

CHIARA COPPIN

*La punteggiatura in «Le ragazze di maggio» di Alba de Céspedes*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

CHIARA COPPIN

*La punteggiatura in «Le ragazze di maggio» di Alba de Céspedes*

*Nel 1968 Alba de Céspedes scrive «Chansons des filles de mai», raccolta poetica apparsa prima in francese e poi da lei tradotta in italiano con il titolo «Le ragazze di maggio» (1970). Lo studio intende soffermarsi sull'uso della punteggiatura all'interno delle liriche, quale elemento di stile cui sono affidate funzioni espressive tese a rappresentare i sentimenti e le emozioni che accompagnarono il coinvolgimento delle donne negli eventi del "maggio francese".*

Il prevalere del genere narrativo nella scrittura di Alba de Céspedes non ha escluso un certo interesse dell'autrice nei confronti della poesia. È, infatti, al 1936 che risale una prima raccolta in versi, *Prigioni*<sup>1</sup>, seguita, a distanza di circa trent'anni, da *Chansons des filles de mai*, un'antologia ispirata ai moti giovanili, pubblicata prima in francese nel 1968 e poi tradotta in italiano dalla stessa scrittrice con il titolo *Le ragazze di maggio* (1970). Collocata sbrigativamente in una posizione secondaria rispetto ai romanzi, la produzione lirica della de Céspedes è stata poco indagata dalla critica. La maggior parte delle recensioni, apparse tra il 1969 e il 1975 su quotidiani e riviste femminili, testimoniano un'attenzione rivolta soprattutto alla raccolta francese. Sulle pagine dell'«Avvenire», ad esempio, Antonio Corte, definendo l'autrice «Nuovo Prévert», ricorda come il poeta André Pieyre de Mandiargues le avesse indirizzato parole lusinghiere affermando che il suo «libretto» sarebbe sicuramente piaciuto a Breton e a Eluard<sup>2</sup>. Walter Pedullà, in un breve articolo del 1969, riconosce ai «poemetti» della de Céspedes il valore di «schietta e interessante testimonianza» a «favore»<sup>3</sup> dei moti. In tempi più recenti, si segnala un saggio di Stefano Giovanardi in cui, partendo da alcune rapide considerazioni sulla prima raccolta, lo studioso si sofferma lungamente sulle *Chansons des filles de mai*, mettendone in primo luogo in evidenza la distanza rispetto alle tendenze poetiche del Novecento: mentre, infatti, le neoavanguardie italiane e francesi operavano una destrutturazione dell'opera in versi, de Céspedes recuperava «addirittura la forma del poema, ossia del più strutturato e articolato genere poetico, adattandola in presa diretta agli avvenimenti del Maggio francese, recuperando [...] un pedale di poesia civile che le era del tutto sconosciuto»<sup>4</sup>.

La scrittura delle poesie risale al periodo in cui l'autrice si trovava a Parigi, metropoli moderna e «generosa nella sua "indifferenza"»<sup>5</sup>, in cui è travolta e affascinata dalla rivolta giovanile, da quell'ondata di rinnovamento ed entusiasmo misto a violenza e paura, scoppiata a pochi passi dal suo appartamento parigino. Nel risvolto di copertina de Céspedes spiega assai efficacemente l'occasione da cui nacquero le sue liriche:

Durante i mesi di maggio e giugno 1968, mi trovavo a Parigi, in uno studio di rue de Tournon, sulla rive gauche, a due passi dalla Sorbona, da Saint-Germain-des-Prés, nel quartiere dov'è scoppiata la rivolta degli studenti e dove avevano luogo i loro scontri con la polizia. Lavoravo al mio nuovo romanzo, e ho l'abitudine di lavorare di notte; ma, dai primi di maggio, il silenzio

<sup>1</sup> ALBA DE CÉSPÉDES, *Prigioni*, Lanciano, Carabba, 1936.

<sup>2</sup> ANTONIO CORTE, *Parigi 30 maggio: nascono i canti delle barricate*, in «Avvenire», II, 51, 1969, p. 5.

<sup>3</sup> WALTER PEDULLÀ, *Una scrittrice sulle barricate*, in «L'Avanti!», LXXIII, 28, 1969, p. 8.

<sup>4</sup> STEFANO GIOVANARDI, *La produzione poetica*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, Milano, Il sagggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 89-97: 90.

<sup>5</sup> MARINA ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 19-65: 57.

notturno era lacerato da scoppi di granate, da detonazioni, da grida, dal rumore di passi in fuga, che mi distraevano dal mio libro. Non facevo altro che seguire ciò che accadeva intorno a me: rimanevo per ore al transistor, ascoltando le notizie che i radiocronisti direttamente dal Quartiere Latino. Di giorno uscivo, mi recavo alla Sorbona, all'Odéon, assistevo ai dibattiti, alle riunioni, e lì come nelle strade devastate, disselciate, ingombre di automobili carbonizzate e puzzolenti di gas – incontravo i giovani rivoluzionari, li interrogavo, li spingevo a parlare. [...] Quelle notti, quei giorni, quegli incontri, di cui – a tutta prima – volevo soltanto prendere nota, in italiano, nel mio diario, si sono invece presentati a me come momenti di un unico poema, che mi è venuto naturale scrivere nella lingua, anzi con le stesse parole, di coloro che lo hanno vissuto; e che oggi ho riscritto in italiano<sup>6</sup>.

