

Annalisa Andreoni

Due amiche e altri racconti
Alba de Céspedes narratrice per «La Stampa» (1954-56)

Alba de Céspedes pubblicò circa 170 racconti su quotidiani e riviste, ma solo una parte di questa produzione è riunita in volume e ha attirato l'attenzione della critica. Tra il 1954 e il 1956 la scrittrice pubblica 17 racconti sulla «Stampa» di Torino, nell'edizione della domenica. Mentre i primi cinque vengono inclusi nella raccolta *Invito a pranzo*, edita da Mondadori nel 1955, gli altri dodici, per motivi soprattutto cronologici, ne restano fuori, e non saranno più ristampati. Questo è il primo saggio che li prende in esame, evidenziandone la consonanza di temi con la raccolta mondadoriana e con *Prima e dopo*. L'analisi di questi testi offre un contributo alla valutazione della forma breve nella narrativa nel Novecento.

Alba de Céspedes published around 170 short stories in newspapers and magazines, but only part of this production is collected in volumes and has attracted the attention of critics. Between 1954 and 1956, the writer published 17 short stories in the Sunday edition of «La Stampa» in Turin. While the first five were included in the collection Invito a pranzo, published by Mondadori in 1955, the other twelve, for primarily chronological reasons, were left out, and were never reprinted. This is the first essay to examine them, highlighting the consonance of themes with the Mondadori collection and with Prima e dopo. The analysis of these texts offers a contribution to the evaluation of the short form in fiction in the 20th century.

1. *La narrativa breve di Alba de Céspedes*

La forma breve della narrativa è stata ampiamente praticata da Alba De Céspedes, che già nel 1934, appena ventitreenne, iniziò la sua attività di scrittrice con il racconto *Il segreto* uscito sul «Giornale d'Italia» del 21 gennaio.¹ Nei restanti anni Trenta la sua produzione fu molto ricca; del resto, alle collaborazioni giornalistiche l'autrice, separata con un figlio, affidava la ricerca della propria indipendenza economica: più di novanta sono i racconti pubblicati tra il 1934 e il 1939 su vari quotidiani, ma principalmente «Il Messaggero» e «Il Mattino».² Buona parte di quei

* Questa ricerca è stata svolta nell'ambito del PRIN 2022 “Women’s Writings and National Identity” (2022R7NKFZ).

¹ Il racconto fu poi ripubblicato con il titolo *Il dubbio* nella raccolta *L'anima degli altri* (Roma, Maglione, 1935).

² Questo dato e i seguenti si ricavano da Laura Di Nicola (a cura di), *Bibliografia*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 421-482. Molto numerosi sono anche gli articoli apparsi in quegli anni a firma di Céspedes, che proseguirà l'attività giornalistica in maniera professionale anche nei decenni seguenti. Rimando, in merito, ad Alba Andreini, *La scrittura giornalistica*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 330-349; Monica Giovannoni, *Alba de Céspedes. Degli esercizi di libertà femminile*, in «DWF», 2-3 (66-67), 2005, pp. 58-83; Laura Fortini, «Possiamo dire di avere speso molto di noi». *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in Adriana Chemello e Vanna Zaccaro (a cura di), *Scrittrici/giornaliste giornaliste/scrittrici*, Atti del Convegno ‘Scritture di donne fra letteratura e giornalismo’ (Bari, 29 novembre – 1° dicembre 2007), vol. III, Università degli Studi di Bari-Società

testi furono presto raccolti in tre volumi: *L'anima degli altri*, uscito nel 1935 per i tipi di Maglione; *Concerto*, edito da Carabba nel 1937; *Fuga*, pubblicato nel 1940 da Arnoldo Mondadori. Si tratta di una produzione che si muove certamente sotto il segno della narrativa breve di Verga e Pirandello, ma ha anche un respiro europeo, ispirandosi ai modelli di Cechov e Maupassant.³

Dal 1940 la produzione di racconti cala drasticamente, per le difficoltà che il regime fascista oppone alle collaborazioni giornalistiche di Céspedes, presa di mira dalla censura per il romanzo *Nessuno torna indietro* (1938), e per le vicende drammatiche della Resistenza: soltanto quindici ne appaiono tra il 1940 e il 1943, tre nel 1944, due nel 1945. Poco la attrae la forma breve nei primi anni della Repubblica, quando è impegnata nella stesura di *Dalla parte di lei* (nessun testo vide la luce nel 1946, quattro uscirono nel 1947, sei nel 1948). L'autrice non pubblicherà racconti tra il 1949 e il 1952, anni in cui risiederà a Washington al seguito del marito Franco Bounous e soggiognerà per lunghi periodi a Cuba, occupandosi della madre malata. Possiamo dunque dire, con Monica C. Storini, che la forma breve della narrativa caratterizzò la produzione di Alba de Céspedes soprattutto negli anni Trenta.⁴ Tuttavia, una nuova stagione, più breve, per il racconto si svolgerà negli anni Cinquanta, quando Céspedes inizierà a collaborare prima con la torinese «Gazzetta

Italiana delle Letterate, Settore Editoriale e Redazionale, 2011, pp. 100-115; Lucia Strappini, *Alba de Céspedes, dalla parte di lei*, in Valentina Russi (a cura di), *Rubriche d'autore. Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Flaiano, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao, Manziana, Vecchiarelli*, 2015, pp. 251-283; Annalisa Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice». La collaborazione di Alba de Céspedes a «Epoca» tra 1958 e il 1960*, in «Griseldaonline», 21, 2, 2022, pp. 173-251; Ead., «Libere dalla schiavitù dei fornelli». *La collaborazione di Alba de Céspedes alla «Stampa»: «Cronache per le donne» 1963*, in «Griseldaonline», 23, 2, 2024, in c.s. Per un inquadramento più generale della scrittura giornalistica femminile, rimando a Margherita Ghilardi, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in Silvia Franchini e Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 154-177 e Anna Rossi Doria, *La stampa politica delle donne nell'Italia da ricostruire*, ivi, pp. 127-153; Francesca Rubini, «Una voce dell'Italia esiste». *Le scritture giornalistiche fra politica, cultura e società*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021, pp. 99-130.

³ Sui racconti degli anni Trenta si possono leggere Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 15-46 e, più di recente, la tesi di Dottorato di Mariateresa Di Maio, *Alba de Céspedes: i racconti degli anni Trenta*, tutor Marina Zancan, co-tutor Monica Cristina Storini, Roma, Università La Sapienza, a.a. 2016-17. Sulle caratteristiche della narrativa breve nella tradizione italiana rimando ai volumi di Elisabetta Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019 e Mara Santi e Tiziano Toracca (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, introduzione di Raffaele Donnarumma, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016. Molto utili anche i saggi di Massimiliano Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, 2014, pp. 9-40 e Mara Santi, *Simul stabunt... Note per una teoria politestuale della raccolta di narrativa breve*, ivi, pp. 85-104. Non molta l'attenzione riservata alla narrativa breve femminile; si segnalano tuttavia il saggio di Laura Fortini, *Le scrittrici e il narrar breve*, in Daniela Bini e Matteo Quinto (a cura di), *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 31-44; e il recente convegno tenutosi alla Scuola Normale Superiore, *L'infinito minimo. Nuovi percorsi della narrativa breve fra teoria genere e canone*, 11-12 dicembre 2023, nel quale una sessione è stata dedicata alle autrici del Novecento.

⁴ Si vedano le importanti osservazioni di Monica Cristina Storini, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 66-88, che riflette anche sulla polarità tra novella (definizione che compare in *L'anima degli altri*) e racconto (definizione che compare in *Fuga* e *Invito a pranzo*). Il saggio è stato poi rielaborato in Ead., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, pp. 199-225.

del Popolo» e il palermitano «Giornale di Sicilia», tra il febbraio e l'aprile 1953,⁵ e poi con «La Stampa», tra l'aprile 1954 e il dicembre 1956.⁶ Alcuni di questi racconti sono riuniti nella raccolta *Invito a pranzo*, che ha attratto l'interesse della critica,⁷ mentre non sono mai stati oggetto di studio quelli che non vi furono inclusi. Vale la pena di svolgere una lettura d'insieme di questi testi, che sembrano presentare le caratteristiche di un ciclo narrativo coerente: sono infatti accomunati dalla stessa sede di pubblicazione, e dunque dallo stesso pubblico di lettori, sono scritti in un lasso di tempo circoscritto e soprattutto trattano di temi in buona parte affini tra di loro. Sembrano insomma rientrare nel percorso di scrittura che impegna Céspedes nei progetti di *Invito a pranzo* e di *Prima e dopo*. Si tratta di diciassette racconti, che elenco di seguito con le date di pubblicazione sul quotidiano:

Due amanti, 21 aprile 1954
La ragazzina, 23 maggio 1954
Le campane, 27 giugno 1954
Vacanze in città, 8 agosto 1954
Il libretto, 26 settembre 1954
Due amiche, 2 gennaio 1955
Ottantadue ore, 23 gennaio 1955
Gli addii, 20 febbraio 1955
La sorpresa, 13 marzo 1955
Melampo, 7 agosto 1955
Benigno, 21 agosto 1955
Il vestito a pallini, 2 ottobre 1955
Un fatale errore, 20 novembre 1955
Per grazia ricevuta, 22 gennaio 1956
Scalo a Nizza, 26 febbraio 1956
Fine di giornata, 12 agosto 1956
I complici della pazzia, 12 dicembre 1956⁸

⁵ Questi i racconti che escono sui due giornali: *Compagni di viaggio*, «Gazzetta del Popolo», 15 febbraio 1953; *Odore di fumo*, «Il Giornale di Sicilia», 12 marzo 1953; *La sciarpa grigia*, «Gazzetta del Popolo», 22 marzo 1953; *La lezione*, «Gazzetta del Popolo», 19 aprile 1953 (avverto che indico qui, come nel resto di questo lavoro, soltanto la prima pubblicazione, senza tener conto delle successive ristampe sui giornali). Tutti e quattro furono poi inclusi in *Invito a pranzo*.

