

NESSUNA TORNA INDIETRO: VOCI DI DONNE DISSIDENTI NEL ROMANZO DI ALBA DE CÉSPEDES *There's No Turning Back: Dissident Women's Voices in Alba de Céspedes' Novel*

Giulia BIDDAU

Università degli Studi di Sassari

Fecha final de recepción: 14 de octubre de 2025

Fecha de aceptación definitiva: 23 de octubre de 2025

RIASSUNTO: Nel suo romanzo *Nessuno torna indietro* (1938), Alba de Céspedes racconta il percorso di formazione di otto giovani donne con sogni e ambizioni distinte, in aperto contrasto con l'unico modello di donna –moglie, madre e angelo del focolare– promosso dall'ideologia fascista. In questo mosaico tutto al femminile, l'autrice mira a sovvertire il discorso patriarcale della propria epoca, nel tentativo di cambiare la narrazione dominante e creare un immaginario alternativo più realistico, che invita a una riflessione ancor oggi necessaria.

Parole chiave: Alba de Céspedes; *Nessuno torna indietro*; letteratura italiana, Novecento; identità femminili.

ABSTRACT: In her novel *There's no turning back* (1938), Alba de Céspedes narrates the coming-of-age of eight young women with diverse dreams and desires, clashing with the Fascist ideology's singular female ideal: wife, mother, and hearth angel. Through this all-female mosaic, the author aims to subvert the patriarchal discourse of her time, challenging the dominant narrative and offering a more realistic, alternative vision that invites reflection even today.

Keywords: Alba de Céspedes; *There's No Turning Back*; Italian literature; 20th century; women's identities.

Pubblicato nel novembre del 1938 da Mondadori per la collana Romanzi, *Nessuno torna indietro* segna la vera decisiva affermazione di Alba de Céspedes nel panorama letterario del Novecento. Il romanzo, strutturato in quattro capitoli, racconta

le vicende di otto ragazze, studentesse del Grimaldi, un collegio femminile romano gestito dalle suore. Il cronotopo è ben definito, al fine di consentire una narrazione assolutamente realista, ancorata al tempo presente dell'autrice: siamo nella Roma degli anni Trenta. Nei due capitoli centrali, tuttavia, le vicende delle protagoniste ci portano dall'Istituto Grimaldi verso i loro differenti luoghi d'origine: la Spagna per Vinca; la Sardegna per Augusta; la Calabria per Silvia; la Puglia per Anna e Valentina; Firenze per Emanuela; Milano per Milly e Xenia. Le origini di Vinca consentono una messa a fuoco più ampia del periodo storico, al di là del contesto socio-politico italiano, permettendo di far riferimento, nella propria condizione di esule e in prospettiva femminile, alla guerra civile spagnola. Negli altri casi, come sostiene Marina Zancan, le ambientazioni che emergono rappresentano i differenti «spaccati regionali di un'Italia fascista filtrati dall'esperienza di giovani donne impegnate in scelte rese complesse dalle attese familiari, e che si confrontano ognuna con il modello sociale della “nuova” italiana» (Zancan, 2022: 1613).

La voce narrante, in terza persona, è esterna rispetto ai fatti che intercorrono dal novembre del 1934 all'estate del 1936; ciononostante, questa scelta non ostacola in alcun modo l'espressione autentica delle *personagge*, anzi: attraverso il ricorso continuo al discorso indiretto libero, i loro pensieri emergono senza mediazione né giudizio, delineando la personalità differente di ognuna. Con *Nessuno torna indietro*, dunque, Alba de Céspedes inaugura una nuova e più consapevole direzione di ricerca poetica e formale rispetto alla sua precedente produzione letteraria, indagando un punto di vista femminile che, proprio grazie alla scelta di una *narrazione corale* delle diverse vicende proposte, si presenta come reale, sfaccettato e non stereotipato: «un punto di vista multiforme, che non si disperde in un coro ma mantiene vive le specificità delle singole voci» (De Céspedes: 2022), come si legge nella quarta di copertina della nuova edizione 2022 di Mondadori. Le protagoniste, diverse tra loro non solo per origine geografica, ma anche per classe sociale, condizioni e aspirazioni, compiono tutte un personale percorso di (*r*)esistenza, alla ricerca d'una propria dimensione d'autonomia; scoprendo sentimenti e inclinazioni soggettive non conformi a quell'unico modello di donna, madre, moglie e angelo del focolare tanto caro al regime. Ognuna percorre la propria strada verso un destino differente, in nessun caso presentato come migliore o peggiore. Tutte vivono quel fatidico momento di crescita, di passaggio da ragazza a donna: quel *prima e dopo* da cui non è più possibile tornare indietro. Il titolo, infatti racchiude in sé la chiave di lettura dell'intera opera. La stessa autrice, a tal proposito, dichiara:

Nessuno torna indietro invece non ricordo come lo volevo chiamare... Mondadori mi disse che bisognava cambiare questo titolo perché non era giusto, e allora io dissi, ma no si deve chiamare così perché quando escono da questo pensionato e per la corte si vanno incontro son tutte diverse, una sola cosa è uguale per tutte, è che nessuno torna indietro (Carroli, 1993: 78).

