

# L'evento

---

## Il “Meridiano” di Alba de Céspedes

Si pubblicano qui gli interventi di Paolo Mauri, Margherita Ghilardi, Melania Mazzucco e Marina Zancan, tenuti in occasione della presentazione del “Meridiano” dedicato ai romanzi di Alba de Céspedes (A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura di M. Zancan, Mondadori, Milano 2011), avvenuta a Roma presso la Casa delle Letterature l’11 maggio 2011. Il testo è a cura di Monica Cristina Storini.

### **Paolo Mauri**

La pubblicazione del “Meridiano” dedicato ad Alba de Céspedes è certamente un evento importante per la nostra letteratura, innanzi tutto perché disseppellisce e fa tornare in vita un’autrice che è stata molto presente e famosa durante la prima metà del Novecento e per buona parte del secondo Novecento; poi improvvisamente ha visto la sua fama eclissarsi e il suo nome quasi appannarsi e scomparire. Il “Meridiano”, dunque, le dà una nuova vita e lo fa non soltanto riproponendone i romanzi, ma facendo rinascere tutte le parole che intorno a quei libri si sono spese e consumate, talvolta con delle forti tensioni.

Alba de Céspedes è stata infatti un’autrice di grande successo. Aveva cominciato a scrivere giovanissima e quando esce *Nessuno torna indietro*, il suo primo romanzo<sup>1</sup>, conosce un apprezzamento di pubblico veramente notevole. La scrittrice giunge di colpo all’apice della notorietà: non si contano le recensioni, le traduzioni estere, le riedizioni, le riduzioni per il cinema di un libro veramente esemplare che è stato per l’autrice il passaporto per la società letteraria del tempo. Ma non sarà un episodio isolato: anche *Dalla parte di lei*<sup>2</sup> e *Quaderno proibito*<sup>3</sup> riscuotono un grande successo sia di critica che di pubblico. Posso aggiungere a questo proposito un particolare autobiografico: si tratta di libri molto amati da mia madre, la quale mi confessava che Alba de Céspedes rappresentava per lei una scrittrice importante, anzi senz’altro un’autrice di riferimento.

Altro aspetto singolare della figura di Alba de Céspedes è che si tratta di un’identità con più patrie. Di discendenza cubana, suo nonno era conosciuto

1. A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano 1938.

2. Ead., *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 1949.

3. Ead., *Quaderno proibito*, Mondadori, Milano 1952.

come il “padre della patria”, perché a metà Ottocento aveva capeggiato la prima rivoluzione cubana, contro gli spagnoli, rivoluzione che più tardi viene rivendicata da Fidel Castro come momento originario del processo di indipendenza cubana, quasi a stabilire una continuità tra quella prima rivoluzione e quella successiva da lui stesso capitanata. A Cuba Alba de Céspedes, nata a Roma, tornerà come alla sua vera patria, terra molto amata, come testimonia l’intenzione, coltivata per lunghissimi anni di scrivere un romanzo cubano, di raccontare la propria vita attraverso la vita di Cuba, così come lei l’aveva sentita raccontare dal padre e come l’aveva poi vissuta andando finalmente nell’isola.

Essendo la sua una famiglia di diplomatici, Alba de Céspedes si era inoltre trovata a vivere negli Stati Uniti e a Parigi, dove poi trascorrerà vent’anni, entrando nella vita culturale francese a pieno titolo, proprio come una qualsiasi altra scrittrice nata sul suolo franco. Dirà, infatti, a un certo punto: «Quando sono in Francia io penso in francese e scrivo in francese».

In Italia, dopo l’esordio con il piccolo editore abruzzese Carabba, la sua casa editrice di riferimento diviene la Mondadori, mentre in Francia approda a Le Seuil, ottenendo un grande successo e producendo lei stessa la traduzione in italiano dei propri libri, sempre attenta, come aveva fatto con i testi precedenti, alla vita delle sue opere, seguendone le recensioni e curandone personalmente le varie edizioni.

Ma tutto questo non è altro che un piccolo cenno agli aspetti di una personalità ricchissima, sia sul piano creativo che su quello affettivo, piani che vengono ampiamente esplorati nel “Meridiano”. La pubblicazione del volume è infatti un evento anche perché fornisce un ricchissimo apparato di note e una preziosissima cronologia, opera quest’ultima, come l’*Introduzione*, di Marina Zancan, tutti materiali di fondamentale importanza per chi voglia riprendere contatto con la realtà letteraria e con la vita materiale di Alba de Céspedes. L’apparato si avvale infatti di una serie di documenti ripescati dall’archivio della stessa de Céspedes, ora parte della Fondazione Mondadori che custodisce materiali preziosissimi per chi voglia studiare gli autori, perché vi vengono conservate non soltanto le recensioni – che sono già una testimonianza notevole del gradimento o meno di un’opera –, ma anche le lettere che la casa editrice ha scambiato con gli autori, con i critici, con alcune personalità del mondo culturale, a proposito di questo o di quel libro. Consente, insomma, di ripercorrere gli anni attraverso la voce dei protagonisti.

Anche le note ai testi sono di grandissima utilità per chi vuole seguire le vicissitudini dei romanzi di Alba de Céspedes, soprattutto se si tiene conto che l’autrice spesso interviene profondamente sui testi, quando ne approonta una nuova edizione. È ciò che accade, per esempio, a *Dalla parte di lei*, che subisce un drastico taglio nelle edizioni successive, poiché, a detta della scrittrice stessa, risentiva eccessivamente della propria ricchezza interiore. In effetti si tratta di un’opera per la quale l’autrice si era in qualche modo spesa troppo e aveva forse esagerato, condensando in un solo libro la materia di diversi romanzi.

Ma accanto all'evento editoriale, di cui il "Meridiano" è testimonianza, c'è anche l'evento culturale che la sua pubblicazione rappresenta, perché recupera una scrittrice come Alba de Céspedes e la reimmette nel distratto dibattito letterario di questi ultimi anni, dibattito che si sviluppa forse un po' troppo a ridosso dei successi commerciali e si preoccupa meno della necessità di non dimenticare e di rileggere la produzione del nostro passato, per tornare laddove si trova il termine di confronto e anche la possibilità di cogliere una linea evolutiva o meno della letteratura più vicina a noi. Bisognerebbe farlo, per esempio, per un'opera come *Quaderno proibito*, che ai tentativi di definizione sfugge un po' da tutte le parti, come avevano già detto critici autorevoli, quali Emilio Cecchi, Baldacci e persino Montale, che, punto forse da un briciole di gelosia, non può fare a meno di dire che in *Taccuino proibito* – come lui, erroneamente, chiama il romanzo – c'è qualche cosa che non gli funziona, pur dovendo alla fine ammettere che ci si trova davanti ad una scrittrice notevole.

Il "Meridiano" dà persino conto dell'omaggio – per nulla scontato – che ad Alba de Céspedes hanno fatto altre grandi scrittrici, come Elsa Morante, Sibilla Aleramo o Ada Negri, scrittrici cioè quasi coetanee o appartenenti alla generazione immediatamente precedente, che avevano occupato da par loro il campo della letteratura, con una certa inclinazione a privilegiare le figure femminili. Anche de Céspedes è una scrittrice che scrive molto di donne, ma, come giustamente osserva Marina Zancan nell'*Introduzione*, non la si può definire femminista perché, pur sensibile a diverse istanze femministe, non è in nessun senso un'attivista: vive solamente in un secolo in cui, come si sa, il tema della presenza femminile si imporrà lentamente ma inesorabilmente, soprattutto in Italia, dove si scopre il ritardo che c'è nell'emancipazione delle donne, alle quali, alla fine del fascismo, è ancora negato il diritto di votare, di entrare in magistratura, di insegnare nelle scuole superiori. Di tutto ciò Alba de Céspedes è perfettamente consapevole e porta avanti la propria rivendicazione attraverso i propri libri, i propri romanzi, che hanno, appunto, al centro le donne, come nel caso di *Nessuno torna indietro*, che si basa su più personaggi femminili, o nel caso di *Dalla parte di lei*, che è interamente costruito sulla figura di Alessandra, dalla sua infanzia fino all'età matura, circondata, poi, da altri importanti e interessanti figure di donna, che vivono insieme a lei.