⁶ Nei decenni successivi Céspedes si dedicherà al racconto solo occasionalmente, anche se con risultati ancora notevoli, sui quali converrà tornare.

⁷ Cfr. Alba de Céspedes, *Invito a pranzo*, Milano, Mondadori, 1955. La raccolta è stata appena ripubblicata, con prefazione di Nadia Terranova: Roma, Cliquot, 2024. Su *Invito a pranzo* rimando in particolare al saggio di Mariateresa Di Maio, *Invito a pranzo di Alba de Céspedes: percorsi di lettura di un progetto narrativo*, in «Bollettino di italianistica», 2, 2016, pp. 83-96, oltre al volume di Antonia Virone citato *infra*.

⁸ I testi sono tutti leggibili nell'Archivio Storico della «Stampa», che per il periodo dal 1867 al 2005 è interamente consultabile in rete all'indirizzo <https://www.archiviolaStampa.it/> [ultimo accesso 15.10.2024]. Segnalo, per completezza, che nel periodo di tempo di cui mi occupo uscirono altri due racconti su altre sedi: *La casa*, uscito sulla genovese «Gazzetta del Lunedì» il 12 ottobre 1953, e soprattutto *Incontro d'autunno*, uscito su «Tutti» il 23 maggio 1954, dal quale più tardi l'autrice trasse la sceneggiatura di *Fraises d'automne* (cfr. L. Di Nicola [a cura di], *Bibliografia*, cit.).

Della serie avrebbe dovuto far parte anche *La bicicletta rossa*, che sappiamo già completato nell'agosto del 1954⁹ e che nel settembre fu rifiutato dalla «Stampa», generando nell'autrice interrogativi sulla capacità di autovalutazione della propria scrittura, come documentato dalle pagine del diario.¹⁰ Céspedes rimase comunque convinta della bontà di questo racconto, al punto che volle includerlo in *Invito a pranzo*, in sostituzione di *Prima e dopo* che, su richiesta dell'editore, aveva deciso di togliere dalla raccolta per pubblicarlo come romanzo breve in un volume a sé.¹¹ I primi cinque racconti, apparsi tra aprile e settembre 1954, sono tutti presenti in *Invito a pranzo*; gli altri dodici, usciti – dopo quattro mesi di interruzione – a partire dal gennaio 1955 fino al dicembre 1956, quando la collaborazione si interrompe, sono invece assenti in blocco nel libro. L'assenza è ovviamente dovuta a motivi cronologici per gli otto (ossia da *Melampo* a *Fine di giornata*) editi dopo la stampa del volume, che avvenne nel luglio del 1955, mentre i quattro pubblicati tra il gennaio e il marzo 1955 avrebbero in linea teorica potuto essere inclusi nella raccolta, poiché sappiamo che la composizione del libro subì delle modifiche nei primi mesi dell'anno.¹² Sul piano tematico e della scrittura, tuttavia, non appare evidente una cesura tra i racconti inseriti e quelli rimasti fuori, al punto che vale la pena di leggerli tutti e dodici nel contesto creativo della pubblicazione mondadoriana. Ciò può essere utile per mettere a fuoco le caratteristiche della produzione narrativa breve di Céspedes dei primi anni Cinquanta, caratteristiche che non possono essere identificate *ipso facto* con quelle della raccolta *Invito a pranzo*, poiché essa contiene anche racconti risalenti agli anni Quaranta e addirittura agli anni Trenta.¹³ Tagliando fuori i racconti usciti sui giornali, rischiamo insomma di percepire un'immagine parziale, se non distorta, sia sul piano tematico sia su quello stilistico, dell'insieme della scrittura cespedia di quel periodo.

⁹ Così ha ricostruito Antonia Virone, «Tante cose da dire e da scrivere». *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 80-81.

¹⁰ «14 sett. 1954. *La Stampa* ha respinto *La bicicletta rossa*. Crisi di depressione nel timore di non sapere giudicare più ciò che scrivo, di non capire nulla. Ripenso ad Alvaro il quale diceva che bisogna saper conoscere, e riconoscere, i propri limiti. È vero, ma limitarsi vuol dire cedere, credere che tutto ciò che facciamo è inutile all'assoluto dell'arte. Accontentarsi di essere, come oggi, invitata alla Festa del Libro, seppur con tutte le altre più grosse firme d'Italia. Che importa? Non bisogna scambiare l'importanza o il valore di ciò che si scrive col prestigio relativo, conferito da ciò che si scrive» (cito da A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere», cit., p. 80). Non sono chiari i motivi del rifiuto da parte del giornale. Il racconto narra dell'amicizia tra un ragazzo di famiglia benestante, Roberto, che diventerà dirigente d'azienda, e Cesare, figlio di una portinaia, che finisce invece disperso in Russia durante la Seconda guerra mondiale. È costruito sulla rievocazione da parte di Roberto, che instaura con l'amico un dialogo *in absentia*.

¹¹ Quasi contemporaneamente alla pubblicazione in volume, *La bicicletta rossa* uscì anche su «La Fiera Letteraria» il 7 agosto 1955.

¹² Cfr. A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere» cit., pp. 40-47.

¹³ Quattro sono i racconti risalenti agli anni Trenta (*Le gambe rotte*, 1937; *Commiato*, 1938; *Domenica*, 1939; *Rosso di sera*, 1936) e due quelli risalenti agli anni Quaranta (*La sposa*, 1941; *Invito a pranzo*, 1945).

2. *Lo scrittoio di Prima e dopo*

La collaborazione alla «Stampa» è intrapresa con entusiasmo da Céspedes, che sta cercando un nuovo stile di scrittura, e riscuote grande apprezzamento da parte del direttore Giulio De Benedetti già dal primo racconto, *Due amanti*, uscito il 21 aprile 1954. Céspedes ne scrive ad Arnoldo Mondadori: «Hai letto il racconto della Stampa? È piaciuto molto e so che De Benedetti ha detto che pochi sanno fare così bene un racconto in quattro cartelle e ne era proprio soddisfatto. L'ha pubblicato due giorni dopo averlo ricevuto».¹⁴ Pari apprezzamento riscuotono anche i racconti successivi, scritti tra maggio e settembre, che entreranno in *Invito a pranzo*, ad eccezione, come già ricordato, della *Bicicletta rossa*. A quel punto la collaborazione con la «Stampa» subisce una battuta d'arresto fino al gennaio dell'anno successivo. Si tratta degli stessi mesi nei quali Céspedes si impegna nella stesura di *Prima e dopo*,¹⁵ che costituisce, come ormai sappiamo, un testo chiave nella scrittura e nella poetica dell'autrice. Non sarà un caso se il primo racconto che il 2 gennaio 1955 segna la ripresa delle pubblicazioni con il giornale, *Due amiche*, presenta i tratti di una pagina estravagante proprio del romanzo, e sembra documentarne una fase di scrittura ancora iniziale. Si tratta di una conversazione tra due amiche, Adriana e la narratrice, della quale non è detto il nome, ma l'età, 28 anni. La guerra e la Resistenza hanno mutato radicalmente, nelle due donne protagoniste del racconto, la percezione di sé e il modo di porsi nelle relazioni personali e sociali. Nel romanzo la protagonista che narra in prima persona avrà il nome di Irene e 35 anni, mentre rimangono invariati, per l'amica, il nome di Adriana e la professione di traduttrice. In *Due amiche* compaiono alcuni brani che saranno riprodotti in *Prima e dopo* con variazioni minime:

Adriana, parlando, rassettava le sue carte sulla scrivania; metteva a posto il vocabolario, il libro che stava traducendo. Diceva che nei romanzi americani vi sono troppe parole grosse, in dialetto. Lei era costretta a telefonare a un suo amico che aveva vissuto per anni in America e quello gliele traduceva in italiano dicendo parole che facevano tremare i fili del telefono.¹⁶

«Il guaio è» disse Adriana «che al mondo ci sono troppi cretini. Parlano, parlano, chiusi, nella loro stupidità come in un fertilizzio. Sono contenti, al sicuro: non c'è problema che possa raggiungerli. Io non ho più pazienza, da un po' di tempo, e quando sono tra certa gente finisco sempre col litigare. Mi sono accorta che a una donna, presto o tardi, tocca di scegliere tra la felicità e la ragione».¹⁷

¹⁴ Cito da A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere», cit., p. 77. Su De Benedetti, che fu per vent'anni direttore della «Stampa», rimando al volume di Alberto Papuzzi e Annalisa Magone, *Gidibì. Giulio De Benedetti. Il potere e il fascino del giornalismo*, Roma, Donzelli, 2008. La collaborazione fra Céspedes e De Benedetti si rinnoverà all'inizio degli anni Sessanta, quando la scrittrice sarà incaricata di curare la pagina «Cronache per le donne» della «Stampa», tra il marzo e il novembre 1963 (rimando, in merito ad A. Andreoni, «Libere dalla schiavitù dei fornelli», cit.).

¹⁵ Secondo la ricostruzione di Virone, il primo accenno a *Prima e dopo* risale alla lettera di Alba ad Alberto Mondadori del 3 ottobre 1954 (cfr. A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere», cit., pp. 39-40).

