispetto al quale si definisce l'alterità. In questo quadro, Ceresa tenta di evidenziare le potenzialità dell'infanzia all'interno del movimento di liberazione della donna dall'assoggettamento patriarcale. Se secondo Fortini l'infanzia descritta in *Una donna* da Sibilla Aleramo è un momento idilliaco, così non è in Ceresa; piuttosto si può vedere l'infanzia come un momento di libertà e

²⁴ Si veda *La Sacra Bibbia*, Lc 15, 13. Come nota anche Giovanna Cordibella, tra i varipredecessori del testo di Ceresa si trovano Reiner Maria Rilke (dalla poesia *La partenza del figliol prodigo* al romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge*) e André Gide, con il suo *Il ritorno del figliol prodigo*, riscrittura del passaggio lucano con l'aggiunta di un terzo fratello, ovvero del futuro della prodigalità. Esiste inoltre una poesia del 1768 intitolata *The Prodigal Daughter*. Anonimo, questo testo ricalca i temi tradizionali della prodigalità biblica e nasce probabilmente come testo educativo per bambini e ragazzi. Secondo Cordibella, si tratta di un racconto popolare diffusosi dal XVII secolo soprattutto nella cultura anglo-americana. In esso, la figura della protagonista è solamente tratteggiata nel suo essere ribelle nei confronti delle Scritture e dell'autorità familiare e la poesia si rivela poeticamente fragile, con una conclusione consolatoria e moralizzante. Proprio per il basso valore letterario, questo testo mostra contro quale sistema di valori diffusi Ceresa decida di scontrarsi, scegliendo la protagonista della sua opera prima. Per approfondimenti, si vedano gli articoli di Cordibella, “Nel laboratorio di Alice Ceresa. Percorsi genetici e storia editoriale della *Figlia prodiga*,” *Versants* 60, no. 2 (2013): 67-80 e “Retrosceca e difficoltà di un esordio: *La figlia prodiga* di Alice Ceresa,” *Quarto. Rivista dell'Archivio Svizzero di Letteratura* 13 (2013): 31-36.

²⁵ “una figlia / prodiga non può solo essere la trascrizione grammaticale / in termini femminili / del suo omonimo maschile,” Ceresa, *La figlia prodiga*, 10.

²⁶ De Lauretis, “Figlie prodighe,” 83.

resistenza.²⁷ Il libro di Aleramo del 1906, che “costituì una vera e propria rottura epistemologica rispetto al canone della tradizione letteraria italiana e ai modi con cui essa aveva fino a quel momento rappresentato il femminile,” è per Ceresa un modello letterario presente ma silenzioso; un libro che ha tracciato una certa strada sulla quale Ceresa continua a camminare, anche se lateralmente.²⁸ Quanto afferma Fortini a proposito di *Una donna* – “non c’è posto per le donne nel mondo, [...] se non quello previsto dal patriarcato, ovvero quello di moglie, di madre, non quello di una donna” – può essere declinato nel caso di Ceresa affermando che non c’è un posto per le bambine che non sia quello predeterminato dal sistema patriarcale.²⁹

Il personaggio della figlia prodiga è una bambina *particolare e diversa*, caratterizzata da “rara protervia: quasi avesse costantemente se / non proprio qualcosa da nascondere, però qualcosa da / non dire.”(57) La sua prodigalità è comprensibile principalmente dal suo rapporto con i genitori, con i quali vive poiché è, appunto, una bambina: “Abbiamo visto che la figlia prodiga diede manifestazio- / ne di se stessa anzitutto all’occhio vigile per quanto / benevolo dei suoi propri genitori.”(67) Tutto si sviluppa nei primi anni di vita di questo piccolo personaggio, anche se – la voce narrante ha cura di notare – proprio l’infanzia è il momento esistenziale più difficile da decifrare: perché noi non siamo mai in grado di ricordarci precisamente la nostra infanzia e se tentiamo, creeremo nella nostra mente immagini distorte. Il risultato, per Ceresa, è una storia con ancora maggior potere retorico e affabulatorio. Solamente grazie al racconto di una certa vita, si è in grado di capirne le effettive dinamiche. Nel caso della figlia prodiga, questa bambina è dotata di una particolare sensibilità interiore, riassumibile nell’assenza totale di amore per i genitori e per, si noti l’ironia, le “cose sacre e sante della vita umana.”(80) Le sono proprie anche una totale inquietante indipendenza e solitudine, nonché la capacità di confondere i propri genitori, “sostituendo a quelle affermate e ormai dissolte realtà / la propria specifica realtà personale.”(96) La forza di questa teorizzata infanzia femminile è la sua capacità di distruggere le certezze relative all’infanzia stessa – “Che ora un bambino, o bambina che sia, possa non / amare questi adulti [...] / rovescia la nostra intiera concezione dell’infanzia” – ma anche relative al mondo in cui vive.(88) La scrittrice propone una bambina tanto più strana e inquietante perché soggetta a un mondo familiare cieco e ottuso, nel quale pare inusitato che essa sia in grado di pensare autonomamente:

