

*Invito a pranzo* di Alba de Céspedes:  
percorsi di lettura di un progetto narrativo  
di Mariateresa Di Maio

*Invito a pranzo* è una raccolta di diciotto racconti, pubblicata nel 1955<sup>1</sup>. La stesura dei testi copre un arco temporale molto ampio, dal 1936 al 1954, attraversando dunque tutti gli anni di produzione della scrittrice in materia di racconto. Basterebbero dunque i dati a fare di *Invito a pranzo* un'opera-bilancio nel percorso di scrittura di de Céspedes, ma è l'autrice stessa a parlarne in questi termini:

Uno scrittore non produce la sua opera: è lui stesso la sua opera, e perciò lavora senza aver mai la riposante impressione di aver compiuto il suo lavoro, non ha mai il senso del finito. [...] In quanto a *Invito a pranzo*, mi sarebbe particolarmente difficile separarlo dagli altri miei libri, non solo perché ho cercato di raccogliervi racconti rappresentativi di diversi periodi del mio lavoro, ma anche perché alcuni di essi sono stati scritti contemporaneamente ai romanzi, o poco prima o poco dopo<sup>2</sup>.

De Céspedes colloca dunque la raccolta al centro di una complessa trama di rapporti tra generi letterari diversi e tra molteplici periodi di produzione. Esiste dunque un'unità del progetto? L'analisi dell'opera ci consente di evidenziare delle omogeneità: partendo dal genere sessuale e dalle caratteristiche dei singoli personaggi, è possibile infatti individuare quattro raggruppamenti, al cui interno è riscontrabile una consonanza di temi affrontati e di meccanismi narrativi adottati.

Il primo gruppo di racconti, accomunati da alcuni tratti, è costituito da: *La*

1. A. de Céspedes, *Invito a pranzo. Racconti*, Mondadori (“Grandi narratori italiani”), Milano, luglio 1955; Mondadori (“Narratori italiani”), Milano 1957; Mondadori (“Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes”), Milano 1966. Tutte le citazioni dei racconti di *Invito a pranzo* presenti in questo saggio fanno riferimento alla prima edizione dell'opera.

2. *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in “La Fiera letteraria”, 7 agosto 1955, p. 2.

*sposa*<sup>3</sup>, *Commiato*<sup>4</sup>, *Rosso di sera*<sup>5</sup>, *Due Amanti*<sup>6</sup>, *Vacanze in città*<sup>7</sup>, *Il muro del liceo*<sup>8</sup>, *La ragazzina*<sup>9</sup>. Dalla lettura dei testi, risulta immediatamente evidente che le protagoniste sono donne: Maria, Carla, Lucia, Velia, Nella, Laura, la ragazzina senza nome del racconto che chiude la raccolta. Al centro del narrato vi è la loro esperienza di vita e il faticoso percorso di formazione dell'identità che inizia a delinearsi nel momento in cui il personaggio acquisisce la consapevolezza di qualcosa: ciò determina a sua volta il prodursi di una condizione definibile del “dopo”, in netto contrasto con la condizione del “prima”, nella quale il personaggio si trova all'inizio della narrazione.

Si tratta di passaggi che non sempre si realizzano tramite azioni dei personaggi, ma piuttosto attraverso incrinature psicologiche che non consentono di affermare che la situazione creatasi dopo queste esperienze emotive sia uguale a quella che la precede, anche se le protagoniste, nella maggioranza dei casi, non modificano la loro condizione materiale. Questo solleva inevitabilmente una domanda: cos’è quel “qualcosa” che innesca il meccanismo di coscienza, non riconducibile ad un fatto o ad un’azione specifica, ma che coinvolge la sfera psicologica del personaggio? È la verifica del “naufragio” di un sistema nel quale il soggetto crede. Tutte le protagoniste, ad un certo punto della loro storia, compiono questa esperienza: una loro certezza si infrange contro le spigolosità del contesto in cui si muovono. Prima di proseguire su questo importante aspetto, è necessario soffermarsi brevemente sulle caratteristiche generali del contesto. Esso, rispetto al punto di vista di donna descritto, è sempre ostile e spesso sconosciuto. Al suo interno vigono regole che il soggetto femminile non ha contribuito ad istituire, che spesso non comprende, ma che tende ad abbracciare. La donna

3. A. de Céspedes, *La sposa*, in “Nuova Antologia”, Roma, 1° settembre 1942, pp. 16-31 e 16 settembre 1942, pp. 89-104, con il titolo *A Espôsa*, in “Anhemhi”, IV, 1953, con il titolo *La sposa* in *Invito a pranzo*, cit., pp. 9-52, con il titolo *Le mauvais sort*, in “Revue des deux mondes”, Paris, maggio-giugno 1959.

4. A. de Céspedes, *Senza dire addio se ne andava l'amore*, in “Milano Sera”, Milano, 11 febbraio 1948, p. 3, con il titolo *Commiato*, in “Gazzetta del Lunedì”, Genova, 16 febbraio 1953, in “Alto Adige”, Bolzano, 20 marzo 1953, in “La Provincia del Po”, Cremona, 8 aprile 1953, in “Colloqui”, Milano, settembre 1954, pp. 16-7, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 69-76, con il titolo *Quand l'amour est fini*, in “Constellation”, Paris, ottobre 1958, in *Racconti e novelle del Novecento*, Sansoni, Firenze 1967, pp. 105-7, in *Racconti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 2001, pp. 138-43.

5. A. de Céspedes, *Rosso di sera*, in *Concerto*, Carabba, Lanciano, maggio 1937, pp. 45-114, in “Quadrivio”, Roma, 26 settembre 1937, pp. 3-4, 3 ottobre 1937, p. 7, 10 ottobre 1937, p. 6, 17 ottobre 1937, p. 6, in “Illustrazione del Popolo”, Torino, 15 giugno 1941 e 21 giugno 1941, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 85-121.

6. A. de Céspedes, *Due amanti*, in “La Stampa”, Torino, 21 aprile 1954, p. 3, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 149-55, in “Amica”, Milano, 2 luglio 1980, pp. 134-7.