Dalla lettura del brano, comprendiamo che l'autrice non aveva programmato la composizione della raccolta. Questa, pertanto, è costituita da poesie che sembrano «scritte a caldo»<sup>7</sup>, quasi d'impeto, nate dall'urgenza di rappresentare con estrema immediatezza un evento di cocente attualità. In esse, il verso prende il posto della prosa narrativa in quanto particolarmente adatto a riprodurre la passione e le speranze, ma anche le incertezze, i timori e le contraddizioni che segnarono il movimento di rivolta, conferendogli un carattere quasi “epico”<sup>8</sup>. Come osserva Marina Zancan, la scelta della parola poetica «riflette ed accentua la concitazione del cambiamento»<sup>9</sup> epocale che il maggio francese prometteva di realizzare. Quanto alla scelta della lingua straniera, l'autrice stessa in un'intervista dichiara di non essere riuscita ad esprimersi se non «nella lingua e nelle parole che governavano quelle giornate»<sup>10</sup>. Tale decisione, forse dettata dall'emergenza della scrittura che animò le sue notti parigine, non le impedì, in un secondo momento, di tradurre i testi in un italiano semplice ma capace di riprodurre le emozioni da cui erano scaturiti<sup>11</sup>.

Come si evince dal titolo, al centro dell'opera non vi sono i ragazzi ma le fanciulle che presero parte alla ribellione. «Più loquaci», dei loro compagni, spiega sempre de Céspedes, «le ragazze» furono le vere «protagoniste di quella rivolta che fu il primo segno spontaneo ed inequivocabile della lotta che» stava mutando «la società; forse perché la donna – per sua natura – esprime con passione le proprie idee, i propri sentimenti, e affronta con una sorta di eroismo ogni vicenda della propria vita»<sup>12</sup>. Il titolo italiano, *Le ragazze di maggio*, sembra accentuare il protagonismo delle giovani le cui storie ispirano le venti liriche che compongono l'antologia. In esse le singole voci femminili offrono una vera e propria «galleria di sentimenti [...] confluenti in forme molteplici di passione»<sup>13</sup> e di partecipazione alla ribellione. Nella poesia che apre l'opera (*La paura*), ad esempio, a prendere la

<sup>6</sup> ALBA DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio*, Milano, Mondadori, 1970.

<sup>7</sup> ANTONIO CORTE, *Parigi 30 maggio: nascono i canti delle barricate*, cit., p. 5.

<sup>8</sup> Sull'epicità dell'avvenimento che potrebbe aver ispirato l'autrice si veda STEFANO GIOVANARDI, *La produzione poetica*, cit., p. 90.

<sup>9</sup> MARINA ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 58.

<sup>10</sup> ANTONIO CORTE, *Parigi 30 maggio: nascono i canti delle barricate*, cit., p. 5.

<sup>11</sup> Particolarmente interessante per comprendere il rapporto di Alba de Céspedes con la composizione poetica è il racconto *Incontro con la poesia*, in cui la scrittura appare come «privilegio e insieme doloroso destino» (MARINA ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, cit., p. 20). A parlare in prima persona è la scrittrice che narra il momento in cui da bambina compose la sua prima lirica. Il tempo della scrittura è la sera, quando l'immaginazione richiama alla mente «vicende, scene stravaganti» e personaggi invisibili. La fantasia, «gioco tremendo e bellissimo», offriva alla protagonista una via di fuga dal mondo degli adulti, trovando espressione nella parola poetica. Ma la nascita della poesia si presenta come un'esperienza travolgente e irresistibile che suscita una sorta di vertigine, un misto di inquietudine e di piacere: «In punta di piedi andai alla scrivania, presi la carta, la matita, poi m'accoccolai in un divanetto di seta celeste, sotto la finestra. Sentivo di essere pallida, e tuttavia ardevo; era uno stato anormale» (ALBA DE CÉSPÉDES, *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940, pp. 315-324).

<sup>12</sup> Tali parole si possono leggere nel risvolto di copertina del volume.

<sup>13</sup> GIUSEPPE ROSATO, *Le ragazze del maggio francese*, in «Il Mattino», LXXX, 34, 1971, p. 3.

parola è Borjita, giovane cubana che sperimenta il terrore dell'arresto e la prepotenza dell'autorità poliziesca, rivivendo il ricordo della schiavitù patita dai suoi avi; la condizione della straniera è al centro anche di *Mia sorella Pilar*, ove l'io narrante rivendica la dignità del colore della sua pelle («colore maledetto del tabacco»)¹⁴ e in *Le partenze* in cui il soggetto lirico si interroga sul proprio rapporto con il Paese d'origine e con quello ospitante per il quale combatte al fianco dei manifestanti. In *Ninna-nanna per un bambino senza nome*, ascoltiamo la voce inquieta di una ragazza madre, fiera della scelta di aver abbandonato la sua famiglia borghese, ma allo stesso tempo sola e preoccupata per il bambino ancora privo di un nome che culla tra le braccia, mentre il compagno combatte sulle barricate; in *Non sapranno mai*, abbiamo invece l'urlo inascoltato di una rivoltosa che, scomparsa misteriosamente come tanti in quei giorni di disordine, dal fondo del lago in cui è stata gettata cadavere, vorrebbe ricongiungersi con i cari lontani. Il rapporto con la famiglia è al centro di diverse liriche, come quella intitolata *Lettera a una madre* in cui una ragazza, scappata di casa per aderire al movimento, rivolge alla genitrice parole accorate che lasciano emergere il conflitto generazionale; in *Le gemelle*, due giovani, oppresse dai genitori autoritari, osservano dal loro balcone la rivolta provando attrazione per quella vita da cui si sentono escluse, mentre in altre poesie l'interazione con i compagni di lotta e di vita nonché con le figure paterne diviene emblematica delle diverse forme in cui può essere declinato il rapporto tra i sessi. Attraverso i molteplici punti di vista delle eroine, dunque, la Storia viene osservata dal basso e filtrata da una prospettiva sessualmente connotata. Come in altre opere della de Céspedes, anche qui la vicenda «interiore e quella esteriore scorrono parallele» e pur in presenza di una pluralità di componimenti, la struttura risulta unitaria, fondata su una continua dialettica tra «la soggettività interiore» delle protagoniste e «l'oggettività della storia»¹⁵.