può anche darsi che questo infante sia in grado
di pensare
chissà come
ma per proprio conto,
e che sia in grado di sapere,
qualcosa che noi invece non sappiamo,
e di riuscire a riflettere anche senza il nostro o l’ausilio
delle purtuttavia indispensabili cose alle quali
più che il dovere di attenersi
ha il diritto in quanto essere infantile di pretendere. (101)

²⁷ Adalgisa Giorgio parla di “childhood and youth as a space/time of female freedom and resistance.” Giorgio, “*Bad Girls in the 1970s and in 1990s: Female Desire and Experimentalism in Italian Women’s Writing*,” *Italianistica Ultraiectina* (2008): 2.

²⁸ Fortini, “Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano,” in *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, 35.

²⁹ *Ibid.*, 40.

Da notare, nel suddetto passaggio, il tono senza dubbio ironicamente asettico e scientifico, che si intreccia al parlato comune. Uno stile fintamente accademico per mettere in luce le idiosincrasie della famiglia dei confronti della prole femminile.

L'ultimo fondamentale attributo della protagonista ceresiana è però la dissimulazione, presentata nella *Figlia prodiga* come una necessità e una naturale conseguenza dell'istinto di conservazione. In fin dei conti, si tratterebbe quindi di una prodigalità solo dissimulata, ovvero di un atteggiamento adottato dalla bambina per nascondere al mondo qualcosa di cui si è in possesso, ma che non sarebbe accettato dalla società: *un riflesso di difesa*. Questo è lo spazio di manovra del personaggio femminile ceresiano: una comprensione diversa del mondo e la conservazione di questa conoscenza all'interno di sé stessa, in un nucleo inespugnabile perché dissimulato sotto una maschera sociale. Dal punto di vista testuale, si tratta di narrativa in negativo, cioè che non rappresenta.³⁰ Tramite una siffatta negazione, Ceresa non colpevolizza la sua protagonista: in primo luogo, perché nessun bambino o bambina dovrebbe essere condizionato a tal punto da dover creare delle strategie di difesa del proprio io; in secondo luogo, è il sistema patriarcale in cui vive l'individuo ad avere l'ultima responsabilità.

Nell'opera prima ceresiana la scelta della voce narrante esterna segue quella già effettuata da scrittrici quali Deledda. Nel suo romanzo autobiografico *Cosima* (1936), sebbene ricalchi molti tratti della sua autrice, la protagonista è presentata dal di fuori e tale scelta sembra appropriata per l'aura di universalità femminile che il testo così acquisisce. Lo stesso si può affermare per Ceresa. Le narrazioni si fanno dunque quasi paradigmatiche: in *Cosima*, per l'atmosfera visionaria e vagamente "epica" con cui vengono descritti elementi del quotidiano quali il brigantaggio; nella *Figlia prodiga*, nella costante tensione verso una dimensione astratta, al di là di spazi e tempi storici ristretti.³¹ Inoltre, proprio come in *Cosima* risulta determinante il ruolo delle lettrici implicite, alle quali sono rivolte le riflessioni sul destino riservato a una donna, in particolare relativamente alla vita familiare, all'amore e alla possibilità di una carriera, anche *La figlia prodiga* è un invito alle lettrici a osservare tutte le bambine e le donne della società contemporanea senza l'immagine precostituita che è stata loro imposta. Se l'invito sarà recepito, sarà il momento di mettere tutte le figlie prodighe del mondo al centro:

Perché, se la scrittura può servire a noi, essa può senza
dubbio servire
anche alla figlia prodiga [...]
dato che noi, pur avendo la penna in mano, non riu-
sciamo praticamente che ad avvicinarla
ma non certamente a raccontarla. Non vi sarebbe
quindi da avere nessuna meraviglia se,
[...] venisse pure il
momento in questa storia
in cui il discorso fosse assunto dal vero e proprio
interprete di essa,
che sarebbe poi il suo personaggio. (212)

Nonostante la complicata sintassi, Ceresa mantiene un tono ironico, chiudendo il suo particolare romanzo con una parentesi di quattordici versi in cui la voce narrante si chiede se poi non sarebbe il

³⁰ Si veda ancora Giorgio: "Ceresa's unspeakable character can only be represented in negative, and only by means of non-representational metanarrative," cit., 2.

³¹ "Bisogna dire che, in quel tempo, il banditismo locale aveva un carattere quasi epico." Grazia Deledda, *Cosima* (Milano: Mondadori, 1975), 39.

caso di ricominciare la storia da capo. Nel senso di cominciare a *viverla* da capo. Un ultimo invito per i lettori a guardare oltre la superficie, come commenta anche Adalgisa Giorgio: “The ironic, parenthetical closing sentence of the novel acts as an after-thought beckoning the reader to look behind the surface.”³² Essendo poi una delle ultime frasi della voce narrante un riferimento a come la fine della storia del romanzo sia in realtà il “principio della sua,” ovvero l’inizio della storia della figlia prodiga, questo finale spinge a pensare ancora una volta a un intento programmatico (213). Risiede al di là della letteratura, nel mondo, la possibilità di essere interpreti delle proprie storie, per tutte le bambine e donne reali che si sono trovate a essere figlie prodighe.

L’infanzia in Bambine e l’arte visiva

Nella *Figlia prodiga*, Ceresa sceglie una prosa poetica difficile e sperimentale per cercare quei linguaggi che vadano – formalmente – contro la tradizione letteraria. Mantenendo costante l’interesse per l’infanzia, però, la scrittrice cerca anche una forma espressiva molto diversa, come risulta evidente dal testo *Bambine* del 1990.³³ Si tratta di un romanzo realista, una narrazione in prosa dedicata a situazioni riconducibili alla realtà fattuale e in cui non sembrano esserci prese di posizioni apparenti, come dimostra anche uno dei titoli provvisori, *Famiglia con bambine*, quasi fosse la dicitura di una fotografia. Tuttavia, in forza della focalizzazione interna alle due piccole protagoniste e l’approccio sottilmente ironico, il secondo libro ceresiano risulta di un realismo fortemente innovativo, anche perché la voce narrante dedica molte delle sue descrizioni ai disegni delle due piccole protagoniste. Non solo, senza di essi il senso delle parole viene meno, ma saranno proprio i disegni, più di ogni altro elemento narrativo, a dare voce all’infanzia.

L’interesse principale di Ceresa è proprio la scelta dell’infanzia femminile, come risulta anche da dichiarazioni extra-letterarie contemporanee all’uscita del libro.³⁴ *Bambine*, nel suo focalizzarsi sulla prima infanzia e interrompendosi sul primo affacciarsi della vita adulta, è la descrizione letteraria della difficoltà del divenire femminile. Rimanendo fedele all’analisi di Elena Gianini Belotti, anche Ceresa pensa che ciascun individuo abbia “la possibilità di svilupparsi nel modo che gli è più congeniale, indipendentemente dal sesso cui appartiene.”³⁵ Dal momento della scrittura della *Figlia prodiga*, negli anni Novanta la posizione di Ceresa non è cambiata. Per la scrittrice, la necessità di una lotta femminista contro l’oppressione del sesso femminile e la limitazione della libertà di scelta delle donne è una necessità impellente tanto alla fine degli anni Sessanta quanto nel momento della scrittura di *Bambine*. Come possono confermare anche le carte private e la corrispondenza più tarda, per Ceresa la società (specialmente quella italiana) non si è davvero evoluta. Dopo due decenni, è ancora il tempo di chiedere la fine dell’asservimento; è ancora il caso di scrivere di bambine alla ricerca di sé stesse, in contrasto con un sistema familiare e sociale che invece le costringe a ruoli prestabiliti.

³² Giorgio, cit., 4.