Evocativa, in tal senso, è la metafora, ricorrente nel testo, del ponte inteso come percorso di crescita e di emancipazione personale che chiunque, nella propria vita,

è portato ad attraversare, qualunque sia l'esito. È Silvia a introdurla parlando con le altre ragazze:

È come se fossimo su un ponte. Siamo già partite da una sponda e non siamo ancora giunte all'altra. Quella che abbiamo lasciato è dietro le nostre spalle, neppure ci voltiamo per guardarla. Quella che ci attende è ancora avvolta nella nebbia. Non sapremo cosa scopriremo quando si dissiperà (De Céspedes, 2022: 78).

Il personaggio di Silvia Custo, l'intellettuale del gruppo che sceglie di dedicarsi agli studi «per vivere» (De Céspedes, 2022: 267), dichiarando, fin dalle pagine: «Io non mi sposerò mai» (De Céspedes, 2022: 20), è altamente dissacrante rispetto all'immagine tradizionale della donna che il regime fascista promuoveva, in quanto portavoce d'un desiderio di emancipazione femminile che si esaudisce nel lavoro e negli studi universitari, scontrandosi con le limitazioni culturali dell'epoca. Il giudizio che emerge sul suo conto da parte di altri personaggi è tutto fondato su un *male gaze* profondamente introiettato e ampiamente condiviso, che definisce la donna soltanto in relazione all'uomo. Così, quando Emanuela sostiene che «Silvia è un genio», Andrea Lanziani, l'uomo con il quale si frequenta, ribatte: «Sarà, ma è brutta, non è una donna»; specie se paragonata a Vinca, la quale: «Quella sì che è una donna, al contrario: è più che bella» (De Céspedes, 2022: 87). Il parallelismo *donna/non donna* si ripete anche attraverso le parole del professor Belluzzi –al quale Silvia fa da assistente– che, parlando della propria moglie Dora, la definisce una: «“Donna proprio... proprio donna, ecco”. E Silvia non capiva se, con quelle parole, egli volesse esprimere ammirazione o benevolo compatimento» (De Céspedes, 2022: 115). Di fatto, lei stessa, paragonandosi alla signora Dora, considera:

io non saprò mai entrare, vestita così, nel suo studio; entrare con un'onda di profumo, la cipria in viso, e la tazza di tè in mano. Lei entra come una donna mentre io lavoro accanto a lui, come un compagno. Non si accorge neanche di non essere più solo, quando io entro: io sto, con lui, dalla parte degli uomini (De Céspedes, 2022: 99).

Attraverso l'esempio di Silvia, dunque, de Céspedes evidenzia quegli stereotipi di genere che confinano il femminile, così come il maschile, entro rigidi standard estetici e di comportamento che limitano la libera espressione personale. Così, tra le pagine del testo leggiamo che «Quando Silvia era bambina amava giocare a correre con i maschietti della sua età, mentre le sorelle intrecciavano ghirlande» (De Céspedes, 2022: 115); solea inoltre dilettersi con attività considerate maschili, come vestire i calzoncini del fratello, cavalcare e ascoltare storie di banditi. Finché:

A tredici anni, d'improvviso, aveva domandato alla madre: «Ditemi, mamma, sono proprio brutta, vero?».

«Chi ti dice questo?».

«Lo hanno detto certe ragazze che giocano con le sorelle. Ridevano, anche le sorelle ridevano e anzi hanno aggiunto: «Non l'avete vista coi calzoncini di nostro fratello? È un maschio anche lei» (De Céspedes, 2022: 115-116).

La mancata adesione a un modello convenzionale di femminilità la porta a confrontarsi con le rigide e punitive aspettative sociali, incorrendo inevitabilmente in un'esperienza di esclusione e derisione che giunge a minare la percezione di sé. Il percorso di Silvia è dunque un percorso di emancipazione a tutto tondo: non solo concretamente, grazie al conseguimento della laurea che le permetterà di lasciarsi alle spalle l'umile condizione d'origine e accettare una cattedra all'Università di Pisa, potendo così lavorare della propria passione; ma anche idealmente, emancipandosi rispetto ai pregiudizi d'una società dalla quale non si è mai sentita compresa. La propria realizzazione personale si compie, dunque, ma a caro prezzo: Silvia attraversa il ponte, proiettata verso le proprie aspirazioni professionali, ma inevitabilmente avverte anche il suo conseguente avviarsi «verso un destino solitario che ancora non lascia intravedere nessuna possibilità di associare la vita intellettuale al destino femminile» (Carroli, 1993: 54-55) come comprende lei stessa il giorno della propria laurea, quando constata: «oggi intuisco quanto sia temerario andare incontro all'avvenire, difesa soltanto da un pezzo di carta» (De Céspedes, 2022: 226).