¹⁶ Alba De Céspedes, *Due amiche*, in «La Stampa», 2 gennaio 1955, p. 3. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, Roma, Cliquot, 2023, p. 39.

¹⁷ A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit. p. 41.

Infatti avevamo entrambe l'impermeabile sulle spalle. Camminavamo con le mani in tasca, guardando il selciato lucido di umidità, e i nostri passi risonavano nella sera autunnale. Osservai che sembravamo due agenti notturni che fanno la ronda e Adriana rise. Era molto bella quando rideva: dai denti smaglianti il sorriso le illuminava gli occhi. Facemmo ancora qualche passo in silenzio, poi io dissi: «Sai che cos'è che ci rovina? Il fatto di non avere più il 'senso' del peccato. Vedi? – precisai: – È proprio la voluttà di sfiorare il peccato che fa ridere le donne quando sentono pronunciare certe parole. Per noi, invece, sono parole come le altre; le scartiamo perché sono volgari. Noi due, per esempio, possiamo benissimo andarcene a cena sole insieme». «Che facciamo di male?» domandò lei. «Appunto, nulla – risposi –. Ma quelle che hanno il senso del peccato provano il senso delle vertigini nell'accostarsi a quella libertà che noi possediamo senza avvedercene. Una volta sono andata a cena con una mia cugina: suo marito era fuori città e lei mi disse che quella serata avrebbe dovuto restare un segreto tra di noi perché lui non gliel'avrebbe mai permessa. Questo permesso rubato e il gusto che traeva dall'inganno la eccitavano, la rendevano discorsiva, esuberante. In trattoria, sola con me, temeva di sembrare una di quelle donne che vanno in cerca d'avventure. Ogni uomo che entrava le leggeva negli occhi questo timore e si sentiva, in qualche modo, già padrone di lei. Quando uscimmo un avventore ci seguì e si avvicinò a noi con un goffo inchino, chiedendo di accompagnarci. Sono sicura che se fosse stata sola non avrebbe saputo rifiutare. Si voltò poi, rossa in viso, mentre quello s'allontanava, e vidi che aveva uno sguardo diverso quando guardava gli uomini. A noi invece sembrano uomini solo quelli che amiamo e per questo, quando usciamo sole, nessuno ci chiede "posso accompagnarla?"».¹⁸

In *Due amiche* la protagonista ha appena lasciato il compagno Pietro, avvocato, dal quale ormai la dividono troppe cose. Anche in questo caso il brano del racconto, che riproduco di seguito, sarà riutilizzato nel romanzo, dove è però pronunciato da Adriana e da lei riferito al marito Eugenio, dal quale era separata:

Quando cercavo di chiarire qualcosa che accadeva tra noi, di capirlo e magari discuterlo, lui diceva, attraendomi a sé: «Vieni qui, non ci pensiamo». Era accaduto così anche l'ultimo giorno. Gli avevo chiesto: «Come si fa a non pensare, Pietro?». Non era uno stupido; nella sua professione era abile, stimato, eppure poteva dire cose come quelle che disse: «Le belle donne non debbono pensare». E io, allora, m'ero vergognata di essere bella; avrei preferito essere deforme purché mi venisse riconosciuto il diritto di pensare. Come se ella avesse potuto seguire il corso delle mie riflessioni dissi ad Adriana: «Gli ho detto che era meglio finire, lui ha risposto che lo pensava da tempo e che io sono una fanatica».¹⁹

Nel romanzo il nome Pietro sarà usato per l'uomo con il quale Irene intreccerà una relazione positiva basata su valori finalmente condivisi, mentre le caratteristiche del Pietro del racconto verranno ripartite fra due personaggi: Maurizio, il fidanzato che la protagonista lascia, ed Eugenio, il marito da cui Adriana è separata. I due brani seguenti del racconto torneranno nel romanzo quasi identici in riferimento, rispettivamente, all'uno e all'altro dei due:

«Ma, insomma, davvero pensavi di sposare un uomo come Pietro? L'avresti rovinato». Io protestai. «Ma sì» lei insisteva. «Dimmi: saresti stata capace di fare un capriccio per avere, a Natale, una pelliccia di visone? E di ripetere a Pietro per mesi e mesi che la moglie del collega tale già l'aveva e quella del collega talaltro l'aveva già ordinata? No. E così l'avresti privato della possibilità di sfidare, per tuo mezzo, la forza di altri uomini simili a lui, di impegnare con loro una gara di virilità, quasi». Io dissi, alzando le spalle: «Queste sono sciocchezze, Adriana. E una pelliccia, al contrario, mi farebbe molto comodo».²⁰

¹⁸ A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit. pp. 40-41. In *Prima e dopo* la «cugina» diventa «Luciana».

¹⁹ A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit., pp. 42-43.

²⁰ A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit., pp. 38-39.

«io ho intuito che Pietro incominciava a staccarsi da me quando vidi che gli dispiaceva ch'io non ridessi delle sue barzellette. Erano barzellette prive di spirito e scurrili: di quelle che inventano gli impiegati per far ridere i superiori e ingraziarsi attraverso la confidenza stabilita nel pronunziare insieme certe parole, nel ridere insieme di certe cose. Io, invece, non ridevo: quelle parole rimanevano tra noi, ingombranti, fastidiose, e lui si sentiva a disagio. Le donne che piacciono agli uomini sono quelle che ridono delle loro storielle. Io invidio certe donne grasse che sanno farlo in modo convincente, pieno di carne».²¹

Ma soprattutto torna in *Prima e dopo*, con alcune variazioni, il lungo brano che riguarda la molestia subita dalla protagonista da parte di un medico nella Napoli del '44 appena liberata:

Mia sorella era infermiera in un ospedale; io ero molto giovane, avevo appena incominciato il corso, ma, siccome le infermiere erano poche, andavo in ospedale per praticare. Un giorno sonò l'allarme aereo e mia sorella disse: «Vieni su al primo piano, bisogna trasportare in rifugio i malati gravi». Si sentivano già, in lontananza, i tonfi delle bombe, sordi, lugubri. Avevo paura, mentre salivo le scale: c'era un lucernario, in alto, rosso per il fuoco della contraerea. Incontrai un medico giovane che accorreva anche lui: dovevo essere pallida perché egli, guardandomi, mi disse: «Vada subito giù in rifugio». Io avrei voluto scendere le scale a precipizio, mettermi al sicuro, tappandomi gli orecchi con le mani per non udire più quei tonfi. Ma mi sarei vergognata di farlo, sì che dissi: «Non posso, debbo aiutare mia sorella a trasportare i malati gravi». Più tardi egli volle accompagnarmi a casa dicendo che per una donna era pericoloso andare sola: c'erano i negri e la città era buia. Ma i negri non si videro e lui invece, cercava di stringermi, di baciarmi, chiamandomi 'pupa bella'. Lo respinsi e se ne andò tutto rosso, arrabbiato. Pochi giorni dopo lo incontrai di nuovo in ospedale; ero occupatissima perché quel lavoro mi appassionava. Mi disse: «Ho capito, sei una fanatica». Non sapevo che cosa volesse dire quella parola. Intuivo solo che era il contrario di 'pupa bella' e incominciai a temere di non essere una donna come tutte le donne normali. Da allora, spesso, quando faccio qualcosa che per me è naturale o necessario, sento che molti, anche se non lo dicono, pensano così: «È una fanatica».²²

I brani che ho citato tornano tutti in *Prima e dopo*, nelle pagine 39-44 del volume, cioè a meno della metà del romanzo:²³ inframmezzati da altri, presentano modifiche consistenti nella scrittura e nella distribuzione della materia, oltre che nella scelta dei nomi dei personaggi. Ciò farebbe pensare che Céspedes ai primi di gennaio fosse ancora lontana dalla forma definitiva del romanzo, ne avesse scritto solo una parte e avesse ancora dubbi anche sui nomi dei personaggi. Se così fosse, potremmo ragionevolmente collocare la fase più intensa della stesura tra l'inizio di gennaio e il febbraio 1955. Vi è infatti un altro racconto, *Gli addii*, uscito sulla «Stampa» il 20 febbraio, che documenta invece la fase finale della stesura. Il racconto narra l'ultimo incontro della protagonista con il fidanzato (che ha adesso il nome, definitivo, di Maurizio) e spiega i motivi della loro separazione. L'episodio tornerà intero e quasi

²¹ A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit., pp. 39-40.

²² A. De Céspedes, *Due amiche*, cit. Cfr. Ead., *Prima e dopo*, cit., pp. 43-44. È appena il caso di ricordare che Alba de Céspedes trascorse veramente i mesi tra febbraio e giugno 1944 nella Napoli appena liberata, dove Mildred, detta Baby, sorella di Franco Bounous, era infermiera della Croce Rossa (su ciò cfr. A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit.). In *Prima e dopo* ad essere infermiera della Croce Rossa a Napoli è la sorella della protagonista, Marta.

