

Indice

<i>Introduzione</i>	3
Capitolo 1 Il racconto. I testi, la storia, le forme	
1.1 Il racconto	9
1.2 La produzione degli anni trenta	15
Capitolo 2 <i>L'anima degli altri</i>	
2.1 La struttura della raccolta e la storia dei testi	
2.1.1 La raccolta	19
2.1.2 Le edizioni dei racconti	25
2.2 I contenuti	
2.2.1 L'amore e le sue declinazioni	39
1. Il rapporto a due	
1.1 Dalla parte di lui	40
1.2 Dalla parte di lei	46
1.3 <i>Un mazzo di viole</i> : coesistenza di due prospettive	49
2. Il valore iniziatico dell'amore	
2.1 Dalla parte di lui	52
2.2 Dalla parte di lei	54
2.2.2 La figura della madre	56
1. <i>La madre celebre</i> : il materno che abbandona	57
2. <i>La sua strada</i> : la madre abbandonata	60
3. <i>Il miracolo</i> : rappresentazione della categoria del materno	62
2.3 La forma	
2.3.1 La struttura dei testi: prospettiva della narrazione	63
2.3.2 <i>L'anima degli altri</i> : una raccolta di novelle	68
1. La tipizzazione dei personaggi	70
2. La voce autoriale: il valore dell' <i>exemplum</i>	73
Capitolo 3 <i>Concerto</i>	
3.1 La struttura della raccolta e la storia dei testi	
3.1.1 La raccolta	76
3.1.2 Le edizioni dei racconti	80
3.1.3 Il Progetto <i>La sposa</i>	85
3.1.4 <i>Rosso di sera</i> e <i>Parentesi</i> : racconti tra due raccolte	90
1. <i>Rosso di sera</i>	92
2. <i>Parentesi</i>	106
3.2 I contenuti	
3.2.1 Le note d'ambiente: strumento per approfondire i significati del testo	116
1. La descrizione del "fuori": una dimensione multiforme	117
2. La descrizione del "dentro": il tema della reclusione	123

3.2.2 La coscienza del sé: lo stato primordiale dell'identità	127
1. La coscienza del sé: momenti di acquisizione	128
2. La coscienza del sé: momenti di perdita	134
3. Il confronto tra soggetto e ruolo: una tappa del percorso verso l'identità	137
3.2.3 Le forme del sentimento amoroso	139
1. L'amore: bisogno e pena	140
2. <i>Sera sul ponte</i> : rappresentazione di una dinamica a due?	144
3. L'amplesso: elemento apparentemente estraneo alla dinamica amorosa	145
3.2.4 La musica di <i>Concerto</i>	148
3.3 La forma	
3.3.1 Il lirismo tra prospettiva oggettiva e soggettiva	158
3.3.2 Il punto di vista	161
3.3.3 <i>Tre momenti</i> : solo un intermezzo lirico?	165

Capitolo 4 I racconti fuori dalle raccolte: 1934 -1937

4.1 La storia dei testi

4.1.1 Le edizioni dei racconti	168
--------------------------------	-----

4.2 I contenuti

4.2.1 Le forme del sentimento amoroso	179
1. Uno schema ricorrente: il triangolo amoroso	179
2. Il tema d'amore nella dinamica di coppia	191
4.2.2 Il tema della scrittura	196
4.2.3 Cronache di viaggio	201

4.3 La forma

4.3.1 L'organizzazione dei testi	210
4.3.2 Una riflessione sulla forma frammento	213
4.3.3 Il frammento diaristico: <i>Diario di un cameriere</i>	218

Bibliografia	220
---------------------	-----

Appendice

- Tabelle cronologiche
- Testi de *L'anima degli altri* precedenti alle versioni in raccolta
- Testi di *Concerto* precedenti alle versioni in raccolta
- Testi fuori dalle raccolte (1934-1937) - prime pubblicazioni

Introduzione

L'obiettivo di questo lavoro è ricostruire il profilo della produzione di racconti di Alba de Céspedes negli anni trenta. Si tratta, come vedremo in seguito nel dettaglio, di un periodo di intenso lavoro per quanto riguarda il genere in esame, all'interno del quale si colloca l'esordio dell'autrice con il racconto *Il segreto*, pubblicato il 21 gennaio 1934 su «Il Giornale d'Italia» e poi incluso, con il titolo *Il dubbio*, ne *L'anima degli altri* del 1935. Quest'ultima è la prima delle due raccolte degli anni trenta; la seconda è *Concerto* del 1937. I due progetti rappresentano tappe ben distinte all'interno del complessivo percorso letterario della scrittrice. *L'anima degli altri* è considerata da de Céspedes stessa un'opera immatura e ingenua; nell'intervista del 1990 a Piera Carroli infatti si legge:

Ah, *L'anima degli altri* che non è un bel titolo! È perché allora io ero molto giovane, no oggi non sceglierei mai un bruttissimo titolo, mah il conoscere gli altri e così è venuto *L'anima degli altri*.¹

La critica è solo apparentemente rivolta a questioni di forma legate al titolo; in realtà ciò che viene messo in discussione è la ragione costitutiva del progetto, riconosciuto come troppo ambizioso e poco specifico nell'affrontare i contenuti. Nella terza di copertina della prima edizione del romanzo *Dalla parte di lei*, dell'agosto 1949, nella nota biografica dell'autrice, si fa riferimento a *Concerto* come prima raccolta di racconti.² Questo episodio, seppure non esaustivo nella decodifica del rapporto tra de Céspedes e l'opera del 1935, è comunque la testimonianza di un mancato riconoscimento del progetto, confermato inoltre dall'assenza di materiali, riconducibili ai testi della raccolta, all'interno dell'archivio personale dell'autrice. Quest'ultimo non è, a mio parere, un dato casuale, ma piuttosto l'espressione di una più tarda volontà autoriale di prendere le distanze dalla raccolta. Al contrario

¹ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes* in ID., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo Editore, 1993, p.175.

² cfr. L. DI NICOLA, *Dalla parte di lei (Notizie sui testi)*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», p.1639.

Concerto è l'opera fondamentale degli anni trenta. Essa segna l'incontro tra de Céspedes e l'editore Mondadori; così la scrittrice ricostruisce l'importante avvenimento:

Vendevo Carabba alla Fiera del libro nello stand e venne un uomo che io non conoscevo e disse guardando *Concerto*: - Questo me lo prendo. - - Ma l'ha pagato - - No, io non pago mai i libri, e soprattutto questo - - Io stavo per dedicarglielo quando fece: - Carabba, editore di secondo piano, autore di secondo piano. - Era vero naturalmente, però io gli risposi: - Senta allora non lo prenda. - - Ma lei lo sa chi sono io? Sono Arnoldo Mondadori.³

Concerto riscuote un notevole consenso di critica e tra le amicizie dell'autrice molte sono le manifestazioni di stima. Nei diari de Céspedes conserva memoria di questi apprezzamenti, associando però il piacere per i risconti positivi al travaglio prodotto dalla necessità di esprimersi utilizzando nuove forme, concretizzatosi poi nella realizzazione del primo romanzo, *Nessuno torna indietro*, pubblicato presso Mondadori nel 1938. L'autrice dunque si interroga su quale sia la forma espressiva a lei più adatta e in questo processo di analisi tiene in considerazione quanto suggerito da persone intellettualmente vicine. Così ella scrive nei diari:

Emilio Cecchi ha detto a Bellonci che i miei racconti sono meravigliosi. Bellonci ha già letto il romanzo, dice che mi preferisce nei racconti. Non ci capisco più niente. Ho forse torto quando dico che *Concerto* è il mio libro più bello? Sono pazza. Mi spinge alle spalle qualcosa che mi fa credere che tutto il resto non conta.

Bellonci ha detto a Dino Terra che *Nessuno* non gli è piaciuto. [...] Bellonci è un uomo di gusto, è vecchio, è fine. Che io non potessi superare *Concerto*. Mi sento morire!⁴

Queste brevi notazioni dimostrano come *Concerto* sia un'opera che chiude una fase per aprirne una nuova e come il processo non sia privo di difficoltà. La raccolta risulta infatti un successo, ma nello stesso momento in cui l'autrice raccoglie gli apprezzamenti, in lei si compie quella scelta che determina poi il passaggio dalla forma racconto a quella romanzo. Se *Concerto*, pubblicata presso l'editore Carabba

³ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in ID., cit., p. 136.

⁴ Diario, 3 dicembre 1938 - diario, 5 dicembre 1937 [ma 1938], in M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, cit., p.LXXI.

di Lanciano, è da considerarsi dunque il prodotto conclusivo di un periodo, *L'anima degli altri*, uscita per Maglione (Milano), ne segna invece l'apertura. Le due opere, diverse, come si vedrà, nelle forme e nella trattazione dei contenuti, rappresentano l'inizio e la fine di una specifica fase produttiva nell'ambito del genere racconto. Da qui la scelta, operata in questo studio, di considerare i materiali che si dispongono tra il 1934 (data dell'esordio letterario e fase ideativa de *L'anima degli altri*) e il 1937 (data di pubblicazione di *Concerto*). I testi del biennio 1938 – 1939, pur rientrando nella produzione degli anni trenta, presentano già le caratteristiche del periodo successivo, articolato intorno alla realizzazione della terza raccolta di racconti, *Fuga*. Alcuni degli scritti compresi in quest'ultima, uscita nel 1940, vengono pubblicati per la prima volta proprio tra il 1938 e il 1939.⁵

Il lavoro di analisi condotto su *L'anima degli altri* e *Concerto* si basa sul presupposto che ciascun racconto è un'opera a sé, ma anche, quando diventa parte di una raccolta, il tassello di un progetto più ampio. La storia di ogni singolo testo si intreccia dunque inevitabilmente con quella dell'opera complessiva in cui lo scritto si inserisce e quest'ultima è di conseguenza il risultato dell'insieme di tutte le storie dei racconti che la compongono. Un rapporto così forte determina la necessità di indagare i materiali nella specificità di alcune tappe rilevanti, senza tuttavia perdere di vista il percorso entro cui questi importanti passaggi si collocano. Si è dunque scelto di non trascurare il rapporto che intercorre tra le versioni di ciascun testo, presenti nelle due raccolte e le eventuali edizioni precedenti, pubblicate su quotidiani e riviste (tra queste ultime l'attenzione è indirizzata innanzitutto alle prime uscite). *L'anima degli altri* e *Concerto* sono però, come detto, due opere diverse e si confermano tali anche per quanto riguarda l'ultimo aspetto evidenziato. La raccolta

⁵ *Donna sul trapezio* (inserito in *Fuga* col titolo *I sogni*), *Incontro col diavolo*, *Mattino di settembre*, *La casa in piazza*, *Notturmo e fuga*.

del 1935 comprende infatti diciotto racconti mai più ripresi in edizioni successive e che, nella maggioranza dei casi, hanno una sola pubblicazione precedente a quella in raccolta. I percorsi editoriali non sono dunque complessi.

La raccolta del 1937 invece è costituita da quattordici racconti che presentano, in massima parte, più di un'edizione precedente a quella inclusa in *Concerto*. Per alcuni testi si registra inoltre una ripresa successiva; *Parentesi* e *Rosso di sera* sono infatti ripubblicati all'interno della quarta e ultima raccolta dell'autrice, *Invito a pranzo* del 1955.⁶ Trattandosi di un *unicum* nella complessiva produzione di de Céspedes, non essendoci infatti altri casi di testi inseriti in due raccolte, è parso necessario considerare anche il passaggio degli anni cinquanta. Il lavoro di comparazione delle varie edizioni si adatta dunque alle specifiche caratteristiche dei due progetti di raccolta ed è sostenuto dal convincimento che affrontare questioni di forma nell'opera di de Céspedes voglia dire parlare anche di sostanza narrativa. Ancora nell'intervista del 1990 in proposito leggiamo:

[...] per me la lingua è più importante ancora di quello che racconto, perché in fondo tutte le storie si somigliano, anche se vagamente, ma è lo stile che definisce lo scrittore; [...] Lo stile per me è di un'importanza enorme. Il contenuto è un'idea che ho, però se non fossero scritti con un certo stile i miei libri sparirebbero.⁷

La scrittrice individua nello stilo lo strumento decisivo nella delineazione del profilo di un'opera, ma esso è anche un indicatore della fase in cui l'autore si trova. Capire dunque in che modo, per esempio, il testo di *Rosso di sera* si presenti in *Concerto* e in che misura esso si trasformi per diventare parte del progetto *Invito a pranzo*, non è solo utile a ricomporre la storia del singolo racconto, ma contribuisce a ricostruire i motivi fondanti delle due raccolte in cui esso è incluso e a tracciare le diverse tappe

⁶ *Parentesi* è inserito nella raccolta *Concerto* col titolo *Intermezzo* e in *Invito a pranzo* col titolo *Le gambe rotte*.

⁷ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in ID., cit., pp. 146-147.

del percorso letterario dell'autrice. De Céspedes, in un'intervista del 1955, fatta in occasione dell'uscita di *Invito a pranzo*, dice:

Non mi è possibile considerare un libro staccato dagli altri; mi pare che da quando ho cominciato a scrivere – cioè fin da bambina – io stia sempre scrivendo un lungo libro che tuttavia non ho finito di scrivere. Proust diceva che un autore scrive sempre lo stesso libro, sebbene in forme diverse. Infatti 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.⁸

L'analisi dei mutamenti delle forme narrative nel tempo è dunque indispensabile per ricomporre i profili delle singole opere e per comprendere lo sviluppo della poetica complessiva, costituita da un insieme di momenti distinti e, allo stesso tempo, saldamente intrecciati.

Nel corso degli anni trenta, oltre a *L'anima degli altri* e a *Concerto*, de Céspedes pubblica un notevole numero di racconti (quarantaquattro) non inclusi in raccolte e presentati esclusivamente su quotidiani e riviste. In molti casi i testi hanno edizioni successive alla prima che si dispongono anche oltre il limite del 1937. Per quanto riguarda questi materiali si è ritenuto di condurre l'analisi esclusivamente sulle prime pubblicazioni e di inserire quindi solo queste in appendice. La scelta, dettata anche dal fatto che i percorsi editoriali dei testi si collocano, come detto, in molti casi, anche dopo il 1937, deriva innanzitutto da una constatazione: nelle storie editoriali dei racconti inclusi nelle raccolte il passaggio in queste ultime esprime la forma testuale più articolata, a partire dalla quale analizzare sia le pubblicazioni che la precedono, sia quelle che eventualmente la seguono; nei percorsi dei racconti esterni a *L'anima degli altri* e a *Concerto*, non essendoci inclusione in un progetto di raccolta, acquista invece maggiore importanza la prima edizione dei testi che diventa perciò il riferimento a partire dal quale leggere la storia di ciascuno scritto.