Come Silvia, anche Augusta aspira a una realizzazione personale che passi per il riconoscimento intellettuale e vive il suo essere donna in maniera apertamente divergente rispetto alle aspettative della società. Il suo personaggio, portavoce di una feroce critica sociale rispetto alla condizione femminile, appare tanto problematico durante il Ventennio al punto da essere completamente escluso dal film del 1943 diretto da Alessandro Blasetti. In Augusta, Alba de Céspedes sembra far convergere, più che in ogni altro personaggio all'interno del romanzo, la propria poetica di *(R)esistenza femminile*. Augusta, la più anziana tra le studentesse del Grimaldi, «aveva almeno trent'anni: alta, ma grassa, i capelli neri e crespi tagliati a zazzera» (De Céspedes, 2022: 8). Come l'autrice, sogna di diventare una scrittrice affermata: «un lavoro da zitella, come i merletti a filé, pensava Emanuela» (De Céspedes, 2022: 103); eppure, nel suo personaggio, che sfida i pregiudizi e i limiti imposti dal proprio tempo, possiamo scorgere una sorta di eco femminile, di richiamo alla scrittrice Grazia Deledda, come un omaggio, per via delle origini sarde che fanno da sfondo ricorrente alle storie che racconta. Incompresa nelle sue radicali visioni anticonformiste, Augusta intende la scrittura come un potente mezzo di denuncia sociale e, a proposito del libro che sta scrivendo, dichiara: «Capisco sempre meglio quanto sia urgente che io finisca il mio libro; che tutte le donne possano leggerlo» (De Céspedes, 2022: 164); in quanto, spiega:

tratto di un problema universale: il conflitto tra uomo e donna. Susciterà molte polemiche perché asserisco che, noi, possiamo benissimo fare a meno di loro; che li sopportiamo per secolare tradizione di schiavitù, non per vera attrazione fisica. Dico, anzi, della istintiva ripugnanza che la donna prova per l'uomo. Un libro rivoluzionario, insomma (De Céspedes, 2022: 161).

Scrive di notte, Augusta, come de Céspedes —«Sono appena le undici. A quest'ora, nel silenzio, si lavora benissimo» (De Céspedes, 2022: 103)—; beve e fuma molto —«soprattutto quando lavoro: per tenermi sveglia» (De Céspedes, 2022: 162)—, ragione per cui, agli occhi esterni, anche lei, come Silvia, non è considerata una *vera*

donna: «Aveva preso gesti e atteggiamenti virili» (De Céspedes, 2022: 162); «I suoi gesti erano ogni giorno meno femminili» (De Céspedes, 2022: 270) e la sua vita, «diversa da quella di loro tutte» appariva «Sprecata [...] eppure sempre sorretta da un'illusione» (De Céspedes, 2022: 162). Per Augusta, tuttavia, «si nasce femmine e si diviene donne, col tempo» (De Céspedes, 2022: 205), anticipando il celebre assunto femminista espresso da Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso* (1949), per cui «Donna non si nasce, lo si diventa» (De Beauvoir, 2016: 271), che rispecchia la consapevolezza per cui la femminilità sia da intendersi non come un dato biologico, quanto piuttosto come un costruito sociale, un processo che si costituisce culturalmente. Così, la posizione di Augusta appare chiara e radicale nella volontà di ridefinire cosa significhi esser donna al di fuori delle norme imposte dalla società:

la donna per liberarsi dalla tirannia dell'uomo deve sostituirsi a lui, creandosi una vita autonoma, affrancata anche dalla servitù dei sensi: deve conseguire l'indipendenza dello spirito e della carne. [...] Ognuna di noi avrà una propria vita indipendente, in ogni campo, saremo salve dalla paura (De Céspedes, 2022: 205).

Nelle parole che rivolge a Emanuela, leggiamo inoltre quello che sarà uno dei nuclei tematici principali della poetica decéspedesiana: il matrimonio come gabbia e perdita dell'autonomia femminile; principio ripreso poi, in maniera più ampia, nel successivo romanzo *Dalla parte di lei* (1949) e sviluppato pienamente in *Quaderno proibito* (1952):

«Senti» Augusta le disse infine con voce affettuosa: «tu sei contenta di sposarti. Ti sposi. Ma hai riflettuto che, da quel giorno, non sarai più padrona di te? Anche quando sarai sola, una presenza, una volontà, un potere a te estraneo ti dominerà. Non serberai più nulla di tuo, neanche il nome, sarai soltanto la moglie del signor Lanziani; il quale, però, avrà il diritto di conoscere tutto di te: che fai, che pensi, e se glielo nasconderai sarà un tradimento. Anche i tuoi figli saranno suoi. Tu li metterai al mondo e lui, per legge, ne disporrà a suo piacimento. [...] una volta sposata, non sarai mai più libera, neanche nel tuo intimo (De Céspedes, 2022: 162-163).

Il collegio Grimaldi rappresenta dunque per Augusta il ponte stesso, quella dimensione sospesa dell'attesa prima del passaggio da uno *status* a un altro —«Augusta diceva sempre: “L'essenziale, nella vita, è aspettare qualcosa”» (De Céspedes, 2022: 23)—; una dimensione in cui lei stessa si rinchiude poiché, oltre a non poter tornare indietro, si rivela anche incapace di conformarsi a qualsiasi ruolo femminile socialmente accettato; come lei stessa dichiara:

A casa, ormai, non si può più tornare. I genitori non dovrebbero mandarci in città. Dopo, anche se torniamo, siamo cattive figlie, cattive mogli. Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa? E, per i nostri paesi, aver vissuto sole in città vuol dire essere donne perdute. Quelle che sono rimaste, che sono passate dall'autorità del padre a quella del marito, non ci perdonano di aver avuto la chiave della nostra camera, di uscire e di entrare all'ora che vogliamo. E gli uomini non ci perdonano di aver studiato, di saperne quanto loro (De Céspedes, 2022: 102).