³³ La vicenda editoriale di *Bambine* è diversa da quella del testo precedente, soprattutto perché – come dimostra la corrispondenza della scrittrice – dopo la prima opera molti critici erano in attesa di un secondo libro a firma di Ceresa. Nonostante Ceresa nelle sue lettere affermi spesso di essere impegnata a scrivere una trilogia sul tema dell’esistenza femminile, a livello di pubblicazioni il risultato si limita a *Bambine*. Le varie riscritture e i diversi dattiloscritti (tra cui uno redatto in prima persona), mostrano comunque lo strenuo lavoro alla ricerca della forma letteraria più soddisfacente, per nessun altro se non per Ceresa stessa.

³⁴ Commentando la pubblicazione di vari racconti sull’infanzia organizzata da *Memoria* nel 1990, Ceresa scrive: “situarsi nel mondo per una bambina non è tanto evidentemente come sembra invece il caso per i bambini, una questione di sessualità, ma un più complesso e difficoltoso obbligo di decifrazione delle realtà circostanti e dei loro significati.” ASL, A-1-a/5-1.

³⁵ Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine. L’influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (Milano: Feltrinelli, 1973), 8.

In *Bambine*, fin dalle prime pagine, è evidente il conflitto tra giovane soggetto femminile e società; un conflitto che rimane poi in primo piano nelle vesti di un lungo processo di formazione graduale, facendo del romanzo un altro esempio di *Bildungsroman* al femminile: pagina dopo pagina si legge delle nuove acquisizioni intellettive delle due sorelle protagoniste e delle loro nuove prese di posizione. La seconda opera ceresiana segue alcune delle caratteristiche individuate da Monica Farnetti. Secondo la studiosa, molti romanzi di formazione scritti da donne nel secondo Novecento sono narrazioni in cui si “altera la storia e l’impianto curriculare tradizionale per dare conto di una soggettività diversa” e in cui l’obiettivo è parlare del mondo tutto e non solo di un singolo destino.³⁶ Non si tratta quindi solamente di cambiare il genere sessuale del *Bildungsroman*. Ceresa vuole indagare nella scrittura l’espressione di una soggettività non predeterminata dalle imposizioni familiari. In *Bambine*, per esempio, l’autrice presenta due personaggi nel loro formarsi: le bambine sono *in fieri*, non hanno ancora chiaro quale tipo di donna vogliono essere; e il focalizzarsi sul periodo dell’infanzia permette a Ceresa di sottolineare questo processo ancora e sempre in corso. Inoltre, l’anonimia propria del romanzo ceresiano permette di avere l’espressione del suddetto *mondo tutto*, oltre le singole esperienze individuali.

Come *La figlia prodiga*, il secondo testo ceresiano posiziona le sue protagoniste all’interno di una soverchiante famiglia patriarcale, diretta e comandata da un padre dispotico, tanto incapace di comprendere le proprie figlie quanto disinteressato alle stesse. Egli stesso pronuncia le parole “io sono il signore e padrone di questa casa” e diventa quasi una macchietta di se stesso nell’affermare: “marmaglia inappetita, urlante e defecante. Parassite di non gradevole aspetto, ingombranti e disordinate. Tenetevi alla larga da me.”³⁷ Ceresa offre così un’esacerbata critica del sistema patriarcale, in cui la differenza tra uomo e donna è fondamentale solo per posizionare l’uomo più in alto, padrone dei corpi così come delle anime, in una chiosa finale che ricorda ironicamente la liturgia ecclesiastica: “Non dimenticate mai che sono non stato io a portarvi in grembo e ad allattarvi. Niente domestichezza. Ritiratevi con vostra madre e appollaiatevi sui suoi seni. Ve ne scaccerò soltanto per brevi momenti quando mi aggrada, perché tale è il mio potere e così sia” (227).³⁸ Nonostante l’ironia, la narrazione di *Bambine* rimane distaccata e fredda, in modo da replicare anche nella forma testuale l’atmosfera poco accogliente e fredda che le due sorelle vivono nella casa paterna: uno spiacevole involucro, formale e contenutistico, per i lettori a livello testuale e a livello diegetico per i personaggi. Nella rappresentazione di questo padre-padrone, il testo di Ceresa ricorda un altro romanzo dedicato alla crescita di una soggettività femminile: *Dalla parte di lei*, di Alba de Céspedes. Libro in cui la crescita intellettuale della protagonista Alessandra va di pari passo con la storia d’Italia, vittima dell’era fascista e poi del secondo conflitto mondiale, anche *Dalla parte di lei* dà all’infanzia una grande ruolo formativo. Sono i primi anni di vita di Alessandra a creare in lei il disgusto e la repulsione per il padre (il primo uomo di casa), così come è nei primi anni che la voce narrante – in questo caso la stessa Alessandra, che si auto-racconta – ritrova i motivi che la porteranno poi ad assassinare il marito, il secondo uomo di casa. Nel suo testo del 1949, de Céspedes trova nell’infanzia un dispositivo narrativo di fuga: è lì che Alessandra si rifugia, nei momenti più drammatici del romanzo e soprattutto nel finale, quando ha rivelato tutta la verità sulla sua storia:

se la condanna verrà confermata e io dovrò constare intera la condanna, non mi rammarico di rimanere tanti anni chiusa in una cella [...]. Questa cella, per esempio, guarda in un cortile [...]. E

³⁶ Monica Farnetti, “Giochi di parole,” in *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, 84.

³⁷ Alice Ceresa, “Bambine,” in *La figlia prodiga e altre storie* (Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2004) 226. Anche in questo caso, le citazioni saranno parentetiche per tutta la sezione dell’articolo dedicata a *Bambine*.

³⁸ Enfasi mia.

ormai chi conosce queste pagine sa che restarmene in silenzio presso una finestra è, *fin dai più remoti giorni dell'infanzia*, una delle mie condizioni di felicità.”³⁹

La protagonista, rivelatasi voce narrante, ha trovato tramite l'espressione letteraria la pace che provava anche nella tanto remota quanto adorata infanzia.

Al di là delle analogie con questo e altri romanzi, come l'insondabile separazione tra uomini e donne, l'intimo rifiuto della sessualità, l'espressione della voce femminile tramite il mezzo artistico, l'infanzia non è mai vitale come nella narrativa di Ceresa. L'infanzia di *Bambine* non è remota, ma è sempre presente. Le protagoniste ceresiane fanno capolino fra le righe del testo nel loro essere prima curiose dei corpi dei genitori, poi della casa paterna, infine degli esseri umani del quartiere e degli uomini, esseri ignoti e un po' disgustosi. Nel sesto capitolo inizia la scomposizione del corpo del padre, in una narrazione costantemente alternata tra la focalizzazione zero e la focalizzazione interna alle due bambine.⁴⁰ Nella stessa pagina, si passa da un “Sennonché la figura paterna provoca apprensione nelle figlie” a commenti possibili solo considerando come punto di vista quello delle due bambine: “La sua presenza è ingombrante e riesce a trasformare di punto in bianco l'intera casa, ragione per cui è una vera fortuna non averlo fra le pareti domestiche dalla mattina alla sera.” (233) La decostruzione paterna, simbolo sensibile di una decostruzione teorica del sistema patriarcale, parte dal naso, per proseguire con i piedi e il modo di camminare del genitore, infine si sofferma sullo sguardo e quindi sugli occhi. Le bambine compiono un passo verso la comprensione del sé e del mondo e solo dopo questa presa di coscienza la figura paterna, quasi una marionetta nelle mani delle giovani sorelle, può tornare all'unità: “Infine appare gradualmente ricomponendosi non si sa né come né quando la grande ed estranea figura dell'uomo in quanto tale” (242). La presa di posizione successiva è nei confronti della casa, in un incrocio tra l'espressione dello spazio, della sessualità e dell'età. Così si parla delle due camere da letto: “L'una è destinata ai bambini e si apre anche sulla luce del giorno, l'altra appartiene all'inimmaginabile connubio parentale dell'oscurità” (245). Si tratta di una vera esplorazione fisica per le due sorelle, che penetrano nel talamo dei genitori in momenti diversi del giorno, rimanendone però ugualmente turbate: “Le due bambine nutrono nei confronti di questa stanza sentimenti forse diversi, non è possibile saperlo, ma senza dubbio condividono una uguale inquietudine al suo proposito” (248).