⁸ *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in «La fiera letteraria», 7 agosto 1955.

La pratica di pubblicare racconti su quotidiani e riviste che interessa non solo gli anni trenta, ma l'intero arco di produzione nell'ambito del genere, appartiene dunque sia ai testi inclusi in raccolte che a quelli esclusi. L'intensità con cui il fenomeno si verifica suggerisce la presenza di motivi non soltanto letterari, ma anche economici. De Céspedes, in merito alla pubblicazione del suo primo racconto, così ricostruisce:

Io sono uno scrittore. [...] A Roma, quando avevo 23 anni, ho spedito sconosciuta, una novella (Il dubbio) "Le doute" al "Giornale d'Italia", un quotidiano romano, con poca speranza di vederla pubblicata. Invece l'hanno pubblicata subito (il 23 gennaio 1934, data per me indimenticabile) e, spedendomi un assegno di 200 lire, sostanzioso per l'epoca (anche se io non mi aspettavo di essere pagata) mi hanno pregata di fargli avere altre novelle: cosa che ho fatto.⁹

L'elemento economico è posto in evidenza; esso rappresenta un'importante componente di quel mestiere che l'autrice riconosce come proprio e attraverso il quale ella si connota nettamente («Io sono uno scrittore»). Nell'intervista a Carroli così è ripresa la vicenda:

[...] questa è la prima storia che ho scritto e mandato al «Giornale d'Italia», e il «Giornale d'Italia» l'ha pubblicata subito. Quello che non m'immaginavo mai è che mi pagassero. [...] Quando ho preso questo denaro mi sono detta: questo è l'unico denaro che guadagno in vita mia, devo comprare qualche cosa, un oggetto. E poi ho mandato altri racconti.¹⁰

Il guadagno, ottenuto tramite il proprio lavoro, si delinea come necessario alla costruzione di un personale spazio di autonomia e libertà. Ancora a Carroli: «[...] Qualunque lavoro, anche il più umile salva la donna [...] il lavoro è stato la grande libertà della donna».¹¹

⁹ La ricostruzione che presenta delle imprecisioni, rientra in una lettera dell'autrice alla nipote Domiziana, ora in M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, cit., p.LXIX.

¹⁰ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in ID., cit., p. 135.

¹¹ Ivi, p. 139.

1. I racconti. I testi, la storia, le forme

1.1 Il racconto

Per capire cosa intenda de Céspedes per racconto risultano importanti alcuni passaggi dell'intervista concessa a Carroli nel 1990, nella quale la scrittrice dice:

Sotto certi punti di vista il racconto è difficile perché devi elaborare un'idea completa in pochissime pagine, o perlomeno un episodio di una vita che attraverso quell'episodio si rivela. [...] il racconto viene dopo un'osservazione che potrebbe fare chiunque.¹²

Subito dopo, alla domanda sulle peculiarità della forma romanzo, l'autrice risponde:

La stessa cosa, però nel romanzo c'è questo, che io so sempre dove cado, io so che cosa significa e quindi conosco la fine, e certe volte addirittura le parole della fine, ma se non so dove vado a cadere non parto. Nel racconto sì perché posso prendere un pezzo soltanto.¹³

La forma racconto fotografa dunque un episodio preceduto e seguito da fatti che non rientrano nel narrato, ma che possono comunque essere evocati nel corso della storia.

La forma romanzo invece è costituita con una tensione allo scioglimento finale che de Céspedes dice di conoscere fin dall'inizio: ogni elemento della trama assume perciò un senso in funzione della chiusura della vicenda. La linea di confine tracciata dall'autrice tra i due generi non ha tuttavia un'assoluta nettezza e, mettendo da parte la questione relativa al finale, mi pare che il "frammento" emerga come unità di misura di entrambi i generi. Ancora nell'intervista a Carroli, proprio a una domanda sul frammento come unità-base della scrittura, l'autrice risponde così: «In effetti ho sempre seguito quello che credevo fosse necessario, non faccio nessun piano del libro mai».¹⁴ L'immagine della scrittrice che insegue il fatto necessario ci restituisce l'idea di una narrazione costituita da momenti. Laura di Nicola, analizzando i casi di alcuni romanzi di de Céspedes (*Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Il rimorso*, *Nel buio della notte*), ma anche di Sibilla Aleramo, Anna Banti, Fausta Cialente,

¹² P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in ID., cit., p. 178.

¹³ Ivi, p.178.

¹⁴ Ivi, p.192.

Giovanna Zangrandi, rileva che la struttura romanzesca è «affidata alla continuità del frammento, [essa] rivela appunto che pur nell'unità narrativa del segmento testuale, del capitolo o della parte, la struttura è corrosa e franta dall'interno»;¹⁵ i romanzi presi in considerazione dalla studiosa risultano dunque «Romanzi per frammenti, privi di indici appunto, strutturalmente coesi, che narrano il mondo dallo sguardo dell'interiorità, intrecciando il percorso di coscienza di sé con l'ascolto della storia».¹⁶ Il frammento è dunque, a mio parere, l'unità minima di base dell'intera produzione di de Céspedes.

Torniamo sulla definizione di racconto proposta dall'autrice; analizzando l'opera complessiva nell'ambito del genere in esame ci si rende conto tuttavia che le osservazioni fatte nella tarda intervista non si adattano a ogni fase di produzione. Il concetto di completezza, per esempio, si delinea nel corso del tempo sia come obiettivo da perseguire che come limite per il fluire della narrazione. L'espressione «[...] episodio di una vita che attraverso quell'episodio si rivela», attraverso cui de Céspedes indica la necessità di una coerenza narrativa che non si risolva necessariamente nel concetto di completezza, rispecchia gli intenti di alcuni testi, ma non di tutti. Quanto sostenuto dalla scrittrice trova senza dubbio un riscontro nella produzione di racconti compresa nei progetti di raccolta e in generale in quella degli anni più tardi; ma osservando gli anni trenta e nello specifico molti degli scritti non compresi nelle raccolte, risulta evidente la distanza dei testi dagli schemi narrativi fissati all'interno dell'intervista; torneremo in modo più approfondito su questi aspetti nei capitoli successivi. Ciò che però è importante sottolineare in questa sede è la difficoltà nel racchiudere tutti i caratteri del genere all'interno di una singola definizione, in particolare per due fattori. Il primo è quello cronologico: de Céspedes

¹⁵ L. DI NICOLA, *Intellettuali Italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini Editore, 2012, p.32.

¹⁶ Ivi, p.32.

scrive infatti racconti dal 1934 al 1966, un periodo dunque molto ampio che rende la tipologia testuale soggetta a mutamenti nel corso del tempo. L'altro elemento riguarda la destinazione degli scritti: il fatto che i racconti vengano inclusi in progetti di raccolta o solo inseriti nel circuito di pubblicazione su quotidiani e riviste influenza la forma del testo e gli obiettivi narrativi.

Soffermiamoci ora proprio sull'aspetto cronologico. Tra il 1934, anno dell'esordio letterario e il 2001, con l'inserimento di *Commiato* in *Racconti italiani del Novecento*, per la collana «I Meridiani» di Mondadori, le pubblicazioni complessive sono quattrocentosessantasei.¹⁷ In questo numero sono compresi sessantadue racconti disposti in quattro raccolte (*L'anima degli altri* 1935, *Concerto* 1937, *Fuga* 1940, *Invito a pranzo* 1955); due testi presentano un doppio inserimento (*Parentesi* e *Rosso di sera* fanno parte sia de *L'anima degli altri* sia di *Concerto*) e dunque le pubblicazioni in raccolta sono complessivamente sessantaquattro.

L'anima degli altri contiene diciotto scritti: tre (*Un ladro*, *La camicia da sposa*, *Il miracolo*) sono usciti esclusivamente in raccolta, i restanti quindici hanno una o due pubblicazioni precedenti. *Concerto* comprende quattordici racconti: tre (*Porto*, *Viaggio di notte*, *Mi chiamo Regina*) sono inseriti solo in raccolta, gli altri undici collezionano da una a quattro pubblicazioni che, in massima parte, precedono, ma in alcuni casi seguono, l'uscita in *Concerto*. *Fuga* è costituita da quattordici testi: tre (*Il pigionante*, *Tornato alla madre*, *Paura di morire*) sono inclusi solo in raccolta, i restanti undici sono pubblicati da una a quattro volte sia in una fase precedente che successiva all'uscita dell'opera. *Invito a pranzo* contiene diciotto scritti: due (*Giornata d'agosto*, *Il muro del liceo*) sono solo in raccolta, gli altri sedici collezionano da una a otto pubblicazioni che in alcuni casi precedono e in altri

¹⁷ Nell'appendice sono incluse due tabelle che raccolgono tutti i racconti pubblicati dall'autrice sia in ordine alfabetico che in ordine cronologico.

seguono l'uscita in *Invito a pranzo*. Un dato interessante riguarda le pubblicazioni all'estero che coinvolgono, per quanto riguarda le raccolte, solo i testi compresi in *Fuga* e *Invito a pranzo*. La prima pubblicazione di un racconto fuori dai confini italiani avviene nel 1939 sulle pagine de «Il Solco» di Buenos Aires, si tratta de *Il cancello s'apre con facilità*, uno degli scritti usciti esclusivamente su quotidiani e riviste.

I racconti che de Céspedes pubblica soltanto su periodici sono novantanove, nella maggioranza dei casi interessati da molteplici riproposizioni nel corso degli anni. *Peter di Malta*, del 1966, è l'ultimo racconto edito. Questa data non deve essere tuttavia considerata definitiva; de Céspedes infatti revisiona instancabilmente i testi in vista di ciascuna singola edizione e i diari dell'autrice testimoniano ampiamente questa tendenza. Nell'archivio personale vi sono inoltre tracce di un impegno successivo al 1966. Nella sezione «Racconti e articoli» sono custoditi infatti i dattiloscritti in francese con correzioni manoscritte, in doppia redazione, di un racconto dal titolo *Le sous marin*; il materiale è datato 18 dicembre 1968. Nella medesima sezione sono presenti altri due manoscritti in francese: *Lettres aux puissants* e *La vieille*; in questo caso i materiali recano la data 12 settembre 1973. I riferimenti cronologici di questi scritti inediti confermano dunque che la ricerca e la pratica nell'ambito del genere proseguono oltre il 1966.

Concentriamoci ora sulla distribuzione delle uscite (prime edizioni e riproposizioni) nel corso degli anni, per capire quali siano i momenti di più intensa produzione e se sussistano dei periodi di silenzio. Tra il 1934 e il 1937, arco cronologico preso in considerazione in questo studio, si collocano centosessantotto pubblicazioni e nel biennio 1938 – 1939 se ne registrano altre cinquantaquattro, per un totale di duecentoventidue. Negli anni 1940 – 1948 si collocano centoquarantaquattro pubblicazioni. L'unica raccolta di questo periodo, *Fuga* del

1940, si dispone all'inizio del decennio e dunque la storia editoriale dei testi in essa compresi prende avvio già nel biennio 1938 – 1939. Tra il 1953 e il 1959 si registrano settantasei uscite e nel 1955, al centro dunque degli anni cinquanta, è pubblicata l'ultima raccolta dell'autrice, *Invito a pranzo*. Dal 1960 al 1969 sono presenti soltanto sedici pubblicazioni; negli anni settanta, ottanta, novanta e duemila si registrano solo riproposizioni di testi già editi che si dispongono, come è evidente, anche oltre la data di morte della scrittrice, avvenuta nel 1997. Quest'andamento suggerisce due riflessioni: la prima riguarda la diminuzione progressiva nel tempo della composizione e della pubblicazione di racconti che interessa comunque tutto l'arco di produzione letteraria. La seconda invece attiene alla presenza di un solo periodo di silenzio, della durata di quattro anni (1949 – 1952). Considerando la biografia di de Céspedes, il quadriennio corrisponde al soggiorno a Washington che si alterna a frequenti viaggi a Cuba, per occuparsi di questioni familiari. Si tratta di anni molto importanti che hanno una profonda ripercussione sul lavoro della scrittrice; l'incontro con un pubblico che ella stessa definisce «semplicissimo»,¹⁸ la indirizza verso una maggiore essenzialità linguistica. Marina Zancan scrive:

L'attenzione con cui de Céspedes si confronta negli Stati Uniti con le dinamiche proprie di una industria culturale avanzata, rivolta a un pubblico allargato e di media cultura, di cui tiene conto anche in una prospettiva italiana – con l'ipotesi di revisione dell'edizione italiana di *Dalla parte di lei* (confluita nell'edizione del 1994) e le due revisioni di *Nessuno torna indietro* (edizioni del 1952 e del 1966), di cui la prima lavorata negli anni americani – si riflette, nella elaborazione di *Quaderno proibito*, in alcune opzioni di fondo: la collocazione editoriale, l'adozione di una struttura diaristica e la dimensione contenuta.¹⁹

In effetti *Quaderno proibito*, pubblicato prima tra il 1950 e il 1951 a puntate sulla «Settimana Incom» e poi in volume nel 1952, è sicuramente l'esito più importante del periodo americano. Non si può tuttavia trascurare *Invito a pranzo* del 1955 che si configura come risultato altrettanto importante di questa specifica fase. L'ultima

¹⁸ Diario, 26 ottobre 1951; ora in M. ZANCAN, *Introduzione*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit., p. XXVI.