Come si legge alla fine del romanzo, in molti casi «la nostra vera patria è il ponte» (De Céspedes, 2022: 305). Augusta non riesce ad attraversarlo, rimane nel mezzo. E così sarà anche per Valentina, che sostiene che «Sposarsi [...] è passare sull'altra sponda» (De Céspedes, 2022: 20), concependo il matrimonio come unica possibilità di riscatto da una condizione di povertà da cui non riesce a emanciparsi e da una famiglia patriarcale in cui si sente oppressa:

Io sono povera e avrò la mamma a carico. Non posso lasciarla. E chi mi prenderà così? Nessuno. [...] Sapessi che vita in casa mia! I fratelli fumano sigari che ammorbano l'aria, noi cuciniamo, li serviamo a tavola, laviamo i piatti. Al mattino, quando s'alzano, lasciano nella camera l'afrore del vino bevuto la sera prima all'osteria. Poi loro escono: e a noi restano i letti da rifare, la biancheria da lavare, le faccende... (De Céspedes, 2022: 145).

Valentina soffre per la propria condizione di frustrazione e invisibilità: «Si vedeva di essere, tra le sue compagne, una figura secondaria» (De Céspedes, 2022: 259), vivendo di fatti all'ombra di Anna, anche lei pugliese ma appartenente a una ricca famiglia di proprietari terrieri. Il confronto oppositivo tra le due è netto e costante: se Valentina spera di riuscire a fuggire dalla propria terra per poter essere felice, Anna desidera più d'ogni altra cosa tornarvi. Il parallelismo tra i due personaggi è reso ancora più esplicito, nel testo, dal personaggio di Mario Aponte, il giovane di cui entrambe s'innamorano, ma che, alla fine, sarà Anna a sposare. La figura di Anna, infatti, è quella certamente più in linea, all'interno del gruppo, con una femminilità canonica, «legata a un mondo e a un sistema di valori arcaico e rassicurante, basato su regole e ruoli antichi» (Cardone, 2012: 321); al contrario, quella di Valentina appare assolutamente *disturbante* in questo senso: non, come Augusta, nell'accezione di *dissidente*, giacché le sue ambizioni sono pienamente conformi al ruolo di moglie che vorrebbe ma che non ha la possibilità di rivestire; quanto piuttosto nella misura in cui la sua stessa esistenza, non compiendo con le aspettative socialmente attese, consegna al pubblico un'immagine *non convenzionale* di donna che, per esempio, dà adito alla narrazione inedita ed esplicita di scene di autoerotismo, attraverso l'immaginazione d'un principe indiano che ogni notte la va a trovare in sogno.

Vivendo ognuna nella propria illusione, lontane dalla realtà, «Augusta e Valentina, seppure fossero uscite [dal Grimaldi], sarebbero rimaste come lì dentro: escluse dalla vita» (De Céspedes, 2022: 269). Così, se le altre, ognuna a proprio modo, finiscono per attraversare il ponte, loro vi restano bloccate. All'interno del collegio –che diviene a sua volta metafora del ponte– le due si sentono unite dalla stessa sorte, sempre più vicine, condividendo tempo e spazio senza più data di scadenza.

C'è un terzo personaggio, però, che, ugualmente, non attraversa il ponte e resterà intrappolata idealmente entro le mura del Grimaldi: si tratta di Milly, la compagna di stanza di Emanuela; una giovane studentessa di musica, innamorata di un organista cieco di Milano, con cui si scambia lettere d'amore. Milly, cardiopatica, passa la maggior parte del tempo chiusa nella propria camera, ove morirà improvvisamente, già in apertura del secondo capitolo. Il suo triste epilogo la consacra immediatamente

a modello di *donna angelicata*, musa ideale che unisce le arti della musica e della scrittura sotto il segno dell'amore romantico, platonico e non carnale; infatti:

Augusta pensava: a quest'ora Milly già sa che c'è dall'altra parte. Non ha capito di morire, per fortuna. [...] Come sarà, Dio? Forse è seduto in trono in un accecante biancore di nubi; e nel vedere arrivare Milly, con quei capelli biondi, così candida, certo le avrà detto: «Entra, sei un angelo» (De Céspedes, 2022: 83).

Come scrive Jennifer Guerra nel suo saggio *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà* (2020): «Il corpo della donna morta riveste, nell'ordine simbolico, una grandissima importanza». Nella nostra tradizione letteraria cristiana e occidentale, infatti, dalla Vergine Maria alla Beatrice di Dante, alla Laura di Petrarca, «la donna perfetta è quella morta» (Guerra, 2020: 123). Milly rispecchia perfettamente, anche da un punto di vista estetico, quest'ideale di perfezione femminile di matrice classica: bionda, candida, pura, delicata e *angelicata*. Tuttavia, Alba de Céspedes, con il suo personaggio, ribalta quella concezione stilnovista di donna silente ed eterea, musa ispiratrice e oggetto inafferrabile del desiderio maschile: Milly, per il breve tempo concesso dalla vita, ha un corpo, che è oltretutto un corpo inauditamente infermo, con cui occupa uno spazio, il proprio, e una voce con cui parla e si professa nelle proprie idee, come quando dichiara che, sebbene, come constatava Silvia, nella maggior parte dei casi «la vita delle donne rotava come un satellite attorno a un pianeta: l'amore» (De Céspedes, 2022: 248), «Ognuna di noi ha un modo diverso di pensare all'amore» (De Céspedes, 2022: 76), sottintendendo che non vi sia un modo giusto o sbagliato ma, semplicemente, quello che ciascuna vuol scegliere per sé.