²³ Mi riferisco all'edizione più recente del romanzo, uscita nel 2023 per l'editore Clquot, che ho già citato.

identico in *Prima e dopo*.²⁴ Abbiamo dunque prova, in questo caso, che la stesura del racconto era arrivata, nella forma già definitiva, almeno a una ventina di pagine dalla fine, cosa che concorda, sostanzialmente, con quanto l'autrice scrive il 10 febbraio a Roberto Cantini.²⁵ Come sappiamo, fino alla fine di aprile l'intenzione di Céspedes è di inserire *Prima e dopo* nella raccolta *Invito a pranzo*, mentre all'inizio di maggio l'editore manifesta la volontà di pubblicarlo autonomamente come romanzo breve, cosa che avverrà nel dicembre di quell'anno.²⁶

3. *Realismo e paradosso*

La narrazione di Céspedes è caratterizzata dal realismo che deriva da un'osservazione non edulcorata della vita delle persone, e insieme dalla profondità dell'analisi psicologica dei personaggi. I protagonisti di molti racconti appartengono alla piccola borghesia che si affatica per mantenere uno *status* sociale decoroso nonostante le ristrettezze economiche, e le storie mettono a nudo le piccole grandi violenze sociali e l'ipocrisia che spesso si cela nei rapporti familiari. Ancora agiscono in Céspedes la lezione verghiana e quella pirandelliana, accompagnate dalla consapevolezza dei rapporti di forza e di oppressione che si instaurano tra i sessi, dinamica nella quale non necessariamente sono gli uomini i soggetti oppressori.

Ottantadue ore e *La sorpresa* sono spaccati di vita quotidiana di famiglie di piccoli impiegati che stentano ad arrivare alla fine del mese: famiglie in cui gli uomini, non riuscendo a far fronte alle difficoltà economiche, improvvisano colpi di testa per non perdere la faccia di fronte alle mogli. In *Ottantadue ore* Giuseppe è un impiegato del Ministero appena tollerato dalla moglie, la quale aspetta solo il giorno dello stipendio e tiene avidamente il conto delle sue ore di straordinario:

Ogni ventisette la moglie, udendolo rientrare, veniva fuori dalla cucina, gli faceva un cenno d'intesa, e andavano a chiudersi nella loro camera mentre la figlia, alzata la testa dal lavoro, li seguiva con uno sguardo indispettito. Era quello il solo momento che ancora legasse i coniugi in un'intima complicità, quasi amorosa, carnale: sedevano insieme sulla sponda del gran letto, poi Giuseppe portava la mano alla tasca interna della giacca e tutti e due, per un attimo, rimanevano col fiato sospeso nel timore che egli potesse aver perduto la busta. Infine, furbo, come se fosse riuscito a rubarla, egli la tendeva a Luigina che se ne impadroniva e subito, seguendo le cifre col dito magro, controllava il totale dell'importo. [...] D'improvviso aveva compreso che la sua persona non gli apparteneva: era di lei, come una cosa, una merce, ed ella, giorno per giorno, la vendeva allo Stato.²⁷

²⁴ Alba de Céspedes, *Gli addii*, in «La Stampa», 20 febbraio 1955. Si tratta del lungo brano che inizia con «Il nostro ultimo incontro era avvenuto in un caffè elegante» e finisce con le parole «Entrambi erano morti, per me, e io li piangevo, splendidi nel mito del ricordo», in A. de Céspedes, *Prima e dopo*, cit., pp. 89-96.

²⁵ «Roberto carissimo, sono le sette del mattino e forse sorriderai sapendo che ho chiuso la cartella del racconto *Prima e dopo* e ti sto scrivendo una lunga lettera nella fantasia». La lettera è stata esaminata da A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere», cit., p. 88, da cui cito.

²⁶ Cfr. A. Virone, «Tante cose da dire e da scrivere», cit., pp. 88-92.

²⁷ Alba de Céspedes, *Ottantadue ore*, in «La Stampa», 23 gennaio 1955, p. 3.

Un giorno Giuseppe decide di riappropriarsi del proprio tempo e invece di fare gli straordinari va a passeggio per le vie di Roma godendosi il pomeriggio senza far nulla di male:

S'era trovato a camminare fuori dell'itinerario consueto; e ogni passo mosso in direzione opposta a quella del grigio ufficio già percorso dai primi brividi autunnali, aveva aumentato in lui quella voluttuosa gioia. Nel sentirsi libero aveva percepito tutto quel che, d'ordinario, la fretta gli impediva di notare: il rumore gaio dell'acqua nelle fontane, il colore delle vecchie case, gialle di sole. [...] Erano proprio le sue ore utili che aveva voluto godere, quelle pagate, disperate. Si era sentito in diritto di riscuotere quel capitale meticolosamente annotato nel taccuino di Luigina e nei registri dello Stato, di cui essi si credevano proprietari.²⁸

Quando arriva il ventisette, 82 ore di straordinario mancano nella busta paga. Giuseppe cerca di spiegare a moglie e figlia perché non era andato a lavorare, ma loro non credono alla spiegazione e lo accusano di aver speso i soldi con le donne. Allora, pirandellianamente, Giuseppe accetta di indossare la maschera che gli è stata cucita addosso e, promettendo in futuro di portare loro i soldi degli straordinari, se fossero state ubbidienti, si riappropria della superiorità che deriva agli uomini dalla possibilità di guadagnare.

Il protagonista della *Sorpresa*, Gigino, anch'egli piccolo impiegato in bolletta, finisce al commissariato di polizia per una pazzia fatta per amore della moglie, la quale lo ricambia con il disprezzo:

Gigino sedeva a testa bassa, guardandosi le mani strette in un nodo e abbandonate tra i ginocchi aperti. Non rispose alla domanda della moglie: alzò su di lei uno sguardo implorante che si scontrò con un muro d'odio. Allora tornò ad abbassarlo sulle mani che strinse forte, per provare un dolore più acuto di quello che provava nell'animo, e continuò a tacere.

Nessuno, pensava, avrebbe potuto capire, se neppure Antonietta capiva che era stato un gesto d'amore. Ricordava che suo padre, quando egli era ancora un ragazzo, gli diceva: «Non innamorarti: paga. Tanto, in un modo o nell'altro, si paga sempre per l'amore. Pagare col denaro, vedrai, è il modo meno costoso».²⁹

Con il conto del droghiere da pagare e altre spese inderogabili, Gigino aveva dovuto vendere la radio che la moglie e i figli amavano ascoltare e un silenzio insopportabile aveva invaso la casa. Per ricomprarla, facendo una sorpresa alla moglie, aveva deciso improvvidamente di rapinare l'ingegnere vicino di casa che usava rientrare in macchina in piena notte, ma al momento buono non aveva avuto la forza di aggredirlo e quegli lo aveva immobilizzato:

– Non mi rovini, signor Commissario – Antonietta supplicava, in piedi presso la scrivania con le mani giunte. – Ci sono due figli e questo è un disgraziato, ma non ha preso nulla. Deve essere stato un momento di pazzia... Gliel'ho detto, mi aveva promesso una bella sorpresa. Infatti è stata proprio una sorpresa quella di sapersi, dopo tanti anni, sposata a uno che aggredisce la gente per la strada. E che non sa neppure farlo – aveva aggiunto, volgendosi e calando su di lui una gelida occhiata di disprezzo.³⁰

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Alba de Céspedes, *La sorpresa*, in «La Stampa», 13 marzo 1955, p. 3.

³⁰ *Ibidem*.

L'angoscia dell'ascesa sociale del figlio per il quale due genitori si sacrificano lavorando duramente è invece il tema di *Per grazia ricevuta*, nel quale Giovanni, divenuto impiegato – in un Ministero, come Giuseppe, il protagonista di *Ottantadue ore* – non vuole più abitare nel casamento sull'Esquilino dove i genitori sono portieri e si trasferisce nel quartiere borghese di Prati.³¹ Più egli tratta con distacco la madre, più lei è orgogliosa della strada fatta dal figlio, e immagina addirittura che accompagni il ministro nei suoi viaggi all'estero. La realtà, naturalmente, è ben diversa:

Giovanni guardava la madre assestarsi sulla sedia, come disponendosi ad ascoltare una fiaba: sarebbe stato difficile farle intendere che egli non avrebbe mai accompagnato il ministro in viaggio, descriverle lo squallore del grande edificio umbertino, dei vecchi uffici che ella si figurava scintillanti di luci, sfarzosi, le ore monotone trascorse sui protocolli tra colleghi arrivisti o immiseriti dalle strettezze, le sue serate solitarie, al cinema rionale, e il raro conforto di qualche domenica assoluta quando una ragazza, sola come lui, lo accompagnava al Pincio.³²

Il legame tra madre e figlio si rinnova, al di là delle bugie che Giovanni racconta per non deluderla, nell'abbraccio che ogni volta segna il loro commiato:

Quando se ne andava era buio. La madre lo accompagnava sul portone. Lo abbracciava, lo tratteneva nel calore del suo petto, in una complicità tutta carnale, antica. Un segreto brivido percorreva allora il corpo magro di Giovanni e un'acqua dolce gli inumidiva la lingua mentre, sempre stringendolo, la madre gli metteva in mano un mucchio di biglietti spiegazzati.³³

Decisamente pirandelliano nella sua paradossalità è *Un fatale errore*, in cui l'impiegato comunale Totò Contrera si impegna nella missione di corteggiare per posta tutte le donne del paese, professandosi un innamorato che, sapendole virtuose, non oserebbe mai aspettarsi da loro un cenno di disponibilità. A un amico emigrato al nord Contrera elenca tutti i benefici che la sua azione apporta alla vita dei compaesani:

[...] da quando inviava quelle missive le donne s'erano trasformate, nella cittadina spirava un soffio di gioventù, di speranza. Non facevano nulla di male, precisava; anzi, erano divenute perfino più devote, più pie; uscivano tutti i giorni, per andare in chiesa, e non più malmesse, trascurate, come prima. Le sarte avevano dovuto assumere altre lavoranti, la bustaia aveva fatto grandi ordinazioni di modelli nuovi, la farmacia aveva riempito la vetrina di profumi famosi come *Fascino* e *Notte a Venezia*, la pettinatrice, troppo antiquata, era stata sostituita da un giovane, specialista in tinture, venuto dalla città, e il cartolaio aveva dovuto procurarsi riviste di alta moda, libri di poesie, romanzi d'amore. «Ho giovato alla cultura – Contrera diceva, accalorandosi – alla disoccupazione... Le case sono state rimesse a nuovo, con una cura particolare

³¹ Lucinda Spera, in una bella lettura topografica di *Dalla parte di lei*, ha mostrato come la narrazione di Céspedes, in riferimento a Roma, sia sempre accuratamente geolocalizzata anche in relazione all'appartenenza sociale dei personaggi, cfr. Lucinda Spera, «*Dalla parte di lei*»: la Roma di Alba de Céspedes, in «Esperienze letterarie», XLIII, 4, 2018, pp. 3-26. La stessa attenzione socio-topografica è anche nei racconti: oltre al passo citato di *Per grazia ricevuta*, si vedano per esempio «lo squallore del Lungotevere grigio, dei grandi caseggiati popolari di recente costruzione» in *Due amanti* o «il buio portoncino della strada dietro la Minerva» in *Ottantadue ore*.