7. A. de Céspedes, *Vacanze in città*, in “La Stampa”, Torino, 8 agosto 1954, p. 3, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 191-8.

8. A. de Céspedes, *Il muro del liceo*, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 225-64.

9. A. de Céspedes, *La ragazzina*, in “La Stampa”, Torino, 23 maggio 1954, p. 3, in “Dramma”, Torino, aprile 1955, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 255-72, in “Pop” (edito presumibilmente a Milano), 21 ottobre 1966, pp. 41, 94-5; in *Modern Italian Short Stories*, Heath and Co., Boston 1959, con il titolo *La petite*, in “Elle”, Paris, 27 maggio 1960, con il titolo *La ragazzina*, in “Amica”, Milano, 2 luglio 1980, pp. 134-7.

è costretta e si costringe a gesti e linguaggi che non le appartengono e, quando si dispone ad un ascolto del proprio ritmo interiore, è inevitabilmente destinata alla solitudine. Tutte le protagoniste dei racconti compresi in questo primo gruppo sono infatti spiritualmente o materialmente sole, ma anche profondamente consapevoli della propria solitudine.

Tornando all'esperienza del "naufragio", è necessario interrogarsi sulla natura del sistema interessato dal meccanismo, che produce il primo passaggio della costruzione del sé. I sistemi ricorrenti sono due: l'amore e il lavoro, tematiche ampie, che trovano, nell'ambito delle specifiche narrazioni, applicazioni diverse ma con punti di contatto tra i testi.

L'amore in ogni sua forma sembra impossibile. Le protagoniste mettono tutte in campo una continua spinta alla fusione con l'oggetto amato che però fallisce costantemente: ogni declinazione sociale del sentimento amoroso – il matrimonio, la coppia di amanti, la coppia di fidanzati – non sopravvive. I racconti mettono in scena la crisi del rapporto a due, ecco dunque il naufragio del primo sistema. Il racconto *Commiato* rappresenta, da questo punto di vista, una sorta di archetipo. I protagonisti della vicenda sono infatti un uomo (Ruggero) e una donna (Carla), in una stanza, lontani quindi dalla dimensione sociale, raccolti in un'atmosfera intima, impegnati nel tentativo, destinato a fallire, di comunicare, dimostrando così che nessuna vicinanza è possibile. I due personaggi sono costruiti in contrapposizione perfetta: Carla parla continuamente, ricercando le parole più appropriate per spiegare ciò che sente; ora è seduta, ora è in piedi, si muove, guarda più volte il suo interlocutore, resta sempre con l'impermeabile, segnalando così l'estranchezza al contesto in cui si muove. Ruggero invece medita, resta sempre seduto in poltrona, fermo, travolto da un senso di «sonno» e «stanchezza» (p. 76).

Il racconto *La ragazzina* aggiunge un ulteriore elemento alla riflessione sul rapporto a due: la vicenda della protagonista sembra concludersi positivamente con il profilarsi di un matrimonio. La dimensione amorosa risulta nel complesso un veicolo d'inclusione in un sistema sociale dal quale la giovane, all'inizio della storia, è esclusa. Tuttavia l'autrice non tralascia l'inserimento di una serie di elementi che smorzano questo lieto fine. La conoscenza dell'amore da parte della ragazzina è il risultato di immagini di finzione. Nel testo infatti si legge: «Al cinema avevo visto che gli innamorati si baciavano sul mento» (p. 268); «Avevo le mani giunte, gli occhi pieni di lacrime: mi pareva d'essere vestita di bianco e sentivo la musica che al cinema suonano quando entrano gli sposi» (p. 272). Il matrimonio viene inoltre combinato in assenza della protagonista, durante un colloquio tra Osvaldo, l'innamorato, e la madre della ragazza, una donna "mascolinizzata", interna cioè alle regole di un mondo maschile che non ammette la sopravvivenza di un punto di vista altro.

Per quanto riguarda la dimensione lavorativa, è importante precisare che essa, nella specificità delle singole vicende narrate, comprende sia un lavoro socialmente riconosciuto e retribuito, sia forme di fatica che si sviluppano al di fuori del riconoscimento sociale. Il lavoro è dunque il mestiere manuale di una stireria (zia di Nella) o di una sartoria (Velia), l'impegno intellettuale di una

professoressa (Laura), la fatica dell'accudire (Lucia), le mansioni da sottoposta, come impiegata (ancora Velia) o come donna di servizio (Maria), l'apprendistato di giovani donne (Nella e la ragazzina). Esso ha un'accezione positiva nei casi in cui non si realizza in una forma di dipendenza da altri soggetti; quando invece ciò avviene, la trattazione del tema procede con la messa in evidenza di luci ed ombre. La tensione delle protagoniste verso la dimensione lavorativa è tuttavia costante, così come lo sono gli ostacoli incontrati. Nel racconto *Vacanze in città* de Céspedes propone due bellissime immagini per esprimere il disprezzo di un marito geloso verso l'impiego della propria moglie. Per rendere il tutto più nitido e diretto l'autrice utilizza lo sguardo di una giovanissima come filtro della narrazione:

“Ti faccio finire io” gridava: “Ti faccio finire io, con questa baracca!”. D'un calcio tirò via il cesto della biancheria sporca che mi raggiunse e mi ferì una gamba. Scopai a piangere guardando, sul pavimento, scomposte allungarsi le braccia delle camicie bianche, delle camicie a righe, di quelle kaki da militare (p. 197).

Il pianto è quello di Nella e non giunge per il dolore fisico ma per quello interiore, provato dinnanzi alle camicie scomposte sul pavimento, potente simbolo di mortificazione. La seconda immagine è collocata in chiusura:

Lo zio abbassò la saracinesca, con uno strappo duro che mi fece sussultare: era l'ultima volta che lo sentivo, mio padre sarebbe venuto a prendermi il giorno dopo, la vacanza era terminata (p. 198).