A ciò si deve unire un'altra osservazione: e cioè che la prima cosa che si nota nel leggere i romanzi di Alba de Céspedes è una grande padronanza della scrittura, quasi un'autorevolezza spontanea e naturale, che affiora fin dal primo libro, un'immmediatezza dello scrivere tipica di uno scrittore già consumato, una freschezza di stile che l'autrice manterrà intatta per tutta la sua lunghissima carriera, nonostante le inevitabili evoluzioni interne. Si comprende allora il perché del suo grande successo di pubblico, di un pubblico che sarà, credo – anche se non penso siano mai state fatte delle statistiche –, in grande parte femminile. Si aggiunga che i suoi personaggi coinvolgono i lettori per il tipo di vita che viene rappresentato, spesso frustrata, senza speranze, con degli orizzonti limitati e con degli obiettivi che devono essere raggiunti oppure tutto deve essere negato, annientato come accade alla madre di Alessandra, in *Dalla parte di lei*, che ve-

dendosi impedita la possibilità di realizzare la propria passione amorosa preferisce il suicidio: elimina se stessa non potendo risolvere quello che è diventato il problema più grande della sua vita.

Temi forti dunque, se vogliamo persino esasperati, perché certo il tema dell'amore in *Dalla parte di lei* è un tema sentito, coltivato con quella che potremo definire una irrefrenabile pulsione romantica, secondo, cioè, quell'atteggiamento tipicamente romantico che sente l'amore come qualcosa di indistruttibile e, in un certo senso, di ingestibile, poiché la passione porta al di là di se stessi, è irrefrenabile.

Ma possiamo definire romanzo *Dalla parte di lei*? In realtà no, perché si presenta sotto forma di memoriale, senza capitoli, sostituiti da degli stacchi tipografici, che segnalano quel minimo di distanza necessaria tra una pagina e l'altra, tra un episodio e l'altro. La narrazione si svolge a partire dalla conclusione degli eventi, per raccontare, dalla parte di lei, che cosa sia realmente successo, secondo quella che oggi definiremmo una memoria ampiamente soggettiva. La protagonista, una giovane donna ormai rinchiusa in cella, ha ucciso il proprio marito e lo ha fatto perché non è riuscita, secondo lei, ad "averlo". Racconta, dunque, del suo matrimonio contratto ai margini, diciamo così, della guerra e della liberazione, una convivenza segnata dalla grande povertà: il marito è, infatti, un giovane insegnante universitario, che viene cacciato dall'università quando ancora comandano i fascisti. Il nucleo familiare deve dunque vivere con il poco che lei guadagna lavorando in un ufficio, mangiando patate e pezzetti di caciotta. Quando erano ancora fidanzati, egli le aveva inoltre rivelato di essere pedinato e quando la moglie, convinta che egli si fosse macchiato di qualche colpa, gliene chiede la ragione, le rivela di essere antifascista. Ma Alessandra scopre di non sapere che cosa significhi in realtà quella parola. Si ricorda soltanto che il fratello di una sua compagna, qualche anno prima, era stato incarcerato perché distribuiva dei volantini e si diceva che fosse comunista. Ma quando qualcuno chiedeva di quale delitto fosse accusato, rispondevano: non si sa. Per lei, dunque, la parola antifascista non corrispondeva a niente. E qui Alba de Céspedes dimostra di conoscere bene il contesto socio-culturale dell'epoca: dato che non esisteva una vera e propria acculturazione politica, se non se ne faceva esperienza diretta in famiglia, in modo clandestino, non si poteva sapere che cosa facesse veramente un antifascista. Sarà grazie al profondo amore per questo giovane uomo che Alessandra lo comprenderà, finendo anche lei con il partecipare a suo modo alla lotta partigiana. Ma l'amore che prometteva così tanto all'inizio si trasforma in seguito nella realtà della fuga, della vita clandestina a cui l'antifascismo condanna il marito di Alessandra, che corre il rischio di essere preso e fucilato. Così la vita si complica, perché in assenza del marito, un suo amico, Francesco Minelli, comincia a fare una corte quasi ossessiva ad Alessandra, sfruttando la sua solitudine e la sua momentanea debolezza, non riuscendo tuttavia a piegarne la volontà.

La coppia si ricongiunge con la liberazione e l'arrivo degli americani. Francesco intraprende la carriera politica, è nuovamente risucchiato dalla propria vita e Alessandra si sente ancora esclusa. Mentre la moglie vorrebbe

che egli le mostrasse la stessa passione di quando erano fidanzati, il marito non sembra trovare il tempo per ascoltarla e quindi ella, per farlo suo per sempre, lo uccide, finendo col possederlo interamente e per sempre nel ricordo. Ora non so se qualcuno ne abbia mai parlato nelle recensioni al romanzo, ma certamente *Dalla parte di lei* può essere letto anche come la delineazione di un caso clinico: Alessandra presenta infatti dei comportamenti che a volte rasentano la psicosi, una psicosi dolce, diciamo, non una psicosi delirante. E non per nulla de Céspedes semina il racconto di indizi. Un indizio su tutti sarebbe piaciuto ai freudiani: è il momento in cui ella ammazza un pollo in campagna. Dopo il suicidio della madre – altro elemento interessante dal punto di vista della crescita –, Alessandra si rifugia infatti dalla nonna, in Abruzzo, e vi rimane per un certo periodo. L'autrice descrive con grande bravura, con grande capacità di penetrazione sia l'ambiente campagnolo che la figura della nonna: una donna molto austera che è però capace da sola di governare il podere, la casa, la famiglia e che ha tutta una sua idea particolare dell'essere matriarche e del tenere gli uomini al loro posto, secondo la quale il mondo appare diviso in due e alle donne spetta il compito importante di perpetuare la vita e di governarla, di essere in qualche modo il perno intorno al quale tutto ruota.

Altro indizio appare poi il rapporto con il padre, piccolo impiegato, e la vita che ella conduce nella casa paterna. Siamo in Prati, a Roma, scenario in cui nasce l'amicizia con Fulvia, episodio che mette in evidenza le difficoltà nelle relazioni con individui del proprio sesso, fin quasi alla scoperta di una pulsione omosessuale nei confronti dell'altra. C'è un passaggio, infatti, in cui le due donne giacciono insieme sul letto per riposarsi un momento. Alessandra desidera quasi vedere l'amica nuda, ammirarne il seno.

Si tratta, naturalmente, di semplici indizi, che appaiono buttati lì per caso, ma che fanno pensare alla complessità della mente di Alessandra, la quale, peraltro, nasce dopo la morte di un fratellino, annegato nel Tevere a tre anni per l'incuria di una balia e costantemente rimpianto da suo padre e da sua madre, al punto che lei se lo sente dentro.

Come si può vedere, gli argomenti del romanzo sono moltissimi, ma bisogna sempre tener presente – e lo si scopre via via, attraverso varie indicazioni – che siamo di fronte al memoriale di un'assassina che racconta la sua storia ormai al sicuro, nel ventre materno di una cella, che è un po' la realizzazione di una sua aspirazione, come lei stessa confessa, quella di ritrovarsi da sola, secondo un'idea di introspezione davvero molto acuta da parte della de Céspedes. Alessandra è un personaggio pluristratificato, difficile da decifrare, costruzione letteraria complessa e affascinante. E *Dalla parte di lei* è forse uno dei libri più compiuti da questo punto di vista e anche uno dei più estremi, perché, come dicevo prima, l'autrice non rinuncia all'idealizzazione dell'amore romantico, ma al contempo produce una narrazione che è in un certo senso realista, raccontando da vicino, con grande maestria, per esempio, la vita nel quartiere Prati, la campagna abruzzese e anche l'esistenza di tutta una serie di personaggi comprimari che rappresentano il degrado e la tristezza di certe vite, con una capacità acutissima

nel cogliere lo svilupparsi di destini che sfociano in un finale quasi catastrofico, senza aver in sé nulla che lo faccia presagire.

L'interpretazione di un romanzo del genere, che si potrebbe riagganciare anche a *Nessuno torna indietro* e *Quaderno proibito*, rimane effettivamente ancora un problema aperto: è quasi come se questo libro sollecitasse la rilettura, richiedesse un'analisi da più punti di vista in grado di cogliere la ricchezza di materiale che una scrittrice come Alba de Céspedes mette sempre in campo nei suoi testi. Potremmo dire che *Dalla parte di lei* è proprio un esempio di come non sia poi sempre del tutto vero che le cose migliori vanno avanti, mentre le peggiori muoiono. A volte succede esattamente il contrario. Ma qui mi fermo e passo la parola a Margherita Ghilardi.