³² Alba de Céspedes, *Per grazia ricevuta*, in «La Stampa», 22 gennaio 1956, p. 3.

³³ *Ibidem*.

per le finestre. Tappezzieri, pittori, giardinieri... tutti lavorano, tutti. L'amore, caro mio, l'amore! Altro che la Cassa del Mezzogiorno! E i mariti? Sono loro che dovranno farmi il monumento. Le donne cantano, sorridono, li aspettano alla finestra. Anche la cucina è migliorata; prima, con quei malumori, certe volte ti assicuro neppure si poteva mangiare. Hanno ripreso a sonare il pianoforte, tengono la radio accesa, le strade sono piene di musica che trabocca dalle finestre. Ho salvato il paese: ho dato pane ai lavoratori, pace alle famiglie», aveva affermato con legittimo orgoglio.³⁴

La sua opera disinteressata si infrange però contro un particolare che aveva trascurato: «Io sono scapolo e, tu conosci la mia vita, non ho gran pratica di donne: credevo che in questi casi le maritate non si confidassero con le amiche. Invece pare che il bello delle lettere d'amore sia proprio nel farle vedere».³⁵ Accortesi di essere tutte oggetto dell'interesse di un ignoto dongiovanni, le donne del paese, infuriate, informano il parroco e Contrera viene presto identificato grazie ai frequenti acquisti di carta azzurrina utilizzati per le missive. Il parroco lo accusa per giunta di essere un agente di un partito fautore del divorzio e dell'amore libero, ed egli deve allontanarsi per sfuggire alla rabbia dei compaesani.

Al centro di questi quattro racconti vi sono dunque altrettanti ritratti di uomini: due intrappolati in legami coniugali che li immiseriscono, uno che deve far fronte a ciò che i genitori si aspettano da lui, e l'ultimo generosamente e follemente impegnato a far felici donne che non conosce.³⁶ Al di là di ogni altra considerazione, basterebbe ciò a sottrarre Céspedes al *cliché* che, fino a pochi anni fa, la voleva narratrice di donne e per donne. In realtà, lo sguardo che l'autrice posa sulle istituzioni familiari o sociali svela l'oppressione esercitata su entrambi i sessi dai ruoli precostituiti che ognuno deve interpretare per avere un posto nel mondo. E l'unico modo per rovesciare la situazione sembra essere quello, momentaneo e illusorio, di un atto di dirompente follia.

Di carattere più maupassantiano è invece il tema di due dei racconti più riusciti, *Il vestito a pallini* e *Scalo a Nizza*, che trattano dell'amore perduto o soltanto sfiorato, tema che è particolarmente nelle corde di Céspedes. In entrambi i casi abbiamo un narratore omodiegetico: un io narrante femminile, di cui non viene detto il nome, che descrive la vita di sconosciuti incrociati per caso nel corso dei propri viaggi.

Nel *Vestito a pallini* la narratrice, a Venezia come inviata di un giornale, è affascinata da una donna di mezza età che canta innamorata dalla camera d'albergo vicina alla sua e bisbiglia in lunghe telefonate d'amore:

Ogni volta che torno a Venezia rivado col pensiero a quella sconosciuta; mi sorprende a cercarla tra i passanti, come se potesse essere sempre la stessa dopo circa vent'anni. Eppure spesso sospetto che non sia esistita mai, che sia una mia invenzione alla quale ho finito col credere. Forse perché la vidi a Venezia dove tutto ciò che avviene sembra fuori della realtà.

³⁴ Alba de Céspedes, *Un fatale errore*, in «La Stampa», 20 novembre 1955, p. 3.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A protagonisti maschili sono dedicati anche tre dei racconti presenti in *Invito a pranzo*, analizzati da M. Di Maio, *Invito a pranzo* cit., pp. 90-92: *Giornata d'agosto*, *La bicicletta rossa* e *La lezione*. Ma già vari racconti degli anni Trenta si focalizzano su protagonisti maschili, e non dobbiamo dimenticare che maschili sono anche i protagonisti del primo romanzo di Céspedes, *Io, suo padre*.

La prima cosa che conobbi di lei fu la voce. Mi svegliò dalla stanza contigua e, nel dormiveglia, mi parve di sognarla. Era una voce dolce, vibrante di giovanile sicurezza, e cantava una canzonetta che ripeteva sempre «amore amore». Benché sommersa attraversava la parete con una singolare intensità in cui mi pareva di scoprire un'intenzione ironica per chi, come me, a Venezia doveva lavorare. Poi tacque e udii sbattere le persiane.³⁷

Segno di quella passione è un vestito a pallini che sventola sul balcone mentre la sconosciuta si prepara per uscire. Quell'amore così noncurante di tutto ingigantisce la solitudine della narratrice che con rabbia sempre maggiore continua a svolgere il proprio lavoro, percependo la città come ostile e fredda nei suoi confronti. Dopo alcuni giorni, si presenta inaspettatamente in albergo il marito della donna, la quale bussa trafelata alla porta della narratrice chiedendole di nascondere una scatola. L'indomani, al risveglio, ella scopre che la donna è già partita, lasciando per lei un rapido biglietto: «Lo butti via. Grazie»:

Nella scatola, ammicchiato, c'era il vestito blu a pallini. Lo spiegai e subito riconobbi il profumo, che sentivo al mattino sul terrazzo; ma allora mi era sembrato leggero, come di fiori, e invece il vestito, nuovo, di seta fruscante, aveva un odore greve, di carne; quando lo stesi sul letto, s'afflosciò, aprendo le braccia come una persona che cade, vinta.

Così lo rividi, prima che scomparisse. Non credevo che fosse tanto difficile disfarsi di un vestito; eppure non sapevo in che modo fare. Avevo pensato di tagliarlo a pezzi, ma mi sembrava di compiere un delitto; poi mi proposi di buttarlo, la notte, dal finestrino del vagone letto e me ne dissuasi, intuendo che non dovevo portarlo fuori di Venezia. Infine, spazientita, mi dissi che sarebbe stato un regalo bellissimo per la mia cameriera. Ma, quando fu sera, attesi che nessuno passasse in un rio secondario lo gettai dal ponte. Galleggiò per un attimo, lungo disteso. Poi l'acqua cominciò a intridere l'orlo della gonna che si fece pesante e trascinò il corpetto, mentre le maniche, inabissandosi nel gorgo, si sollevavano in una estrema richiesta di aiuto.³⁸

Un sacerdote e una suora, entrambi giovanissimi, sono invece i protagonisti di *Scalo a Nizza*, racconto di un viaggio in aereo della narratrice verso Londra, interrotto all'aeroporto di Nizza per motivi tecnici. L'imprevisto costringe i passeggeri a condividere del tempo in un ambiente raffinato come quello degli alberghi nizzardi e permette ai due religiosi di conoscersi:

S'avviarono soli nel viale odoroso di petunie; ella camminava aggraziata sfiorando appena il marciapiede con la lunga gonna, lui la seguiva attillato nell'abito nero di buon taglio. Adagio adagio, mentre gli altri si lasciavano attrarre dalle luci del polveroso edificio *liberty*, essi traversarono la terrazza e andarono ad affacciarsi alla balaustra alta sul mare.

Io ero entrata con gli altri nel Casino, ma solo per guardare il panorama dal balcone. Di lassù vedevo i due giovani, soli, sulla terrazza deserta, e mi pareva di compiere un'indiscrezione. Tutto, attorno, sembrava fermo nell'aria di un altro secolo; in quell'incredibile architettura dove statue di donne vestite di capelli sbocciavano tra gli iris o sorreggevano vecchi lampioni adattati per l'elettricità, si udivano antichi motivi di operetta venire dall'orchestrina del vecchio Hôtel de Paris. La giovane suora s'appoggiava graziosamente alla balaustra: il lungo velo sembrava un'acconciatura da viaggio di altri tempi ed egli, con la lobbia nera sui

³⁷ Alba de Céspedes, *Il vestito a pallini*, in «La Stampa», 2 ottobre 1955, p. 3.