Discostandosi dalla tendenza a politicizzare l'evento storico, la poetessa in ciascuno dei suoi componimenti coglie soprattutto il lirismo dei sentimenti che lo animarono: «la paura, [...], l'amore, l'amicizia, la fatica»¹⁶, la rabbia e la delusione. Tale varietà di emozioni e di temi si staglia sullo sfondo di un paesaggio urbano (il Quartiere Latino) che è allo stesso tempo uno spazio realistico e lirico, proiezione delle passioni e delle speranze, luogo d'elezione in cui la violenza della lotta si accompagna all'esaltazione dell'immaginazione, non solo come motto propagandistico («L'immaginazione al potere») ma anche come valore poetico cui conformare la propria concezione della vita. Dal punto di vista formale e stilistico, la molteplicità dei motivi sin qui accennati è resa attraverso una metrica alquanto «libera» e l'alternanza di versi di varia lunghezza (talvolta monorematici) e «tendenzialmente atonali», tesi a riprodurre alcune caratteristiche del parlato. L'andamento prosastico non esclude la presenza di rime «spesso grammaticali»¹⁷ e assonanze piuttosto semplici¹⁸. Il lessico, alquanto vario e talvolta vicino alla prosa giornalistica, accoglie vocaboli d'uso comune e non disdegna l'«improperio»¹⁹. Nel passaggio dal francese all'italiano è interessante notare alcune variazioni nella scelta dei termini che incidono significativamente sul senso profondo dei componimenti. Ad esempio, nei versi de *La paura*, in cui la giovane cubana

¹⁴ ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 45.

¹⁵ MARINA ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., pp. 43-46.

¹⁶ SABINA CIMINARI, *Da «San autre lieu que la nuit» a «Nel buio della notte»*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 158-186: 162.

¹⁷ STEFANO GIOVANARDI, *La produzione poetica*, cit., p. 90.

¹⁸ Esse sembrano talvolta scaturire da vaghe suggestioni letterarie, come mostra l'accostamento fonetico dal sapore campaniano «notte/botte» che in *La mia camera* è funzionale a connotare sonoramente le notti parigine, scandite dai rumori della guerriglia (ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., pp. 10-20).

¹⁹ MARCELLO CAMILUCCI, *Tra cronaca e poesia*, in «L'Osservatore Romano», CXI, 171, 1971, p. 3.

descrive il suo stato d'animo dopo essere stata arrestata e condotta al commissariato, l'autrice sostituisce «peur» con «rabbia»<sup>20</sup>. Il vocabolo che risultava più strettamente connesso al titolo della lirica è, dunque, sostituito da un altro che esprime un sentimento assai diverso per movimentare la vicenda interiore della protagonista e documentare il suo passare da un'emozione all'altra, accentuando il contrasto tra il terrore per la violenza di cui rischia di esser vittima («Che accadrà / ora, me le daranno?») <sup>21</sup> e la «rabbia» che ella prova per la consapevolezza che «le libertà democratiche dei francesi» non sono che un «colossale imbroglio»<sup>22</sup>. Come osserva M. Camilucci, nel complesso la versificazione della de Céspedes risulta controllata da «un'estrema disciplina letteraria che non concede sbavature ed eccessi»<sup>23</sup>. Ad accentuare tale impressione contribuisce la scrupolosità dell'*usus punctandi* con cui la poetessa, discostandosi dalla tendenza novecentesca ad eliminare i segni interpuntivi, condiziona il ritmo dei versi e la lettura: in *La paura*, in 224 versi, si contano ad esempio 234 segni; in *Lettera alla madre*, 163 versi, se ne colgono 153; in *Le formiche*, in 47 versi, se ne individuano 44. All'interno delle singole poesie, l'autrice varia sapientemente la densità e la tipologia delle marche di interpunzione, condizionando il ritmo della lettura, scandendo i concetti e ponendoli in rapporto gli uni con gli altri, creando connessioni oppure opposizioni, «gradazioni di cose e di idee [...], zone di silenzio che lasciano le parole»<sup>24</sup>.

Tra i segni più frequenti, certamente troviamo la virgola che assai spesso ha la funzione di scandire il fluire rapido dei pensieri, segnando delle pause tra le immagini che si affollano nella mente delle protagoniste in un crescendo di tensione. Così, ad esempio, nella prima poesia, Borjita, prendendo parte alla lotta, corre con l'immaginazione al possibile esito tragico della sua esperienza da ribelle; flash del suo ipotetico funerale si susseguono velocemente per poi interrompersi bruscamente prima dei due versi che chiudono la strofa con un pensiero rivolto alla madre:

L'identificazione,  
la bara, l'aereo,  
i fiori, mia madre  
in pianto,  
una mia foto su *Granma*,  
magra soddisfazione –  
mamma avrà una pensione<sup>25</sup>.