### **Margherita Ghilardi**

Nel suo discorso Paolo Mauri ha fatto più volte riferimento alla circostanza che, nonostante il grande successo goduto da Alba de Céspedes per la maggior parte della sua carriera letteraria, alla fine ella sia stata lentamente dimenticata. Si tratta di una sorte che viene condivisa da molte delle più o meno grandi scrittrici della sua generazione, della generazione precedente e di quella precedente ancora. Direi, però, che nel caso di Alba de Céspedes è successo qualcosa di più e di peggio. Scriveva in uno delle miriadi di appunti preparatori di *Con grande amore*: «D'altronde un libro serio, richiede anni di lavoro quotidiano. Scrivere la prima stesura è abbastanza facile, ma dopo comincia il vero lavoro, cioè mettere a fuoco i personaggi, correggere, rivedere, variare i verbi, gli aggettivi, tagliare le ripetizioni, poiché non è l'intreccio ma lo stile che attraversa il tempo». Un libro serio, appunto. Diciamo così che per me – per le ex ragazze della mia generazione, che studiavano tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta e che hanno avuto la fortuna di cominciare a occuparsi di cose letterarie quando c'era già in moto un'indagine per dissepellire le scrittrici dal dimenticatoio in cui erano state chiuse e c'era già la ricerca di quelle che si chiamavano le “grandi madri” –, per noi, dicevo, se i libri di Alba de Céspedes erano qualcosa, ammesso che ci fosse stata qualcuna di noi – parlo per le persone che avevo vicino – che sapesse qualcosa di de Céspedes, erano meno che libri seri. Non solo se ne parlava poco: credo addirittura che pensassimo che fosse già morta e nessuna, me per prima, poteva immaginare che avesse scritto un libro straordinariamente contemporaneo e così innovativo come *Nel buio della notte*<sup>4</sup>. Ma chi era? Certamente una che aveva successo, aveva la vena facile, ma scriveva solo d'amore. Non dico che nella nostra mente fosse una Liala, però tutto sommato l'immagine che ne avevamo non era tanto diversa. Mi ricordo che avevo visto nella casa della nonna di qualcuna la prima copertina della prima edizione di *Nessuno torna indietro*, con quel tavolo, con quelle signorinelle, con quei libri, la lampada e la monaca in costola, immagine, devo dire, che avrebbe scoraggiato, anzi di fatto scoraggiava, allora, la curiosità di chiunque.

4. Ead., *Nel buio della notte*, Mondadori, Milano 1976.

Eppure ne leggevamo tante altre. Direi che anche per chi si interessava di letteratura, Alba de Céspedes era considerata fuori, completamente estromessa, dalla letteratura. I suoi libri non rappresentavano quello che ci interessava leggere in quel momento. In un certo senso invidio un po' chi potrà leggere adesso da giovane Alba de Céspedes su questo "Meridiano", magari per la prima volta, magari nonostante il prezzo, perché, come ha detto giustamente Paolo Mauri, il volume apre davvero un tempo nuovo per l'interpretazione dell'opera di Alba de Céspedes e le restituisce il posto che le spetta nel canone del nostro Novecento letterario. E non faccio assolutamente distinzione tra scrittura femminile e non: la produzione di de Céspedes segna una tappa fondamentale per tutta la nostra storia letteraria.

Vorrei inoltre ricordare, proprio in questa occasione, che Alba de Céspedes è solamente la sesta scrittrice italiana a cui viene dedicato un "Meridiano" e che le altre cinque hanno a loro nome due volumi: speriamo che Marina Zancan riesca a ottenerne un secondo anche per Alba. Dal primo "Meridiano" dedicato ad una scrittrice, Grazia Deledda, sono passati quarant'anni, mentre l'ultima donna pubblicata è stata Maria Bellonci, nel 1997.

Tenuti per mano da Marina Zancan, che nel percorso delineato dal suo saggio introduttivo inquadra anche i romanzi che non è stato possibile ospitare nel "Meridiano" – ovverosia *Prima e dopo*<sup>5</sup>, *La bambolona*<sup>6</sup> e l'altro grande romanzo della maturità, *Il rimorso*<sup>7</sup> –, cogliamo immediatamente tre aspetti centrali. Abbiamo innanzi tutto la compattezza del mondo espressivo di Alba de Céspedes, non soltanto per le caratteristiche che giustamente Marina Zancan mette in evidenza, ovverosia la presenza di una tematica di straordinaria importanza come quella della scrittura e dell'immagine della scrittura come presa di coscienza, sempre a ridosso del tempo presente. C'è anche un ulteriore aspetto tematico fondamentale: quello del cambiamento e della mutazione, con la conseguente suddivisione della narrazione in un prima e un dopo.

Un secondo aspetto è rappresentato dalla sperimentazione strutturale, diversa in ogni romanzo, perché questi testi, anche se in superficie sembrano scritture che si allineano alle forme del romanzo tradizionale, più o meno in voga nel momento in cui sono stati scritti, in realtà attuano una sperimentazione sempre diversa di opera in opera, ma perfettamente coerente all'interno di un discorso molto preciso nella mente dell'autrice che si sviluppa in maniera tutto sommato lineare, anche se sembra che ci possano essere degli scossoni, diciamo così, lungo la strada. Le ragioni di fondo che lo animano sono, infatti, sempre le stesse: ogni opera, dall'interno, apparentemente accettandola, scardina le caratteristiche tradizionali del genere narrativo adottato. Sono poi romanzi sempre aperti, sempre pronti per un nuovo inizio: non finiscono mai.

Terzo elemento, rispetto al quale il "Meridiano" mette bene in luce quanto l'intento dell'autrice sia preciso e lineare, è la maturazione dei suoi strumenti

5. Ead., *Prima e dopo*, Mondadori, Milano 1956.

6. Ead., *La bambolona*, Mondadori, Milano 1967.

7. Ead., *Il rimorso*, Mondadori, Milano 1963.

espressivi, dello stile – è lo stile che attraversa il tempo, ha detto l'autrice –, quello che non avremmo, almeno io non avrei, mai immaginato quando da ragazzina pensavo che Alba de Céspedes fosse una specie di Liala.

I primi tre romanzi, tutti di ambientazione romana, a parte le sequenze regionali del primo romanzo, *Nessuno torna indietro*, hanno caratteristiche comuni: la compattezza, dicevo prima, del mondo espressivo, la presenza di protagonisti femminili, il sogno d'amore – che è una delle grandi tematiche che si sviluppa attraverso le tre narrazioni –, l'acquisizione della coscienza di sé mediante la scrittura e appunto, anche questo l'ho ricordato in precedenza, il cambiamento, ma anche la solitudine che tale cambiamento comporta. Si tratta di romanzi che segnano anche, proprio per il tempo della narrazione, una progressione che si snoda dall'uno all'altro e raccontano la storia dell'Italia di quegli anni e anche la vicenda della coscienza della donna italiana dentro la Storia.

Ogni personaggio, infatti, è in qualche modo per Alba de Céspedes la prova autobiografica del tempo che lei sta vivendo. Ha scritto: «Ogni opera è tappa di un mutamento compiuto non soltanto sulla pagina ma in noi. È un segno del punto in cui siamo, e poiché il narratore è anche uno storico, una testimonianza delle vicende cui abbiamo assistito».

In comune i tre romanzi hanno anche il tema della costruzione di sé e dell'attesa. Faccio un solo esempio. In *Nessuno torna indietro*, Augusta dice: «l'essenziale nella vita è aspettare qualcosa»; e nel diario di *Quaderno proibito* Valeria scrive: «È questa speranza di felicità che logora una donna giorno per giorno e che la distrugge».

Altro aspetto fondamentale è quello della diffrazione fra sogno e realtà. Anzi, direi proprio che esso fa da filo conduttore, legando i tre romanzi molto saldamente insieme, perché se in *Nessuno torna indietro* le ragazze sono, diciamo così, in attesa, *Dalla parte di lei*, lo ha raccontato proprio adesso Paolo Mauri, narra di una realizzazione che non viene accettata, perché la realtà non coincide con il sogno, e altrettanto accade in *Quaderno proibito*, nel quale invece si rovescia il finale, perché in qualche modo si rinuncia a cercare il sogno nella realtà.