Questo è dunque il naufragio del secondo sistema. L'autrice però insiste sul lavoro come veicolo di emancipazione, nonostante le resistenze opposte, esso resta la direzione da seguire per raggiungere la libertà. La storia di Velia (*Due amanti*), che lascia l'amante per dedicarsi totalmente al proprio negozio, lo conferma. Ancora su questo tema, risulta interessante un dato generale della raccolta: il concetto di servitù, svincolato dalla condizione di donna di servizio, è la rappresentazione in negativo della condizione femminile<sup>10</sup>. Al contrario le serve vere e proprie sono descritte spesso come più libere delle padrone e delle altre figure femminili presenti nell'opera. Un esempio è rappresentato dalla protagonista della *Sposa*, Maria, che prima del matrimonio lavora come donna di servizio nel Nord Italia. I passi che nel testo fotografano quel momento sono molto utili nel

10. In *Rosso di sera*, riferendo i pensieri della protagonista Lucia, de Céspedes universalizza drammaticamente il concetto di servitù con parole crudeli e toccanti: «[...] e tuttavia provava il desiderio di ribellarsi alla servitù cui era stata sempre costretta: aveva servito i genitori, in paese, poi il giovane operaio che l'aveva condotta lassù, quando ancora si lavorava alla strada, e, quando egli l'aveva abbandonata, non aveva avuto altro scampo che servire gli operai sopragiunti; ma lo faceva con rancore, senza permettere che nessuno le si accostasse. Aveva accettato il Capomastro solo perché, attraverso di lui che li comandava tutti, le era parso di diventare, in qualche modo, padrona, scampando all'obbligo di servire. Poi aveva compreso che quell'obbligo era connaturato col fatto d'esser donna; era un castigo nel quale doveva trovare il suo solo premio» (pp. 114-5).

delineare la serva di mestiere, figura in equilibrio tra libertà e solitudine. Vediamo le parole del testo:

Non si curavano di lei, [il marito Giovanni, il padre e i fratelli] erano una famiglia in libertà: e, tra loro, ella aveva provato la stessa impressione di quando, per la prima volta, era andata a servizio. Era stata contenta di lasciare suo padre; tuttavia, congedandosi piangeva sgomenta di andare ad abitare con gente estranea e dover essere sempre in soggezione. Ma la padrona si comportava come se lei non ci fosse. La lasciava entrare mentre era in letto, scarruffata, ancora chiusa nell'aria e nei pensieri della notte, si faceva vedere allegra, corrucchiata, rideva, piangeva davanti a lei, senza pudore. Maria tossiva o trascinava i piedi, avvicinandosi, perché la sentisse e si regolasse. Così nell'albergo dove fu assunta più tardi, prima di entrare nelle camere lasciate in disordine s'arrestava esitante, sembrandole di violare segreti altrui. Ma presto si era convinta che servire significava perdere età, sesso, fattezze e sentimenti umani, possibilità di giudizio e di critica. Adesso tornava a provare lo stesso disagio (p. 19).

Anche adesso bisognava andarsene. [...] per la gente comune come lei [Maria] andare da una casa all'altra era come cambiare di regione, di patria addirittura. In ognuna bisognava ubbidire a nuove leggi, fare nuove amicizie, prendere nuove abitudini. Sicché, tornando lassù, ella non avrebbe avuto bisogno di confessare com'era finito il suo matrimonio: bastava andare a servire altrove e poteva anche dire di non essere mai stata sposata (pp. 46-7).

La cifra dei racconti [...] è dunque quella di esprimere innanzitutto un punto di vista disposto dalla parte di lei. A partire dal soggetto femminile, posto al centro di ciascuna vicenda, la narrazione sviluppa poi i temi della formazione del sé. Questo processo non avviene in modo indolore, esso prende avvio dalla messa in discussione di quanto il soggetto stesso ha acquisito fino ad un certo punto del proprio percorso; in quel momento si genera un cambio di passo interiore più che esteriore, che determina la frattura tra il "prima" ed il "dopo". I sistemi sottoposti a verifica da parte del soggetto sono quello amoroso e quello lavorativo. La controparte delle protagoniste, accomunate dalla strategia narrativa, ma anche fortemente caratterizzate nella loro specificità – non a caso de Céspedes sceglie di raccontare donne di età e di estrazione sociale diverse –, è rappresentata da un maschile compatto e silente. Gli uomini di questi racconti sono riconducibili ad un solo volto. Nei due sistemi identificati essi incarnano le resistenze contro cui i soggetti femminili si infrangono. Riluttanti all'amore come fusione, i personaggi maschili tendono a un'idea di amore come possesso; incapaci di accettare il lavoro delle proprie mogli o amanti, essi lo contrastano in ogni modo possibile. La distanza tra il soggetto femminile e quello maschile, nella narrativa di de Céspedes, è efficacemente espressa nelle considerazioni di Parsani e De Giovanni le quali rilevano che:

Il mondo è quasi dicotomicamente diviso in due: da una parte ci sono coloro che si realizzano attraverso il possesso delle cose, dall'altra, ci sono coloro per i quali le idee, i valori, la morale sono da anteporre ad ogni possesso materiale. [...] I protagonisti positivi, sempre più spesso protagoniste femminili, sono, per le nostre narratrici,

coloro che si esprimono attraverso le idee e perciò si scontrano con un mondo dove sono privilegiate le cose<sup>11</sup>.

Ma come spesso accade le opere vanno oltre i recinti dell'interpretazione e dunque, nonostante questa distinzione sia del tutto evidente nei racconti della raccolta, ma anche in gran parte della complessiva produzione di de Céspedes, vi è dell'altro. In alcuni dei testi esaminati – *Vacanze in città*, *Due amanti* – le donne incarnano non solo idee e valori, ma anche il desiderio di appropriarsi del mondo delle cose e, facendolo proprio, di modificarlo. Il lavoro diventa perciò un valore e una cosa: un'occasione per liberarsi e la responsabilità di un negozio. L'uomo è un polo oppositivo per l'uno e l'altro aspetto, portatore di un mondo in cui le donne non trovano uno spazio proprio, contrario ad un sistema di valori che esse riconoscono determinante nella costruzione del proprio sé.