Spesso la virgola è impiegata congiuntamente all'a capo per far risaltare la singola parola accentuandone il significato e l'espressività. In *Stanchezza*, ad esempio, il connubio evidenzia i termini che spiegano le ragioni del titolo:

Sono stanca,  
stanca,  
non conosco nessuno  
a Parigi,  
nessuno,  
[...]

Sono stanca,

<sup>20</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit. pp. 18-19.

<sup>21</sup> Ivi, p. 19.

<sup>22</sup> STEFANO GIOVANARDI, *La produzione poetica*, cit., p. 93.

<sup>23</sup> MARCELLO CAMILUCCI, *Tra cronaca e poesia*, cit., p. 3.

<sup>24</sup> CLARA BORRELLI, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, Napoli, L'Orientale Editrice, 2013, p. 78.

<sup>25</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 13.

stanca,  
 forse sono già  
 vecchia, già  
 finita,  
 [...]»<sup>26</sup>.

Come si può notare, la pausa interpuntiva contribuisce ad isolare le parole «stanca», «nessuno», «vecchia» e «finita» che esprimono evidentemente il senso di una stanchezza che non è fisica ma morale; la virgola sembra avere lo scopo di far risaltare quei termini che sottolineano la solitudine e il senso di sconfitta che connotano lo stato d'animo dell'io lirico. Una simile funzione esplicativa rispetto al titolo, che non è della singola lirica ma appartiene all'intera raccolta, si osserva pure in *La Grande Stagione* in cui la virgola, posta nel mezzo del verso, fa risaltare il soggetto dell'azione che è anche fonte dell'ispirazione poetica dell'autrice:

Le ragazze di maggio, le ragazze  
 dal seno in fiore,  
 [...],  
 son le gemme di questa stagione<sup>27</sup>.

Talvolta, è possibile osservare un uso arbitrario della virgola. In *La paura*, ad esempio, separa il soggetto dal verbo: «La libertà, era lo scoppio / delle granate [...]»<sup>28</sup>. Sempre nello stesso componimento, l'inserimento ripetuto della virgola prima della congiunzione copulativa crea un effetto di ridondanza che sottolinea, ancora una volta, il sentimento che domina i versi: «era una notte rischiarata / dalle barricate in fiamme, / e io ero sola, / e correvo, / e avevo le ginocchia tremanti»<sup>29</sup>. È interessante, inoltre, notare che in alcuni casi nel passaggio dal francese all'italiano la virgola sostituisca i due punti. Nelle *Chanson des filles de mai*, la frase che chiude la seconda strofa di *Nos Garçons (I nostri ragazzi)*, in cui la protagonista sottolinea il rapporto di dipendenza psicologica degli uomini dalle donne, è preceduta dai due punti: «ils ne peuvent se passer de nous: / c'est ça l'important»<sup>30</sup>. Nel testo italiano l'autrice, per lasciare fluire il verso in quello seguente, opta per una pausa meno forte: «non possono fare a meno di noi, / ed è questo quello che conta»<sup>31</sup>.

Il punto e virgola è meno presente. Esso di solito viene inserito nel testo italiano in sostituzione dei due punti per segnare in modo meno netto il cambio di tono nei dialoghi. In *Le gemelle*, in cui a differenza di tutti gli altri componimenti il soggetto non si esprime utilizzando la prima persona singolare ma quella plurale (“noi”), l'autrice opta per il punto e virgola all'interno di pochi versi che sintetizzano efficacemente il senso della fatica dell'esistenza e allo stesso tempo la volontà di autodeterminazione delle due fanciulle che, dopo aver sperimentato per un istante il brivido della rivolta donando di nascosto del denaro ai ribelli, sono costrette dal padre autoritario a vivere da recluse e a lavorare senza sosta:

Tutto ciò è molto duro  
 da sopportare; ma è il nostro modo

<sup>26</sup> Ivi, p. 107.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 143-144.

<sup>28</sup> Ivi, p. 23.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 27.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

di contribuire alla rivoluzione<sup>32</sup>.

Come si può notare, il segno di interpunzione, posto prima dell'avversativa, segna il passaggio da un atteggiamento di amara rassegnazione nei confronti dell'autorità familiare ad uno più volitivo e quasi fiero che esprime la ferma intenzione delle due giovani donne di partecipare alla Storia.

In *La Grande Stagione* abbiamo la maggiore concentrazione di punti e virgola, posti quasi sempre alla fine del verso per conferire al discorso un andamento dialogico nel quale più voci intervengono per esprimere opinioni diverse e confuse in merito all'appartenenza politica dei rivoltosi:

D'altronde, non erano  
veri studenti,  
[...]  
ma Katanghesi  
pagati dai Cinesi;  
no, dal Kremlino;  
no, [...]  
questa marmaglia è pagata  
dal Vaticano;  
[...]  
ma no, hanno i quattrini  
degli Ebrei  
[...]  
per mezzo di Cohen-Bendit;  
[...]  
e il più importante  
è che son comandati;  
[...]  
dai Cubani, scommetto;  
no<sup>33</sup>;

Molto più frequente è nei testi l'uso dei due punti con la consueta funzione esplicativa, di presentazione oppure di messa in rilievo di una «parte del periodo»<sup>34</sup>. Particolarmente interessante è la presenza dei due punti nella poesia *30 Maggio 1968*, dove una voce femminile, avvertendo che la contestazione è al capolinea, presenta sé stessa e i suoi compagni come folli e invasati perché hanno creduto nel cambiamento:

Stasera il nostro quartiere,  
[...]  
porta il lutto dei suoi sogni.  
[...]  
Ancora una sera,  
l'ultima,  
saremo tra noi:  
i pazzi d'amore e di rivolta<sup>35</sup>.