¹⁹ Ivi., p. XXVI.

raccolta di de Céspedes è profondamente diversa dalle tre che la precedono e questa distanza si nota analizzando innanzitutto l'aspetto linguistico. La narrazione dei diciotto racconti che compongono l'opera è asciutta, nonostante la lunghezza di alcuni testi, quali *La sposa* e *Rosso di sera*. Vi è una continua tensione a esprimere un punto di vista obiettivo, conciliando comunque questa volontà con la necessità di rappresentare l'esperienza del singolo. Gli interventi autoriali non spezzano il narrato, ma si celano all'interno della delineazione della psicologia dei personaggi, per cui l'opinione dell'autrice si esprime attraverso i sentimenti e le azioni dei vari soggetti protagonisti delle storie. Tutto ciò si pone in forte discontinuità rispetto allo stile didascalico dei racconti de *L'anima degli altri* e al lirismo delle storie di *Concerto*. Il periodo americano si delinea dunque come uno spartiacque nell'opera complessiva di de Céspedes; il silenzio che registriamo per quanto concerne la composizione e la pubblicazione di racconti è dunque la testimonianza di una ricerca in atto, i cui esiti saranno manifesti nella produzione successiva.

1.2 La produzione degli anni trenta

In questo contesto gli anni trenta ricoprono un ruolo molto importante; essi sono il momento dell'esordio letterario e la fase di più intensa produzione di racconti. Le centosessantotto uscite che si collocano tra il 1934 e il 1937 comprendono: trentadue testi inclusi ne *L'anima degli altri* e in *Concerto* e quarantaquattro scritti rimasti esterni ai due progetti. Le restanti novantadue uscite sono riproposizioni delle settantasei prime pubblicazioni. L'analisi dei singoli percorsi editoriali, delle specifiche forme testuali e dei contenuti ricorrenti sarà affrontata nei tre capitoli successivi; ma occorre qui interrogarsi sul rapporto esistente tra questi materiali, sia da un punto di vista contenutistico che formale.

Nei racconti interni e in quelli esterni alle raccolte sono presenti dei temi comuni. L'amore è la tematica che maggiormente ritroviamo al centro dei vari intrecci. In generale si nota un'attenzione dell'autrice nel rappresentare le diverse tipologie del sentimento: l'insorgere dei primi turbamenti, le insidie del triangolo amoroso, la dinamica di coppia tra alti e bassi, l'amore tra persone non più giovani. La riflessione sulla presenza del sentimento nei suoi multiformi aspetti si associa, nell'opera più tarda e matura di questi anni, *Concerto*, all'interrogarsi sullo svuotamento degli schemi amorosi, che si concretizza poi nella rappresentazione dei dolorosi amplessi che non condividono più nulla con il concetto d'amore. Il tema generale si sviluppa sempre seguendo un doppio binario, da una parte vi è la realtà, spesso infelice e insoddisfacente, dall'altra si dispongono il sogno e l'ideale che immancabilmente si risolvono in una delusione. Al centro di questa dinamica vi sono sia soggetti maschili che femminili; in *Concerto* tuttavia il discorso è sempre avviato a partire dal soggetto donna che fa esperienza dello scontro tra sogno d'amore e realtà, mentre ne *L'anima degli altri* e nei testi esterni alle raccolte non manca un

approfondimento sulla prospettiva maschile che sperimenta l'irrealtà del proprio ideale femminile.

Un altro tema ricorrente è quello della scrittura; il dato interessante è che le figure di scrittori nei racconti de *L'anima degli altri* e nelle storie non comprese nelle raccolte sono caratterizzate sempre al maschile e sono colte nel medesimo momento: quando la finzione letteraria si scontra con i meccanismi della realtà. Il rapporto tra le due dimensioni appare conflittuale e spesso irrisolvibile. In *Concerto* invece l'autrice include il testo *Favole accanto al camino*, in cui proietta la propria immagine di scrittrice all'interno di una trama nella quale non avviene concretamente nulla, ma dove si cerca di indagare, ancora una volta, il rapporto tra realtà e finzione narrativa, attraverso l'analisi della fase dell'ispirazione poetica.

Queste grandi tematiche trasversali si affiancano ad altre che sono invece legate ai singoli progetti. Ne *L'anima degli altri* ha, per esempio, grande rilevanza un tema che non è affrontato in *Concerto* e che nei racconti esterni alle raccolte è quasi inesistente, ovvero la maternità, indagata mediante la delineazione di figure di madri diverse e contrapposte. In *Concerto* invece il tema della coscienza del sé nel soggetto femminile è un tratto originale della raccolta. In molti racconti dell'opera del 1937 de Céspedes fotografa infatti le protagoniste nel momento in cui prendono coscienza del proprio esistere. Si tratta di un'esperienza sempre dolorosa e dai risultati incerti; a seconda delle singole storie l'insorgere di questa consapevolezza può rappresentare l'inizio di una liberazione, la presa d'atto di una trappola o addirittura il preludio della fine.

Tra i materiali interni alle due raccolte in esame e quelli esterni a esse vi è dunque continuità da un punto di vista contenutistico, nel senso che sussistono tematiche ricorrenti; nei due progetti sono presenti tuttavia delle specificità legate al modo in cui l'autrice concepisce le singole opere. I due temi che abbiamo riscontrato,

il materno ne *L'anima degli altri* e la coscienza del sé nel soggetto femminile in *Concerto*, sono tratti distintivi delle due raccolte e risultano dunque fondamentali nel cogliere la natura del progetto in cui sono inseriti.

Per quanto riguarda l'aspetto formale dei materiali, notiamo che le due raccolte risultano profondamente diverse e che nei testi esterni si riscontrano forme riconducibili sia al progetto del 1935 che quello del 1937. I racconti de *L'anima degli altri* hanno tutti un intento didattico; l'autrice, inserendo il proprio giudizio all'interno delle narrazioni, spezza continuamente il ritmo delle storie e le indirizza verso una morale conclusiva. Negli scritti di *Concerto* invece l'intervento autoriale si riduce al minimo e la prosa è connotata in modo da restituire scenari lirici e suggestivi, mantenendo tuttavia costantemente il rapporto con la realtà che si propone di ritrarre. Entrambe queste modalità sono presenti nei racconti esterni alle raccolte. Tra questi ultimi vi sono infatti testi nei quali l'autrice interviene a indirizzare la narrazione e scritti dove si sperimenta un lirismo a volte talmente insistito da rendere oscuro il senso di una trama. Nel primo caso, ovvero quello in cui si riscontra un forte intervento autoriale, la gradazione del fenomeno è più intensa nella raccolta del 1935 e meno nei racconti esterni che presentano il medesimo tratto. Nel secondo caso invece, quello in cui la prosa si indirizza verso il lirismo stilistico, l'intensità del fenomeno è più alta negli scritti esterni che presentano questa caratteristica e meno nell'opera del 1937.

Mi pare che si possa affermare che quanto resta esterno ai progetti di raccolta diventa spesso un cantiere letterario, all'interno del quale sperimentare temi e forme che trovano poi una più compiuta caratterizzazione ne *L'anima degli altri* e in *Concerto*. Il concetto di cantiere letterario rinvia all'importante questione della revisione dei testi. In un'intervista del 1955 de Céspedes afferma:

Io lavoro lentamente, perché scrivo e poi riscrivo non solo ogni racconto, ogni articolo, ma ogni pagina, moltissime volte; rivedo, correggo, limo, taglio, per giorni e giorni; anzi per notti e notti.²⁰

Il tema della revisione, intesa come rimaneggiamento continuo del materiale narrativo, si lega saldamente alla pratica di riprendere gli elementi testuali da un'opera all'altra e dunque determina l'instaurarsi di profondi rapporti tra i diversi scritti. Il continuo processo di ripresa e riformulazione aggiorna inoltre costantemente il punto in cui l'autrice si trova. In questo senso *Concerto* rappresenta senza dubbio l'esito più compiuto del lavoro di ricerca condotto da de Céspedes negli anni trenta. In generale ritengo che la funzione principale delle raccolte, nel complessivo quadro della produzione di racconti, sia proprio quella di esprimere forme e contenuti che hanno raggiunto la maggiore definitezza in relazione al periodo in cui si inseriscono. Il rapporto tra i materiali inclusi e quelli esclusi dai progetti di raccolta è dunque, in ogni fase e non solo negli anni trenta, intenso e decisivo nel ricostruire i caratteri della poetica della scrittrice.

²⁰ *Cinque domande a Alba de Céspedes*, in «La fiera letteraria», 7 agosto 1955.

2. L'anima degli altri

2.1 La struttura della raccolta e la storia dei testi

2.1.1 La raccolta

L'anima degli altri, pubblicata tra maggio e giugno del 1935 presso l'editore Maglione di Roma, comprende diciotto testi. Si tratta della prima raccolta dell'autrice. L'opera reca come sottotitolo *Novelle*, un dato, come si dirà, importante nell'inquadramento della struttura dei singoli scritti.

I diciotto racconti sono tutti tendenzialmente brevi: *Un ladro* (16 pp.), *La camicia da sposa* (12 pp.), *Il tempio chiuso* (10 pp.), *Il miracolo* (12 pp.), *Il capolavoro* (8 pp.), *Arsura* (8 pp.), *Serenità* (11 pp.), *La madre celebre* (8 pp.), *Nudo dell'Ottocento* (11 pp.), *Disincanto* (9 pp.), *Autorità* (9 pp.), *Il rifugio* (9 pp.), *Colore locale* (8 pp.), *Signorina Teresa* (8 pp.), *Un mazzo di viole* (9 pp.), *La casa sul laghetto azzurro* (9 pp.), *Il dubbio* (8 pp.), *La sua strada* (11 pp.).

Undici dei diciotto testi sono articolati in una sequenza unica (*Il miracolo*, *Il capolavoro*, *Arsura*, *La madre celebre*, *Disincanto*, *Colore locale*, *Signorina Teresa*, *Un mazzo di viole*, *La casa sul laghetto azzurro*, *Il dubbio*, *La sua strada*), un dato dunque ricorrente e non spiegabile in base alla lunghezza della narrazione: se infatti quasi tutti i racconti più brevi presentano una sequenza unica, due tra i testi più estesi della raccolta (*Il miracolo* e *La sua strada*) hanno la medesima organizzazione. Dei rimanenti sette, cinque racconti (*La camicia da sposa*, *Serenità*, *Nudo dell'Ottocento*, *Autorità*, *Il rifugio*) si dividono in due segmenti, separati da tre asterischi, collocati al centro della riga bianca; uno solo (*Un ladro*) presenta una struttura in tre parti e uno (*Il tempio chiuso*) è articolato in quattro segmenti, anch'essi individuati mediante l'uso di asterischi. Per i racconti con due o più sequenze sussiste la stessa osservazione fatta in precedenza: la lunghezza non è infatti l'elemento che determina

la struttura del narrato. La suddivisione in più parti di una storia risponde alla necessità di sottolineare un avanzamento temporale o un cambio di luogo, con l'eccezione di tre racconti che esulano da questa tendenza generale: *Un ladro*, *Nudo dell'Ottocento* e *Autorità*.

Un ladro, che apre la raccolta, presenta nel passaggio dal primo al secondo segmento narrativo un cambiamento di prospettiva. La prima sezione infatti ricostruisce il punto di vista di Marco Stolfi, che si reca presso lo studio di uno scrittore perché ritiene di vivere in simbiosi con il personaggio creato dall'artista. La seconda parte invece è disposta secondo l'ottica dell'autore, Dario Cordero, che reputa l'uomo presentatosi dinnanzi a lui un folle, restando tuttavia colpito e angosciato dall'incontro. Si tratta di un uso molto particolare dell'articolazione in sequenze, riscontrabile solo in questo testo.

Il secondo caso è quello di *Nudo dell'Ottocento*, diviso in due parti. La prima sezione introduce la città che fa da sfondo alla vicenda, la protagonista che si reca a una mostra e l'opera che cattura l'attenzione della donna all'interno dell'esposizione. Gli elementi sono presentati al lettore senza rivelare il legame che li unisce. La sequenza si chiude con queste parole, che determinano un colpo di scena: «Non curandosi delle opere d'arte che aveva intorno se non di quelle ove si ammirava la grazia sveltissima del suo corpo. Poiché la donna nuda dei quadri era lei» (p.111).²¹ La seconda parte, distaccandosi da una logica di descrizione esterna degli elementi, propria della prima, indaga i nessi esistenti tra questi, mettendo in relazione vita e arte, ma soprattutto corporeità e sentimento, prima contrapposti aspramente e poi ricomposti nel finale della vicenda. L'articolazione in sequenze è dunque adoperata in questo racconto per creare differenti livelli di approfondimento degli elementi

²¹ Tutte le citazioni dei racconti de *L'anima degli altri* presenti nel capitolo fanno riferimento alla seguente edizione della raccolta: A. DE CÉSPEDES, *L'anima degli altri. Novelle*, Roma, Prof. P. Maglione, 1935.

narrativi; il processo è innescato dal colpo di scena che, chiudendo una sezione, apre, nella seconda, alla ridefinizione degli oggetti della narrazione.

Autorità è diviso in due segmenti, al centro dei quali vi è la figura di Lorenzo, impiegato che persegue il sogno di fare un viaggio di piacere. Il risparmio che avrebbe dovuto dare sostanza al desiderio servirà invece a soddisfare i capricci della figlia e della moglie. Il passaggio da una sequenza all'altra determina chiaramente un avanzamento temporale della storia, ma, a mio parere, vi è un aspetto più interessante da sottolineare. Lo stacco tra i due segmenti si configura come una cesura narrativa che distingue nettamente la fase positiva di aspirazione al sogno, da quella negativa di presa d'atto della sua fine. Le due sezioni individuano dunque un momento del "prima" e uno del "dopo", in relazione al fatto intorno al quale ruota la vicenda: il progetto del viaggio. È rilevante che già nel 1935 de Céspedes ragioni su un meccanismo narrativo che è alla base della propria poetica e che, con più sistematicità, sarà utilizzato nelle forme di scrittura successive al secondo conflitto mondiale.²²

Tornando all'insieme dei racconti de *L'anima degli altri*, è necessario soffermarsi su un ultimo aspetto, utile a comprendere le logiche che presiedono alla strutturazione dell'opera. Tre testi (*Un ladro*, *La camicia da sposa*, *Il miracolo*) sono pubblicati esclusivamente nella raccolta. Gli scritti sono collocati tutti all'inizio, in base all'indice essi sono: il primo, il secondo e il quarto; hanno dunque un posizionamento di rilievo e devono essere analizzati con attenzione, poiché sia i contenuti che le forme assunte sono indicativi, a mio parere, di tendenze appartenenti alla raccolta nel suo complesso.