È sicuramente così anche per Vinca, esule spagnola originaria di Cordova, che, come Milly, traccia il proprio percorso personale mossa interamente dal sentimento dell'amore che prova per il giovane Luis, suo connazionale conosciuto a Roma in quanto studente d'architettura, con il quale intrattiene, al contrario di Milly, una relazione assolutamente carnale. Eppure, il loro rapporto appare fin da subito caratterizzato da una mancanza di reciprocità che genera in Vinca dinamiche di dipendenza emotiva, portandola a idealizzare l'amore che sente per Luis, in nome del quale sopporta ogni sua ambiguità e carenza affettiva, anche a costo del proprio benessere, non riuscendo a immaginare una vita senza di lui. Così, allo scoppiare della guerra civile spagnola, Luis non esiterà a lasciare Vinca e tornare in patria, arruolandosi con le truppe rivoluzionarie. Lei lo attende, giorno dopo giorno, finché non scoprirà che, tornato a Cordova, Luis ha sposato la sua precedente fidanzata Sol. Il dolore che Vinca prova è perfino peggio d'un lutto:

Se Luis fosse morto sarebbe stato più facile: il loro amore sarebbe rimasto intatto, esisterebbe ancora: nella memoria e in se stesso. Così, Vinca non aveva perduto soltanto Luis ma anche tutto ciò che ella aveva dato, giorno dopo giorno, all'amore (De Céspedes, 2022: 244).

Incapace di abbandonare quell'idea d'amore che la tiene in vita, Vinca rinuncia agli studi e lavora impartendo lezioni private di spagnolo; raccoglie tutte le cose di

Luis lasciate a Roma e si trasferisce in un appartamento in subaffitto che trasforma in una sorta di mausoleo, vestendo i calzoni e le camicie di lui e vivendo letteralmente di ricordi.

Diametralmente opposto sarà invece il percorso di Xenia Costantini, che non si definisce nella ricerca spasmodica dell'amore romantico, quanto piuttosto in quella travagliata della propria indipendenza. Xenia, infatti, proviene da una situazione familiare economicamente precaria, dalla quale desidera emanciparsi:

a casa sua non c'erano nemmeno i soldi per comprarsi le scarpe. Finito il liceo, lei stessa aveva deciso: «Così non si va avanti. Vado a Roma, all'università; e una volta laureata, mi metto a lavorare». Papà e mamma avevano ipotecato la vigna e Xenia era partita (De Céspedes, 2022: 231).

Tuttavia, dopo essere stata bocciata all'esame di laurea in Lettere, è costretta a cambiare i propri progetti di vita, divorata dal senso di colpa. Non trovando il coraggio di affrontare i propri genitori, Xenia decide di fuggire dal Grimaldi e dirigersi a Milano, riuscendo a pagarsi il viaggio grazie al furto d'un anello di smeraldo appartenente a Emanuela. Qui conosce finalmente Dino, un ricco imprenditore di cui diventerà l'amante, ricevendo sistematicamente in cambio parecchi soldi con cui poter vivere, prendere una casa in affitto, arredarla: «il denaro che egli le dava le sembrava quasi dovuto: un indennizzo per ripagarla dello stipendio che non percepiva» (De Céspedes, 2022: 186). Un giorno, però, Dino viene arrestato per traffici illeciti; così, Xenia si ritrova ad accettare le *avances* del collega di lui, Raimondo Horsch, grazie al quale può continuare a vivere come mantenuta:

Non poteva più credere in certi valori, da quando sapeva che si vive meglio ignorandoli. Il peccato non la spaventava più. Non è vero che l'anima pesa dopo il peccato: pesa nell'incertezza di compierlo; poi diviene consuetudine di vita. Certi principi resistono finché non comprendiamo che si può farne a meno. L'unico guaio –quando ti giuochi la vita a va o spacca– è che, se va male, resti a sbrigartela da sola (De Céspedes, 2022: 193).

Il suo personaggio, presentato dalla voce narrante senza ombra di giudizio alcuno, è connotato, per tutto l'evolversi del romanzo, da una volontà di autodeterminazione e una capacità d'azione che rompe con gli stereotipi femminili del tempo: «Perché lo faccio?» si domanderà Xenia. «O bella, perché mi fa comodo, perché mi piace» (De Céspedes, 2022: 189), non esiterà a risponderci. Padrona di sé, Xenia è una donna che sceglie per se stessa e decide autonomamente del proprio corpo, sfidando consapevolmente le convenzioni sociali, pur di non rinunciare alla propria idea di libertà:

Gran cosa la libertà. Tentava di convincersi che, di questi tempi, la famiglia, il matrimonio, non hanno più grande importanza; tentava di riderne perfino. «La verità è che poche donne hanno il coraggio di confessare: mi va un amante, sì, me lo piglio». [...] Xenia preferiva giocare la sua vita così (De Céspedes, 2022: 125).

E ancora:

Adesso, chiudendo gli occhi, pensava a quante sue amiche d'infanzia avevano sposato uomini di laggiù che, la sera, andavano all'osteria, bevevano molto, poi al ritorno le prendevano, assonnate; e ogni nove mesi un figlio. Aprì gli occhi per guardarsi il ventre liscio e bianco. [...] A lei di tutti i piaceri, uno soltanto pareva ineguagliabile: godere di se stessa, della sua compagnia, della sua immagine.