Sono tre romanzi che formano un gruppo molto coeso, soprattutto rileggendoli insieme, nella compagine del "Meridiano". Anche stilisticamente non soltanto nascono da un nodo tematico comune e da una comune ragione narrativa, ma attraverso il lavoro che è stato fatto sui documenti – e quindi attraverso le note che sono state stese, oltre che da Marina Zancan, da Sabina Ciminari e da Laura Di Nicola –, ci rendiamo conto come all'inizio degli anni Cinquanta Alba de Céspedes lavorasse a tutti e tre i romanzi contemporaneamente, quasi sullo stesso tavolo: mentre rielabora *Quaderno proibito*, per passarlo dalla rivista su cui era uscito inizialmente – la "Settimana Incom" – al volume, contemporaneamente sente la necessità di rivedere *Dalla parte di lei*, già uscito nel 1949, e di rimaneggiare addirittura *Nessuno torna indietro*, che era del 1938, per l'edizione rivista del 1952. Dopo aver letto i primi tre romanzi, *Nel buio della notte*, che è il romanzo che chiude il "Meridiano", prima dell'inedito, può addirittura sembrare un corpo estraneo: è ambientato negli anni Settanta, a Parigi; non c'è una protagonista femminile e nemmeno un vero protagonista, ma tanti protagoni-

sti; è un libro polifonico, composto da un enunciato, da un tessuto narrativo continuamente frammentato; si svolge in una sola notte, a differenza degli altri romanzi che coprono archi cronologici di lunghezza diversa fra loro, ma certamente non così breve. Sembra quasi un rifiuto di quella tradizionale continuità narrativa che comunque nei primi tre romanzi, al di là degli anticipi, dei ritardi e dello scardinamento interno, almeno superficialmente sembrava accolta. In realtà, leggendo insieme i testi, uno di seguito all'altro, nonostante lo spazio di anni che li separa e i romanzi che nella storia dell'opera di Alba de Céspedes si trovano tra *Quaderno proibito* e *Nel buio della notte*, si ha la sensazione di un *unicum* che funziona benissimo e l'ultimo romanzo, pur apparentemente così diverso, illumina a ritroso tutti gli altri. Esso conclude, infatti, la progressione di questa storia, che è anche la progressione della Storia di un mondo e di un'epoca, mantenendo la diffrazione tra sogno e realtà, fra mondo interiore e mondo esterno, che a questo punto si allarga non più a partire da otto o da una protagonista – comunque da una donna –, ma si amplia fino ad arrivare alla società. In fondo, in *Nel buio della notte* si mette in scena, in qualche modo, una fetta sociale e le sue speranze disattese: se in *Dalla parte di lei* si racconta la delusione per quello che era accaduto dopo la Resistenza, in *Nel buio della notte* accade lo stesso in relazione al movimento del Sessantotto.

Anche i procedimenti narrativi che sono messi in atto nei primi libri continuano a comparire nell'ultimo: se in *Nessuno torna indietro* assistiamo a otto storie intrecciate fra loro, perché otto sono le ragazze, con uno svolgimento che non è mai lineare e che spesso è ribaltato; se *Dalla parte di lei* è un memoriale che trasforma in pubblica una scrittura privata, come ci ha detto Paolo Mauri prima; se *Quaderno proibito* è un diario e se, nonostante queste realizzazioni così diverse fra loro, tutti e tre i romanzi presentano una riflessione continua sulla scrittura di sé come presa di coscienza, appare evidente che tali scelte, pure così divaricate fra di loro, rappresentano come delle tappe che progressivamente portano – e non potevano che portare anche attraverso la struttura del *Rimorso*, assente nel “Meridiano” – alla frammentazione, al flusso ininterrotto di *Nel buio della notte*, come se il romanzo non potesse più esistere che in questo modo, ovverosia come pura registrazione di suoni, un tessuto spezzato da continue sovrapposizioni e interferenze.

La presenza in chiusura – dico chiusura perché l'inedito è una cosa diversa e di cui parleremo successivamente –, la presenza in coda, in sequenza terminale di *Nel buio della notte*, conferisce a tutto il “Meridiano” un disegno strutturale, non di trittico più una coda, ma di polittico in cui i due scomparti estremi, ovverosia *Nessuno torna indietro* e *Nel buio della notte*, in qualche maniera, benché così lontani fra di loro nel percorso dell'autrice, si chiudono come in un cerchio, non soltanto perché sono narrazioni entrambi corali, seppure in proporzioni diverse – si passa da otto a una sessantina circa di personaggi –, non soltanto perché contenute entrambe in uno spazio ristretto – da una parte il collegio, dall'altra una città –, ma anche perché rappresentano contemporaneamente i luoghi che stanno ai due capi opposti, non soltanto autobiografici, di uno stesso percorso: l'illusione singola e personale iniziale di *Nessuno torna indietro* e la

delusione collettiva dell'ultimo romanzo, tramonto delle speranze di un'epoca che non sono soltanto le speranze di quelle otto ragazze del Grimaldi, ma di un secolo intero.

In entrambi i romanzi, poi, domina la riflessione sulla scrittrice, anzi sulla romanziere, e sul romanzo: in *Nessuno torna indietro* la protagonista, Augusta, scrive e spera di venire pubblicata, anche se colleziona solo dei rifiuti, ma appunto, secondo quanto afferma, l'essenziale è aspettare; in *Nel buio della notte* a un certo punto, nella frantumazione delle voci, una delle ragazze, Jacqueline, dice all'amica Monique: «Se fossi in te scriverei un romanzo», e Monique risponde: «Tutte le ragazze scrivono adesso e che potrei dire di nuovo? L'essenziale è trovare il mezzo di resistere». Mi sembra che fra questi due capi dell'atteggiamento nei confronti del romanzo e della romanziere scorra anche il percorso di Alba de Céspedes.

La disposizione dei romanzi nel “Meridiano” dona inoltre più risalto alla fase di cambiamento rappresentata dalla vicinanza fra *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito*, che sono un vero e proprio dittico, anche per l'autrice che nelle sue carte afferma come le due protagoniste dei romanzi, Valeria e Alessandra, si specchino l'una nell'altra: anche se il memoriale di Alessandra è scritto per difendersi e il diario di Valeria è scritto per nascondersi, entrambi rappresentano la declinazione speculare di uno stesso tema che è quello dell'amore coniugale, cui si aggiunge la tematica del rapporto madre-figlia, alla quale rinviano molti rimandi interni comuni, a volte anche minimi, come la presenza del termine *mammà* con cui Valeria è chiamata dal marito e che Alessandra cita proprio come l'appellativo con cui non vorrebbe mai essere chiamata dal suo di marito. E tutte e due, in fondo, vivono in una prigione: quella di Alessandra è vera, l'altra è metaforica, ma si tratta di due spazi chiusi, ristretti, tanto che forse potremmo definire questi due romanzi come i più claustrofobici della produzione di de Céspedes.

Per un'autrice come Alba de Céspedes, definita addirittura una narratrice nata (Pietro Pancrazi) o una narratrice per dono di Dio (Goffredo Bellonci), avere finalmente la possibilità di scorrerne e avvicinarne l'officina, il grande lavoro di progettazione e di revisione dei romanzi, poterne cogliere il processo per tutte le opere presenti nel “Meridiano”, rappresenta un'occasione straordinaria. Appare evidente, o almeno così io l'ho interpretato, l'intento da parte di de Céspedes di attualizzare i testi, di portare i romanzi più vecchi al livello, anche stilistico, degli esiti raggiunti nelle ultime opere. Di qui derivano gli alleggerimenti, ma anche i tagli operati nei romanzi, in ossequio ad una coerenza narrativa che viene raggiunta sfondando o inserendo nuovi agganci, affinché l'epilogo arrivi, diciamo così, sempre più perfetto e congeniale, anche nel caso, per esempio, di *Nel buio della notte*, in cui gli inserti che sono stati aggiunti sono volti a precisare i giudizi sulla società.

I documenti d'archivio – che sono serviti all'allestimento delle note e di una cronologia che è incredibilmente ricca, come ha detto prima anche Paolo Mauri, e che non ricostruisce soltanto la biografia della scrittrice, ma ne segue dall'interno il percorso intellettuale – ci hanno poi fatto la grande sorpresa di un romanzo

inedito, *Con grande amore*, un romanzo che, come Monica Cristina Storini ha spiegato nella nota al testo, districandosi all'interno di una quantità immane di carte, non solo è inedito, ma è anche non finito, non perché sprovvisto di una conclusione ma perché non sono ancora montati in una struttura i suoi frammenti, presenti spesso a livelli molto diversi di elaborazione e privi di indicazioni certe sulla volontà definitiva dell'autrice.