Osserviamo che i due punti sembrano conferire all'ultimo verso del brano una sorta di solennità che al tono luttuoso dell'*incipit* oppone la passione e l'irrazionalità dei giovani rivoltosi. L'ultima sera prima della fine dei sogni acquista così l'epicità che scaturisce dalla coscienza della imminente

<sup>32</sup> «C'est dur, c'est très dur, / à supporter: mais c'est notre / façon de contribuer à la révolution» (ivi, pp. 104-105).

<sup>33</sup> Ivi, p. 165.

<sup>34</sup> CLARA BORRELLI, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, cit., p. 94.

<sup>35</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 125.

sconfitta, dal drammatico scontro tra le illusioni giovanili e il grigiore dell'età adulta, tra la vita avventurosa sulle barricate e la monotonia di una realtà prosaica e borghese.

Assai spesso i due punti sottolineano il passaggio da una dimensione realistica ad una psicologica o simbolica. È il caso ancora una volta de *Le gemelle*, in cui le due sorelle, cui è vietato uscire fuori al balcone per non incrociare lo sguardo dei ragazzi, riflettono sulla loro triste condizione assimilandola implicitamente a quella delle rose destinate a seccarsi:

[...]. Le nostre  
giornate sono ancora più tristi:  
le rose si sono seccate  
perché non possiamo andare più  
sul balcone ad innaffiarle<sup>36</sup>.

Il segno interpuntivo marca evidentemente il punto in cui il discorso si sposta su un piano vagamente allusivo che identifica le povere fanciulle con i fiori avvizziti: le rose muoiono per mancanza d'acqua, così come la loro gioventù appassisce lentamente perché non alimentata dalla linfa della passione e della speranza.

L'autrice inserisce frequentemente i due punti in chiusura di componimento evidentemente per dare risalto al finale in cui si condensa il senso profondo degli argomenti affrontati. Ciò avviene, ad esempio, in *I nostri ragazzi* («E così abbiamo fatto / la rivoluzione: / era quello che volevamo»)<sup>37</sup>; in *Lettera a una madre* («Ti voglio bene, mamma, / come possiamo amare / oggi: senza commozione / e senza pietà»)<sup>38</sup>; in *Mia sorella Pilar* («Il nostro sangue ha lo stesso colore: ormai l'ho veduto») e in *Ninna-nanna per un bambino senza nome* («io sono sola qui, e aspetto: / il mio figliolo senza nome s'è addormentato»)<sup>39</sup>. In ciascuna di queste poesie il segno di interpunzione posto prima del verso conclusivo mette in rilievo temi significativi: rispettivamente la determinazione dei ribelli; il venir meno dei legami familiari a cui viene anteposta la lotta; l'uguaglianza di tutte le razze nel colore del sangue versato per una causa comune; la solitudine della ragazza-madre e la sua esclusione dall'azione perché obbligata ad occuparsi del suo «cattivo maschietto»<sup>40</sup>, non ancora imprigionato nel nome con cui la società borghese lo catalogherà per sempre invischiandolo nei suoi meccanismi.

Infine, osserviamo che non di rado i due punti introducono un commento dell'io narrante a sigillare il pensiero espresso nei versi precedenti. Sempre in *I nostri ragazzi*, la voce femminile, riflettendo sul conflitto generazionale che la contestazione di maggio portò alle estreme conseguenze, si sofferma a considerare con un velo di amarezza la condizione di tanti giovani che abbandonarono le famiglie per impegnarsi nella lotta in nome di ideali e valori che i genitori non furono capaci di comprendere: «Siamo tutti orfani / di genitori non ancora morti: / buffa condizione»<sup>41</sup>.

Per quanto concerne il punto, la scrittrice ne fa un uso alquanto controllato. Talvolta, esso è inserito per dividere la strofa in due parti uguali. Si legga, ad esempio, la prima di *Vorrei scrivere poesie*:

Vorrei scrivere poesie,  
la sera,  
e non posso.

<sup>36</sup> Ivi, p. 105.

<sup>37</sup> Ivi, p. 31.

<sup>38</sup> Ivi, p. 43.

<sup>39</sup> Ivi, p. 45 e p. 79.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Ivi, p. 29.



Devo tradurre le pubblicità  
d'una marca di rosso  
per labbra<sup>42</sup>.