Le donne pensano che la felicità venga soltanto dall'amore. Lei era perfettamente felice eppure non si era mai innamorata (De Céspedes, 2022: 231-232).

Con il personaggio di Xenia –consapevole e fiera del proprio essere *outsider*– de Céspedes mette in discussione la monolitica visione tradizionale e fascista per cui la maternità e il matrimonio rappresentino il naturale e solo destino di ogni donna. È cosciente, tuttavia, che la ricerca d'una dimensione di autonomia fuori dai dettami imposti è possibile solo a caro prezzo: per Xenia, infatti, comporta l'accettazione d'una condizione che la vede farsi volontariamente oggetto del desiderio maschile; vincolata a un rapporto impari per cui la disparità socio-economica tra lei e Horsch genera una condizione di dipendenza, consentendo e normalizzando la violenza all'interno della loro relazione:

dal momento in cui richiudeva la porta della camera da letto dietro di loro, l'affettuosa amicizia che Xenia nutriva per lui si tramutava. I modi delicati, l'adorazione sottomessa che trapelava dalle parole, dai gesti di Horsch, e anche dagli amplessi, non mitigavano la sua ripugnanza: nel buio, gli occhi dilatati dall'orrore avrebbe voluto gridare: gridava, anzi, si ribellava, in silenzio. Poi, mentre lui dormiva, rimaneva sveglia temendo che, nel sonno, quel disgusto la cogliesse di nuovo in un incubo. Horsch la lasciava alle prime luci, baciandola castamente sui capelli. Lei gli sorrideva debolmente, come dopo una malattia: «Ciao, Raimondo» diceva con affetto; e, nel piacere ineffabile della ritrovata solitudine, s'addormentava serena (De Céspedes, 2022: 232-233).

La svolta, per Xenia, la sua possibilità di riscatto, arriva sul finale con l'incontro, a Nizza, del tennista ventisettenne Maurice de Langes: «Un ragazzo come tanti, forse più sensibile, più intelligente» (De Céspedes, 2022: 324). Da che si conoscono, nei pochi giorni che hanno modo di trascorrere insieme, i due divengono inseparabili: «In quei pochi giorni, Xenia aveva scoperto qualcosa che, prima, la povertà le impediva di godere: la giovinezza» (De Céspedes, 2022: 238). Tuttavia, ad avere la meglio sarà la disillusione: conscia del fatto che «Solo essendo amica di Horsch avrebbe potuto essere l'amante di Maurice; ma se Maurice avesse saputo la verità l'avrebbe abbandonata con la spietata intransigenza dei giovani» (De Céspedes, 2022: 238), Xenia decide di scappare e tornare da Horsch a Milano, andando via all'improvviso. Così, «partendo, non rinunciava soltanto alla giovinezza, all'amore, ma anche a quel felice appagamento dei sensi che era sempre stato per lei dietro una porta chiusa» (de Céspedes, 2022: 241). Fugge via di nuovo, Xenia, il cui nome, di fatti, «vuol dire straniera» (De Céspedes, 2022: 235); eppure –come scrive de Céspedes– «Questa

fuga era più dolorosa della prima perché, stavolta, fuggiva anche da se stessa, e per sempre» (De Céspedes, 2022: 241).

Xenia lascia il Grimaldi già al principio del primo capitolo. Tuttavia, seppur lontana rispetto alle altre ragazze del collegio, sia fisicamente che negli avvenimenti vissuti, condivide con loro lo stesso metaforico percorso di ricerca, all'insegna di sé e del proprio posto nel mondo.

Augusta diceva:

«qui non siamo nella realtà».

«Siamo sul ponte, diceva Silvia...».

«Chiamalo come vuoi. Qui ancora ci cerchiamo: cerchiamo il nostro vero essere».

«Pensi che smetteremo di cercarlo, una volta fuori?»

«No, ma qui abbiamo l'illusione di non cercarlo sole».

«L'illusione...» Emanuela sottolineò.

«È quello che basta. Spartire la medesima illusione, a conti fatti, è l'unico legame solido».

Emanuela si prese la testa tra le mani. «Credo che, a un certo punto, bisognerebbe non cercare più, ma accettarsi. Trovare il coraggio di non contare più sugli altri, insomma, di staccarsi dall'infanzia anche a prezzo della solitudine».

«Tutto è questione di coraggio, nella vita. se tu ne hai, fai bene ad andartene» mormorò Augusta, scrollando la cenere della sigaretta (De Céspedes, 2022: 269-270).

Anche il percorso di Emanuela, come quello di Xenia, si apre e si chiude con una partenza: la prima, quando lascia Firenze per giungere a Roma, all'Istituto Grimaldi; l'altra, in conclusione del romanzo, a bordo della Crociera *Amazonia*, verso nuovi continenti.

Era stata proprio Xenia, due anni prima, ad invitarla nel gruppo:

«Vieni con noi di Lettere». Era un gruppo tenuto assieme proprio dalla diversità delle ragazze che lo componevano: vivaci e, ciascuna a suo modo, intelligenti con una spiccata tendenza alla polemica, alla discussione che, nelle «nuove», sembrava scomparsa sotto una coltre di diffidente indifferenza. Ma, anche tra le «nuove», lei avrebbe dovuto costruirsi una nicchia di menzogne; e un giorno, inevitabilmente, troncargli il suo fittizio legame con loro (De Céspedes, 2022: 283).