Nel secondo gruppo sono compresi tre racconti: *Domenica*<sup>12</sup>, *Il libretto*<sup>13</sup>, *La sciarpa grigia*<sup>14</sup>. Ancora una volta al centro vi sono storie di donne, ma vi è una sostanziale differenza rispetto a quanto evidenziato per il primo insieme di testi: alle tre protagoniste l'autrice affianca infatti una controparte femminile. L'operazione narrativa da un lato consente il costante confronto con il contesto, dall'altro permette un'indagine sulle dinamiche interne alla soggettività femminile. Lo sfondo è sempre quello che esprime il punto di vista dominante; le figure maschili che lo popolano sono tuttavia rarefatte: evocazioni del passato, ombre senza nome o soggetti immaturi persi in un'eterna giovinezza. Nella struttura testuale queste figure sembrano quasi espediti narrativi, atti a far emergere con nettezza le caratteristiche dei profili femminili, vero fulcro della narrazione.

Nei racconti le tre coppie femminili sono: la vedova e la serva Celeste di *Domenica*; la padrona e la serva Serafina del *Libretto*; Mary Rose e l'io narrante senza nome della *Sciarpa grigia*. Risulta evidente, già ad una prima lettura dei testi, che le coppie di personaggi sono costruite in perfetta contrapposizione. In ciascuna di esse un soggetto incarna l'azione e la possibilità del cambiamento, mentre l'altro trova la sua ragion d'essere nell'immobilità, che si concre-

11. M. A. Parsani, N. De Giovanni, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Lacaïta, Bari 1984, p. 10.

12. A. de Céspedes, *Domenica*, in "Tempo", Milano, 18 febbraio 1943, pp. 36-7, con il titolo *Celeste*, in "Il Giornale dell'Emilia", Bologna, 9 novembre 1945, con il titolo *Domenica* in "Il Mattino dell'Italia Centrale", Firenze, 23 maggio 1948, in "Gazzetta del Lunedì", Genova, 11 maggio 1953, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 77-84, in "Amica", Milano, 2 luglio 1980, pp. 131-2.

13. A. de Céspedes, *Il libretto*, in "La Stampa", Torino, 26 settembre 1954, p. 3, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 133-40, con il titolo *Le livret*, in "Revue des deux mondes", Paris, 15 settembre 1960, pp. 308-13; in "Festival du roman", Paris, aprile 1961, pp. 409-11, con il titolo *Ma bonne Séraphine*, in "Candide", Paris, 5 settembre 1962, in *Selezione del libro. I grandi successi condensati*, Reader's Digest, Milano 1970, pp. 300-8.

14. A. de Céspedes, *La sciarpa grigia*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 22 marzo 1953, p. 3, in "Il Giornale di Sicilia", Palermo, 27 marzo 1953, in "Il Giornale d'Italia della Domenica", Roma, 21 marzo 1954, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 209-15.

tizza nella dimensione del ricordo o della pura immaginazione. La vedova, la padrona e Mary Rose vivono in una costante necessità di riferirsi ad un prima, totalmente o parzialmente ricostruito a partire da proiezioni ideali. La vedova, nelle domeniche solitarie, quando Celeste, simbolo di vitalità, abbandona la casa, ritorna alla sua giovinezza perduta. La padrona del *Libretto*, continuamente incalzata dalla forza che la serva Serafina, anche solo nell'aspetto, esprime, pensa con malinconia alla vita che conduceva prima della guerra, quando era una ragazza benestante e ignara della fatica di vivere. Mary Rose vive in un mondo di abitudini e convenzioni che affonda le radici nel polveroso passato di un'antica famiglia. In opposizione alle tre figure descritte si stagliano i profili delle tre controparti: Celeste che di domenica dismette i panni della serva e costruisce faticosamente i propri spazi di libertà. Serafina che uccide il marito, colpevole di averle sottratto i risparmi, custoditi in un libretto, frutto del lavoro di una vita. L'io narrante della *Sciarpa grigia* che decide di interrompere le visite a casa Asmond. Lo sviluppo delle tre storie si fonda sul confronto tra questi personaggi e sulla focalizzazione dei punti di distanza tra loro. Il procedimento non è tuttavia lineare, poiché il punto di vista espresso è interno alla coppia: è dunque una di loro a definire l'altra attraverso il proprio sguardo ed a definire se stessa in base a ciò che la differenzia dall'altra. In base a questo schema ciascun oggetto diventa momento del percorso di costruzione dell'altro. La delineazione dei possibili modelli del femminile interseca dunque il grande tema della costruzione del sé nel soggetto-donna. Le tre vicende narrate si chiudono con avvenimenti netti e in alcuni casi spiazzanti, dei colpi di scena. Soffermiamoci sulla chiusura di *Domenica*, che presenta, a mio parere, un elemento di complessità in grado di aggiungere un ulteriore tassello al ragionamento condotto. La vedova decide in cuor suo di licenziare Celeste, poiché è in ritardo per l'ennesima volta, ma, nel momento di agire, accade qualcos'altro:

La signora rimane un momento a guardarla: s'avvede che Celeste ha paura e aspetta, umiliata, il suo verdetto. Ella gode di trattenerla nell'incertezza e di averla obbligata a una rinunzia amara: ha già sulle labbra le parole di congedo, ne pregiusta l'effetto. Invece, quasi a sua insaputa “È tardi, sì, ma non fa niente” dice: “Potrai rientrare sempre a quest’ora, se credi” (p. 84).

Il racconto, fino a questa inaspettata conclusione, è espressione dell'insofferenza della vedova verso la vitalità di Celeste, ma la chiusura conferma che la ragion d'essere del personaggio attinge nutrimento dal suo contrario. I modelli delineati sono in contrapposizione e necessari l'uno a l'altro. Un punto di vista si sostiene dunque se può confrontarsi con il suo opposto. Questo meccanismo, che ritroviamo in tutta la produzione di de Céspedes, è il riflesso di un immaginario autoriale. La focalizzazione del processo di costruzione del soggetto-donna sembra non poter mai prescindere dalla rappresentazione del conflitto generato sia dal confronto con il contesto, sia dalle dinamiche interne alla soggettività femminile stessa.