²² Mi riferisco, per restare nell'ambito del genere racconto, a *Invito a pranzo* (Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», luglio 1955) e al romanzo breve *Prima e dopo* (Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», 1955), originariamente pensato dall'autrice per essere incluso nella raccolta del 1955.

Cominciamo da *Un ladro*, il racconto più lungo de *L'anima degli altri*, che affronta il tema della scrittura, declinandola mediante la dialettica tra un autore e un lettore; quest'ultimo mi pare tuttavia avere un ruolo secondario nel definirsi del rapporto, nonostante egli sia uno dei protagonisti della vicenda. Ciò è determinato dalla volontà autoriale di focalizzare non tanto i meccanismi di ricezione di un'opera, quanto invece quelli che presiedono alla sua realizzazione. In questo processo riveste un ruolo centrale la sfera della realtà, intesa come bacino dell'immaginario poetico. L'incontro-scontro tra l'esigenza del raccontare e gli oggetti del reale, che devono necessariamente essere riformulati secondo le logiche della narrazione, produce l'idea della scrittura come furto dell'anima altrui, centrale nella dinamica del racconto e indicata dal titolo stesso della raccolta.²³ Questa concezione dello scrivere rappresenta lo stadio iniziale di un discorso che diventa molto più complesso nella successiva produzione dell'autrice. Le ragioni del complicarsi risiedono innanzitutto in un utilizzo del reale che nel tempo diventa sistematico. La consapevolezza dello strumento si fa tanto forte da influenzare le strutture narrative e dunque l'immagine della letteratura come furto appare ingenua e limitata, mentre è più corretto parlare di un rapporto a doppio senso, che prevede un reciproco rimodellarsi. Anche la figura dello scrittore diviene nel tempo più complessa, sfaccettata e sessualmente connotata al femminile. Essa, oltre a legarsi saldamente all'immagine di de Céspedes stessa, sarà sempre di più il risultato della fusione di due istanze, quella indirizzata a rappresentare il momento dell'ispirazione, avvolto in un'atmosfera magica e spesso irreali,²⁴ e quella che riconduce invece l'atto dello scrivere al mestiere.²⁵

²³ «Il titolo della raccolta, *L'anima degli altri*, come pure i racconti «Un ladro» e «Il capolavoro», rimandano all'idea della scrittura come furto appunto dell'anima altrui» (P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p.19).

²⁴ Si guardi ad esempio al racconto *Favole accanto al camino*, ma anche a *Non è una notte di marzo* nella raccolta *Concerto* (Lanciano, Carabba, maggio 1937).

²⁵ Si guardi al racconto *Le campane*, compreso in *Invito a pranzo*.

Un ladro, che, per quanto attiene al rapporto autore-lettore, anticipa motivi propri di Calvino, come sottolinea giustamente Carroli,²⁶ e che evoca, a mio parere, per ciò che riguarda la relazione autore-personaggio, meccanismi pirandelliani,²⁷ è costruito dall'autrice per rappresentare il modo in cui si sviluppa l'indagine letteraria condotta da uno scrittore-dottore sui personaggi-cavie. Il racconto, interrogandosi sul sistema che presiede a ogni atto compositivo, introduce dunque alla lettura di tutti gli altri testi della raccolta.

Il secondo testo, proposto esclusivamente ne *L'anima degli altri*, è *La camicia da sposa*, in cui si narra di un quindicenne, Mario, innamorato della cugina ventiquattrenne Elena. Il tema d'amore è molto presente in raccolta, come vedremo nella sezione dedicata ai contenuti. L'aspetto sul quale porre attenzione in questa sede riguarda la struttura del racconto. Ne *La camicia da sposa* sono infatti individuabili delle fasi narrative, atte a ricomporre uno schema utilizzato, totalmente o parzialmente, in tutte le altre composizioni dell'opera. La peculiarità del caso ora in esame è che la struttura risulta immediatamente evidente. Vediamo quali sono le fasi:

1. Introduzione del personaggio protagonista e descrizione della sua condizione (pp.25-26).
2. Introduzione di figure secondarie (in questo caso la madre del ragazzo) che hanno il compito di evidenziare l'isolamento emotivo del protagonista (pp. 26-27).
3. Introduzione dell'oggetto che innesca l'esperienza (in questo caso la cugina Elena) e conseguente trattazione del tema centrale del narrato (in questo caso l'amore) (pp.27-30).

²⁶ «Un ladro anticipa, tramite il lettore - personaggio, il tema della ricezione, sviluppato in seguito da Calvino (P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p.19).

²⁷ Si guardi ai racconti *La tragedia d'un personaggio* e *Colloqui coi personaggi* in: L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2007.

4. Introduzione dell'evento che determina la svolta (in questo caso i preparativi per il matrimonio di Elena). L'avvenimento accelera l'andamento della storia; il protagonista cerca di produrre un cambiamento che però non si compie (pp.31-36).

Mi pare un dato molto interessante che de Céspedes scelga di rendere la struttura testuale, che trova ampie applicazioni nella maggioranza dei testi della raccolta, così trasparente in uno scritto pensato in esclusiva per *L'anima degli altri*.²⁸

Il terzo racconto, pubblicato solo in raccolta, è *Il miracolo*, in cui l'autrice fotografa lo svolgersi di una processione religiosa in un piccolo paese, interrotta da una madre che, con in grembo il figlio morto, chiede un miracolo al santo portato in trionfo. Il testo è costruito per dare assoluto risalto alla figura materna, che a metà della narrazione fa il suo ingresso in scena, per poi conquistarla pienamente nel finale della storia. Il racconto è un esercizio stilistico di pathos e drammaticità, nel quale, dal fiume umano della processione, entro cui si distinguono solo alcune figure, sommariamente abbozzate,²⁹ emerge netta l'immagine di Mariangela, la madre, ritratta nel momento in cui diventa veicolo di vita tra il corpo offeso dalla morte del piccolo che ha tra le braccia e il divino, che ha le sembianze cupe di una statua. Il miracolo invocato non si compie, ma questo non diminuisce il valore allegorico del personaggio, simbolo di vita. La costruzione testuale ha l'unico obiettivo di restituire la potenza di questa figura, che interroga la divinità senza il fraporsi di filtri. La

²⁸ Il racconto rappresenta, a mio parere, ne *L'anima degli altri*, ciò che *Viaggio di notte* è in *Concerto*. I due testi sono il luogo in cui l'autrice ragiona della forma delle due raccolte nel loro complesso, rendendo chiara l'organizzazione testuale e i meccanismi della scrittura adoperati.

²⁹ «V'era pure Donna Antonia la più ricca del paese, sposa di Don Fortunato, ma quella portava meno fede delle altre nel cuore. Era vestita a festa con l'abito un po' corto e il velo di seta sui capelli tagliati. Gli altri la lasciavano andare sola al posto d'onore che le spettava, ma dove non l'accompagnava nessuna simpatia. Si volgeva indietro talvolta e con lei si volgevano le altre donne del paese. Dicevano allora queste che ella guardasse camminare tra gli ultimi, taciturno ed isolato, il dottore» (*Il miracolo*, p.55).

«Sembra che la questuante, Armida, volesse far dimenticare al buon Dio negli ultimi anni della sua vita, con il bene che faceva, il male che aveva fatto nei primi. Questo diceva la gente sebbene, in fondo, male non avesse fatto se non a se stessa» (*Il miracolo*, p.56).

massa riconosce in lei i segni della pazzia, ma questo non sviscila la forza del suo agire, anzi la accresce, conferendole un carattere di sovrumànità. All'interno della raccolta la rappresentazione del materno ha una grande importanza e si manifesta, come vedremo in seguito, con molteplici declinazioni. Ancora una volta, è interessante e suggestivo notare come de Céspedes, introducendo ne *L'anima degli altri* questo testo, scelga di focalizzare un aspetto, il materno, di assoluta centralità nel progetto complessivo della raccolta.

Un ladro, La camicia da sposa e Il miracolo, oltre a presentare dunque peculiarità specifiche nella trattazione di importanti temi (l'amore e la figura della madre), sono, attraverso i contenuti e le forme che esprimono, degli indicatori delle tendenze generali perseguite ne *L'anima degli altri*. In virtù di quest'ultima funzione essi risultano dunque decisivi nel decodificare alcune strutture fondamentali dell'opera per la quale sono stati ideati. Potremmo dire perciò che essi rappresentano una particolare guida alla lettura della raccolta.

2.1.2 Le edizioni dei racconti

Le storie editoriali dei racconti de *L'anima degli altri* sono comprese tra il 1934 e il 1935, anno di pubblicazione della raccolta stessa. Nell'analizzare i dati si farà riferimento a tab.1, posta alla fine di questo paragrafo.³⁰ Il primo aspetto, subito evidente osservando la tabella, è che quindici dei diciotto racconti hanno una o due pubblicazioni precedenti a quella in raccolta. La testata più ricorrente è «Il Messaggero».³¹ Di questi quindici racconti, tredici registrano un passaggio sul quotidiano romano, che coincide, in tutti i casi, con la prima pubblicazione del testo; inoltre, in dieci casi su tredici, l'edizione sulla testata di Roma risulta l'unica uscita

³⁰ La tabella presenta i racconti in ordine alfabetico.

³¹ Ne *L'anima degli altri* nessun racconto è pubblicato in rivista, mentre in *Concerto* il supporto ha un ruolo importante, soprattutto nella ripresa dei testi dopo la data di uscita della raccolta.

precedente a quella in raccolta. Soltanto tre testi presentano un secondo passaggio su quotidiano, ancora precedente alla pubblicazione in raccolta: *Il capolavoro* e *Signorina Teresa* su «Il Secolo XIX» di Genova e *La madre celebre* su «Il Mattino» di Napoli. In questa fase comincia dunque a delinearsi la tendenza, che diventerà poi frequente nella storia editoriale degli scritti di *Concerto*, che consiste nel predisporre da parte dell'autrice due uscite di un medesimo racconto su «Il Messaggero» e «Il Secolo XIX» con un intervallo temporale molto breve. Guardiamo infatti le date riportate in tabella:

- *Il capolavoro*: 15-mag-1934 «Il Messaggero», 20-mag-1934 «Il Secolo XIX».
- *Signorina Teresa*: 31-lug-1934 «Il Messaggero», 4-ago-1934 «Il Secolo XIX».

Questi passaggi così ravvicinati, da un punto di vista di ricostruzione della forma testuale nel tempo, non hanno una rilevanza, data la totale sovrapposibilità delle due versioni. Si tratta dunque di un'operazione che risponde esclusivamente a esigenze di diffusione e di guadagno.

Due racconti (*Il segreto* e *Il tempio chiuso*) non sono pubblicati su nessuna delle due testate: il primo esce infatti su «Il Giornale d'Italia» di Roma; il secondo su «Il Mattino» di Napoli: pur cambiando le testate, si conferma dunque la riproposizione di un medesimo *iter*, che prevede, nella maggioranza dei casi, un solo passaggio su quotidiano e una successiva inclusione nel progetto di raccolta del 1935.

Ritorniamo alla storia editoriale degli scritti per definirne ora con più esattezza i confini. Cominciamo col mettere in evidenza le date delle prime pubblicazioni:

- 21-gen-34 *Il segreto*

- 15-mag-34 *Il capolavoro*
- 4-giu-34 *La casa sul laghetto azzurro*
- 31-lug-34 *Signorina Teresa*
- 4-set-34 *Un mazzo di viole*
- 25-set 34 *La sua strada*
- 27-ott-34 *La madre celebre*
- 30-nov-34 *Arsura*
- 8-dic-34 *Colore locale*
- 12-dic-34 *Autorità*
- 28-dic-34 *Il rifugio*
- 30-dic-34 *Il tempio chiuso*
- 30-gen-35 *Disincanto*
- 25-feb-35 *Serenità*
- 9-mar-35 *Nudo dell'Ottocento*

Il 2 giugno 1935, a conclusione dunque del periodo tracciato dalle prime uscite, si colloca la riproposizione de *La madre celebre*. In questa occasione il testo è introdotto da una breve nota in cui si legge:

Esce in questi giorni, per I tipi di Maglione editore di Roma, il volume «L'anima degli altri» di Alba de Céspedes. Di tale raccolta di novelle fa parte il racconto seguente, che siamo lieti di offrire ai lettori del *Mattino* («Il Mattino» 2 giugno 1935).

Incrociando dunque i dati, abbiamo da una parte la nota che informa sull'uscita della raccolta tra maggio e giugno del 1935, segnalando anche la collana editoriale che ospita l'opera: «I tipi» di Maglione; dall'altra le date delle prime pubblicazioni indicano che la maggioranza dei racconti esce tra maggio 1934 e dicembre dello stesso anno, quest'ultimo mese registra il più ampio numero di uscite. Tra la fine di gennaio 1935 e i primi giorni di marzo dello stesso anno il quadro delle prime

edizioni è completo. Nello stesso arco cronologico si dispongono anche le due riproposizioni de *Il capolavoro* (20-mag-34) e di *Signorina Teresa* (4-ago-34); mentre abbiamo visto che la riedizione de *La madre celebre* si colloca oltre il periodo indicato e dunque dopo il marzo del 1935. *Il segreto*, primo racconto di de Céspedes, è distanziato dall'intervallo temporale individuato, che va in conclusione dal maggio 1934 al marzo 1935, termini entro cui la storia editoriale dei testi si racchiude, per poi completarsi definitivamente con la pubblicazione della raccolta nel maggio-giugno 1935. L'intreccio di date suggerisce quindi che i percorsi degli scritti sono brevissimi, de Céspedes lavora infatti su questi per circa un anno, accantonandoli poi del tutto. *L'anima degli altri* è in effetti l'unica delle quattro raccolte a comprendere testi non più pubblicati oltre la data di uscita della raccolta stessa.