Emanuela Andori, infatti, a differenza di Xenia, proviene da una famiglia benestante che la educa a salvaguardare le apparenze in nome della morale, anche a costo di reprimere se stessa. È il padre, in particolar modo, a imporle un copione da recitare affinché non si scopra che, a soli ventiquattro anni, è madre d'una bambina di cinque, Stefania, avuta con l'aviatore Stefano Mirovich, morto durante un volo –precipitato senza paracadute– prima che Stefania nascesse e prima che loro due potessero sposarsi:

Stefano non le aveva chiesto di sposarlo per «riparare», ma soltanto perché stavano bene insieme. La bambina era nata da un'unione spontanea, disinteressata, da un'intesa armoniosa. Invece, era considerata un frutto della colpa (De Céspedes, 2022: 281).

Il padre di Emanuela, non riuscendo a impedire che sua figlia riconoscesse la bambina, stabilisce, per non compromettere il nome della famiglia, che quest'ultima permanga nascosta in un collegio a Roma e consente a Emanuela di trasferirsi nel *Pensionato per signorine*, il Grimaldi appunto, solo a patto di fingersi una studentessa di storia dell'arte, per poter visitare la bambina senza che nessuno se ne avveda:

Così a forza di bugie, lei era scomparsa, non esisteva più. Al suo posto, due personaggi recitavano ciascuno la propria parte: la ragazza che abitava in un pensionato per studentesse, la madre che bussava al collegio della figlia (De Céspedes, 2022: 78).

La maternità non è, per Emanuela, quella vocazione femminile innata che ci si aspetterebbe di trovare descritta in un romanzo del Ventennio, oltretutto ambientato nella stessa epoca. Il suo personaggio, sebbene rappresenti l'unica madre tra ben otto protagonisti, è altresì polemicamente dissonante rispetto al modello di donna promulgato dal regime e risolta interamente nel ruolo di madre e moglie. E non solo perché Stefania è una figlia illegittima, nata da un'unione prematrimoniale, ma anche perché la sua esistenza non genera in Emanuela alcun sentimento d'istinto materno; anzi, il solo pensiero d'essere incinta, al tempo, le apparve letteralmente un *incubo*: «Le ripugnava l'idea di portare dentro di sé una creatura che accaparrava il suo sangue, che cresceva in lei a suo dispetto, padrona della sua vita già prima di nascere» (De Céspedes, 2022: 72). Non si tratta solo del timore del giudizio sociale: la sua è la posizione di chi si rende conto che non ha mai avvertito il desiderio di maternità; neppure da bambina, quando, al posto di giocare con le bambole, preferiva sognare guardando le rondini volare libere fuori dalla finestra. Emanuela è perfettamente consapevole che, con la nascita di una figlia, la propria vita sarebbe cambiata per sempre:

Non c'era scampo: l'invisibile presenza di Stefania nella sua vita la costringeva, la incatenava, le toglieva la libertà, Non avrebbe mai potuto disporre del suo avvenire; di fronte a qualunque sogno, a qualunque progetto, sarebbe sorto quell'ostacolo, inesorabile (De Céspedes, 2022: 166).

È per questo che, quando a Roma inizia a uscire con Andrea Lanziani, Emanuela comincia anche a immaginare la prospettiva d'una nuova vita senza Stefania, in cui lei avrebbe potuto ricominciare da capo, sposarsi ed essere felice. D'altronde, pensando a sua figlia, si chiede: «Per il solo fatto di vivere può impedirmi di vivere a mia volta?» (De Céspedes, 2022: 165). Così, quando la bambina s'ammala di scarlattina, giunge addirittura a desiderarne la morte:

Se moriva, niente più discorso Andrea. [...] Un acuto dolore la mordeva nel ventre che aveva portato la bambina. Tuttavia quel pensiero si insinuava in lei, tenace come la speranza. [...] Tutto a posto, tutto regolare, come se Stefania non fosse mai nata, del resto chi conosceva l'esistenza della bambina? Nessuno. [...] «Muore, è certo. E mi libera» (De Céspedes, 2022: 180).

Ma Stefania non muore e, come afferma Lucia Cardone, «vivendo, salva sua madre» (Cardone, 2012: 328); la salva dal diventare la signora Lanziani, da quell'illusione di felicità che sarebbe diventata, col tempo, «soltanto un'altra inesorabile prigione» (Di Domenico, 2020: 12).

Doveva essere grata a Stefania: senza la bambina avrebbe sposato Andrea, per pigrizia. Sarebbe invecchiata accanto a lui, tra negozianti e professionisti piccoli borghesi: la sera al cinema, poi a mangiare la pizza e l'estate a Rimini o a Riccione. Provava un brivido per la schiena, a quell'idea (De Céspedes, 2022: 299).