Devo dire che quando ho saputo che sarebbe stato pubblicato nel “Meridiano” anche questo romanzo ho avuto qualche perplessità. Confesso. Si tratta dell'esito di un lavoro lunghissimo, intrapreso materialmente sin dal 1976 e protrattosi fino alla fine della sua vita. Ma la prima idea di un romanzo cubano è addirittura del 1939. Bene, io mi domandavo: come potrà stare insieme agli altri romanzi? Sbilancerà il “Meridiano” dopo quattro opere edite, quattro grandi romanzi. Tra l'altro si tratta di un testo molto difficile, che vuol tenere insieme l'autobiografia di Alba de Céspedes, la vicenda della sua famiglia e la storia di Cuba, con il padre, diciamo così, a fare da cerniera fra la storia dell'isola e la propria storia. È un libro che lavora sempre con il filtro del passato, ma che tiene l'obiettivo fisso sul presente di Cuba, sul momento e sulla sua realtà attuali, che non ha assolutamente una scansione cronologica, anzi c'è uno scorrimento del tempo che è plurimo, così come si sposta continuamente il fuoco narrativo: dall'immagine fantasticata della memoria infantile ai soggiorni, che sono di volta in volta diversi, fino, appunto, al presente di Cuba dopo la rivoluzione e alla repubblica di Fidel. E così si intersecano la narrazione dell'autrice, l'eco dei racconti che via via lei fa agli amici europei di Cuba in quel momento, i giudizi delle letture sulla stesura di quanto scritto, le interviste o le conversazioni che lei fa a Cuba con protagonisti della rivoluzione o anche con persone del luogo. Dunque Alba de Céspedes è, ancora una volta, dal punto di vista narrativo, alla ricerca di una forma nuova, una nuova sperimentazione, quasi una sorta di romanzo saggio, in cui c'è, secondo me, il tentativo di mettere a punto una struttura de-costruita, come quella di *Nel buio della notte*, ma naturalmente diversamente decostruita e ugualmente polifonica, perché di un romanzo polifonico si tratta, a mio avviso, nonostante la funzione unificante esercitata dallo sguardo e dalla memoria di Alba de Céspedes. Anzi, devo dire che io ho addirittura pensato che forse questo romanzo non potesse avere altra forma che quella che ci è rimasta, e che con questo romanzo, alla fine del suo percorso, Alba de Céspedes avesse completato la ricerca di una forma totalmente mobile, composta di frammenti più o meno compiuti. Scegliere di comprendere anche quest'opera nel “Meridiano” è stata, dicevo, un'operazione molto coraggiosa. E devo dire che il volume dà ragione alle curatrici e torto a me, alle mie perplessità, perché anche in questo caso l'inedito dona nuova luce a tutto il resto del materiale, dando corpo a quella dimensione favolosa che ritorna anche negli altri romanzi, con il ricordo delle letture di Stevenson e di Salgari, contemporaneamente alla verità storica, anch'essa presente nei testi precedenti. Ma qui la differenza è che fra prima e dopo, fra sogno e realtà non c'è più una contrapposizione; c'è, piuttosto, un'adesione, come se nella realtà della Cuba postrivoluzionaria Alba de Céspedes abbia visto in qualche modo reincarnati le sue fantasie e i suoi miti di bambina. C'è,

inoltre, come una risposta in positivo a quel tramonto della società occidentale messo in pagina in *Nel buio della notte* e anche alla delusione post-bellica di *Dalla parte di lei*. E salgono ancora più in superficie il nesso fra identità e scrittura e quello fra scrittura privata e pubblica. «Su me si è formato un equivoco. La stessa Mondadori per farmi del bene, per lanciarmi mi ha nociuto, si è fatto di me il cliché dell'autrice che scrive facilmente, che vende, che difende le donne». Questo Alba de Céspedes lo scriveva a Vittorio Sereni, l'8 maggio 1966. Bene, direi di nuovo che la stessa Mondadori, ma soprattutto chi ha curato il volume, non soltanto ha riparato finalmente, con il “Meridiano”, un torto, ma ha fatto di più: ha restituito un posto, il posto che le spetta, ad Alba de Céspedes dentro la nostra storia letteraria, riempiendo un vuoto, a mio avviso, nella storia letteraria delle donne italiane, perché Alba de Céspedes incarna e traghetti, diciamo così, da una stagione letteraria ad un'altra, un'immagine nuova e moderna di scrittrice. Scusate per la lunghezza e grazie.

### Melania Mazzucco

Cercherò di essere breve perché a questo punto anch'io voglio ascoltare il parere di chi ha lavorato tanto al “Meridiano”, di chi l'ha messo in piedi con tanto amor, *con gran amor*, come direbbe Alba. Quindi voglio dire solo tre-quattro cose che mi hanno colpito nell'attraversamento del volume. Ma prima voglio fare cenno a un piccolissimo aneddoto personale. Mi capitò di confrontarmi con la de Céspedes in tempi abbastanza recenti. Nel 1998 venne organizzata a Parigi, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura, una mostra sulle scrittrici italiane che erano state nella capitale francese: una era Paola Masino, un'altra era Alba de Céspedes. Mi chiesero se volevo intervenire. Io avevo conosciuto de Céspedes, come tutte le ragazze della mia generazione, attraverso la tv, nel senso che nel 1980, quando avevo tredici anni, venne trasmesso uno sceneggiato, tratto da *Quaderno proibito*, con la meravigliosa Lea Massari, nella parte di Valeria. Io mi innamorai, e lo sono tuttora, di Lea Massari. Quindi comprai immediatamente il libro. Sono arrivata dunque ad Alba de Céspedes attraverso la televisione, al di fuori della letteratura, dato che non si trattava di una scrittrice che si potesse incontrare in quel momento in altro modo, a scuola o all'università. Un secondo incontro lo ebbi nel 1986 quando venne trasmesso un altro sceneggiato, un po' più *pop*, con Federica Moro nella parte della Manuela di *Nessuno torna indietro*. Era ben fatto tutto sommato anche quello e quindi anche in quel caso io lessi il libro successivamente, dopo averne vista la riduzione televisiva. Quando mi giunse l'invito parigino, risposi immediatamente di sì, perché avevo voglia di rileggere in maniera un po' più seria di quanto avessi fatto a tredici anni questa autrice. La cosa che mi scioccò profondamente fu che io preparai un discorso soprattutto sugli esordi della de Céspedes, credendo che si trattasse di un'autrice del nostro Novecento defunta da molti anni. Non mi preoccupai nemmeno di sapere quando effettivamente fosse morta. Soltanto a Parigi, parlando con delle persone che l'avevano conosciuta, appresi che era scomparsa l'anno precedente. La notizia mi colpì profondamente, perché mi resi conto che una

scrittrice che era stata così importante, a prescindere dalla sua presenza o meno nella storia letteraria, per le lettrici italiane, quindi per molte donne che poi avevano fatto le giornaliste e/o le scrittrici a loro volta, era considerata morta da tutti e quindi era completamente al di fuori del dibattito letterario, senza che nessuno si chiedesse che cosa lei pensasse della letteratura, che cosa facesse. Noi non lo sapevamo.

Di questa sorta di esilio della de Céspedes vorrei parlare oggi e dire tre cose. La prima è constatare che l'esilio porta a compimento la particolarità e la specificità della figura di una scrittrice italiana con tre patrie. Nasce e cresce in Italia, paese a cui appartengono i suoi ricordi di infanzia relativi ai primissimi anni della sua vita, però poi in realtà da adolescente vive a Parigi. Figlia di un ambasciatore cubano – a sua volta figlio del presidente considerato a Cuba il “padre della patria” – e del grande amore italiano del padre, comunque cresciuta a Parigi, ella si definisce nell'inedito “di precocità tropicale”. E infatti si sposa a 15 anni e 7 mesi, e praticamente a 18 anni è già separata e ha un figlio: ha tutta la vita davanti a sé, avendo già una vita alle spalle. Si tratta certamente di una figura completamente anomala nella nostra storia letteraria, in cui ci sono grandi scrittrici mogli di figure eminenti della cultura italiana, a loro volta scrittori, editori, critici d'arte, o comunque personaggi importanti. Alba de Céspedes è, al contrario, una donna sola, figlia di un ministro, di un ambasciatore, che sposa un conte e che però comincia facendo la giornalista, poco considerata, di pezzi di colore su “Il Messaggero” o su altri giornali degli anni Trenta. Il suo essere una figura così anomala le nuoce in realtà moltissimo perché quando pubblica il suo primo romanzo, a 27 anni, ha certamente un successo enorme, e non può non confrontarsi con il genere rosa di quegli anni, orizzonte di riferimento anche delle sue lettrici, ma nello stesso tempo è come se rimanesse cristallizzata nella figura di giovane donna che scrive libri facili. L'etichetta le resta attaccata per sempre e le resta attaccata in parte perché l'editore non riesce a capire come difenderla, in parte perché comunque la società letteraria italiana è molto provinciale e non arriva a trovare la giusta collocazione per una figura così particolare. L'immagine della battaglia che affronta l'autrice – e che si coglie benissimo nella ricostruzione che ne è stata fatta nella cronologia, nel lavoro sugli inediti e sui diari da Marina Zancan e dalle collaboratrici – è quella di una lotta durissima, innanzi tutto per cambiare se stessa e l'etichetta che le era stata affibbiata e in cui non si riconosce affatto, un vero e proprio corpo a corpo che mi ha colpito profondamente. Si tratta di un lavoro su stessa che è una forma di lotta: la scrittura è un campo di battaglia per la ricerca della perfezione, per la ricerca di quello stile letterario che lei sente di aver mancato all'inizio, e che insegue perennemente per tutta la vita. Per esempio nel “Meridiano” noi leggiamo un'edizione di *Nessuno torna indietro* che non è l'edizione che la rese famosa, ma il suo rifacimento ultimo, uno degli esiti dell'insoddisfazione che provò per tutta la sua vita nei confronti di ciò che aveva fatto, un rimaneggiamento di quasi vent'anni, o forse più, successivo alla prima stampa. È difficile riscriversi venticinque anni dopo: una ragazza di 26 anni scrive in un modo diverso da una donna di 50 e l'idea che ancora a 50 anni puoi tornare sul tuo libro di esordio, lo puoi rifare e lo migliori

indubbiamente, ma lo stravolgi anche, è il sintomo di una grande inquietudine. Io nel “Meridiano” scopro appunto una scrittrice di grande inquietudine, inquietudine che le deriva indubbiamente anche dalla sua storia personale, dalla sua assenza di radici.