Occorre adesso rilevare se nel corso di queste brevi storie editoriali i racconti siano stati interessati da modifiche significative; ma, prima di una trattazione analitica della questione, è necessario premettere che, nella comparazione tra le diverse edizioni, non saranno prese in considerazione le variazioni di punteggiatura e il conseguente utilizzo di maiuscole e minuscole (il fenomeno interessa comunque tutte le versioni). Saranno inoltre trascurate quelle variazioni ritenute chiaramente dipendenti da errori in fase di stampa.³² Per una più facile osservazione dei dati, procediamo con degli schemi riguardanti i singoli testi.³³

³² Un esempio è fornito dal racconto *La madre celebre*, nella cui prima versione, 27 ottobre 1934, leggiamo: «[...] ed il suo cuore non soffriva nel sentirmi piangere [...]»; nel testo pubblicato il 2 giugno del 1935 invece si legge: «[...] ed il suo onore non soffriva nel sentirmi piangere [...]». In raccolta ritroviamo l'utilizzo del termine «cuore» (p.98). Mi pare probabile che il passaggio intermedio non sia una variante riferibile alla volontà autoriale.

³³ L'ordine di presentazione degli schemi è alfabetico, come l'inserimento dei racconti in tab.1. Non vi sono schemi per i seguenti testi: *Arsura*, *Disincanto*, *Il rifugio*, per i quali non sussistono rilevanze che vadano oltre le questioni di punteggiatura e i presumibili errori in fase di stampa.

Autorità

«Il Messaggero 12 ottobre 1934»	<i>L'anima degli altri 1935</i>
Fortuna <u>che</u> [...]	Fortuna [...](p.131)
[...] con la coda nel <u>suo</u> piatto.	[...] con la coda nel piatto <u>di Lorenzo</u> . (p.132)
[...] un «grazie» <u>così</u> , pro-forma [...]	[...] un «grazie» pro-forma [...] (p.134)
Era rimasto solo, <u>così</u> , tutta l'estate [...]	Era rimasto solo tutta l'estate [...] (p.134)
E questo era proprio il caso <u>che</u> non lo avrebbe fatto [...]	E questo era proprio il caso <u>nel quale</u> non lo avrebbe fatto [...] (p.135)
[...] sembrava <u>che fosse</u> rimasta [...]	[...] sembrava <u>essere</u> rimasta [...] (p.135)
[...] gettata sul suo <u>lettino</u> [...]	[...] gettata sul suo <u>letto</u> [...] (p.136)
[...] avrebbe finito per piangere anche <u>lui</u> .	[...] avrebbe finito per piangere anch' <u>egli</u> . (p.136)

Colore locale

«Il Messaggero» 8 dicembre 1934	<i>L'anima degli altri 1935</i>
Napoli ha certe strane viuzze che nascondono sotto un nome pretenzioso la loro vera essenza. Il marciapiede o non esiste o è esiguo per il traffico e <u>innumerevoli</u> finestre spalancano gli occhi sui passanti.	Napoli ha certe strane viuzze che nascondono sotto un nome pretenzioso la loro vera essenza. <u>Il pavimento è sconnesso</u> , il marciapiede o non esiste o è esiguo per il traffico e <u>molte</u> finestre <u>sgangherate e male ornate</u> spalancano gli occhi sui passanti. <u>Alcune sventolano come bandiere le camicie bagnate, altre s'inghirlandano d'agli e di pomodori rinsecchiti.</u> (p.149)
[...] la continua minaccia dei <u>sonatori ambulanti</u> [...]	[...] la continua minaccia dei <u>suonatori ambulanti</u> [...] (p.151)
[...] ma una Napoli spaventosa [...]	[...] ma una Napoli <u>così</u> spaventosa [...] (p.151)
Prendono in giro le ragazze [...]	<u>Questi</u> prendono in giro le ragazze [...] (p.154)

Il capolavoro

«Il Messaggero» 15 maggio 1935 «Il Secolo XIX» 20 maggio 1934	<i>L'anima degli altri 1935</i>
<u>Ed</u> ora era la fine [...]	<u>Ma</u> ora era la fine [...] (p.67)

Il dubbio

«Il Giornale d'Italia» 21 gennaio 1934 <i>Il segreto</i>	<i>L'anima degli altri 1935</i>
<u>Debbo</u> pensare che [...]	<u>Devo</u> pensare che [...] (p.190)
[...] mi è <u>terribilmente</u> penoso [...]	[...] mi è <u>estremamente</u> penoso [...] (p.190)
[...] e molto <u>chic</u> .	[...] e molto <u>elegante</u> . (p.192)
[...] vestiva di marrone, <u>il suo cappellino era di paglia beige</u> e due magnifiche volpi azzurre erano gettate con molto <u>chic</u> sulle sue spalle.	[...] vestiva di marrone, e due magnifiche volpi azzurre erano gettate con molta <u>grazia</u> sulle sue spalle.

Il tempio chiuso

«Il Mattino» 30 dicembre 1934	<i>L'anima degli altri 1935</i>
Carlo <u>depose</u> il ricevitore [...]	Carlo <u>posò</u> il ricevitore [...] (p.40)
[...] che attirava <u>le simpatie</u> [...]	[...] che attirava <u>la simpatia</u> [...] (p.42)
Io ho l'abitudine di <u>chiedere</u> [...]	Io ho l'abitudine di <u>domandare</u> [...] (pp.43-44)
Cominciò a scendere, quasi tentoni, con gli occhi fissi, come un cieco: <u>sembrava vedesse solo ciò che gli turbinava nella testa e ascoltare suoni e parole lontane.</u>	Cominciò a scendere, quasi tentoni, con gli occhi fissi, come un cieco: <u>la testa gli regalava, gratis, una film sonora e parlata a colori. Din don dan dan... «torno a casa tra poco»...</u> (p.47)
Del resto erano <u>belle le campane</u> [...]	Del resto <u>era bello il suono delle campane</u> [...] (p.48)
[...] come quando erano sposi a <u>Vienna</u> [...]	[...] come quando erano sposi a <u>Parigi</u> [...] (p.42)

La casa sul laghetto azzurro

«Il Messaggero» 4 giugno 1934	<i>L'anima degli altri</i> 1935
[...] ascoltava <u>il cinguettio affettuoso</u> della sua piccola compagna [...]	[...] ascoltava <u>le parole affettuose</u> della sua piccola compagna [...] (p.179)
[...] perché nella casa [...]	[...] <u>certo</u> , perché nella <u>ricca</u> casa [...] (p.180)
[...] se non l'avesse preparata <u>la sua mogliettina</u> .	[...] se non l'avesse preparata sua <u>moglie</u> . (p.181)
«E tu Maria Teresa, <u>non mi racconti nulla?</u> Sarai stanca [...]	«E tu Maria Teresa, sarai stanca [...] (p.185)
[...] <u>sentiva di non aver</u> più vergogna [...]	[...] <u>non aveva</u> più vergogna [...] (p.185)
[...] di fronte a quella <u>quasi</u> bimba [...]	[...] di fronte a quella bimba [...] (p.186)

La madre celebre

«Il Messaggero» 27 ottobre 1934	«Il Mattino» 2 giugno 1935	<i>L'anima degli altri</i> 1935
[...] o <u>non vedeva</u> gli occhi grossi [...]	[...] o <u>nel vedere</u> gli occhi grossi [...]	[...] o <u>nel vedere</u> gli occhi grossi [...] (p.98)
[...] mi era nata una <u>mamma</u> ...	[...] mi era nata una <u>mamma</u> ...	[...] mi era nata una <u>madre</u> . (p.99)
[...] mi avrebbe fatto piacere [...]	[...] mi avrebbe fatto <u>tanto</u> piacere [...]	[...] mi avrebbe fatto <u>tanto</u> piacere [...] (p.101)
[...] la vidi scendere alla stazione, scendere all'albergo, <u>salire</u> . Ecco, <u>ora</u> potevo uscire di casa e andare da lei.	[...] la vidi scendere alla stazione, scendere all'albergo, <u>salire in una stanza che non conoscevo</u> . Ecco, potevo uscire di casa e andare da lei.	[...] la vidi scendere alla stazione, scendere all'albergo, <u>salire in una stanza che non conoscevo</u> . Ecco, potevo uscire di casa e andare da lei. (p.101)
[...] eppure <u>sapevo</u> di essere svelta [...]	[...] eppure <u>pretendo</u> di essere svelta [...]	[...] eppure <u>pretendevo</u> di essere svelta [...] (p.102)
[...] al sangue che <u>m'affluiva</u> alle orecchie [...]	[...] al sangue che <u>m'affluì</u> alle orecchie [...]	[...] al sangue che <u>m'affluì</u> alle orecchie [...] (p.103)
[...] guastarle il <u>trucco</u> .	[...] guastarle il « <u>maquillage</u> ».	[...] guastarle il « <u>maquillage</u> ». (p.103)
- Mia figlia Fedora...- e così appresi [...]	«Mia figlia Fedora...» <u>disse</u> e così appresi [...]	«Mia figlia Fedora...» <u>disse</u> e così appresi [...] (p.103)

[...] chiamandomi Fedora.	[...] chiamandomi <u>ancora</u> Fedora.	[...] chiamandomi <u>ancora</u> Fedora. (p.104)
----------------------------	---	---

La sua strada

[...] con aria <u>dispregevole</u> [...]	[...] con aria di <u>disprezzo</u> [...] (p.200)
[...] s'era accorta <u>subito</u> , appena egli l'aveva conosciuta [...]	[...] s'era accorta appena egli l'aveva conosciuta [...] (p.202)
[...] <u>le aspettative</u> ansiose presso il telefono [...]	[...] <u>le attese</u> ansiose presso il telefono [...] (p.202)
[...] e <u>sortì</u> dal cassetto una grande fotografia.	[...] e <u>trasse</u> dal cassetto una grande fotografia. (p.204)
NON PRESENTE	<p>Forse Fulvia non si sarebbe preoccupata eccessivamente che Roberto si fosse difeso dal freddo che gli era tanto dannoso a causa di quella vecchia polmonite. Che giorni terribili, quelli... aveva otto anni Roberto, era stato tanto male ed ella lo aveva salvato con le sue cure, con le veglie continue ed amorose. Gli esami, poi, vi erano stati gli esami... Oh! la pena della licenza liceale alla quale egli era stato bocciato a luglio. Insieme con la mamma lo avevano nascosto al babbo ed avevano studiato tanto nelle vacanze, talvolta fino a molto tardi, la sera, Roberto al suo tavolo ed ella vicino con il suo eterno lavoro a maglia, alla luce della lampada verde. Erano riusciti, però. Poi gli anni erano passati, il ragazzo aveva preso la sua laurea e la mamma aveva incominciato a dormire tranquilla. (p.206)</p>
[..] avrebbe abitato nella <u>sua</u> casa [...]	[..] avrebbe abitato nella casa [...]

Nudo dell'Ottocento

«Il Messaggero» 9 marzo 1935	<i>L'anima degli altri 1935</i>
NON PRESENTE	<p>La sua città le sembrò più bella, ne riamò ogni angolo, ogni luce, come quando aveva vent'anni. Col passare del tempo era caduto sulla natura un po' di grigiore della sua esistenza e sapeva solo ormai che Venezia era bella perché tanta gente veniva a vederla, entusiasta, e tutti volevano farsi ritrarre sulla porta di San Marco, tanto che lì davanti il pavimento sembrava un cimitero di pellicole fotografiche. Tutti quelli che si facevano ritrarre avevano l'aria felice, forse a Venezia solo avevano quell'aria contenta e, tornati nel loro paese, avrebbero messo la fotografia nel posto d'onore che spettava a quel sorriso. Sorridevano tutti tanto che neppure i piccioni ne avevano paura e andavano a posarsi sulle loro spalle, sulle loro mani, anche se non attirati dal becchime. Invece quando passava lei la massa grigia e ondeggiante degli uccelli si apriva come un solco e qualcuno ne volava via. Forse quel giorno, se avessero visto il suo sorriso non sarebbero fuggiti avanti a lei, i piccioni. Guardava intorno e dall'animo suo risorgeva la Venezia di un tempo: quella della quale amava i marmi bianchi e rosei. Come allora il contrasto delle acque della Laguna con l'Isola di San Giorgio le faceva battere il cuore precipitosamente. (pp.107-108)</p>
Tutti <u>forse</u> l'avrebbero saputo.	Tutti l'avrebbero saputo. (p.117)

Serenità

«Il Messaggero» 25 febbraio 1935	<i>L'anima degli altri 1935</i>
[...] arance [...]	[...] aranci [...] (pp.87-88-90-92)
[...] senza <u>osare</u> rispondere alla moglie.	[...] senza rispondere alla moglie. (p.93)
- Sì - <u>disse l'altra</u> .	«Sì» <u>le rispose</u> . (p.94)

Signorina Teresa

«Il Messaggero» 31 luglio 1935	<i>L'anima degli altri</i> 1935
[...] leggeva <u>finanche in</u> francese.	[...] leggeva <u>il</u> francese. (p.161)
[...] di quasi <u>40</u> anni prima [...]	[...] di quasi <u>50</u> anni prima [...] (p.165)

Un mazzo di viole

«Il Messaggero» 4 settembre 1935	<i>L'anima degli altri</i> 1935
[...] <u>dalla sua faccina</u> stravolta.	[...] <u>dal suo viso</u> stravolto. (p.169)
[...] <u>incominciò</u> a parlare [...]	[...] <u>cominciò</u> a parlare [...] (p.171)
Erano tutte parole che aveva pensato di <u>dire</u> e che recitava con un tono reciso [...]	Erano tutte parole che aveva pensato di <u>dirle</u> e che recitava, <u>ora</u> , con un tono reciso [...] (p.171)
[...] mi <u>riportavano</u> vicino [...]	[...] mi <u>portavano</u> vicino [...] (p.171)
[...] il <u>cappellone</u> di paglia [...]	[...] il <u>cappello</u> di paglia [...] (p.173)
- Grazie di avermi accompagnata, <u>Dreri</u> , grazie [...]	- Grazie, <u>Dreri</u> , di avermi accompagnato grazie [...] (p.176)
- Che fai? - le chiese - <u>Lasciami, lasciami andare...</u> - Dove? dove vuoi andare <u>così Dana?</u> <u>Ella</u> si sentì [...]	«Che fai?» le chiese <u>«Dove? dove vuoi andare?»</u> <u>«Dove, dove vuoi andare?»</u> <u>Dana</u> si sentì [...] (p.177)

Il confronto tra i racconti evidenzia modalità di intervento ricorrenti che tendono a uniformare stilisticamente i testi nella versione compresa ne *L'anima degli altri*. Costante, ad esempio, è la preferenza in raccolta per la forma base del nome rispetto a diminutivi o accrescitivi: «letto» invece di «lettino» (*Autorità*), «moglie» e non «mogliettina» (*La casa sul laghetto azzurro*), «cappello» al posto di «cappellone» (*Un mazzo di viole*). Il fenomeno si inserisce in una più ampia tendenza a sostituire quei termini considerati eccessivamente carichi di una valenza affettiva: «faccina»

diventa dunque «viso» (*Un mazzo di viole*), «il cinguettio» è sostituito con «le parole» (*La casa sul laghetto azzurro*), «madre» prende il posto di «mamma» (*La madre celebre*).