L'espressione di una dimensione infantile alternativa a quella maschile emerge con forza nella seconda parte del romanzo, quando le due sorelle lasciano la primissima infanzia per avviarsi verso la pubertà. C'è l'espressione del “passaggio dall'essere persona ad essere nata con corpo di donna,” come afferma Fortini per *Una donna*, considerando il primo romanzo italiano storicamente dedicato al divenire femminile in cui si fa attenzione alla specificità del corpo femminile e di che cosa significhi viverlo nella società patriarcale.⁴¹ In *Bambine* corporeità e sessualità sono appaiate, in quanto per le sorelle crescere fisicamente significa anche comprendere di appartenere al sesso femminile. Si tratta di una femminilità accettata con disagio, in quanto le si sarebbero preferite la mascolinità e le avventure annesse, piuttosto che un avvenire già incanalato in ruoli femminili imposti. Introiettata l'inevitabile femminilità, per le sorelle la prova definitiva arriva all'emergere di un corpo nuovo, ovvero del proprio corpo adulto di donna. In una narrazione in bilico tra la focalizzazione interna alle bambine in crescita e la focalizzazione zero, con la voce narrante scientificamente attenta al cambiamento del corpo femminile, *Bambine* presenta asetticamente i tipici effetti della pubertà sul corpo di una donna: il ciclo mestruale, la crescita del seno, la prima peluria.

³⁹ Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei* (Milano: Mondadori, 1964), 549. Enfasi mia.

⁴⁰ La focalizzazione zero è l'espressione iniziale della volontà autoriale di far sentire ai lettori la voce delle protagoniste, che infatti poi avrà più spazio grazie alle descrizioni dei disegni delle bambine.

⁴¹ Fortini, “Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano,” 39.

Nonostante l'aura di freddezza e artificio, dalle pagine traspare il sottile disgusto vissuto dalle due protagoniste alla vista del loro nuovo fisico, un disgusto seguito da un'accettazione tanto necessaria quanto obbligatoria. La maturazione sessuale è di *natura accidentale*, in un capovolgimento del divenire femminile romanzesco rispetto alle opere letterarie precedenti.⁴² Infatti, il riconoscimento e la comprensione dell'appartenenza al sesso femminile avvengono senza scandali, in quanto si tratta di una condizione apparentemente ineluttabile, dal punto di vista di Ceresa, mentre non lo sono i ruoli di genere.

Nel libro ceresiano la ribellione a ruoli di genere precostituiti è legata allo sguardo femminile e all'arte visiva. Le due bambine vengono rappresentate nell'eseguire dei disegni e la decostruzione del padre avviene anche tramite l'uso di matite colorate, in un processo creativo che fa eco a quello della scrittrice stessa. Le protagoniste ceresiane si diletano a disegnare il naso del padre "in mezzo a un foglio con ogni possibile colore della scatola delle matite," deformandolo e trasfigurandolo tanto da renderlo irriconoscibile alla madre (234). La voce narrante si esime dal dare giudizi, ma considera anche come il naso sia l'inizio e la fine di tutto: "Si deve credere che il naso paterno nell'uomo sia un particolare importante perlomeno dal punto di vista delle figlie, perché con esso incominciano e finiscono le riproduzioni dell'originale a mezzo di manufatti." (Ibid.) Questo e altri brani sono un richiamo ironico agli studi psicoanalitici e alla sublimazione di attributi corporali, e specificatamente sessuali, in oggetti socialmente accettati.⁴³ In un altro punto del testo i disegni delle bambine sono definiti "insospettabili manifestazioni della loro reazione al fenomeno casalingo" e all'interno dell'universo romanzesco sono davvero l'espressione visiva della presa di coscienza infantile (268). Il diciottesimo capitolo è poi dedicato all'analisi dei disegni raffiguranti le figure del padre e della madre. Poche pagine descrittive in cui è possibile capire la percezione che le bambine hanno dei loro genitori e in cui si assume la prospettiva infantile osservando i disegni che sono stati prodotti da tale punto di vista. Il padre *longilineo* e *immutabile* è rappresentato nei suoi scatti di rabbia, durante i quali "si veda la faccia dell'uomo orribilmente sfigurata da una grande bocca irta di denti senza che però mai un qualche capello gli si rizzi sulla testa." (Ibid.) La madre è altrettanto esagerata e ridicolizzata, composta da "un curioso corpo strozzato goffamente in due tronconi all'altezza della vita, e da due stinche gambette scoperte sotto il ginocchio e ritte in genere su non sempre minuscoli trampoli." (Ibid.) Ceresa, opponendosi alla classica rappresentazione dell'infanzia femminile, non offre la possibilità di vedere questi disegni come sintomo dell'amore delle bambine verso i genitori. In questi disegni, le due piccole protagoniste *si accaniscono* sui genitori e analizzano con acume la triste situazione familiare, in cui spesso il padre è irato e la madre in lacrime; nei disegni "La distanza fra i due corpi è tale da potervi volendo facilmente piazzare in lontananza una intera casa munita bene in vista di tutti i crismi che la distinguono." (271) Come nel finale del suo racconto *La morte del padre*, resoconto delle reazioni di una famiglia alla morte del capofamiglia, Ceresa sembra dire ancora una volta "Allora la famiglia infine esploderà."⁴⁴