La battaglia con la letteratura a un certo punto diventa battaglia anche con il mondo letterario italiano e questo è un altro punto dolente che emerge dal “Meridiano”. Si tratta di una storia fortunata, perché questa è una donna che è stata letta, amata, pagata e pagata bene, riconosciuta; non ha vinto premi importanti, però in confronto a tante altre sue colleghes indubbiamente ha avuto una storia felice. In realtà dal “Meridiano” scopriamo che tanto felice non lo è stata affatto. Rispetto a come viene vista e percepita, Alba de Céspedes prova una profonda insoddisfazione, nonostante le autorevoli recensioni che le sono state dedicate: dietro di esse ella sa leggere qualcos’altro, come nella recensione di Montale, che è già stata citata, e che è di una profonda perfidia. Montale appare il grande scrittore, che comprende la grandezza di questa donna, ma che non la ammetterebbe mai. E se anche è costretto a farlo, lo fa con una malizia ed una cattiveria che Alba de Céspedes, ovviamente, non può non cogliere. Anche Maria Bellonci, in realtà, le dice una cosa terribile: al suo esordio come romanziere, la de Céspedes ha appena 26 anni; come si fa a sapere quale sarà la sua produzione migliore? È davvero un po’ presto per dirlo. Ciò nonostante la Bellonci le dice che i suoi racconti sono meglio del romanzo, come a dire: “non sarai una grande romanziere”.

L’attrito con il mondo letterario italiano, in realtà, si aggrava nel corso del tempo e la scrittrice vivrà quasi una vita parallela. Tutti i suoi libri sono come “paralleli” alla riflessione sul romanzo contemporaneo in corso, dimostrando che Alba de Céspedes è una grande lettrice, interessata a ciò che sta succedendo intorno a lei. Di volta in volta si confronta con il neorealismo, con il diario, con la memoria e soprattutto, negli anni Sessanta, con la crisi del romanzo e alla fine con il grande antiromanzo degli anni Settanta, scrivendo *Nel buio della notte*. Ma le strade si mantengono parallele: Alba de Céspedes persegue una sua ricerca che in fondo non viene mai immessa nel grande alveo della letteratura coeva, anche se in realtà la incrocia continuamente. A un certo punto i binari paralleli si separano addirittura e comincia una sorta di esilio, in parte auto-imposto e il cui inizio è in quella tremenda lettera di Biagi che negli anni Sessanta, se non erro, le toglie la rubrica *Dalla parte di lei*. Si tratta di una lettera terribile perché nella sua freddezza editoriale le dice in sostanza che lei ha perso il contatto con la modernità – Alba, in verità ha soltanto 50 anni –, ne è tagliata fuori. La lettera è, dunque, di una brutalità inconsapevole fortissima e nonostante scriva ancora qualcosa negli anni Sessanta, ella si sente estromessa dall’ambiente letterario italiano, e alla fine, a partire dal 1967, se ne andrà a Parigi, dove ritroverà la sua seconda patria, la terra dell’adolescenza, del suo matrimonio infelice, e dove vivrà gli ultimi suoi anni. Qui diventerà una scrittrice di lingua francese molto stimata. Le recensioni che accompagnano *Sans autre lieu que la nuit*<sup>8</sup> sono di

8. Ead., *Sans autre lieu que la nuit*, Seuil, Paris 1973.

livello decisamente più alto rispetto a quelle che le sono state fatte in Italia. Alba de Céspedes viene presa molto sul serio in Francia, forse perché ha un editore che capisce meglio come presentarla, e in Francia la sua immagine di scrittrice sarà sicuramente diversa da quella che l'ha accompagnata in territorio italiano. Ma quello francese è e resta un esilio, perché in fondo sei sempre uno scrittore che ha cambiato lingua, che sta facendo un esperimento su se stesso, che sta sfidando se stesso e le proprie capacità, che sta migliorando, sta crescendo, ma comunque uno straniero. È a questo punto che si innesta il grande sogno finale del romanzo cubano, che è l'ultima cosa su cui vorrei soffermarmi.

Si tratta di un romanzo che nasce, non a caso, prima da un ritorno e poi da un esilio. L'idea di un romanzo cubano scaturisce effettivamente dalla morte del padre, la cui malattia la porta a Cuba nel 1939. In tale circostanza Alba de Céspedes concepisce Cuba come la sua patria immaginaria, patria infantile, quella di cui il padre le ha tanto parlato. La patria mitica delle origini, però, non l'ha mai vista, non la conosce e quando arriva quasi si arrabbia con i propri familiari per averla tenuta lontana da questo mondo. La morte del padre è una cesura tremenda nella sua vita: ora le piacerebbe scrivere su Cuba. Da quel momento incomincia una sorta di sogno che diventerà poi, secondo me, una specie di delirio. Mi sembra molto interessante che sia stato messo nel "Meridiano" questa sorta di *non libro*, che io non chiamerei romanzo, perché lo vedo proprio come un sogno che non si realizza. Si tratta per me assolutamente di un *non finito*, del quale è difficile comprendere che cosa la scrittrice avrebbe voluto fare veramente. Si capisce qual è il suo progetto: è come se ci fossero tutti i materiali, cosa che infatti le permette di affermare ripetutamente che il libro è quasi concluso. Ma è una sorta di autoinganno, in cui coinvolge anche il proprio editore: in realtà il romanzo non c'è e non riuscirà mai a finirlo.

Si tratta di qualcosa di terrificante per uno scrittore: la lettura di questi frammenti di romanzo, di queste macerie è in realtà una cosa molto dolorosa. Dagli anni Settanta, quando ha scritto il suo romanzo francese, il suo antiromanzo, che si connette con Perec e con tutta la letteratura degli anni Sessanta e Settanta, Alba de Céspedes diviene una scrittrice sperimentale, come se riuscisse a raggiungere ora quell'obiettivo che in Italia le era venuto meno. La patria italiana è stata abbandonata nel 1967 e non ci tornerà più; la Francia le ha dato tutto quello che le poteva dare; a questo punto può dedicarsi al suo grande sogno: quello del ritorno a Cuba, il ritorno alla patria perduta, alla patria d'elezione. Ad un certo punto – cito a memoria – Alba de Céspedes scrive: «Io ho tre patrie che sono l'Italia, la Francia e Cuba. Però Cuba è l'unica per cui vorrei morire, gli altri sono i posti in cui ho vissuto, vivo e li amo, però per Cuba sarei disposta a morire». E il romanzo su Cuba attraversa disperatamente tutta l'ultima fase della sua vita, come se lei non riuscisse ad afferrarla. È affascinante l'intreccio di immagini quasi ossessive – per questo chiamo sogno l'ultimo testo – che ritornano nella redazione per quarant'anni, a formare come dei nuclei intorno ai quali, però, non si riesce a strutturare il libro. Una di queste immagini è la porta, perché è la porta dietro la quale si confina sua madre, che dopo la morte del padre impazzisce: il grande amore che la univa al marito la porta a rifiutare completamente

la realtà, e la donna si chiude nella sua casa cubana dietro una porta, attraverso la quale la figlia cerca di dialogare con la madre, divenuta fantasma mentre era ancora in vita.

E questo è il primo fantasma di cui parla il libro cubano. Poi c'è il fantasma del nonno, il Padre della patria, che non riesce nemmeno lui ad essere afferrato, come se Alba lo inseguisse attraverso una serie di racconti, di aneddoti, senza mai riuscire a prenderlo. Si aggiunge quindi il fantasma di suo padre, che è personaggio centrale di tutta la sua storia di scrittrice, perché è il padre che l'apre alla scrittura, secondo quanto lei stessa ci racconta. Il romanzo cubano nasce dalla morte del padre, perché Alba de Céspedes comincia a pensarlo quando il padre muore. Ma anche questo fantasma non si lascerà prendere.