Come si può notare, il punto divide idealmente la strofa in due momenti ugualmente importanti, il primo che esprime il desiderio del soggetto lirico di scrivere poesie; il secondo l'impossibilità di appagarlo per impegni di lavoro. Collocato in tale posizione, il segno interpuntivo pare conferire una particolare enfasi alle parole che lo precedono e lo seguono in cui cogliamo il disappunto della protagonista, impossibilitata a fare ciò che desidera: scrivere poesie. Occorre dire che la lirica assume un particolare rilievo all'interno della raccolta in quanto affronta un tema ricorrente nella narrativa di Alba de Céspedes: quello della scrittura come «strumento» per costruire «spazi di identità», per intraprendere percorsi di «coscienza» oppure di emancipazione<sup>43</sup>. Mentre nei romanzi le protagoniste optano per la prosa<sup>44</sup>, qui la voce femminile oppone alla scrittura utilizzata per scopi commerciali il valore della composizione poetica come spazio lirico in cui il soggetto femminile sembra ritrovare quella dignità che la mercificazione del corpo della donna, promossa dalla pubblicità da lei tradotta, di fatto nega. Le parole «poesie» e «pubblicità», poste non a caso alla fine del primo e del quarto verso della strofa esaminata, alludono ai due modi di adoperare la scrittura, cui corrispondono evidentemente modi diversi di essere donna: soggetto creativo oppure oggetto di interessi economici. La contrapposizione è messa in rilievo dall'uso del punto che sottolinea proprio lo scoramento dell'io lirico.

Veniamo ora ai punti di sospensione. Assai presenti nei componimenti per riprodurre l'andamento «sincopato» dei dialoghi che emergono dai ricordi delle protagoniste, essi creano un «movimento di interruzione e ripresa, di pausa, stacco e rilancio»<sup>45</sup>. Possono trovarsi all'inizio del verso per indicare la prosecuzione di un discorso precedentemente avviato oppure alla fine, dando l'impressione di «un affievolimento della voce poetante e una prosecuzione del testo lirico al di là dei suoi [...] confini»<sup>46</sup> sino a perdersi in un silenzio carico di significato. Si leggano, a tal riguardo, i seguenti brani tratti ancora una volta da *Ninna-nanna* in cui la giovane madre, esasperata dal pianto del figlio appena nato, pronuncia le seguenti parole:

[...] lui piange  
senza sosta e io non ho più  
latte, non servo più a niente...

E poco oltre:

[...] è sfibrante doverti

<sup>42</sup> Ivi, p. 51.

<sup>43</sup> ALESSANDRA RABITTI, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 124-141: 126.

<sup>44</sup> Rabitti osserva che la scrittura «sembra essere l'asse portante della vita di Alba de Céspedes», nonché un motivo assai presente nella sua narrativa. La scrittrice, in più di un'occasione, aveva dichiarato come la scrittura fosse un elemento imprescindibile e costante della sua vita ma, «se intorno» ad essa ruota la sua «esperienza biografica [...] e si costruisce la sua identità di donna e di intellettuale, gran parte della sua opera sembra nascere dalla riflessione sulla scrittura come possibile strumento di costruzione di identità e di coscienza di sé» (ivi, pp. 124-136). In molti romanzi, le figure femminili scrivono (*Nessuno torna indietro, Dalla parte di lei, Quaderno proibito, Il rimorso*). Sul tema della scrittura nell'opera di Alba de Céspedes si veda pure MARINA ZANCAN, *Introduzione*, in *Alba De Céspedes. Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011, pp. XI-LXII.

<sup>45</sup> ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Franco Cesati, 2012, p. 252.

<sup>46</sup> Ivi, p. 253.

cullare tutta la notte  
coi miei pensieri...  
Aiutami<sup>47</sup>.

Lungi dall'essere un'esperienza di pienezza e soddisfazione, la maternità in questa lirica si accompagna soprattutto ad un senso di vuoto e inutilità. Allontanandosi dai modi convenzionali di rappresentare questo delicato momento della vita della donna, Alba de Céspedes coglie con lucidità la complessità delle emozioni che essa può suscitare senza celarne ipocritamente il lato oscuro. Osserviamo che i punti sospensivi sembrano conferire maggiore intensità ai sentimenti di sconforto e di sfinimento espressi nei versi che li precedono, dando quasi il senso di un loro protrarsi al di là dei limiti della pagina scritta, negli abissi dell'interiorità, per poi interrompersi in una richiesta di aiuto invano rivolta proprio al bimbo impotente, venuto al mondo «nella fiera notte delle barricate»<sup>48</sup>.

Particolarmente interessante è poi l'uso delle lineette, molto diffuso nella poesia contemporanea e soprattutto in quella francese. Ricordiamo che per V. Larbaud «Le virgule-tiret indique le silence préparatoire d'un effet, et renforce l'effet», mentre per B. d'Aurevilly «le tiret, invetion moderne, donne beaucoup de netteté au physique de la pensée»<sup>49</sup>. Elisa Tonani, in uno studio sull'uso della punteggiatura nella poesia italiana del Novecento<sup>50</sup>, ne osserva il «valore pausale-sospensivo», di «momentanea sospensione e poi di rilancio», la capacità di «imprimere all'enunciato un senso propulsivo» o di «rafforzare gli snodi centrali» del discorso poetico<sup>51</sup>. Nelle *Chansons des filles de mai* (come nel testo italiano), Alba de Céspedes inserisce le lineette attribuendo loro la funzione di specificare concetti oppure di inserire delle pause nel fluire dei pensieri, significative per comprendere il senso del singolo componimento. Utile alla nostra indagine è la conclusione di *Stanchezza*, dove la protagonista, dopo aver indugiato sul suo sentirsi fiacca e vecchia, chiude la poesia dicendo: «e rivivo la mia giovinezza / – nell'immaginazione – / per dimenticare gli anni che ho / realmente»<sup>52</sup>. Qui è evidente che, isolando con le lineette la parola «immaginazione», si mira ad accentuare il valore della facoltà creativa come valida via di fuga da una condizione di apatia o di sofferenza. La connessione tra fantasia e giovinezza, peraltro, era un principio ben presente nell'ideologia del movimento studentesco, per cui i versi potrebbero essere interpretati come un implicito invito alla partecipazione all'azione.