In Ceresa c'è la consapevolezza del problema della forma, nel senso dello stile di un'opera letteraria e nel senso della forma dell'esistenza femminile. L'approccio a *Bambine* è quindi l'approccio

⁴² La sensazione di obbligatorietà propria dell'essere donne ricorda l'approccio di Adrienne Rich e la sua critica all'idea di eterosessualità obbligatoria. In particolare nel saggio "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," Rich nota come non sia vero che l'eterosessualità femminile sia una scelta libera, ma faccia parte del potere oppressivo che la società patriarcale ha sulle donne. Si tratterebbe solo di un altro *power enforcement*. Si veda "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," *Signs* 5.4 (1980): 631-660.

⁴³ Nella psicoanalisi infantile, i disegni sono stati effettivamente usati per comprendere traumi o emozioni non esprimibili a parole. Si vedano, per esempio, Laura Barraza, "Children's Drawings About the Environment," *Environmental Education Research* 5, no. 1 (1999): 49-66 e Ann W. Burgess, Maureen P. McCausland, Wendy A. Wolbert, "Children's Drawings as Indicators of a Sexual Trauma," *Perspectives in Psychiatric Care* 19, no. 2 (1981): 50-58.

⁴⁴ Alice Ceresa, "La morte del padre," in *La figlia prodiga e altre storie*, 211.

a un'immagine astratta, ben definita in sé ma non chiara per lo spettatore. Esiste un legame indissolubile tra scrittura e disegno, come mostra l'incipit della seconda opera ceresiana: l'affermazione, scritta in corsivo in una sorta di prefazione precedente al primo capitolo, “*Occorre disegnare, per incominciare, una piccola città*” (215). A questa seguono alcune pagine in cui brevi parole e piccole immagini sbucano dal bianco del foglio. In *Bambine* è il lettore che decide che cosa vedere e quando: “*Come diretta conseguenza del sopra enunciato concetto e a sua elementare illustrazione, si inseriscano ora alcune figure di uomini e donne grandi e piccoli [...]. Non può di seguito mancare un viandante isolato, a scelta di abbigliamento indifferente e secondo preferenza.*” (216) La fine della prefazione è ancora una volta un commento all'opera dentro l'opera, che fonde parola e immagine: “*E ora, riconsiderando le facciate in primo piano, non resta che procedere voltando il foglio.*” (217) Al pari di Paul Klee nella sua opera visiva del 1938 *Nascita di una poesia*, dove varie lettere dell'alfabeto emergono dal bianco della tela e interrogano il fruitore, spingendolo a trovare un significato nell'opera stessa, così in *Bambine* le due protagoniste emergono dal testo con i loro atti non convenzionali, i loro disegni sovversivi e il loro vivere la femminilità atipicamente.⁴⁵ Nelle maglie della scrittura, l'arte visiva diventa la loro voce.

Conclusioni

In *Bambine*, è evidente l'abilità di Ceresa nel rappresentare una situazione molto intima rimanendo sempre distaccata, analitica ma comunque coinvolta.⁴⁶ Questo testo è l'espressione letteraria del quotidiano accadere delle cose all'interno di una casa, con il fine di indagare quale sia la funzione di due giovani soggetti femminili nel mondo e quale sia il loro punto di vista sul mondo stesso. *La figlia prodiga* è, invece, la prima prova pubblica in cui Ceresa indaga le potenzialità del romanzo, ovvero mette in dubbio gli strumenti letterari in suo possesso e compie esperimenti creativi con essi, proponendo contemporaneamente un'esposizione tanto pubblica quanto criptica dell'inizio del divenire.