³⁸ *Ibidem*. Anche in *Dalla parte di lei* Céspedes ha la capacità di descrivere gli abiti come corpi umani, come è stato notato da Elena Ferrante, cfr. Annalisa Andreoni, *Alba de Céspedes secondo Elena Ferrante*, in *(Des)Canonizadas. Escritoras y personajes femeninos*, a cura di Caterina Duraccio, Milagro Martín Clavijo e Juan Aguilar González, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 5-17.

capelli biondi ondulati, i calzoni stretti alla caviglia, le stava al fianco devoto e contegnoso come un personaggio di Henry James. E in quelle vesti, in quell'atteggiamento, le parole forse occasionali che si scambiavano sembravano non poter essere che parole gravi, estreme; i loro sguardi casti, i loro silenzi, acquistavano misteriosi significati; e quel loro colloquio, di fronte al mare grigio, sulla terrazza grigia, pareva di quelli che decidono un destino, che precedono un gesto di rinuncia o di follia.³⁹

La ripresa del volo, anch'essa improvvisa, spezza sentimenti che sarebbero potuti nascere, e all'atterraggio nella piovosa Londra la giovane suora viene presa in custodia, suo malgrado, da uno stuolo di consorelle festanti, mentre il giovane prete, turbato, si attarda al *gate*, immerso in una preghiera.

Si tratta, dunque, di un racconto in cui l'*evento* centrale è del tutto banale – un guasto all'aereo – e la storia si qualifica per qualcosa che non è veramente avvenuto, ma soltanto percepito da chi osserva. La modalità narrativa è quella individuata da Storini come tipica di *Invito a pranzo*, ossia quella definita da Todorov come *racconto gnoseologico o epistemico*: «Quando il racconto raggiunge la sua conclusione, la gnoseologia di una visione del mondo, il rapporto di comprensione della realtà sono mutati per il personaggio in maniera irreversibile, anche se il vissuto può apparire esteriormente immutato».⁴⁰ È spesso un fatto banale che divide in maniera irreversibile la vita dei personaggi in un *prima* e in un *dopo*.⁴¹

4. Autobiografismo e memorie cubane

Altri racconti del gruppo che sto prendendo in esame presentano un carattere fortemente autobiografico. È il caso di quello dedicato al fedele cane Melampo, morto dopo nove anni di convivenza. Con lui l'autrice aveva condiviso le lunghe notti di lavoro passate alla macchina da scrivere:

Eravamo divenuti subito amici, anzi complici, come Melampo e la faina nel *Pinocchio*. Egli aveva subito accettato di rimanere col pelo lungo, inselvaticato, di non conoscere che i prati arsi del piazzale sottostante, ignorando l'erba folta di Villa Borghese e via Veneto e il Galoppatoio. Si era abituato a trascorrere tutto il tempo nel mio studio e anzi aveva imparato a scavalcare le pile di libri a non posare il muso sui fogli. Era molto intelligente; e, sebbene ciò possa sembrare incredibile, aveva capito perfino che per ottenere un biscotto non bisognava saltare ostacoli o rincorrere una pietra lanciata, ma lusingare la mia vanità riconoscendo i miei romanzi tra gli altri libri e posandovi sopra la grande zampa nera. Tuttavia, ora che era morto, mi domandavo se non avesse mai desiderato respirare l'aria odorosa della campagna invece di quella di una stanza sempre piena di fumo, udire il canto degli uccelli invece del rumore della macchina da scrivere. Mi chiedevo, insomma, se fosse stato felice con me e – proprio quando non avrebbe mai più messo collare

³⁹ Alba de Céspedes, *Scalo a Nizza*, in «La Stampa», 26 febbraio 1956, p. 3.

⁴⁰ M.C. Storini, *Fatti di poca importanza*, cit., p. 85. Cfr. Tzvetan Todorov, *Il due principi del racconto*, in Idem, *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 65-81.

⁴¹ «Questo che racconto è un fatto che, in se stesso, non ha molta importanza; però, ormai, la nostra vita è folta di fatti come questo che rendono amare le nostre giornate» (Alba de Céspedes, *Invito a pranzo*, in Ead., *Invito a pranzo*, cit., p. 125).

alcuno – mi domandavo se non avesse mai desiderato uno di quei collarini gialli invece dei suoi collari di cuoio, sempre troppo usati.⁴²

Il tema è classico, basti pensare al precedente celeberrimo di *Cane e padrone* di Thomas Mann, ma lo svolgimento, autobiografico fin nei minimi particolari, fa dell'animale un fedele amico che condivide le gioie e le fatiche del lavoro di scrittrice e sopporta persino l'infatuazione della padrona nei confronti di Topazio, un molesto gatto randagio. Melampo rimarrà nel ricordo di Céspedes, tanto che lo rievcherà, molti anni dopo, in occasione della perdita di un altro caro animale domestico, il coniglio Peter.⁴³

Il tratto autobiografico accomuna anche altri racconti di ambientazione cubana, che narrano le memorie dei periodi trascorsi nell'isola: *Benigno*, *Fine di giornata* e *I complici della pazzia*. Alba era stata a Cuba per la prima volta nel 1939, in occasione della morte del padre Carlos Manuel.⁴⁴ In quel periodo aveva concepito l'idea di ambientare un romanzo a Cuba; il progetto, con gli anni, mutò caratteristiche, fino a diventare, almeno nelle intenzioni, un romanzo familiare e storico. Nacque così *Con grande amore*, al quale Céspedes lavorò a lungo nell'ultima parte della propria vita, lasciandolo incompiuto.⁴⁵ Anche in questa prospettiva i tre racconti sono interessanti, poiché del romanzo vi troviamo temi e personaggi. Il primo racconto, *Benigno*, risale all'agosto del 1955 e tratteggia la figura dell'omonimo servitore della casa di famiglia all'Avana. Benigno aveva assolto come un impegno militare il compito che il padre di Alba, andandosene in Europa, gli aveva affidato, ossia di badare alla casa e in particolare a una cassa piena di cose preziose, e aveva continuato a prendersi cura della proprietà per molti anni:

La casa mi era sembrata, alla pari di lui, consunta e in certo modo trasfigurata. [...] I vecchi argenti, strofinati accuratamente per anni, sprizzavano estremi, intensi bagliori e di sotto i vetri delle cornici, lucidati col fiato, i parenti defunti ci fissavano con occhi penetranti come gli antenati cospiratori dall'alto dei dipinti ottocenteschi. Il sole, passando tra le bougainvillee infittitesi attorno alle finestre, si colorava di verde e di

⁴² Alba de Céspedes, *Melampo*, in «La Stampa», 7 agosto 1955, p. 3. Cfr. il cap. XXII di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983, pp. 74-76.

⁴³ «Oggi, dopo un mese dalla morte di Peter, è entrato in casa Jeannot Lapin, poi chiamato Clafoutis, un coniglietto domestico grigio, con la coda nera foderata di bianco. È grazioso, indemoniato, ma non posso ancora abituarli alla sua presenza. Per me, come fu per Melampo, non c'è sostituzione» (Alba de Céspedes, Diario, 22 agosto 1970. Devo la citazione alla cortesia di Sabina Ciminari, che ringrazio).

⁴⁴ Sul rapporto fra Céspedes e Cuba si possono leggere gli articoli di Emanuela Favoino, *Alba de Céspedes a Cuba*, «Cuadernos de italianística cubana», V, 10, 2004, pp. 50-85 e *Alba de Céspedes a Cuba (II)*, ivi, VI, 11, 2005, 11, pp. 89-96. Ad essi si aggiungono i più recenti saggi di Iledys González, *Alba de Céspedes y el patrimonio histórico cubano. Las traslaciones de una laboran archivística*, in «Cuadernos de italianística cubana», XVI, 22, 2015, pp. 286-296; *Alba de Céspedes y el patrimonio histórico cubano (II). Última estación de una pesquisa archivística: Bayamo*, ivi, XVII, 23 2016; *Alba de Céspedes alla scoperta di una 'geografia eroica'*, *Viaggio a Cuba nel 1976*, in Zorana Kovačević e Carla Carotenuto (a cura di), *Alba de Céspedes*, in «Filolog», IX, 17, 2018, pp. 190-200. Ricordo, infine, il libro sempre di Iledys González, *Alba de Céspedes en Cuba. Itinerarios de la memoria narrada*, Leiden, Almenara, 2021.

⁴⁵ Sul romanzo *Con grande amore* rimando alla nota al testo di Monica Cristina Storini, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1689-1709; a Stefania Ghirardello, *Con gran amor. Frammenti di un romanzo cubano*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 187-215; e a Ulla Åkerström, *Con grande amore. Alba de Céspedes e il romanzo su Cuba*, in Z. Kovačević, C. Carotenuto (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 176-189.

viola e inteneriva i marmi delle statue. Non avevo mai visto la casa così bella e comprendevo che al valore reale della mobilia e degli oggetti s'era aggiunto quello della vita che Benigno aveva spesa, ora per ora, nell'opera di conservazione. I vicini ci avevano detto che, di notte, si vedeva la sua livrea biancheggiare in giardino e il cerchio di luce della sua lampada frugare nel buio. E che quando, in autunno, i cicloni assalgono la città, minacciando gli edifici, Benigno non aveva lasciato entrare nessuno: invece di chiamare aiuto come tutti fanno in quell'occasione, aveva difeso la casa da sé solo, tirando giù i quadri dalle pareti, le statue dai piedistalli, legando le piante accioccché non fossero divelte, inchiodando assi contro le finestre, e raccogliendo infaticabilmente l'acqua che entrava di sotto le porte a lambire i tappeti lisi.⁴⁶

Dopo la morte del padre, tocca ad Alba chiedere a Benigno di aprire la cassa che questi aveva custodito così a lungo come un tesoro. E troppo grande per l'uomo è la disillusione nell'accorgersi di aver vegliato per anni e anni una cassa piena di lettere d'amore dei genitori di Alba divenute con il tempo soltanto polvere:

Benigno sedeva nel portico, sullo scalino che dava accesso alla casa; teneva la testa tra le mani e il suo cranio era lucido sotto i capelli incollati in un riporto ormai rado. Non si alzò né si mosse, quando mi senti avvicinare, e io andai a sedermi presso di lui, raccogliendo le ginocchia, nel mio vestituccio di cotone. C'era una gran calma tra il bianco dei marmi e delle statue. «Benigno...», mormorai. Egli alzò il capo: vidi che aveva la rigida *filippina* sbottonata e il colletto aperto mostrava una gola cerea sotto il viso abbronzato. «Polvere», disse. Poi ripeté: «Polvere... Dieci, venti anni, tutta la vita, vigilando una cassa piena di polvere, queste mura che saranno polvere. Polvere, insetti, vermi...». Guardava dinanzi a sé le grandi case moderne ch'erano sorte rapidamente togliendoci la vista della baia ove, sul mare azzurro e compatto, passavano le navi bianche, i velieri. Era come se il bel portico fosse già abbattuto, le snelle colonne frantumate, e anche noi eravamo polvere, tra la polvere delle macerie.⁴⁷

Il racconto si interrompe qui, ma possiamo leggerne il seguito nel romanzo *Con grande amore*, in un frammento edito nella selezione operata da Monica Storini per l'edizione Mondadori, che registra il colloquio tra Benigno e Alba:

Le lettere d'amore con i *bichos* nel baule, il bustino di *mamá* di raso beige chiaro con un mazzetto di viole, la cassa preziosa che lui non aveva smesso di vigilare, di difendere, durante il ciclone.