Nel terzo gruppo confluiscono: *Giornata d'agosto*<sup>15</sup>, *La bicicletta rossa*<sup>16</sup>, *La lezione*<sup>17</sup>, il dodicesimo, il quattordicesimo ed il sedicesimo racconto della raccolta. Queste tre storie hanno al centro personaggi maschili. I tre protagonisti hanno età diverse: Lorenzo (*Giornata d'agosto*) è un ragazzo che studia; Roberto (*La bicicletta rossa*) è un giovane dirigente d'azienda; Giacomo (*La lezione*) è un pensionato. Rappresentano dunque la giovinezza, l'età adulta e la vecchiaia e i racconti sono inseriti in raccolta rispettando quest'ordine. La stesura dei tre scritti si colloca tra il 1953 e il 1954<sup>18</sup>; essi sono stati perciò pensati dall'autrice proprio per la raccolta *Invito a pranzo*. Questi elementi consentono di guardare ai tre racconti come ad un progetto nel complessivo progetto della raccolta. De Céspedes decide dunque di analizzare il modello maschile, seguendolo dalla giovinezza alla vecchiaia. Vediamo in dettaglio quali sono le tappe e quali gli esiti di questo percorso.

Nel primo racconto, *Giornata d'agosto*, il protagonista è, come detto, Lorenzo. La storia è costruita sulla contrapposizione tra quest'ultimo e tre figure femminili: la madre, l'amante/amata, le ragazze di paese, riconducibili ad un unico profilo, pur essendo un insieme di figure. La madre incarna il femminile che Lorenzo non riesce a penetrare, ella è un oggetto sconosciuto che suscita nel ragazzo rabbia e disgusto. Su Elena, la donna matura con cui intreccia una relazione, il ragazzo applica la sola modalità conoscitiva che sembra appartenergli: quella del possesso. Molti sono i passaggi all'interno

15. A. de Céspedes, *Giornata d'agosto*, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 173-89.

16. A. de Céspedes, *La bicicletta rossa*, in "La Fiera letteraria", Roma, 7 agosto 1955, p. 3, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 199-208.

17. A. de Céspedes, *La lezione*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 19 aprile 1953, p. 3, in "Il Giornale di Sicilia", Palermo, 26 aprile 1953, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 217-23, con il titolo *La leçon*, in "La Revue de Paris", LXXVII, Parigi, marzo 1970, pp. 8-12.

18. Prima degli anni Cinquanta i protagonisti maschili, nella produzione di de Céspedes, sono riscontrabili solo in alcuni racconti confluiti nelle raccolte (*L'anima degli altri* del 1935: *Un ladro*, *La camicia da sposa*, *Il tempio chiuso*, *Il capolavoro*, *Distincanto*, *Autorità*, *Il dubbio*. In *Concerto* del 1937: *Sesto posto quarta fila*. In *Fuga* del 1940: *Il pigionante*, *I sogni*, *Incontro con la sirena*, *La casa in piazza*). Nei grandi romanzi degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta i personaggi maschili risultano funzionali alla delineazione delle protagoniste: In *Nessuno torna indietro* (1938) gli uomini della storia sono disposti su uno sfondo indistinto; in *Dalla parte di lei* (1949) e *Quaderno proibito* (1952) le due protagoniste – Alessandra e Valeria – sono costruiti in modo da aggiungere elementi alla personalità delle donne. Nel 1963, dopo *Invito a pranzo*, esce *Il Rimorso*, in cui molteplici figure femminili si relazionano con figure maschili. Nel 1967 è pubblicato *La bambolina*, il cui punto di vista è quello di Giulio, attratto ciecamente dal corpo di Ivana, la bambolina del titolo. Giulio, insieme al signor Scarapecchia, grottesco personaggio del romanzo, possono essere considerati gli esiti naturali di una riflessione avviata con le figure maschili della raccolta *Invito a pranzo*. Vi è un legame tra le due opere, perché saldo è il legame tra la scrittura romanzesca de *La bambolina* e la forma racconto. Così de Céspedes a Carroli: «per *La bambolina*, non ho pensato affatto a quello che avrei scritto, ho assistito a quella scena. [...] è l'unico libro che mi è nato da un'immagine. In principio ho pensato che forse sarebbe stato un racconto» (in P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo, Ravenna 1993, p. 173).

del racconto che rivelano la costante riproposizione di questa logica, il cui punto di partenza è il possesso fisico. Vediamo alcuni passi del testo:

Nell'arsura del sole egli la prendeva furiosamente come avrebbe scavato la terra per arrivare all'acqua. [...] non provava pietà per l'ottusa vita del padre, ma odio per i falsi pudori che gli aveva suggerito: come per le ragazze che, difendendosi da assalti che egli non aveva intenzione di compiere, lo costringevano a immaginarli e ad arrivarne (p. 183).

Beato si volse a guardare la camera ove, per la prima volta, si trovava solo: padrone di quella donna e di quella casa. Si avvicinò all'armadio e, schiudendolo, vide una fila di abiti eleganti che gli rappresentarono Elena in mille aspetti nuovi. Scorse i vestiti con la mano, stupito del suo ardore; poi tornò a carezzarli, lentamente. Immaginò Elena indosvarli con quegli abili gesti che lo ingelosivano testimoniando una lunga consuetudine dalla quale egli era escluso; e puntigliosamente si propose di possederla in ognuno di quei vestiti per possedere anche il suo passato (p. 185).

Era felice di penetrare, per mezzo di Elena, tutti i segreti di un mondo che aveva creduto a lui negato per sempre. E come, liberandosi dalla paura del peccato, s'era impadronito dell'amore, così, sciogliendosi dalle timidità della miseria, voleva acquisire la sicurezza di coloro che possedevano ville, macchine, pànnili, terreni, e insomma quella forza che sentiva in sé, fino allora repressa, come quella della sua virilità (p. 186).