Nell'ambito di un'indagine sulla punteggiatura, può essere utile soffermarsi brevemente anche su alcune questioni relative alla *mise en page*, al modo in cui le parole occupano lo spazio bianco creando particolari effetti di «mimesi dell'azione espressa dal piano discorsivo-verbale»<sup>53</sup>, di variazione nel ritmo della versificazione oppure di messa in evidenza di parole e concetti. Si legga a tal riguardo il seguente brano tratto da *La paura*, in cui la voce poetante riflette sul tema della libertà:

<sup>47</sup> ALBA DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 73.

<sup>48</sup> Ivi, p. 59.

<sup>49</sup> GERARD DESSONS, *Intoduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2014, pp. 50-52.

<sup>50</sup> Sulla punteggiatura in ambito letterario si segnalano alcuni studi: ELISA TONANI, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Cesati, 2010; SIMONE FORNARA, *La punteggiatura*, Roma, Carocci, 2010; LETIZIA LALA, *Il senso della punteggiatura nel testo: analisi del punto e dei due punti in prospettiva testuale*, Firenze, Cesati, 2011; ROSSANA CURRERI, *Punctuation e punteggiatura allo specchio. Idee contemporanee sull'arte interpuntiva*, Roma, Aracne, 2012.

<sup>51</sup> ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, cit., pp. 226-238.

<sup>52</sup> ALBA DE CÉSPÉDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 107.

<sup>53</sup> ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, cit., p. 318.

Libertà, parola traditora, meschina  
 parola stampata sulle pagine  
 dei libri,  
 parola gridata nel vuoto,  
   parola illusoria, impostora,  
     parola complice dei questurini  
     e dei secondini,  
     parola vessillo in brandelli,  
     [...]  
     parola mezzana,  
     parola puttana<sup>54</sup>...

Come si può osservare, l'autrice dispone i versi disegnando una sorta di curva la cui inclinazione influenza il ritmo della lettura e crea un andamento discendente che, scandito dalla ripetizione del termine «parola», segue l'intonazione della voce poetante. La posizione dei versi sembra qui riprodurre e rendere quasi «visibile» l'urlo di rabbia del soggetto lirico che, denunciando il carattere illusorio e menzognero del termine «libertà», si affievolisce gradualmente sino a restare sospeso nel vuoto dello spazio bianco, marcato dai punti sospensivi che chiudono la strofa.

Un altro esempio interessante della disinvoltura con cui de Céspedes colloca le parole nella pagina potenziandone l'espressività è presente nella parte finale de *La Grande Stagione* in cui il soggetto lirico, auspicando che il movimento di rinnovamento inaugurato dal maggio francese si diffonda ovunque, in Europa e nel mondo, dice:

Le nostre speranze non sono andate  
 in esilio.  
 Il fuoco delle nostre barricate  
 è una palla di fuoco  
 che rotola,  
   rotola,  
     rotola,  
       di paese in paese,  
 una minaccia che corre accesa  
 da Roma a Parigi,  
 da Varsavia a Bonn,  
 da Messico a Washington<sup>55</sup>...

Notiamo che la disposizione a *zig zag* delle parole “mima” il movimento rotolante della «palla di fuoco», presentandosi come una sorta di «correlativo, sul piano visivo»<sup>56</sup>, della rapidità ed inarrestabilità con cui le speranze della rivoluzione si propagheranno di città in città.

Assai significativa, inoltre, è la presenza delle parentesi che compaiono all'interno della maggior parte delle liriche, racchiudendo singoli frammenti di verso oppure intere strofe. Oltre a svolgere una funzione esplicativa, tale segno interpuntivo può costituire una sorta di «parte meditativo» che introduce «approfondimenti veri e propri del piano principale» oppure «momenti dell'interiorizzazione»<sup>57</sup>. Spesso esso è inserito nel discorso per far emergere i sentimenti del soggetto lirico, per seguire il flusso del pensiero in una sequenza rapida di immagini, talvolta

<sup>54</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., pp. 17-19.

<sup>55</sup> Ivi, p. 175.

<sup>56</sup> ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, cit., p. 318.

<sup>57</sup> CLARA BORRELLI, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, cit., p. 100.

confuse, che si discostano dal tema centrale della poesia, riportando brani di dialoghi che hanno avuto luogo in un tempo anteriore a quello del componimento oppure flash di ricordi. In *La paura*, ad esempio, la parentesi si presenta come «spazio della memoria»<sup>58</sup>, nel quale Borjita, dopo essere stata catturata e maltrattata dalla polizia, introduce un ricordo del suo bisavolo *cimarron*, «schiavo comperato al mercato / d'Obispo»<sup>59</sup>, i cui polsi erano segnati dai ferri delle catene. Attraverso la parentesi, dunque, l'autrice sembra sottolineare il permanere nell'animo della straniera del timore dell'emarginazione e del sopruso per ragioni razziali, nonché denunciare la prepotenza dell'autorità poliziesca che, come dice la voce poetante, «[...] sotto tutti i cieli – / è sempre la più forte»<sup>60</sup>.