Lo trovai seduto sul gradino della porta che dava nel *portal*. Mi sedetti accanto a lui.

«Beni» io dissi infine.

Lui scoteva la testa senza guardarmi.

«Polvere» diceva: «polvere... Ho passato 25 anni della mia vita sorvegliando polvere».

«No, Beni: amore» dissi. [...] «chiunque è capace di difendere i beni materiali, l'oro, le gioie... Ma difendere l'amore è un compito difficile; eroico, spesso... L'amore per questa terra che ora è anche la Sua, Beni, questa casa che non ci appartiene, ma che è nostra per tutte le ore difficili che qui abbiamo vissuto... le lotte, la malattia, la morte... Questo, Beni, pochi uomini, pochissimi sanno farlo» [...].

Lontano, sul mare, si vedevano le navi, grandi navi che nella nebbiolina del mattino sembravano vascelli di guerra. La brezza scoteva appena la cima degli alberi che ci celavano i nuovi edifici della avenida 23.

Vi fu un silenzio, che mi parve lungo. Benigno rimase ancora un momento curvo, poi si raddrizzò, agganciò il collo della *filippina*... «*Cumpliré, señora, hasta la muerte*».⁴⁸

⁴⁶ Alba de Céspedes, *Benigno*, in «La Stampa», 21 agosto 1955, p. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Alba de Céspedes, *Con grande amore*, a cura di Monica Cristina Storini, in Ead., *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2022, pp. 1564-1565.

Nel romanzo *Benigno* viene ritratto come un membro della famiglia, quello che custodisce il focolare nei lunghi anni della lontananza da casa:

Sarebbe un errore pensare che queste persone fossero per noi *i servi*, come ora spesso sento dire e come certamente da alcuni erano considerati: al contrario, essi rappresentavano il nucleo centrale della famiglia, impersonavano il focolare, giacché dovunque andassimo, li avremmo ritrovati al ritorno. E l'unico di loro che ancora vive, Benigno, potrebbe testimoniare. [...] Quando ero lontana le loro immagini custodi rappresentavano la casa, la famiglia, ai miei occhi: li immaginavo fermi nel *portal* ad attendermi, e mentre a mia madre tacevo qualunque cruccio o preoccupazione, a loro confidavo tutto sollecitandone il parere. [...] Mi vedevo nel *portal*, discorrere con Benigno, impeccabile nella *filipina* bianca – Benigno che è rimasto con noi trentasei anni⁴⁹ – e Benigno mi parla con la sua voce come velata e distante che conferisce un carattere epico ad ogni avvenimento – nazionale o domestico – e nel parlare spesso alza un braccio quasi volesse alludere a catastrofi secolari, a misteriosi poteri ultraterreni.⁵⁰

Ma già un anno dopo l'uscita del racconto sulla «Stampa», nel 1956, il personaggio di Benigno si era imposto nell'immaginario della scrittrice, che meditava di farlo protagonista di una commedia sulla dismissione della casa paterna:⁵¹

Ho in mente di scrivere una commedia intitolata “Fine della casa paterna” oppure “Vendita della casa paterna”. Mi si va disegnando sempre con maggiore chiarezza nella mente. Ora ho trovato che il personaggio principale deve essere Benigno, come è nel racconto, che vede ridotta a nulla la sua lunga opera di servitore, perché tutto quanto lui ha vigilato per anni si è ridotto in polvere. E, alla fine, riesce a vendere per vero il gruppo di Capodimonte che i figli avevano appurato essere un'imitazione. Il suo affetto, la sua fede nella casa, il mito di cui l'aveva circondata riescono a dare corpo a una verità e a una tradizione che i figli, con la loro ragione e la loro vita, avevano distrutta.⁵²

L'attualità di Cuba e i ricordi familiari si affacciano più volte anche negli articoli di giornale pubblicati da Céspedes negli anni Cinquanta: alla presa del potere da parte di Fidel Castro, per esempio, è dedicata la rubrica del *Diario di una scrittrice* uscita su «Epoca» il 18 gennaio 1959,⁵³ mentre un'altra, nel giugno di quell'anno, è dedicata, in occasione della morte, a Inella, la governante che a Cuba aveva accudito la madre Laura Bertini per moltissimi anni.⁵⁴

Gli altri due racconti sono di un anno più tardi, essendo pubblicati nell'agosto e nel dicembre 1956, ossia dopo che l'autrice era tornata dal viaggio a Cuba fatto tra il febbraio e l'agosto in occasione della morte della madre.⁵⁵ Questa aveva vissuto gli

⁴⁹ «Benigno è con noi dal 1922: sa tutto, capisce tutto, senza domandare mai niente» (ivi, p. 1520).

⁵⁰ Ivi, pp. 1575 e 1584.

⁵¹ Alba dovette sgomberare la casa di M y 23 all'Avana, che i genitori avevano in affitto da decenni, nel corso del viaggio a Cuba dell'ottobre-novembre 1953. La casa fu abbattuta per la costruzione dell'Hotel Hilton, che dopo la rivoluzione prese il nome di Habana Libre. La nuova residenza cubana fu in Calle 12, 857, Ampliación de Almanderes, Marianao (Marina Zancan [a cura di], *Cronologia*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. CIV).

⁵² Alba de Céspedes, *Diario*, 5 giugno 1956 (cito da M. Zancan [a cura di], *Cronologia*, cit., pp. CVIII-CIX).

⁵³ Alba de Céspedes, *La mia buona terra*, in «Epoca», 433, 18 gennaio 1959, p. 59. Rimando, in proposito, ad A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., pp. 190-91 e 236-38.

⁵⁴ Alba de Céspedes, *Una vecchia governante*, in «Epoca», 453, 7 giugno 1959, p. 93. Cfr. A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., p. 198.

⁵⁵ «Mia madre, invece, morì subitaneamente. Un mattino del febbraio 1956 chiese un caffè secondo il solito, e quando glielo portarono, era già morta. Così non fu nemmeno questione di sacramenti e nessuno chiamò un prete. Io ero in

ultimi anni in uno stato di follia, nel quale era caduta dopo la morte del marito. Non sopportandone la mancanza, aveva perduto la ragione e aveva vissuto molti anni in una dimensione sua propria che negava la realtà, convinta che il marito non fosse morto bensì trattenuto lontano dai nemici. Nel racconto *i Complici della pazzia* Céspedes affronta proprio il tema dell'infermità mentale della madre. Al centro del racconto è il tema dell'impotenza dei familiari del malato di mente, che non sanno come giovare al loro caro. Lo psichiatra tedesco che ha in cura la madre, un ebreo fuggito alle persecuzioni hitleriane, si ferma con la scrittrice dopo ogni visita alla madre e intrattiene con lei dialoghi sulla malattia mentale:

«La malattia conta sull'omertà di certi familiari per progredire. L'infermo finisce col credere ragionevoli le sue manie se gli altri, invece di curarle, le nascondono; e il timore che si avvede di suscitare diviene un'arma nelle sue mani. Un urlo, egli lo sa, è un mezzo di ricatto. [...] I *complici* preferiscono rinunciare alla guarigione piuttosto che dichiarare la malattia: tappano finestre e porte perché nulla trapeli, si sobbarcano giorno e notte a una logorante assistenza pur di non confessare, di non ammettere. Anche se potrebbero pagare una clinica o un'infermiera. Invece, si pagano il segreto... I poveri non possono permetterselo, la loro vita è aperta a tutti: se tacciono è per ignoranza; poi accade qualcosa e vengono le guardie con l'autolettiga a liberarli. Gli altri, invece, non vogliono conoscere la diagnosi; la considerano un'onta per la famiglia anche se, spesso, questa non ne sarebbe affatto minacciata.» [...] Lo fissavo, annuendo. Ma egli, che conosceva tutto di quei sottili legami, avrebbe dovuto comprendere che i complici tacciono, compiendo errori spesso fatali, perché dapprincipio non sanno se il parente sia davvero pazzo o se soltanto abbia il coraggio di dire alcune verità, di dichiarare la propria disperazione, di ribellarsi alla fatica sempre più grande di essere uomo. Sapevo che nessuna verità resta ferma e assoluta nelle case dove s'aggira chi sta sottraendosi al peso della ragione, non ignoravo il fascino tremendo esercitato da quegli ossessivi monologhi, oscillanti tra la saggezza e la follia, contenenti quasi il germe di un'epidemia che bisogna segregare, debellare, perché non dilaghi; e neppure ignoravo quanta forza fosse necessaria per sopportare lo sguardo che ci accusa di aver tradito un innocente, di volerlo allontanare come un pericoloso testimone.⁵⁶