Risulta chiaro che questa dinamica non può essere applicata alla figura della madre, poiché viene meno lo strumento principale: la sottomissione del corpo. Elena, che per la sua maturità è inevitabilmente immagine di un materno finalmente sottomesso, rappresenta anche la controparte delle ragazze di paese, le quali incarnano le convenzioni sociali che producono disagio in Lorenzo; i loro corpi gli sono preclusi, come quello materno, seppure per motivi diversi. Il racconto ripercorre dunque la prima tappa della formazione sentimentale di un giovane uomo e il bilancio finale è negativo. La vicenda si chiude con un atto di violenza del giovane su Elena, una rappresentazione potente e crudele della volontà di possesso.

Nel secondo racconto, *La bicicletta rossa*, de Céspedes sdoppia il proprio protagonista, contrapponendo Roberto, ragazzo benestante prima e dirigente d'azienda poi, all'amico Cesare, figlio di una portinaia che finisce nella lista di soldati dispersi in Russia durante il secondo conflitto mondiale. L'autrice ragiona dunque, in questo caso, sulle dinamiche interne al profilo maschile, costruendo due figure appartenenti allo stesso genere sessuale ma contrapposte, di cui, alla fine, una prevale sull'altra. Il racconto è, nella prima parte, un costante ritorno alla dimensione del ricordo: Roberto rievoca il proprio passato con l'amico; il processo di rievocazione non risulta tuttavia neutro; il filtro della memoria sembra avere infatti un'incidenza sulla realtà dei fatti, deformandoli spesso attraverso la lente del conforto. La seconda parte del testo è invece un dialogo costante del protagonista con l'altro che,

non essendo presente, non controbatte, trasformando il narrato in un monologo. Cesare è un alter-ego, egli incarna la parte migliore di Roberto che finisce per soccombere; ancora una volta il bilancio finale è dunque negativo. Il protagonista è un uomo ricco, cresciuto nel benessere, sposato e con delle amanti, alla guida di un'azienda, essendo subentrato al padre; la sua esistenza è fondata su delle falsità, perpetrate nella dimensione pubblica ed in quella privata, che gli consentono di fornire a se stesso la giustificazione di essere quello che è: un uomo non autentico, che rifugge dalle responsabilità della vita adulta.

Il protagonista del terzo racconto è Giacomo, un pensionato che, attraverso un sogno, riflette sulla propria esistenza. De Céspedes tratteggia un personaggio amaro e grottesco che al centro della vita pone i propri bisogni, usando il lavoro e le donne come strumenti di un appagamento ottuso. Vediamo dei passi nel testo che affrontano questi due aspetti:

Anche in ufficio, prima, non capivo niente. Soltanto in questi ultimi tempi mi sono sentito all'altezza delle responsabilità che mi vengono affidate. Finora improvvisavo, diciamo così, mi arrangiavo, pur affermando che nessuno ne sapeva quanto me: in realtà spesso avevo paura che capissero quanto poco ne sapevo. Ora, invece, non c'è più nulla che mi sfugga: sono abile, sicuro, non corro più i rischi dell'impreparazione (pp. 220-1).

Da poco, da pochissimo anzi, ho imparato ad andare d'accordo con mia moglie. Per lunghi anni sono stato infelice, ma il torto era mio: lei non è cattiva, come neppure io lo sono, siamo due povere creature umane con i nostri difetti, le nostre miserie, stretti dall'ingranaggio di un'istituzione che vorremmo perfetta come una macchina e che non può esserlo, invece, proprio perché noi siamo fatti di carne, travolti da impulsi, da passioni, e, insomma, imperfetti. [...] anche con Palmina, se ho sofferto la colpa è stata mia. Ero egoista, geloso, ero io che la costringevo a dirmi tante bugie, senza capire che alla poverina dispiaceva dirmele perché, in fondo, mi amava. Ma io ero sposato, lei no. Era molto giovane e la lasciavo sempre sola, di sera, e anche il giorno di Natale. [...] E adesso, Ella lo sa, ho incontrato Luisa. È un angelo, Luisa. Usciamo insieme, andiamo ai giardini, al cinematografo e anche quando Luisa mi dà innegabili e appassionate prove del suo amore, io ormai so bene che non durerà (pp. 221-2).

Il racconto narra il sogno di Giacomo, nel quale quest'ultimo parla con un'entità muta e senza volto. Il pensionato ripercorre la propria esistenza, giustificandone continuamente i limiti, per convincere il proprio interlocutore a dargli un'altra possibilità di vivere. L'uomo emerge dalla vicenda come una figura miserevole ed è in questa misera e spregevole piccolezza che il modello maschile si compie e inevitabilmente muore.

I racconti riuniti nel quarto ed ultimo gruppo – *Le gambe rotte*<sup>19</sup>, *Odore di*

19. A. de Céspedes, *Parentesi*, in "Il Messaggero", Roma, 13 marzo 1937, p. 3, in "Il Secolo XIX", Genova, 17 marzo 1937, p. 3, con il titolo *Intermezzo*, in *Concerto*, cit., pp. 179-200, con il titolo *Le gambe rotte*, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 53-67.

*fumo*<sup>20</sup>, *Compagni di viaggio*<sup>21</sup>, *Le campane*<sup>22</sup> e *Invito a pranzo*<sup>23</sup> – sono innanzitutto legati da modalità narrative ricorrenti: in tutti i casi, infatti, il narrato è in prima persona e la protagonista – sempre una donna – non ha un nome. Si registra inoltre la ripresa di date, luoghi e profili, riconducibili al vissuto dell'autrice. La relazione tra questi testi e la biografia di de Céspedes risulta dunque abbastanza evidente. Non si tratta tuttavia di una ripresa lineare: il “vero” è un bacino dal quale attingere, ma il processo creativo rimodella costantemente questo materiale. A sua volta la riformulazione, tramite il filtro della scrittura narrativa, non depotenzia la portata del fatto storico, anzi quest’ultimo prende in alcuni casi il sopravvento. Nel racconto *Invito a pranzo* la verità storica e la conseguente fotografia dell’Italia postbellica diventano elementi incontrollabili, sfuggono cioè ai meccanismi narrativi che dovrebbero regolarli ed imbrigliarli in un sistema di *fiction*. Essi esplodono sulla pagina, diventando i veri protagonisti del racconto. Vediamo alcuni esempi:

Pensavo che l’ufficiale inglese avrebbe notato, uscendo dall’albergo di via Veneto, i ragazzini curvi sulle cassette di lustrascarpe e certi uomini immobili ai cantoni, che spiavano attorno perché avevano le tasche piene di sigarette, e le ragazze vistosamente pettinate che sorridevano ai soldati e camminavano lente sulle alte suole di sughero e le strade seminate di cartacce, scorze d’arance e di limoni, ogni sorta di rifiuti (p. 126).