Infine appare il fantasma dell'uragano, che viene impropriamente chiamato ciclone. È qualcosa di distruttivo, di devastante che però bisogna far entrare e anche uscire, lasciandogli la porta aperta. Ma la porta è chiusa perché è la porta dietro cui si è nascosta la madre. Ecco, è incredibilmente affascinante l'intrigo di tutte queste immagini un po' oniriche, che si affiancano, per me, a quella della vecchia de Céspedes che si rimezza ogni volta a lavorare sui materiali, riscrivendoli continuamente in un vero e proprio labirinto documentale, nel quale noi felicemente ci sperdiamo. E l'immagine di questo immenso cantiere aperto è una delle cose più belle di tutto il "Meridiano". È dunque importante che il volume accolga questo libro incompiuto, perché in effetti, secondo me, esso ci da un po' il senso di quello che si è perso: della scrittrice che si è persa e che la letteratura italiana si è persa ancora viva, a Parigi, mentre tutti noi la consideravamo già morta, sopravvissuta soltanto nella visione parziale offerta dalla televisione, e che al contrario, non solo era viva e vegeta, ma stava lavorando al suo grande libro, il libro di una vita. In questa solitudine, in questo esilio, non riesce tuttavia a ritrovarsi. Per me, quindi, la scelta – qui definita anche arbitraria da Monica Cristina Storini – di inserire *Con grande amore* fra le sue opere più compiute è invece coraggiosa, rende la selezione perfetta e ci restituisce un'immagine molto bella, ma anche molto struggente, della ferita che ha attraversato una scrittura apparentemente felice.

### **Marina Zancan**

Ho ancora poco da dire, dopo le belle letture, di cui ringrazio sia Paolo Mauri, che Margherita Ghilardi e Melania Mazzucco. Mi pare che le letture siano state intense, molto profonde e colpisce un tale appassionamento su una materia che si ripropone, come abbiamo visto, a distanza di tempo dopo tante vicende. Insomma è un "Meridiano" che prende, apre una serie di domande e la scrittura di questa donna continua a dire.

Vorrei incominciare raccontandovi come sono arrivata al "Meridiano" dedicato ad Alba de Céspedes. Sono arrivata ad Alba de Céspedes partendo dalla mia professione di storica della letteratura: a un certo punto – erano gli inizi degli anni Novanta ed ero qui a Roma da qualche anno –, mi sono interrogata sul perché dell'assenza delle autrici dalla storia della letteratura. Io la insegnو,

la leggo la letteratura e mi rendevo conto, allora, che non solo di esse non si parlava ma che non c'erano neppure gli strumenti per farlo. Insomma, lo avevamo sì scoperto già a partire dagli anni Ottanta, ma nel momento della trasmissione didattica dei testi, accettare lo *status quo* voleva dire acconsentire alla trasmissione di una memoria in qualche modo univoca. Ho cominciato a riflettere su questa assenza e a lavorare, non da sola, perché io ho sempre amato lavorare insieme agli altri, con dei gruppi, piccoli magari, di colleghi più o meno giovani, come dimostra anche la realizzazione del “Meridiano”. E ho avviato una ricerca che aveva l'obiettivo di riscoprire la sua generazione. In fondo, un'autrice come Aleramo, già negli anni Settanta, il movimento, sia pure in modo distorto, l'aveva ripescata, cercando delle origini, leggendola forse un po' ideologicamente, ma tuttavia riscoprendola. E poi c'era la generazione successiva di autrici, anche molto note, come Morante, Ginzburg, di cui non faceva parte de Céspedes perché, come dite voi, appunto, era veramente collocata piuttosto tra le autrici Mondadori di successo, citata ma mai di fatto contestualizzata.

Così abbiamo cominciato a mettere a fuoco la figura di Alba de Céspedes, che appunto abbiamo scoperto essere viva e che abbiamo incontrata e conosciuta a Parigi, completamente dimenticata: nessuno di noi sapeva infatti che fosse lì. Il primo esito di questo contatto diretto è stata la proposta per la letteratura Einaudi diretta da Alberto Asor Rosa di un saggio su *Nessuno torna indietro*, una riscoperta parziale ma di cui lei era molto contenta. È iniziato allora un rapporto, diciamo, a distanza, di grande collaborazione, perché lei metteva a disposizione non solo la sua memoria e i suoi testi ma tutti i materiali che aveva nel tempo accumulato e che costituiscono il suo straordinario archivio personale. L'archivio, molto ben organizzato dall'autrice, da lei stessa conservato e trasmesso, è dotato anche di una biblioteca d'autore che, come sapete, è uno strumento di lavoro molto importante.

In questo modo, cioè attraverso una lettura mediata da un rapporto diretto, la prima fase si è conclusa con l'affidamento delle sue carte e del suo archivio, dapprima ad Annarita Buttafuoco e a me. È iniziato così un grande lavoro che rispondeva, secondo me, ad una grande richiesta, che abbiamo ritrovato disseminata nelle carte, nei testi, negli appunti e in tutta la sua opera, e cioè la richiesta di essere letta. La richiesta, che poi è ciò che sostanzia il suo astio anche nei confronti della critica letteraria e del suo editore, voleva dire domanda di una lettura diversa, insomma, di una vera lettura e tale domanda in qualche modo corrispondeva alla mia necessità di leggere le presenze delle donne nella letteratura. Ciò ha portato a un lavoro di confronto molto attento fra le carte di autrici diverse, che ha avuto poi come risultato quello di ricostruire almeno un po' il contesto, la rete di relazioni che erano rimaste, come dire, private nonostante tutto: le relazioni delle donne di questa generazione con le donne di altre generazioni, i rapporti con l'Aleramo, per esempio, che erano stati molto intensi. La rete di relazioni rimane documentata da carte tendenzialmente private, che illuminano il lavoro che ognuna di queste intellettuali ha fatto negli anni Quaranta, tra Resistenza e immediato dopoguerra. Molto frequentata appare, ad esempio,

la cosiddetta scrittura giornalistica: Alba de Céspedes ha addirittura inventato e diretto "Mercurio", una rivista parallela al "Politecnico", di grandissima importanza nel panorama culturale italiano. Tali donne si cercano e collaborano in una dimensione che è proprio di intensa partecipazione alla realtà intellettuale e alla storia. Questa è una chiave che ha guidato il lavoro sulla costruzione del "Meridiano" e sulla interpretazione dell'opera che noi suggeriamo attraverso le note ai testi, la cronologia e così via.

Alba de Céspedes esordisce giovanissima e continua a scrivere fino alle soglie della morte. Scrive di tutto: grandi romanzi; racconti che finiscono con gli anni romani; poi la scrittura giornalistica, che termina nei primi anni Sessanta, quando Biagi, come è già stato detto, la fa fuori, mentre lei avrebbe tranquillamente continuato, avendo in realtà una grande passione nel tenere queste rubriche che raggiungevano un pubblico di uomini e donne (come lei diceva esplicitamente); la scrittura poetica ha soltanto due episodi: l'ultimo molto bello sono *Le ragazze di maggio*<sup>9</sup>, che raccontano appunto il maggio francese. Ciò che rimane fino alla fine è un lavoro intensissimo sulla forma del romanzo, di un grande romanzo, e quindi ho pensato, appunto, che dovendo fare una scelta ci fosse una continuità che si poteva in qualche modo documentare con l'approdo al romanzo cubano. Anch'io sono stata molto incerta sul pubblicare il non finito. Devo dire che, morta Alba, ho cercato prima di tutto di far ristampare i singoli volumi, perché mi sembrava che anche per l'offerta didattica la mancanza dei singoli testi fosse la prima da coprire. Certo, pensavo anche al "Meridiano", ma intanto, mi dicevo, ristampiamo questi romanzi che erano e sono ancora tutti fuori commercio.

La casa editrice mi ha risposto, tuttavia, che bisognava puntare alle novità e che quindi si poteva pubblicare l'inedito come novità, il che mi è sembrato, onestamente, inaccettabile, perché un inedito non finito, come appunto *Con grande amore*, con una storia estremamente complessa, non poteva uscire semplicemente come novità alla morte dell'autrice. Mi pareva che come materiale di lavoro potesse piuttosto essere destinato a un "Meridiano", semmai fossi riuscita a fare un "Meridiano".