È la dimensione dello scambio, della relazione con le altre ragazze –soprattutto con Augusta, per i suoi discorsi– a generare gradualmente in Emanuela la consapevolezza che le mancava. Così, a un certo punto comprende che:

Aveva ragione Augusta: è impossibile tornare a casa dopo aver conosciuto la libertà, non fosse che la libertà innocente di uscire con le compagne, di andare all'università, di vivere la casta e spensierata vita del Grimaldi. Anche per essere giovani, per ridere, bisogna essere libere (De Céspedes, 2022: 167).

Ma, soprattutto, è un colloquio con sua madre, a seguito della morte del padre, che le fa aprire gli occhi rispetto al futuro che aveva sempre idealizzato riguardo al matrimonio, conoscendone la solitudine nascosta di cui non s'era mai avveduta e accorgendosi che «A forza di essere in due si dimentica che si sta bene anche soli» (De Céspedes, 2022: 201); «il passato s'accumula alle nostre spalle, gli atti, i gesti compiuti, formano un muro, fanno argine» (De Céspedes, 2022: 287). Pertanto, decide di confessare ad Andrea tutta la verità, per «stabilire una intimità nuova, fondata su basi più profonde e, innanzi tutto, sulla completa sincerità» (De Céspedes, 2022: 268). Ma lui, mostrandosi ai suoi occhi «moralista, conformista» (De Céspedes, 2022: 277) allo stesso modo di suo padre, le recriminerà proprio il fatto d'esser stata sincera:

«Perché hai parlato? Non me ne sarei accorto, la sera delle nozze: tu sei abbastanza abile e io tanto fiducioso... Sarei stato felice. Avrei avuto una moglie tutta inventata, tutta diversa dalla realtà: tutta una bugia. Ma non l'avrei saputo» [...].

Andrea non le perdonava di aver parlato. «Non devi parlare» le aveva imposto suo padre, quando la bimba era nata. Lei avrebbe voluto tenere Stefania con sé dal primo giorno; ma, nel conoscere tale sua intenzione, papà [...] le aveva detto: «Non hai il senso della morale».

Il senso della morale consisteva, dunque, nel silenzio: nell'impedire ad altri di parlare; insomma, nella paura celata sotto la forza apparente (De Céspedes, 2022: 277-279).

In fondo, Andrea l'aveva idealizzata fin dal principio e lei s'era sempre prestata a recitare la parte che le era stata assegnata, «con una compiacenza che lui scambiava per affinità»; come quando, di fatti, le aveva rivelato: «Preferisco che tu mi rimanga ancora ignota» (De Céspedes, 2022: 202). E invece, alla fine, Emanuela gli si rivela senza preavviso, in una vesta diversa dall'unica da lui contemplata. Andrea, messo

di fronte alla realtà, non riesce ad accettarla e i due finiscono inevitabilmente per separarsi. Emanuela, allora, svincolata dopo anche la morte del padre dal peso d'ogni autorità maschile, decide di usare il denaro ereditato per partire lontano insieme a sua figlia: «Africa, America, Asia: cinque mesi di viaggio» (De Céspedes, 2022: 290), alla ricerca di sé.

A Emanuela è affidato il compito di concludere l'intero romanzo, con un finale aperto che allude alla possibilità di un ricongiungimento con la propria figlia, «distaccandosi così da un contesto che le aveva soffocato libertà e coraggio individuale [...] per diventare una donna nuova consapevole di sé e capace di accettare la sua sofferta maternità come origine e non limite» (Chemotti, 2009: 96).

In tal modo, il personaggio di Emanuela:

diventa micro-metafora riflessa della grande immagine del ponte, del passaggio, della sponda faticosamente raggiunta da cui è impossibile staccare ciò che è intorno –che, come s'è detto, fa da supporto all'intera architettura del romanzo (Tartaglione, 2013).

Infatti, citando Marina Zancan:

Il romanzo si chiude con un nuovo inizio, a sua volta metafora di un discorso indiretto sui ruoli, le attese, l'esistenza: la scelta, di fronte alla prova, se è mossa dal desiderio, non segue la regola, ma si rinnova ogni volta nell'esperienza, riformulandosi nel corso della vita (Zancan, 2022: 1614).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARDONE, Lucia (2012). «Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti». In S. Chemotti, *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come ri-velazione* (pp. 289-332). Padova: Il Poligrafo.
- CARROLI, Piera (1993). *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*. Ravenna: Longo Editore.
- CHEMOTTI, Saveria (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova: Il Poligrafo.
- DE BEAUVOIR, Simone (2016). *Il secondo sesso*. Milano: Il Saggiatore.
- DE CÉSPEDES, Alba (2022). *Nessuno torna indietro*. Milano: Mondadori.
- DI DOMENICO, Marilina (2020). «“Dalla parte di lei”: paradigmi scomposti. Lettura in parallelo dei romanzi “Nessuno torna indietro” di Alba de Céspedes e “Tra donne sole” di Cesare Pavese». *Sinestesieonline*, 30(IX).
- GUERRA, Jennifer (2020). *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Edizioni Tlon.
- TARTAGLIONE, Mariangela (2013). *La «guerra amorosa» tra madri e figlie. Figurazioni letterarie del materno nella narrativa italiana contemporanea* [Tesi dottorale]. Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli. Recuperato il 30 maggio 2025, in <http://www.fedoa.unina.it/9440/>.
- ZANCAN, Marina (2022). «Notizie sui testi: *Nessuno torna indietro*». In A. De Céspedes, *Romanzi* (a cura di M. Zancan). Milano: Mondadori.