Lello, che veniva dal nord, parlava di case sventrate dalle bombe, di famiglie che andavano da un villaggio all’altro, con i materassi sulle spalle, cercando asilo, di innocenti ebrei deportati e infilati vivi nei forni, di partigiani impiccati agli alberi dei viali e lasciati lì, penzoloni, con la lingua nera tra i denti, senza che le loro madri potessero staccarli da quei rami e portarseli via (p. 129).

Non dovevamo parlare di tutto ciò. Di noi, delle nostre ferite mi coglieva un invincibile pudore, femminile, geloso. Non potevo ammettere che se ne discutesse così, tra un piatto e l’altro; e soprattutto intuivo che l’ufficiale straniero non avrebbe capito il motivo che ci aveva spinto a fare certe cose, o a non farle, che non avrebbe saputo valutare il nostro sforzo, la nostra sofferenza. Che ne sapeva lui, di tutto questo? (pp. 129-30).

Non bastava, come prova di civiltà, aver fabbricato quelle porcellane né aver scritto i libri stipati negli scaffali che foderavano le pareti della biblioteca. Bisognava di nuovo

20. A. de Céspedes, *Odore di fumo*, in “Il Giornale di Sicilia”, Palermo, 12 aprile 1953, p. 3, in “Gazzetta del Lunedì”, Genova, 22 marzo 1954, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 141-7, con il titolo *Une odeur de fumée*, in “Marie-France”, Paris, settembre 1959.

21. A. de Céspedes, *Compagni di viaggio*, in “Gazzetta del Popolo”, Torino, 15 febbraio 1953, p. 3, in “Il Giornale di Sicilia”, Palermo, 22 febbraio 1953, in “Il Messaggero di Roma”, Roma, 11 marzo 1953, in “Alto Adige”, Bolzano, 20 marzo 1953, in “La Provincia del Po”, Cremona, 8 aprile 1953, in “Wagon-Lits”, Roma, aprile-giugno 1954, pp. 9-11, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 157-64.

22. A. de Céspedes, *Le campane*, in “La Stampa”, Torino, 27 giugno 1954, p. 3, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 165-71.

23. A. de Céspedes, *Pranzo col capitano Smith*, in “Domenica”, Roma, 15 luglio 1945, p. 6, con il titolo *Lungo pranzo col signor Smith*, in “Milano Sera”, Milano, 4-5 giugno 1947, con il titolo *Invito a pranzo*, in *Invito a pranzo*, cit., pp. 123-32.

dimostrare, provare, passare tutti insieme, quarantacinque milioni, un lungo esame (pp. 130-1).

Nell'*incipit* dello stesso racconto de Céspedes infrange completamente il meccanismo della finzione, autorappresentandosi nell'atto di raccontare. Si produce così il definitivo svelamento dell'io autoriale che agisce dietro l'io narrativo. Il primo grande tema che spinge dunque l'autrice a svelarsi, è quello della guerra o meglio di ciò che ad essa segue. La scrittrice rappresenta, nel racconto *Invito a pranzo e in Odore di fumo*, la trasformazione delle speranze di cambiamento, nutrita nel periodo bellico, in vane illusioni, palesatesi dopo il conflitto. Insieme alle speranze fallisce un'intera generazione che in esse aveva creduto. Tra il "prima" e il "dopo" si produce una frattura insanabile, visibile sia nel grande meccanismo della Storia, sia nel percorso singolo dell'autrice e della generazione che ella incarna<sup>24</sup>. Il secondo grande tema che induce de Céspedes a proiettarsi nella narrazione, è quello della scrittura, o meglio della donna che scrive e dell'impatto sociale che questo produce. Nel racconto *Le campane* la protagonista è appunto una scrittrice che si reca dal parroco della chiesa vicina per lamentarsi dei rintocchi delle campane, elemento di disturbo per il proprio lavoro. Il momento decisivo della narrazione è costituito dall'incontro tra i due. La protagonista afferma con slancio: «Io scrivo» (p. 169), ma capisce che questo non basta a rivendicare il proprio diritto – «Sentivo tuttavia di precipitare nel vuoto» (p. 169) – e ricorre così alle immagini di lavoratori, il cui *status* risulti socialmente riconosciuto: tipografi, infermieri, agenti di polizia, levatrici ed altri. Si noti che i mestieri femminili menzionati nel testo fanno tutti riferimento alla dinamica dell'accudire.

È utile, a conclusione dell'analisi di questo gruppo di racconti, aggiungere alcune considerazioni su *Compagni di viaggio*, inserito nel raggruppamento poiché la protagonista è senza dubbio una proiezione dell'autrice, ma anche per un motivo meno evidente. Il senso del testo risiede, a mio parere, nella sua struttura; de Céspedes comunica il suo *modus operandi* nell'esercizio della scrittura attraverso gli elementi della trama che mette in scena. Per chiarire: l'autrice/protagonista si rappresenta nell'atto di osservare, operazione fondamentale per l'avvio di ogni narrazione. L'oggetto dell'osservazione, nello specifico i personaggi a bordo del