Un'altra peculiarità, riconducibile allo stile della raccolta nel suo complesso, è l'uso di vocaboli non in lingua italiana per connotare negativamente e in modo a tratti grottesco ciò che essi indicano: «chic» è sostituito infatti da «elegante» e «grazia» nella versione in raccolta de *Il segreto*, in cui il protagonista osserva con partecipazione e angoscia la moglie che, non vista, si reca probabilmente a un appuntamento amoroso; il momento ha un valore drammatico che il termine «chic» in qualche modo spezza. La scelta invece di usare «maquillage» e non «trucco» nella versione in raccolta de *La madre celebre*, in riferimento proprio alla madre appena ritrovata dalla giovane protagonista, risponde all'esigenza di rappresentare la donna in modo artefatto e distante. Ella non appare come una madre ma come una caricatura del materno.

Nella revisione dei testi, comunque, l'aspetto più rilevante sembra essere l'aggiunta di brani più o meno ampi nelle versioni in raccolta di alcuni scritti. Questi inserimenti, non alterando gli sviluppi della storia, hanno, nella maggioranza dei casi, la funzione di rafforzare le parti descrittive dei racconti interessati. In *Nudo dell'Ottocento* de Céspedes inserisce un lungo passaggio nel quale si parla esplicitamente di Venezia come contesto della vicenda. In assenza di questo chiaro riferimento la città risulta, nella versione su «Il Messaggero», semplicemente evocata tramite la menzione della Biennale. Il brano inserito in raccolta rafforza dunque l'aspetto descrittivo, concretizzandolo nella realtà di un luogo specifico; ma esso ha, a mio parere, anche un'altra valenza, ovvero approfondire l'analisi psicologica della protagonista, creando un'empatia tra la donna e il paesaggio. Si tratta di un

meccanismo che ne *L'anima degli altri* è soltanto abbozzato. Esso troverà, come vedremo, un'ampia e sofisticata applicazione in *Concerto*.

Il secondo caso, in cui si registra l'inserimento di un brano piuttosto lungo nella versione in raccolta, è quello de *La sua strada*. In questo passaggio l'autrice ricostruisce nel dettaglio alcune tappe del percorso condiviso tra la madre e il figlio, protagonisti della vicenda, secondo la prospettiva della donna. L'aggiunta interessa dunque la trattazione di un aspetto, il materno nell'esplicazione della propria funzione caratterizzante, che risulta centrale nell'intera opera.

Il terzo e ultimo caso di inserimento di materiale quantitativamente consistente si verifica nell'edizione in raccolta di *Colore locale*, in cui de Céspedes introduce ulteriori elementi volti a comporre l'immagine folcloristica e pittoresca della città di Napoli, contesto in cui si svolge l'azione narrata. Si tratta dunque, ancora una volta, di un intervento che amplia il livello descrittivo del testo, senza però interferire con l'approfondimento psicologico dei personaggi. In generale mi pare che tutti gli inserimenti rispondano all'esigenza di sottolineare contenuti e forme considerabili elementi distintivi del complessivo progetto di raccolta.

Tab.1

Titolo	N Pub	Data	Luogo	Altro titolo	Dati Archivio
<i>Arsura</i>	1	30-nov-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Arsura</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Autorità</i>	1	12-ott-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Autorità</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Colore locale</i>	1	8-dic-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Colore locale</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Disincanto</i>	1	30-gen-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Disincanto</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Il capolavoro</i>	1	15-mag-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Il capolavoro</i>	2	20-mag-34	Il Secolo XIX - Genova		
<i>Il capolavoro</i>	3	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Il miracolo</i>	1	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Il rifugio</i>	1	28-dic-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Il rifugio</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Il segreto</i>	1	21-gen-34	Il Giornale d'Italia - Roma		
<i>Il segreto</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma	<i>Il dubbio</i>	
<i>Il tempio chiuso</i>	1	30-dic-34	Il Mattino - Napoli		
<i>Il tempio chiuso</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>La camicia da sposa</i>	1	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		

<i>La casa sul laghetto azzurro</i>	1	4-giu-34	Il Messaggero - Roma		
<i>La casa sul laghetto azzurro</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>La madre celebre</i>	1	27-ott-34	Il Messaggero - Roma		
<i>La madre celebre</i>	2	2-giu-35	Il Mattino - Napoli		
<i>La madre celebre</i>	3	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>La sua strada</i>	1	25-set-34	Il Messaggero - Roma		
<i>La sua strada</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Nudo dell'Ottocento</i>	1	9-mar-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Nudo dell'Ottocento</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Serenità</i>	1	25-feb-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Serenità</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Signorina Teresa</i>	1	31-lug-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Signorina Teresa</i>	2	4-ago-34	Il Secolo XIX - Genova		
<i>Signorina Teresa</i>	3	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Un ladro</i>	1	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		
<i>Un mazzo di viole</i>	1	4-set-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Un mazzo di viole</i>	2	mag-giu-35	<i>L'anima degli altri. Novelle</i> - Prof. P. Maglione - Roma		

2.2 I contenuti

2.2.1 L'amore e le sue declinazioni

Ne *L'anima degli altri* il tema amoroso è quello nettamente dominante; la declinazione più ricorrente nel narrato è quella del rapporto a due. Nell'uso continuo di questa figura riscontriamo la prima profonda differenza con la raccolta *Concerto*, in cui l'amore sfugge sistematicamente a questa rappresentazione. Nell'opera del 1935 la dinamica amorosa uomo-donna è inoltre indagata sulla base dei ruoli sociali che i soggetti rivestono; nei racconti vi sono dunque soprattutto fidanzati e fidanzate, mariti e mogli. Vincolando l'elaborazione del tema a strutture sociali riconoscibili, de Céspedes compie ancora una volta un'operazione molto diversa dalla trattazione del medesimo elemento nella raccolta del 1937, dove i soggetti, come vedremo, fanno, nella maggior parte dei casi, esperienza del sentimento senza il filtro del ruolo sociale. Il forte radicamento alla rappresentazione del socialmente riscontrabile produce ne *L'anima degli altri* un meccanismo di tipizzazione dei caratteri, che si approfondirà nella sezione dedicata alla forma e che chiaramente si iscrive nella volontà dell'autrice di comporre novelle e non racconti, come suggerisce il sottotitolo dell'opera.

Di seguito analizzeremo innanzitutto i testi in cui la declinazione del tema prende forma nella figura narrativa della coppia, distinguendo tra gli scritti che optano per una prospettiva femminile e quelli indirizzati a una maschile. Si rifletterà poi sui racconti che propongono il tema come iniziazione nel percorso formativo di un ragazzo e di una ragazza, ponendo dunque ancora attenzione alla distinzione di sesso su cui l'autrice insiste.

1. Il rapporto a due

1.1 Dalla parte di lui

I racconti che affrontano il tema del rapporto di coppia, disponendosi secondo la prospettiva di un protagonista maschile, sono tre: *Il tempio chiuso*, *Disincanto* e *Il dubbio*. Il primo e il terzo testo presentano convergenze molto rilevanti. *Il dubbio* è il primo racconto pubblicato da de Céspedes, la quale, comprendendolo in raccolta, richiama il proprio esordio letterario. *Il tempio chiuso* invece esce per la prima volta il 30 dicembre del 1934 e poi è incluso nella raccolta del 1935. Questo secondo testo riprende, a mio parere, la materia del primo, ma segna un avanzamento nella struttura narrativa e nella trattazione dei contenuti. *Il dubbio*³⁴ è un racconto articolato in un'unica sequenza, che fotografa un episodio specifico, cronologicamente anteriore rispetto alla prospettiva di chi narra, l'avvocato protagonista, chiaramente esplicitata sia nell'*incipit*³⁵ che nel finale della storia. Il testo è costruito dunque per creare un meccanismo di attesa, destinato a sciogliersi nel colpo di scena conclusivo.³⁶ *Il tempio chiuso*³⁷ invece è diviso in quattro sequenze e la narrazione si dispone in fasi cronologiche distinte e consequenziali; anche in questo caso si avanza verso un colpo

³⁴ *Il dubbio* racconta della morte di una giovane donna, avvenuta mentre si reca a un incontro presumibilmente amoroso. Il marito la scorge occasionalmente, senza essere visto. Il tragico evento determina nel protagonista l'insorgere del dubbio sulla condotta della moglie. Il finale sembra propendere per una conferma, ma l'identità dell'amante resta avvolta nell'incertezza.

³⁵ «Coraggio, Max, verrò domani. Sii forte, caro. Addio.» Su queste parole anche Marcello mi ha lasciato: ormai è finita e sono rimasto proprio solo in questa casa triste perché lei non c'è più. Nell'aria è restato ancora il profumo acre dei fiori ed un odore di candele spente. Tutto è in disordine, la mia casa tranquilla non si riconosce più ed io sono terribilmente solo di fronte alla poltrona di Ornella, che è vuota. I fatti, gli avvenimenti, si sono succesi con una tale rapidità che io stesso non so più se vivo nella realtà o nell'incubo...» (*Il dubbio*, p.189)

³⁶ Ornella nel giorno della sua morte dice al marito di doversi recare a casa di un'amica, dove incontrerà anche Dora Simi, di passaggio a Roma. Il telegramma della stessa Dora, che giunge al protagonista nel finale del racconto, avvaloral'ipotesi del tradimento. Leggiamo nel testo: «C'è un telegramma, signor avvocato». La voce di Maria mi toglie dal mio incubo costante. Ancora un telegramma! Vediamo «Solo oggi apprendo terribile disgrazia, divido vostro immenso dolore. Dora Simi». Il telegramma è partito da Vienna. Sono pazzo, pazzo di disperazione. Il dubbio che sta per volgersi in certezza mi fa accelerare l'affluire del sangue nelle vene. «La tua piccola moglie che ti ama». Ornella sorride dalla sua fotografia... Ed io, finalmente piango» (*Il dubbio*, p.196).

³⁷ *Il tempio chiuso* racconta di un ingegnere che scopre di essere tradito dalla moglie. Grazie a una serie di coincidenze il protagonista ricostruisce l'identità dell'amante, un amico di famiglia più giovane di lui.

di scena finale, il narrato è tuttavia più ordinato e procede con maggiore sistematicità rispetto all'altro racconto verso questa conclusione. L'obiettivo autoriale sembra dunque quello di rendere più chiari i passaggi che poi culminano nella rivelazione ultima, preparandola anche con l'uso di elementi anticipatori.³⁸ *Il tempio chiuso* testimonia perciò un'architettura testuale più complessa rispetto a *Il dubbio*. Guardando ai contenuti, colpisce innanzitutto la convergenza dei temi e dei profili dei personaggi. Esemplichiamo i punti di contatto:

- I due racconti ruotano intorno alla medesima riflessione: la scoperta del tradimento delle donne da parte del soggetto maschile della coppia.
- I fatti si dispongono secondo una stessa logica, tesa a rivelare la psicologia del protagonista che all'inizio è granitico nelle proprie certezze, per poi crollare con l'insorgere della consapevolezza del reale. Alla fine del racconto l'ingegnere de *Il tempio chiuso* ride disperatamente come un pazzo (p.48), l'avvocato de *Il dubbio* finalmente piange (p.196). In entrambi i casi i soggetti cedono a una violenta emotività, tramite atteggiamenti contrapposti e allo stesso tempo uguali, poiché indicativi di un medesimo sentire.
- L'ingegnere e l'avvocato sono due professionisti dediti al lavoro; nelle loro esistenze le mogli, Mirella e Ornella, rappresentano la spensieratezza della

³⁸ La seconda sequenza si conclude con l'insorgere nell'ingegnere della consapevolezza del tradimento della moglie. La terza brevissima sezione è costituita dal colloquio telefonico tra il protagonista e l'amico Luciano. Quest'ultimo risulterà essere proprio l'amante della moglie. Il personaggio dunque è già introdotto a metà della narrazione ed è interessante come nel dialogo telefonico tra i due uomini siano presenti alcuni elementi in seguito ricondotti alla loro differenza di età, identificata come possibile causa del tradimento:

«Pronto, sei tu Luciano?»

«Ciao, vecchio mio, è un secolo...»

«Senti Luciano, ho bisogno di parlarti subito» (*Il tempio chiuso*, p.45).

Segnalo che la stessa dinamica per cui un personaggio ritrova l'amante della propria compagna in un amico fidato è presente nel racconto *Odore di Fumo* in *Invito a pranzo*. In quest'ultimo caso però la contrapposizione tra i due soggetti maschili assume connotati più profondi rispetto alla differenza di età pur esistente, ma ribaltata rispetto alla dinamica ne *Il tempio chiuso*. In *Odore di fumo* i due uomini incarnano logiche di vita diverse e inconciliabili. Attraverso l'episodio narrato il giovane protagonista, in un ottica retrospettiva, si rende conto che la donna amata è molto più vicina al modello dell'altro.

gioventù: la prima ha infatti vent'anni e la seconda ventiquattro. La divisione tra i due mondi, quello maschile e quello femminile, è netta. Vediamo alcuni passaggi nei testi:

Fu soffocato dai baci, la cravatta si scompose e Mirella sorrise, felice: tutta la stanza fu piena del suo sorriso che scivolò leggero sui mobili severi e fino in fondo al cuore ed all'anima di Carlo (*Il tempio chiuso*, p.40).

[Carlo] Provò ad immaginare la sua casa senza la sua [di Mirella] gaia allegria, senza le mille cose inutili e femminili, il suo scrittoio senza fiori, il suo tavolo da lavoro sul quale, senza preoccuparsi dei disegni, Mirella gettava un guanto profumato di cipro od un fazzoletto di velo... (*Il tempio chiuso*, p.46).