Il tema della follia della madre, che già nel 1950 aveva ispirato a Céspedes l'idea di scrivere dei *Dialoghi oltre la porta chiusa*,⁵⁷ verrà affrontato in alcune pagine molto intense di *Con grande amore*.⁵⁸ Tornerà, nel romanzo, la figura dello psichiatra del racconto:

Venne infine un famoso psichiatra e psicanalista tedesco, il professor Stutmayer, un ebreo fuggito dall'Europa durante la Seconda guerra mondiale, il quale si trovava a Cuba in attesa di ottenere la quota per andare a stabilirsi negli Stati Uniti. Fu l'unico a dare la mia stessa interpretazione all'"anemia" di mia madre: un rifiuto della realtà che assumeva aspetti patologici. Lei ne era consapevole? In ogni caso si era totalmente consegnata alla sua amorosa invenzione. Sosteneva, infatti, di soffrire d'anemia, sebbene i medici lo negassero. «Da quando ho l'anemia...» sospirava, alludendo all'epoca in cui si era reclusa. Domandai al professor Stutmayer che cosa dovessi fare. Lui mi rispose «Nulla. Cioè quello che ha fatto finora: lasciarla

Italia: mi telegrafarono subito, ma arrivai dopo i funerali giacché a Cuba, per via del clima, si devono seppellire i cadaveri entro le 24 ore» (A. de Céspedes, *Con grande amore*, cit., p. 1599).

⁵⁶ Alba de Céspedes, *I complici della pazzia*, in «La Stampa», 12 dicembre 1956, p. 3.

⁵⁷ «Ti piace il titolo del mio prossimo libro: *Dialoghi attraverso la porta chiusa*? È una sorta di romanzo diario, la porta chiusa è quella attraverso la quale parlo con mia madre pazza, è la porta che ci divide dal mondo che ci è sconosciuto, il mondo che è prima di noi (famiglia, tradizioni, ecc.) e anche il mondo che è oltre di noi (i figli, la morte ecc.). Credo che sarà una cosa importante. Almeno è importante l'impegno che ha per me» (lettera di Alba de Céspedes ad Alberto Mondadori del 26 aprile 1950, citata in M. Zancan [a cura di], *Cronologia*, cit., p. XCIX).

⁵⁸ Cfr. in particolare le pp. 1487-96.

vivere come vuole. Non credo che assumerà mai atteggiamenti violenti. Se non sarà costretta ad accettare l'odiata realtà, a poco a poco ritroverà la calma: nell'invenzione, come Lei dice» aveva sottolineato guardandomi con affettuosa ironia: «o nell'illusione, come io stimo più esatto». Fu quello che feci, considerando normale il suo modo di vivere, che anche tra noi chiamavamo “anemia”.⁵⁹

E soprattutto tornano le figure di Benigno e di Inella che, insieme con Alba, rifiutano di ricoverare la madre nel manicomio femminile di Guanabacoa:

Benigno ci aspettava dietro il cancello: lo aprì per lasciare passare la macchina, lo richiuse subito e lui ci seguì mentre salivamo la scala. I suoi occhi domandavano ansiosamente: «E allora?»

«Non è niente male» Inella disse quando fummo in casa e mi guardò sgomenta cercando una conferma: «vero, signora?»

«No, niente male» io risposi e aggiunsi: «però mia madre non vi andrà mai».

Inella mi si buttò tra le braccia e scoppiò in pianto.

«Mai, mai, vero *Lucerito?*» ripeteva, sorridendo tra le lacrime. «Qualunque cosa accada».

«Mai».

Benigno andava su e giù nella galleria, bianco come un fantasma e parlava solo, alzando un braccio, nel suo solito gesto, come a scongiurare un cataclisma naturale.

«Che può accadere? Niente può accadere. Niente accadrà. Ci siamo noi, ci siamo sempre stati, ci saremo sempre...» ripeteva e indicando, senza guardarlo, il ritratto di Céspedes, aggiunse serio: «E poi c'è lui, no?».⁶⁰

L'ultimo racconto della serie, *Fine di giornata*, dà invece vita alla figura di due vecchie amiche, Hortensia, che vive all'Avana, e Gloria, che vive in Europa e torna a Cuba ormai raramente, ma ogni volta va a trovare l'altra per trascorrere del tempo insieme rievocando il passato. Le amiche sembrano crogiolarsi nell'idea che nulla cambi, finché possono ritrovarsi e rivivere i loro ricordi di gioventù, ma all'improvviso la consapevolezza che qualcosa abbia corroso dall'interno tutto ciò che è intorno a loro incrina questa illusione gioiosa:

L'altra rimase in silenzio, a testa bassa; e Gloria, osservandola, per la prima volta sospettò che non fosse più proprio la stessa; che nulla, attorno, fosse come prima. Qualcosa sembrava aver corroso, svuotato, tutto quanto appariva immobile nel tempo e sempre uguale. Erano già fantasmi di case, di strade, di persone. Nel vecchio *patio* al crepuscolo si soffocava: la vegetazione, ferma nell'aria umida e greve, sembrava più folta ed emanava un odore dolciastro di carne in decomposizione. [...]

Avevano aperto i ventagli, per cercare un po' di refrigerio, e il movimento delle loro mani s'accompagnava a quello lento e svogliato delle poltrone. Hortensia sapeva che Gloria sarebbe venuta ancora qualche volta e ancora qualche volta avrebbero parlato delle solite cose, come se neppure un giorno fosse trascorso. Nulla era mutato, in fondo; e, anzi, un senso fervido di fretta aveva sostituito le vaghe speranze del passato. Poi Gloria non sarebbe venuta più, pensò Hortensia. Mormorò: – Lasciarsi ingrassare... – e il silenzio cadde tra le azzurre pareti divenute grigie nel crepuscolo.

Allora Gloria richiuse il ventaglio con uno scatto secco. – Ingrassare? Sei matta? – disse e la sua risata percorse come un brivido la casa insonnolita. Poi ella s'alzò, osservando che era tardi; Hortensia guardò l'orologio e subito s'alzò anche lei: disse che doveva andare a vestirsi poiché aveva un invito per il pranzo. – Ah! – fece Gloria, scrollandola pel braccio maliziosamente: – Siamo sempre le stesse... –. Dalla grata si

⁵⁹ A. de Céspedes, *Con grande amore*, cit., pp. 1489-90.

⁶⁰ Ivi, pp. 1589-1590. Sulla figura storica di Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, «Padre della Patria», si veda il volume di Roberto A. Hernández Suárez, *Céspedes: con fuerza como la luz*, La Habana, Casa Editorial Verde Olivo, 2016, oltre al più datato Herminio Portell Vilá, *Céspedes. El Padre de la Patria cabana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

vedeva il cielo fiammeggiare consumando gli ultimi preziosi istanti della giornata tropicale. – A domani, come il solito – Gloria disse abbracciando l'amica; poi le sfiorò i bei capelli folti che, nell'ultimo sole, erano di un rosso denso e opaco, troppo carico di henné.⁶¹

Nel romanzo *Con grande amore* compare un episodio in cui una vecchia scambia Alba per la gemella di suo padre, Gloria, morta in Europa già da molti anni e, commossa, intrattiene con lei una conversazione come se fosse la sua vecchia amica:

In una delle case dove mi recai a restituire la visita, v'era una vecchia magra dai capelli bianchi, con una *bata* bianca, pettinata e intalata per l'occasione dalle tre figlie, zitelle, ma vivaci e intelligenti. Quando entrai la vecchia mi venne incontro adagio adagio, commossa, e mi abbracciò chiamandomi Gloria. (Gloria era la gemella di mio padre, morta già da parecchi anni, in Europa.) Le figlie la corressero: “No, mamá, es Alba, la hija di Carlos Manuel” e poi l'aiutarono a sedersi sul divano, poiché soffriva di non so quale malattia che rendeva le sue ossa fragilissime e una caduta poteva esserle fatale.⁶²

Senza voler necessariamente pensare che questo ricordo sia la base autobiografica del racconto, tuttavia non possiamo non ricordare come l'immaginazione di Céspedes partisse spesso da episodi che nella realtà l'avevano colpita per creare autonome realtà narrative, come ella stessa ha avuto modo di dichiarare a proposito di *Quaderno proibito* e della *Bambolona*.⁶³ Ad ogni modo, la lettura dei racconti pubblicati sui giornali nel corso dei decenni, anche di quelli poi non raccolti in volume, appare sempre più rilevante non solo per un bilancio della narrativa cespédiana, ma anche per una lettura intratestuale che colga riprese e rielaborazioni tematiche. Alcuni testi, inoltre, hanno offerto spunti per riscritture, sceneggiature e abbozzi di commedie o di romanzi e, nella loro varietà, permettono di seguire nuovi percorsi interpretativi nell'opera di Alba de Céspedes.

⁶¹ Alba de Céspedes, *Fine di giornata*, in «La Stampa», 12 agosto 1956, p. 3.

⁶² A. de Céspedes, *Con grande amore*, cit., p. 1514.

⁶³ A proposito delle idee germinali di *Quaderno proibito* e della *Bambolona* si veda quanto la scrittrice dichiara nell'intervista del 1990 a Piera Carroli (P. Carroli, *Esperienza e narrazione*, cit., pp. 147-48 e 175).