Certamente la storia dell'inedito appare ancora più complicata se io vi racconto la storia parallela che mi ha portato a Cuba. Alba de Céspedes aveva pensato, e a lungo tentato, di pubblicare questo romanzo, di straordinaria importanza nella sequenza dei testi e nella poetica complessiva dell'autrice, contemporaneamente in Italia e a Cuba. E anche questa è una cosa che adesso riesco a realizzare, perché stiamo completando l'edizione cubana di *Con gran amor* che uscirà a ottobre, quindi in questo stesso anno, e per il centenario della nascita dell'autrice andremo a Cuba per presentare il suo ultimo romanzo. Ma si tratta di due romanzi diversi: la prima parte si conclude con il 1977, che è appunto l'ultimo anno in cui Alba de Céspedes va nell'isola. Di questa prima redazione, l'autrice fa fare una traduzione, che è quella che pubblicheremo a Cuba e che ha una sua compattezza. Compaiono brani presenti anche nel testo italiano, ma l'insieme della traduzione appare più compatto, sempre non finito, ma seguito

9. Ead., *Le ragazze di maggio*, Mondadori, Milano 1970.

dall'autrice. Perché la porzione tradotta in spagnolo a Cuba sia rimasta così, mentre invece in Italia Alba de Céspedes abbia smontato il testo e ricominciato a lavorarlo è una parte della storia del romanzo di cui sappiamo abbastanza poco: certo ne rimangono dei grandi frammenti.

L'unica cosa sicura è che benché lei avesse in testa un soggetto ben definito, non riesce a concludere la scrittura del romanzo, probabilmente perché glielo hanno impedito la solitudine e il passare del tempo. Fino all'ultimo dichiara: «Devo solo montare, tutti i pezzi ci sono, lo devo solo montare», ma in realtà l'archivio conserva delle parti molto frantumate, che testimoniano come a mancare non fosse soltanto il montaggio.

Ora però vorrei dire qualcosa sulla figura della scrittrice. Paolo Mauri dice che si tratta di una scrittrice che scrive di donne. Questo è vero, ma fino a un certo punto. Lo ha detto anche Margherita Ghilardi. È vero che nei primi anni romani Alba de Céspedes scrive tre romanzi – *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito* –, in cui le protagoniste sono sostanzialmente delle donne, però già la cosa cambia con gli ultimi due romanzi romani, che noi non abbiamo pubblicato e che sono appunto *Il rimorso* e *La bambolona*. A me pare che più che scrivere di donne, Alba de Céspedes racconti la storia attraverso gli occhi di una donna, attraverso il suo sguardo interiore, che coniuga privato e pubblico. Qui risiede la grande modernità dell'autrice. Anche *Dalla parte di lei* può essere inteso come un “romanzo storico”, pur essendo imperniato sul tema dell'amore, che è una delle tematiche più care all'autrice: in esso abbiamo lo sguardo di una donna che pretende di raccontare la storia mantenendo strettamente coniugato il privato con il pubblico. Si tratta proprio di ciò che noi abbiamo teorizzato negli anni Settanta, mentre lei ne parlava e ne scriveva già negli anni Quaranta. Ciò vale fino alla fine della vita di Alba de Céspedes, che racconta la storia e la realtà, mediandola con la propria esperienza personale. Quando lascia Roma, lascia la città de *La bambolona*, cioè una città degradata, di cui è emblema il protagonista del romanzo, un avvocato la cui identità viene riletta attraverso il suo rapporto con il corpo di Ivana, la bambolona; una città sfasciata, dove tutte le attese che avevano animato la vita di Alba e di un'intera generazione di italiani e di italiane si erano completamente frantumate. Afferma la scrittrice che con *La bambolona* chiude con Roma e chiude con l'Italia, divenute un dopo in cui il prima non si ritrova più. Così va a Parigi, città scelta certo per tanti motivi, città in cui riesce ad avere un rapporto diverso con il proprio pubblico. A Parigi, capitale della letteratura europea di quegli anni, si trasferisce in quel periodo, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, anche Italo Calvino. A Parigi si vive la crisi della forma romanzo, ma, in qualche modo, anche la crisi della civiltà occidentale. È dal cuore della metropoli che Alba de Céspedes osserva e racconta la fine di un altro prima, che è il prima aperto dal 1968 e raccontato nelle *Ragazze di maggio*. È seguendo la sequenza di questi primi romanzi che si dà la possibilità, secondo me, di capire anche il non finito, il romanzo cubano, la cui idea in realtà, come diceva anche prima Melania Mazzucco, nasce nel 1939 e accompagna tutta la carriera di Alba de Céspedes, secondo un progetto che si modifica nel tempo. Perché dico che ha a che fare in modo molto stretto con il prima della sua

produzione? Perché c'è un anno, che è il 1968, in cui accade qualcosa. Alba de Céspedes si stabilisce a Parigi; ha incominciato a scrivere *Nel buio della notte*; abita sulla *rive gauche*; ancora prima, a gennaio, era tornata a Cuba per la prima volta dopo la rivoluzione di Fidel Castro. L'ultima volta vi era andata nel 1957 per la morte della madre e non vi era più tornata, ma aveva continuato a seguire le vicende cubane da lontano con grande interesse e con grande intelligenza. Nel 1968 torna a Cuba, invitata per il 10 ottobre a partecipare alla celebrazione del centenario della Prima guerra di indipendenza, quella guidata dal nonno. In questo periodo si concentrano, dunque, molte cose: si trasferisce a Parigi, va a Cuba, torna e incrocia il maggio francese che apre di nuovo la speranza nella possibilità di un cambiamento, che è un mutamento individuale ma che si prospetta anche come una trasformazione storica e politica. Alba vi partecipa con la stessa intensità che l'aveva portata a Bari, a Napoli durante la Resistenza e quando torna a Cuba nell'ottobre del 1968 incrocia una rilettura della storia cubana, promossa da Castro, che era stata anche la sua. Già nel 1959, infatti, venti giorni dopo l'ingresso di Castro a L'Avana, Alba de Céspedes scrive in una delle sue rubriche qualcosa che ha a che vedere con l'idea della continuità tra la rivoluzione del nonno e la rivoluzione di Castro. Non so dire di chi sia l'idea primigenia, ma certo lei lo afferma già nel 1959. Nel 1968 diventa l'argomento centrale del discorso che Castro fa rispetto alla realtà cubana, quando dice: «Dobbiamo coltivare la coscienza storica nel nostro popolo», dichiarando la continuità tra la rivoluzione di de Céspedes e la propria rivoluzione. Sono due letture che si coniugano e che diventano l'idea del romanzo. Forse per questo dice che il titolo *Con grande amore* glielo ha dato Castro, il quale, quando Alba gli chiede: «Come hai potuto fare tante cose in poco tempo?», le risponde: «Con grande amore».

Torna così il tema dell'amore, quell'amore tanto grande da portare, con scandalo anche di Arnoldo Mondadori, a sparare alle spalle di colui che era stato l'eroe della resistenza romana, un amore privato, un sogno d'amore, ma anche un amore che tende, diciamo così, a coniugarsi con una prospettiva sociale e politica complessiva. Si tratta, secondo me, di un filo forte, che unisce la poetica dell'autrice dai primi romanzi, soprattutto direi da *La parte di lei* in poi, fino all'ultimo. Certo, alla fine non riesce a concludere il suo romanzo, forse proprio perché la scommessa era quella di raccontare in prima persona, con una prosa poetica molto esplicita anche nella sua ricerca, la storia di una famiglia e la storia di un popolo. E qui probabilmente, per una serie di motivi, la composizione, il montaggio, insomma, non tiene.

Un'ultima cosa vorrei dire per spiegare la decisione di pubblicare *Con grande amore* nonostante il suo carattere di non finito. Esso testimonia come la raffinatezza stilistica, il cui effetto finale è l'immediatezza di cui parlava Paolo Mauri, sia il frutto, come documentano le carte di archivio, di una ricerca intensa e continua negli anni. E a proposito anche dell'altro tema toccato, quello della riscrittura che porta a dei grandi cambiamenti, vorrei dire che si tratta di una prassi teorizzata dalla scrittrice stessa. Oggi vedevamo a lezione la trasposizione di *Quaderno proibito* per il teatro, edita nel 1962, opera, penso, dell'autrice, anche

se non esplicitamente firmata. In essa Alba de Céspedes dice che le trasposizioni possono essere fatte solo dall'autore del testo, perché ciò consente all'autore di riscrivere, mentre ovviamente se la trasposizione è fatta da una figura terza la fedeltà all'originale appare qualcosa di dovuto. Si può riscrivere, dunque, ed effettivamente ella riscrive, tenendo conto del fatto che sono passati dieci anni, modificando, quindi, le tematiche, spinta anche dalla constatazione che ora sta producendo un testo teatrale, che si rivolge a un pubblico diverso. Insomma Alba de Céspedes scrive e riscrive in continuazione le sue opere e devo dire che anche questo è un elemento di grande interesse e mi pare anche di grande modernità.