Ella [Ornella] aveva un carattere mite e silenzioso e cercava di rendermi felice sempre. [...] la sua stanza era piena di profumo nuovo ed eccitante, Ornella ritoccava il suo «maquillage» vicino allo specchio. Era molto bella, mia moglie, e molto elegante (*Il dubbio*, pp. 191-192).

M'accolsi il solito ufficio ove al tavolo abituale sedeva il mio segretario occhialuto. Le mie carte mi attendevano e la corrispondenza noiosa; gli appunti e le cifre dissonavano con l'aria di aprile e con il cielo insolentemente azzurro. Non avevo voglia di lavorare (*Il dubbio*, p.192).

I due mariti sono definiti mediante la dimensione lavorativa e dunque tramite una logica di collocazione nella sfera del pubblico; le due donne invece sono delineate in base a una dinamica del privato, in cui rientrano i profumi e i belletti che adornano le loro stanze, le chiacchiere e la musica, fatte in compagnia delle amiche, l'inutile intelligenza, esercitata solo per compiacere l'altro. Non bisogna dimenticare che la prospettiva resa dai racconti è quella dell'uomo, ma è necessario anche sottolineare che quest'articolazione del punto di vista maschile, nella complessiva produzione di racconti, rappresenta un *unicum*, riconducibile dunque esclusivamente alla raccolta del 1935.³⁹ La rigidità degli schemi proposti ne *L'anima degli altri* si spiega da una parte con la collocazione dell'opera nella fase di esordio, dall'altra, ancora una volta,

³⁹ Ricordo che l'adozione di una prospettiva maschile in *Concerto* è presente solo nel racconto *Sesto posto, quarta fila*; in *Fuga* (Milano, Mondadori, «Lo specchio. I narratori del nostro paese», 20 dicembre 1940) abbiamo: *Il pigionante, I sogni, Incontro con la sirena, La casa in piazza*; in *Invito a pranzo: Giornata d'agosto, La bicicletta rossa, La lezione*. La maggioranza dei testi citati pone al centro della narrazione gli uomini in un'ottica fortemente problematica. Il quadro complessivo restituisce l'idea di un maschile misero e cinico, a tratti grottesco e a volte violento.

con l'intento dell'autrice di comporre novelle e non racconti e dunque di puntare fortemente sulla tipizzazione dei soggetti. Per rendere i personaggi dei tipi è necessario infatti un processo di esasperata accentuazione dei caratteri.

La convergenza dei due testi si interrompe però nell'elaborazione del finale. Ne *Il dubbio* il tradimento ha conferma, ma l'identità dell'amante sfugge alla ricostruzione del protagonista, il quale pensa si possa trattare del cugino di sua moglie, Marcello; l'ipotesi non trova tuttavia un riscontro e il testo si chiude con degli interrogativi che restano aperti. Ne *Il tempio chiuso* invece, dove l'amante è rivelato, ogni dubbio decade. La certezza del tradimento rafforza la costruzione psicologica del profilo del marito, restituendo un personaggio più completo e solido. Le diversità nel contenuto, espresse nella messa a punto del finale, sono dunque la testimonianza della rielaborazione del materiale più antico in una formula nuova che, abbandonando la direzione del non detto, propende per la sottolineatura dei fatti, rendendo più forte l'effetto del colpo di scena conclusivo. I due racconti trattano dunque un medesimo argomento, reso però tramite modalità di scrittura che, pur mantenendo la stessa impostazione, tesa allo scioglimento della trama in un colpo di scena finale, si differenziano nella loro specifica articolazione, rendendo evidente la presenza di una struttura più complessa nel racconto più tardo, ovvero *Il tempio chiuso*. La diversità di contenuto nella conclusione è l'ulteriore testimonianza di un rapporto tra i testi che vede ne *Il dubbio* una sorte di cantiere letterario del racconto cronologicamente posteriore. Il dato rilevante è che de Céspedes scelga di documentare questo avanzamento della propria scrittura all'interno della stessa raccolta, inserendo entrambi i testi, che rappresentano le tappe consequenziali di una riflessione sulle dinamiche della composizione.

Il terzo racconto che affronta il tema d'amore è, come detto, *Disincanto*. Il protagonista è Renato che incontra nuovamente la donna con cui ha avuto una relazione, Luciana. L'uomo crede di essere ancora innamorato, ma il rivedersi sancisce la fine dell'illusione. Renato e Luciana sono una coppia di fidanzati alla fine di un amore; i due profili non sono definiti in base a parametri esterni, il lavoro, le amiche o la vita sociale, che abbiamo visto dominare nella messa a punto dei personaggi negli altri due racconti, ma, esclusivamente, tramite logiche interne alla natura della loro relazione. Il meccanismo è tuttavia subordinato alla prospettiva della narrazione e dunque solo il profilo di Renato è tracciato. Luciana rimane nell'indistinto, avvolta in un incalzante sequenza di «forse», che suggerisce solo ipotesi e non dà alcuna certezza. Nel testo leggiamo:

«Ti telefonerò al più presto.» le disse nel riaccompagnarla a casa. Sapeva che non l'avrebbe fatto. Forse, chissà, neanche lei l'avrebbe desiderato. Forse ella era paga dell'emozione di averlo rivisto e la sua assiduità l'avrebbe annoiata nella nuova vita (pp.126-127).

Nel racconto colpisce la frequenza con cui l'autrice rende manifesto il proprio pensiero. Si tratta di una cifra stilistica dell'intera raccolta e qui è importante rilevare che la tendenza è molto più presente in *Disincanto* che ne *Il dubbio* e *Il tempio chiuso*. Ciò è indice di un mutamento nelle finalità narrative, nonostante le affinità tematiche. Per chiarire, partiamo da due passaggi del racconto:

Quando Luciana gli fu dinnanzi si trovò imbarazzato: poiché sono assai difficili le prime fasi tra due persone che sono stati dei folli amanti e si vogliono rivedere mascherati da buonissimi amici. Per fortuna vi sono sempre le sigarette e c'è anche il tempo e l'ottima cera (p.124).

Anche lei lo trascinava inesorabilmente al passato, neppure lei medesima sapeva per un poco dargli le ore di allora. Forse perché ogni ora ha un proprio incanto che si distrugge con lei e non ve n'è una uguale all'altra e in questo è il loro fascino (p.126).

I due brani sono la chiara espressione di un forte intervento autoriale, volto a fissare delle regole nell'ambito del rapporto a due. In effetti *Disincanto* non racconta

l'amore, obiettivo de *Il dubbio* e de *Il tempio chiuso*, piuttosto lo teorizza a partire dallo sguardo di lui.

In generale nel rapporto di coppia, su cui i tre scritti si interrogano, secondo l'ottica dei protagonisti maschili, la presenza femminile è un contorno di bell'aspetto, un corpo impreziosito da gioielli e pellicce, l'incarnazione di una giovinezza leggera e a tratti ottusa. Le dinamiche che legano gli uomini alle loro compagne sono essenzialmente due: il possesso e l'ossessione, entrambi i concetti implicano la sfera della carnalità. Per quanto concerne l'idea di possesso leggiamo un passaggio da *Il tempio chiuso*:

Carlo era profondamente scosso; un senso di orgoglio l'invase al pensiero che quella piccola donna, fatta di desiderio vivo, fosse sua, soltanto sua... si sentì perfino geloso della gente che tra poco l'avrebbe ammirata a teatro [...] Rideva, ora, Mirella ed egli avrebbe voluto mordere quel riso; avrebbe desiderato di non più uscire, lui, perché gli altri non potessero vedere quella sua maniera di ridere che scuoteva i sensi, né lo splendore dei denti, né gli occhi socchiusi attraverso le ciglia lunghe (pp.41-42).

L'elemento sessuale è chiaramente esplicitato. In riferimento invece all'aspetto dell'ossessione l'*incipit* di *Disincanto* offre un valido esempio:

Poiché in ogni donna voleva ritrovare Luciana nessuna era più sua. Nemmeno una, tra le tante che vedeva ogni giorno passare per la strada, gli sembrava desiderabile. Poiché nessuna aveva le sue gambe, nessuna il suo volto e quella aveva gli occhi più scuri e quell'altra la bocca più grande e nessuna, nessuna era lei [...] Non poteva trovare la copia e se l'avesse trovata forse non l'avrebbe amata poiché allora invece del corpo avrebbe cominciato a desiderare l'animo (p.119).

Subito dopo il testo chiarisce il concetto di «animo» nell'intendimento di Renato, che non risulta un sinonimo di pensiero o essenza dell'individuo, ma molto condivide invece con i concetti di corporeità e sessualità. Leggiamo:

A desiderarne i subitanei abbandoni, la dura maniera di riprendersi, l'infantile chiacchierio e l'intelligente maniera di donarsi che faceva, attraverso la carne, godere intimamente il cuore (p.119).

In quest'ultimo brano vi è un ulteriore elemento da sottolineare: a Luciana è attribuito «l'infantile chiacchierio». Anche Ornella (*Il dubbio*) e Mirella (*Il tempio chiuso*)

sono, in più punti della storia, definite con termini riconducibili al campo semantico dell'infanzia; vediamo alcuni esempi:

Ornella è morta; pure sembrano così vivi i suoi occhi nella fotografia che ride qui sul mio tavolo da lavoro. «La tua piccola moglie che ti ama» (*Il dubbio*, p.190).

«Come mai così tardi, piccina?» (*Il tempio chiuso*, p.40).

«Vuoi proprio uscire, piccina?» (*Il tempio chiuso*, p.42).

Mirella; piccola donna bugiarda senza la quale la sua vita sarebbe inutile (*Il tempio chiuso*, p.46).

Le donne sono dunque, agli occhi dei propri compagni e perciò nell'immagine restituita dai racconti, delle bambine, occupate a giocare con i trucchi per fingersi adulte. Nella raccolta questa declinazione del femminile è molto ricorrente, anche, come vedremo, in quei testi disposti secondo il punto di vista di lei (*La casa sul laghetto azzurro*). L'altra categoria, che, con i suoi schemi e le sue logiche, imprigiona la narrazione del soggetto-donna, è il materno, sul quale si tornerà ampiamente più avanti.

1.2 Dalla parte di lei

I due racconti che propongono un'articolazione del tema amoroso ancora tramite la figura della coppia, ma adottando un punto di vista femminile, sono: *Il rifugio* e *La casa sul laghetto azzurro*.

Il primo ha come protagonista Anna, coinvolta in una relazione sentimentale con Sandro, un uomo infedele, che tuttavia si rivolge a lei nel momento del bisogno. Il secondo ha al centro la figura di una giovanissima sposa, Mitì, che lascia le comodità della città e della propria condizione borghese per trasferirsi in campagna con il marito Gianni che fa l'ingegnere. Le figure femminili sono potenti esemplificazioni di due categorie, Anna è simbolo del materno e Mitì dell'infanzia. Partiamo come sempre dai testi. Ne *Il rifugio* Sandro, disperato per la malattia che ha

colpito sua madre, chiede ad Anna di incontrarlo; la donna è felice e durante l'incontro riflette così:

Sandro continuava a parlare; mi diceva che non poteva pensare alla disperazione che l'avrebbe invaso se fosse sparita la mamma. La mamma. Parlava di lei e sembrava al mio animo che parlasse di me. Mi guardava con i suoi grandi occhi azzurri che sembravano spruzzati di polvere d'argento, mi guardava come una cosa solita, senza amore, senza passione, come si guarda un oggetto che si ama, ma che si è abituati a vedere (pp.143-144).

L'identificazione con la madre dell'uomo è presentata come una dinamica che insorge spontanea nell'animo della protagonista; l'atteggiamento di lui spinge verso la sovrapposizione delle figure, ma la donna appare naturalmente materna. Nel secondo stadio di questo processo entra in gioco l'alterità dell'amante. Anna rafforza dunque la propria identificazione con la madre di Sandro, contrapponendo a quest'ultima e quindi a sé l'immagine dell'amante. Leggiamo:

Forse il viso dell'altra se gli fosse apparso allora gli sarebbe sembrato insopportabile: aveva i capelli neri lucidi, la bocca sensuale e cattiva e gli occhi fatti più per essere guardati che per guardare. Avrebbe stonato quell'immagine di carne accanto al visino di cera della sua mamma (p.144).

Il terzo passaggio, che sancisce il completo annullarsi della protagonista, non solo nel profilo della madre dell'uomo amato, ma nel materno inteso come categoria universale dell'accoglienza e della cura, si avvale di una semantica che riconduce al titolo del racconto; nel testo si legge:

Forse di me in quel momento aveva visto solamente le braccia, due braccia aperte incontro alla sua pena e aveva pensato che sarebbe stato dolce rifugiarsi e che avrebbe potuto dormire. Ero contenta che mi avesse chiamato subito senza volere nulla di preciso (p.145).

Il processo è compiuto e l'identità specifica della donna è persa in favore della delineazione di un assoluto: il materno inteso come rifugio.

Il secondo testo oggetto di questa analisi è *La casa sul laghetto azzurro*, nel quale la giovane sposa protagonista è descritta come una bambina. È difficile isolare i punti in cui ricorre questa caratterizzazione del personaggio poiché i riferimenti sono continui. Partiamo da alcuni esempi:

[Mitì] Dava anche il becchime alle galline, che le chioccolavano intorno o le foglie verdi ai conigli: e si divertiva e rideva come una bambina (p.179).

[Mitì] Gli si gettò sul petto forte [di Gianni], gli mise le braccia intorno al collo e, poi, prendendogli la testa tra le mani, lo baciò tante volte, forte, forte come una bimba (p.187).

Ancora nella direzione di ricostruire un soggetto infantile si inserisce la tendenza nel narrato a fare ampio uso dei diminutivi, evidente nello stesso titolo, in cui si menziona il laghetto sul quale si affaccia la casa di Gianni e Mitì. Vediamo ancora alcuni passaggi nel testo:

[Mitì] Sembrava tutt'una con i fiori del giardino, con la sua casetta chiara, [...] e la sua cucinetta a quadri bianchi e azzurri (p.181).