In questi due esempi ceresiani di *Bildungsroman* al femminile, se esiste una formazione in divenire, essa avviene comunque all'interno del nucleo familiare e sotto la guida genitoriale. Tuttavia, questo processo di crescita diventa, nel corso di entrambe le narrazioni di Alice Ceresa, una graduale presa di coscienza del significato stesso di essere donne. L'educazione fornita all'interno della tradizionale istituzione familiare si ritorce contro il sistema stesso, in quanto le protagoniste ceresiane decidono di sperperare i beni forniti da questa formazione, così da poi sovvertire e ripudiare la famiglia e l'educazione ricevuta, per infine arrivare alla consapevolezza del proprio essere e del proprio ruolo. Come le giovani protagoniste dei due testi ceresiani provengono da certe famiglie ma ne ripudiano le tradizioni e le ricchezze, così *La figlia prodiga* e *Bambine* provengono da un certo passato letterario ma ne contestano i dettami stilistici e ideologici. Negli anni Novanta, come negli anni Sessanta, Ceresa usa varie forme di sperimentalismo per esprimere l'inizio del divenire femminile, scrivendo sempre dalla parte delle bambine.

Opere citate

Aleramo, Sibilla. *Una donna*. Milano: Feltrinelli, 1989.

⁴⁵ Il riferimento a Klee è qui motivato anche dalla passione di Ceresa per l'artista svizzero, come dimostrano anche alcuni volumi della sua biblioteca privata. Inoltre, nella sua introduzione al volume *La figlia prodiga e altre storie*, Zappa Mulas ricorda di aver chiesto alla scrittrice quale fosse stato il modello letterario decisivo per *Bambine* e di aver ricevuto come risposta Paul Klee.

⁴⁶ Scrive in una lettera del 1990 la scrittrice Giovanna Sandri, a proposito dell'appena uscito *Bambine*: “un mondo non tridimensionale, senza voci, senza nomi propri, dove tutto esiste solo per la percezione di un impersonale occhio fatto di parole.” ASI, B-2-SAN.

- Barraza, Laura. "Children's Drawings About the Environment." *Environmental Education Research* 5, no. 1 (1999): 49–66.
- Bono, Paola e Laura Fortini. *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* Roma: Iacobelli, 2007.
- Burgess, Ann W., Maureen P. McCausland, Wendy A. Wolbert. "Children's Drawings as Indicators of as Sexual Trauma." *Perspectives in Psychiatric Care* 19, no. 2 (1981): 50–58.
- Ceresa, Alice. *La figlia prodiga*. Torino: Einaudi, 1967.
- . *La figlia prodiga e altre storie*. Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2004.
- Cordibella, Giovanna. "Nel laboratorio di Alice Ceresa. Percorsi genetici e storia editoriale della *Figlia prodiga*." *Versants* 60, no. 2 (2013): 67-80.
- . "Retrosceca e difficoltà di un esordio: *La figlia prodiga* di Alice Ceresa." *Quarto. Rivista dell'Archivio Svizzero di Letteratura* 13 (2013): 31-36.
- Deledda, Grazia. *Cosima*. Milano: Mondadori, 1975.
- De Gregorio, Concita. *Cosa pensano le ragazze*. Torino: Einaudi, 2016.
- de Céspedes, Alba. *Dalla partedi lei*. Milano: Mondadori, 1964.
- de Lauretis, Teresa. "Figlie Prodighe." *DWF* 2–3, no. 30–31 (1996): 80–90.
- Domenichelli, Mario. "Il romanzo di formazione nella tradizione europea," in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*. A cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli. Pisa: Edizioni ETS, 2007. 11-37.
- Gianini Belotti, Elena. *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli, 1973.
- Giorgio, Adalgisa. "Bad Girls in the 1970s and in 1990s: Female Desire and Experimentalism in Italian Women's Writing," *Italianistica Ultraiectina* (2008).
- Labovitz, Ester. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York: Peter Land, 1986.
- Lipperini, Loredana. *Ancora dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- Marrone, Claire. *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women*. New York: Greenwood Press, 2000.
- Masenga, Ilaria. "Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere." *Quaderni di donne e ricerca* 16 (2009).
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1987.
- Milden, Michael. *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Parachini, Paolo. "Intervista con Alice Ceresa." *Quaderni Grigionitaliani* 60, no. 3 (1991): 297–99.
- Phelan, Shane. *Getting Specific. Postmodern Lesbian Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rich, Adrienne. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence." *Signs* 5.4 (1980): 631-660.