Talvolta, la parentesi è inserita nel verso per introdurre spezzoni di pensieri, apparentemente slegati dal contesto, che creano un brusco cambio di tono. In *Lettera a una madre*, proprio nel mezzo di un lungo e accorato monologo in cui la protagonista dice addio alla genitrice per dedicarsi alla lotta, leggiamo alcuni versi racchiusi in parentesi che all'improvviso portano il discorso su un piano più prosaico:

Ascoltami, madre  
della mia infanzia,  
il tuo volto ansioso  
presso il mio letto,  
madre sfinita, madre  
di guai,  
[...]  
madre straniera a tutto  
quello che ero, eppure  
madre che mi capiva  
senza capire.  
[...]  
con le tue paure di moglie  
d'impiegato  
che può essere licenziato  
da un giorno all'altro.  
(A proposito:  
papà dovrebbe profittare di tutto ciò  
– i tumulti, gli scioperi in atto –  
per far firmare un contratto  
al signor Péliissier.)<sup>61</sup>

Osserviamo che mentre la fanciulla prende le distanze da un'immagine convenzionale della donna come madre e moglie, esprime in parentesi preoccupazioni di carattere utilitaristico che sono tipiche proprio di quel mondo borghese da cui dichiara di volersi allontanare. La punteggiatura, dunque, risulta funzionale a rappresentare alcune contraddizioni della gioventù sessantottina che se da un lato voleva far saltare tutti gli schemi precostituiti, dall'altro non riusciva a distaccarsi fino in fondo da una mentalità governata dall'interesse.

Le parentesi, ancora, possono contenere precisazioni di carattere temporale o spaziale che agganciano la poesia al contesto storico. È il caso ad esempio de *Le Nozze* in cui leggiamo: «(Era il 23 maggio, / niente di meno!)»<sup>62</sup>. Tra parentesi vengono anche riportati commenti che fanno

<sup>58</sup> ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, cit., p. 262.

<sup>59</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 262.

<sup>60</sup> Ivi, p. 17.

<sup>61</sup> Ivi, p. 37.

<sup>62</sup> Ivi, p. 123.

risaltare il nucleo tematico del componimento. Ciò è evidente in *La Grande Stagione* in cui, dopo aver riportato la notizia dello sgombero dei manifestanti dai luoghi occupati e l'avvio delle procedure di pulizia e disinfestazione, il soggetto lirico pone una domanda di cui si intuisce già la risposta negativa: «(Si può disinfestare / l'immaginazione?)»<sup>63</sup>. L'interrogativa, ribadendo ancora una volta il valore della fantasia, esprime evidentemente la consapevolezza che la ventata di novità portata dal maggio francese non potrà arrestarsi.

Come si è potuto osservare, la scrittrice, nel riprodurre le diverse forme in cui si realizzò la partecipazione femminile alla rivolta, ha saputo coglierne gli entusiasmi ma anche le contraddizioni, i momenti di abulia, le difficoltà legate alla condizione di madre oppure di straniera. Nel riprodurre la complessità delle situazioni e dei sentimenti che accompagnarono le contestazioni, ella si è servita della punteggiatura come strumento stilistico dotato di particolari capacità espressive. In tal senso, risulta degno di attenzione anche l'impiego degli ammirativi inseriti per dare "colore" ai discorsi diretti, per marcare un mutamento di intonazione, per accentuare la «densità emotiva»<sup>64</sup> del dettato e dare enfasi a stati d'animo agitati. Spesso il punto interrogativo si trova alla fine delle poesie, esprimendo l'incertezza e l'inquietudine del soggetto lirico oppure lasciando il lettore con quesiti che restano aperti. In *Le partenze*, l'ultimo verso presenta ben due segni che denotano chiaramente il senso di smarrimento della voce femminile, ancora una volta appartenente ad una rivoltosa di origini straniere che, cacciata da Parigi per aver dato «calci» e «pugni» ad alcuni agenti di polizia, si appresta a lasciare la città. Rivolgendosi all'amico Mohammed, esclama: «Dobbiamo prepararci / per ricominciare. [...] / Ma dove? E in che momento?»<sup>65</sup>. Al tono deciso dell'affermazione, che lascia intuire la determinazione nel proseguire altrove la lotta, segue dunque l'accento perplesso delle due interrogative che allude al dibattersi di emozioni contrastanti nell'animo della giovane. La scelta della scrittrice di chiudere non solo il singolo componimento ma l'intera raccolta con il verso scandito dai punti di domanda non pare priva di significato. La de Céspedes ha voluto evidentemente congedare il lettore, lasciandogli nell'animo un misto di entusiasmo per quella che potrebbe essere una ri-partenza e di paura dell'ignoto. L'oscillare tra entusiasmo e paura sembra in effetti un *leitmotiv* della composizione poetica che, nella conclusione, tocca il suo apice proprio grazie all'impiego della punteggiatura.

Dalla rapida analisi sin qui condotta, dunque, possiamo affermare che l'*usus punctandi* riveste un ruolo non secondario nella poesia di Alba de Céspedes: essa si presenta come un elemento funzionale ad indagare l'animo delle ragazze che furono protagoniste del "maggio francese". L'evento storico, filtrato dalla soggettività femminile, si accompagna ad una molteplicità di sensazioni ed emozioni che trovano piena risonanza nella varietà delle soluzioni interpuntive accuratamente adottate dalla scrittrice.

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 171.

<sup>64</sup> GIUSEPPE ANTONELLI, *Dall'Ottocento a oggi*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Bari, Laterza, 2008, pp. 178-210: 198.

<sup>65</sup> ALBA DE CÉSPEDES, *Le ragazze di maggio*, cit., p. 185.