24. Anche nelle *Gambe rotte* (p. 63) è ripreso il meccanismo della frattura tra il "prima" e il "dopo", a partire però dalla condizione di dolore e solitudine generata dalla malattia: «Questa camera è per me tutto il mondo e quel che non è compreso tra le pareti non esiste, giacché non posso raggiungerlo. Del resto ho fatto tante scoperte in me stessa che, anche se guarissi, non potrei mai tornare ad essere quella di prima. [...] Adesso sono io che sono cambiata. E non per la frattura delle gambe, [...] quanto per la frattura che s'è formata tra quella che ero e quella che sono, tra le cose che mi parevano importanti prima e quelle che giudico importanti oggi». La consapevolezza della frattura produce il desiderio di restare immobili, per ritardare l'inevitabile arrivo della dimensione del "dopo". L'autrice/narratrice parla delle proprie gambe ma è chiaro il richiamo ad un altro livello: «Vorrei chiudermi in questa pausa, in questo intermezzo: sono libera dal passato e il futuro non può insidiarmi. Non voglio guarire. Ho paura di spezzare il cerchio magico che mi difende. [...] Nell'attesa senza fine rimarrebbero immobili, cristallizzate, tutte le speranze, tutte le illusioni: invece torneranno ad agitarsi e dovrò ancora soffrire» (p. 65).

vagone, vengono delineati sia a partire dall'occhio esterno che li guarda, sia attraverso una dinamica di contrapposizione reciproca, come se ogni personaggio generasse l'altro per contrasto. I livelli della storia sono due: un piano fattuale e presente (ciò che avviene nel vagone) e una dimensione evocata, frammentaria e misteriosa, che si riferisce agli scorcii di vita dei personaggi non vissuti nel presente del narrato<sup>25</sup>. De Céspedes mette dunque in scena in questo racconto il proprio modo di narrare una storia.

Per completare l'analisi, vorrei soffermarmi, in conclusione, su alcuni dati indicanti la presenza di un criterio cronologico d'inserimento dei racconti in raccolta. L'autrice vuole infatti rappresentare l'intero suo percorso nei diciotto testi di *Invito a pranzo* e, nonostante l'opera di rimodellamento a cui molti degli scritti sono sottoposti nel tempo che intercorre tra le prime pubblicazioni e quella in raccolta, ritiene importante radicare i racconti nel momento dell'ideazione. dell'indice; nell'indice della prima edizione è riportata infatti, a fianco di ciascun testo, una data. Non si tratta della prima pubblicazione, ma senza dubbio del momento della composizione; l'intento è dunque ricostruire la genesi delle storie narrate. Vediamo le date: *La sposa* (1942), *Le gambe rotte* (1937), *Commiato* (1938), *Domenica* (1939), *Rosso di sera* (1936), *Invito a pranzo* (1945), *Il libretto* (1954), *Odore di fumo* (1952), *Due amanti* (1954), *Compagni di viaggio* (1952), *Le campane* (1954), *Giornata d'agosto* (1953), *Vacanze in città* (1954), *La bicicletta rossa* (1954), *La sciarpa grigia* (1953), *La lezione* (1953), *Il muro del liceo* (1954), *La ragazzina* (1954). Alcune di queste indicazioni trovano un riscontro nelle carte d'archivio, dove sono conservati, per esempio, i manoscritti datati della *Sposa* (25 febbraio 1942) e di *Rosso di sera* (9 novembre-20 novembre 1936). Ma la maggioranza sono dati senza riscontro. Alcuni dei racconti di *Invito a pranzo* sono presenti nell'archivio dell'autrice soltanto nella traduzione francese e senza indicazioni cronologiche – *Domenica*, *Il libretto*, *Le campane*, *Giornata d'agosto*, *La lezione* –, *La sciarpa grigia* è presente sia in una versione italiana, sia in traduzione francese, ma in entrambi i casi senza data. Vi sono poi racconti di cui l'archivio non conserva alcuna traccia: *Le gambe rotte*, *Commiato*, *Invito a pranzo*, *Due amanti*, *Compagni di viaggio*, *Vacanze in città*, *La bicicletta rossa*, *Il muro del liceo*. Tra questi di assoluto rilievo è il caso di *Commiato*, la cui prima attestazione è la pubblicazione su "Milano Sera" dell'11 febbraio 1948, con il titolo *Senza dire addio se ne andava l'amore*. Ebbene dalla data riportata nell'indice di *Invito a pranzo* è possibile ricostruire che l'ideazione e la stesura del racconto precedono di dieci anni la prima pubblicazione. L'indice è dunque un interessante e utile strumento in grado di riempire alcune lacune archivistiche.

Per quanto riguarda poi la sequenza d'inserimento dei testi, si rileva che le tre sezioni – anni Trenta, Quaranta, Cinquanta – sono ben distinte. De Céspedes sceglie tuttavia di aprire la raccolta con *La sposa* del 1942, dando dunque rilievo

25. Nell'intervista a Carroli, riguardo alla forma racconto, de Céspedes dice: «Il racconto è difficile perché devi elaborare un'idea completa in pochissime pagine, o perlomeno un episodio di vita che attraverso quell'episodio si rivela. [...] il racconto viene dopo un'osservazione che potrebbe fare chiunque» (p. 178).

ad un testo al quale ha lungamente lavorato per sua ammissione e che porta il titolo di una raccolta che non è mai venuta alla luce<sup>26</sup>. In rappresentanza degli anni Cinquanta troviamo un nutrito gruppo di testi, nati dunque in prossimità del progetto-raccolta; gli anni Trenta sono presenti con un numero inferiore di racconti. Ma il dato sorprendente riguarda proprio gli anni Quaranta. Oltre alla *Sposa* che apre la sequenza, il racconto *Invito a pranzo* del 1945 si staglia infatti solitario, in rappresentanza di anni cruciali nel percorso di donna e di letterata dell'autrice.

26. Dalle carte d'archivio è ricostruibile la vicenda di una raccolta mai pubblicata, la cui realizzazione avrebbe dovuto avviarsi dalla revisione della raccolta *Concerto*. Il titolo previsto era *La sposa*. In archivio sono conservati alcuni manoscritti, dattiloscritti e testi a stampa di racconti che sulle pagine dispari riportano come nota: “La sposa”. I testi sono: *Fra poco sorge la luna*, *Quando arriva il vento*, *Amore degli alberi*, *Bambina*, *Finestra*, *Il bosco*, *La befana*, *Prima rappresentazione*, *Viaggio di notte*.