Era molto carina, quel giorno, Mitì con le guance rosse come le bucce delle mele e le mani che odoravano di frutto. Si era fatta una macchia sul vestitino celeste e rideva di questo (p.182)

Da tutti i brani citati emerge la figura di una donna-bambina, che affronta la propria condizione di sposa come un gioco felice e spensierato. L'incontro tra la protagonista e una vecchia amica, appartenente al mondo che Mitì ha ormai deciso di abbandonare, rafforza nella giovane la convinzione della propria scelta e delinea un contesto, quello dal quale la ragazza proviene, decadente, misero e privo di autenticità. La decisione di Mitì è dunque presentata come giusta oltre che felice. Non si possono tuttavia tralasciare alcuni aspetti problematici della narrazione. Così come è stato rilevato per i racconti del blocco precedente (*Il tempio chiuso*, *Disincanto* e *Il dubbio*), anche in questo caso la figura femminile è definita esclusivamente in relazione alla sfera del privato, mentre il personaggio maschile s'impadronisce, secondo un meccanismo usuale ne *L'anima degli altri*, della dinamica lavorativa, affermandosi quindi nella dimensione del pubblico. Ma l'aspetto più interessante, centrale nell'analisi che si sta conducendo sulle declinazioni del tema d'amore, riguarda proprio la trattazione di quest'ultimo. Ne *La casa sul laghetto azzurro* e anche ne *Il rifugio* la rappresentazione del sentimento amoroso si

contrappone nettamente a quanto emerso per i tre racconti disposti secondo una prospettiva maschile. Questi insistono sull'amore come ossessione e possesso, mentre per Mitì e Anna esso è gioco, accoglienza, conforto e cura. In queste dinamiche la carnalità non trova posto, essa è anzi fortemente dissonante rispetto alle logiche proprie di un rifugio materno (*Il rifugio*) o di un giardino d'infanzia (*La casa sul laghetto azzurro*). A seconda dunque dei mutamenti del punto di vista la tematica amorosa assume fisionomie opposte, indicative dell'incompatibilità dei soggetti protagonisti. Questo determina la sostanziale sconfitta del sistema a due, ravvisabile sia nei disincanti e nei tradimenti delle storie del primo blocco, sia nelle esperienze parziali del sentimento, perché filtrate attraverso altri contesti, quali il materno e l'infanzia, che fanno Anna e Mitì. Non credo sia esplicita volontà dell'autrice rappresentare la crisi del rapporto amoroso uomo-donna in un'opera legata alla fase dell'esordio, ma la forte tipizzazione dei personaggi di queste storie spinge verso la loro contrapposizione, che non è ancora problematizzata con consapevolezza, ma che rappresenta il punto di partenza di futuri approfondimenti. Cosa accade quando un personaggio femminile esce dalla sfera del privato per entrare in quella del pubblico, appropriandosi della dimensione lavorativa? E cosa accade quando lo stesso soggetto smette di concepire l'amore come un gioco felice o un caldo rifugio? Quali ripercussioni possono avere questi cambiamenti sulla dinamica uomo-donna? Opere come *Invito a pranzo*, per restare nell'ambito del genere racconto, forniscono valide risposte, ma i profili femminili e maschili de *L'anima degli altri* contribuiscono alla formulazione delle domande.

1.3 Un mazzo di viole: coesistenza di due prospettive

Ne *L'anima degli altri* vi è un racconto che propone la riflessione sul tema d'amore, mettendo a confronto il punto di vista femminile con quello maschile. Il testo è *Un*

mazzo di viole, i cui protagonisti, Dana e Andrea, sono sul punto di separarsi per volontà di lui. Il breve scritto presenta un ordinato alternarsi delle due prospettive, che risultano profondamente distanti nel modo di intendere il sentimento. La protagonista, insegnante di piano, ricostruisce, mediante il discorso diretto, il trasporto provato per un giovane allievo russo, che non si è mai tuttavia concretizzato in vera relazione, ma che, nella sostanza, sembra rivelarsi molto più vicino all'amore rispetto al rapporto con Andrea. Così la donna ne parla:

Io non so perché l'ho amato... forse per quel suo sorriso raggianti con il quale m'accoglieva ogni mattina. [...] Quando venne la primavera egli mi fece trovare un mattino, sul piano, un mazzo di viole [...] Da allora in poi ogni giorno di lezione il piano era fiorito di viole. [...] Un giorno [...] andai da lui vestita di chiaro, con un grande cappello di paglia [...] Si fermò a guardarmi incantato e mi disse, ricordo, che io sembravo la Primavera intesa da Grieg e dipinta da Watteau. (p.172).

Nell'idea di Dana l'amore è dunque dolce poesia; il linguaggio degli amanti è quello dell'arte e dei fiori, lontano da ogni volgare materialità e anche da ogni carnalità. Poco più avanti, a questa concezione, la donna contrappone parole molto diverse per tracciare il profilo della relazione con Andrea:

Questo forse non è molto contro otto anni di amore per te, di fedeltà e di obbedienza alla tua vita di affari, ma tu hai ragione, Dreri, ed io per prima mi accuso... è una questione di sfumature e forse è giusto che sia così... (p.173).

In questo caso l'amore è sinonimo di fedeltà e obbedienza, concetti comunque fatti propri dalla stessa Dana, che avverte in sé un senso di colpa e un dolore per la fine del rapporto.

Andrea percepisce, in un primo momento, l'innocente storia della compagna come un tradimento, poi si rende conto della loro diversità nel modo di intendere il sentimento. Nel testo si legge:

In fondo, Dana si era innamorata un poco di quello studente russo perché amava la musica e perché le aveva regalato le viole; già, lui, Andrea, invece non aveva mai regalato alla sua bimba un mazzo di viole [...] Egli aveva i suoi affari, era vero, e forse era per questo che mai aveva avuto il tempo di sedersi vicino al piano per sentirla suonare (p.174).

L'uomo comprende in un certo senso le motivazioni della protagonista e questo determina la sopravvivenza del rapporto; resta tuttavia il dato di fondo, che vede il contrapporsi di due logiche molto diverse. Da una parte l'amore inteso nell'ottica femminile come esperienza romantica, fatta di sguardi, sorrisi, fiori e poesia; dall'altra il sentimento secondo la prospettiva maschile, basato sulla fedeltà, l'obbedienza e la devozione. Negli ultimi brani citati emergono inoltre due aspetti, già riscontrati nei cinque racconti analizzati in precedenza. Il primo riguarda la delineazione della donna definita come bambina; nel racconto vi sono infatti continui riferimenti in questa direzione, così come abbiamo visto per Mirella, Ornella, Luciana e Mitì. Il secondo aspetto riguarda invece la caratterizzazione dell'uomo, che conduce una «vita di affari». Egli è dunque delineato, come l'avvocato, l'ingegnere e Gianni, mediante la propria collocazione lavorativa e perciò in relazione alla dimensione pubblica.

Un mazzo di viole conferma nei contenuti tutti gli elementi già emersi negli altri racconti presi fino a qui in esame, ma li inserisce in una modalità narrativa basata sul confronto delle due prospettive che rafforza la contrapposizione tra le posizioni espresse dai soggetti.

2. Il valore iniziatico dell'amore

2.1 Dalla parte di lui

Il racconto che affronta l'amore come tappa di un processo di formazione al maschile è *La camicia da sposa*. Come detto in precedenza il protagonista è Mario, innamorato della cugina più matura Elena che è in procinto di sposarsi.

Nella prima parte del testo (pp.25-30) sono molto frequenti i passaggi che esprimono valutazioni generali e sono perciò riconducibili a un intervento autoriale.

L'incipit rappresenta un valido esempio :

Quella di Mario era l'età dolorosa dei ragazzi. Quindici anni: l'età nella quale si forma il carattere attraverso le umiliazioni e le delusioni della vita. L'età delle malinconie passeggera e irragionevoli, nella quale duole la tristezza di non essere ancora considerati abbastanza e urta contro l'orgoglio e la certezza di avere l'avvenire in pugno (p.25).

La voce dell'autrice assolutizza la condizione di Mario, rendendo dunque quest'ultimo il simbolo di un'intera categoria: la gioventù. L'amore si configura in questo quadro come un passaggio inevitabile, nel testo infatti leggiamo ancora:

A quell'età ci si innamora come se fosse un dovere; si sceglie la persona che si deve amare e si soffre per lei. Più tardi sarà la persona che ameremo che sceglierà noi (p.27).

Dopo aver teorizzato il soggetto - Mario, rappresentante di una giovinezza che dietro la forza cela le proprie debolezze - e l'oggetto - l'amore, esperienza obbligata di ogni percorso formativo - la voce autoriale interviene per stabilire una distinzione tra maschile e femminile, in relazione alle modalità con cui i due sessi fanno esperienza del sentimento e dunque dell'oggetto appena teorizzato. Leggiamo:

Le ragazze mostrano alle altre compagne subito a nudo il loro cuore. Non così gli uomini: quelli si logorano in silenzio senza aprirsi con nessuno, sicuri di non essere compresi. L'animo femminile è più disposto ad accogliere le prime confessioni ed a comprenderle (p.30).

La prima parte del racconto, indirizzata a proporre regole generali piuttosto che a tracciare situazioni specifiche, fornisce dunque delle importanti coordinate di lettura per l'intero testo. La condizione di Mario è universale e l'amore è un'esperienza

assoluta, ma l'uomo e la donna sono diversi nell'affrontare il sentimento e ciò che esso determina. Sulla base di questi assunti è costruita la seconda parte del racconto (pp.31-36), in cui il tema amoroso da pura astrazione si concretizza in una specifica immagine. Nel testo si legge:

A tenerla solo nelle mani, quella camicia, batteva il cuore al ragazzo: vi passava e ripassava sopra la palma e il contatto gli faceva salire delle fiamme al volto. Ne gioiva voluttuosamente: vi vedeva dentro il bel corpo di Elena. Per la prima volta - e la mano carezzava lievemente la seta - prese a desiderarla come un pazzo. [...] Tuffò la faccia nella seta e si sentì ancora più perduto, più svanito, più debole e più forte insieme (p.34).

La camicia da sposa è immagine del corpo di Elena. Il rapporto di Mario con l'indumento di seta è carnale e più avanti questo aspetto è completamente esplicitato («Allora Mario capì che gli sfuggiva dalle mani la sola cosa che fosse simile alla carne di lei» p.35). Nel percorso formativo del giovane uomo l'elemento amoroso è dunque presentato come un bisogno urgente che coinvolge la sfera della corporeità. Mario, posseduto dall'amore, è definito «pazzo», secondo la medesima logica espressa nella costruzione dei protagonisti maschili de *Il tempio chiuso*, *Disincanto* e *Il dubbio*. Anche in questo caso, dove il personaggio è fotografato all'inizio del proprio percorso, l'amore si conferma dunque ossessione e desiderio di possesso del corpo femminile. La passione con cui Mario accarezza la camicia è tuttavia ancora innocente, ma inevitabilmente richiama l'immagine di Lorenzo in *Giornata d'agosto* (*Invito a pranzo*), che tocca le vesti di un'altra Elena, la donna più grande con cui ha una relazione.⁴⁰ Entrambi i racconti si chiudono con una fuga, Mario scappa dalla

⁴⁰ «[Lorenzo] 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 ardire; poi tornò a carezzarli, lentamente. Immaginò Elena indossarli 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. Intanto seguiva a toccarli: passava la mano nella scollatura, l'infilava su per le brevi maniche fino al giro dell'ascella» (*Giornata d'agosto* in *Invito a pranzo*, p.185).

«Allora, svelto si diresse al mobile che occupava la parete dirimpetto all'armadio e aprì un cassetto: conteneva biancheria intima, fiori artificiali, fazzoletti. Di fronte a quella squisitezza prettamente femminile ristette [...] palpeggiando quelle sete finì sotto le sue dita la ruvida fascia elastica che tratteneva le carni molli della donna sulla quale andava ad abbattersi nel buio, ad occhi chiusi» (*Giornata d'agosto* in *Invito a pranzo*, pp.185-186).

cugina che ride del suo sentimento e Lorenzo fugge solo dopo aver compiuto un atto di violenza nei confronti della donna che sostiene di amare follemente. Quest'ultimo dunque ha perso l'innocenza del primo.

2.2 Dalla parte di lei

Arsura è il racconto che, disponendosi secondo una prospettiva femminile, affronta il turbamento amoroso di una giovanissima, Mariella. La trattazione del tema mi pare molto più complessa, nonostante la semplicità della trama, rispetto a quanto è stato riscontrato ne *La camicia da sposa*. Il dato interessante è l'emergere di una modalità femminile di relazionarsi all'amore che risulta molto diversa da quella maschile, espressa da Mario nel testo analizzato in precedenza.

Mariella, in un assolato pomeriggio d'estate, mentre il resto della famiglia riposa, ricerca la solitudine, rifugiandosi in giardino. Leggiamo:

Mariella ha paura ogni giorno che le rubino quest'ora. Ha il gusto della solitudine inquieta dell'adolescenza. È l'ora dei pensieri, nella quale può fantasticare senza che le sorelle, le cugine, il parentado incomprensivo la pungano con frasi derisorie e la distolga dal sogno (p.76).

La ragazza, in un momento che le appartiene totalmente, esercita dunque la libertà di pensare. Ma verso cosa si rivolge la cara attività? Ancora nel racconto:

Ora Mariella può pensare liberamente senza che se le chiedano su che mediti debba inventare in fretta una bugia. E non pensa nulla di male, pensa forse alla trasparenza del cielo, pensa che domani vuol tornare nello stesso luogo e ogni giorno per la vita; sono i proponimenti eterni dell'adolescenza (p.77).⁴¹

La formula «non pensa nulla di male» torna nel testo molte volte, in un continuo tentativo di restituire la nobiltà dell'atto di pensare e anche la sua centralità nel

⁴¹ La struttura del racconto vede una contrapposizione tra Mariella e gli altri componenti della famiglia, questi ultimi rappresentano un ostacolo al libero fluire del pensiero della ragazza. Il medesimo meccanismo interessa Mario ne *La camicia da sposa*. Ne *L'anima degli altri* questo schema narrativo è piuttosto ricorrente; il/la protagonista incontrano resistenze al proprio essere e/o agire all'interno dei contesti in cui operano, che spesso sono quelli familiari. Un altro esempio è dato dal racconto *Autorità*, in cui al protagonista si oppongono sistematicamente la moglie e la figlia, che incarnano l'insormontabile ostacolo alla realizzazione del sogno del viaggio, perseguito dell'uomo.

processo di formazione del sé. La voce autoriale a un certo punto interviene con forza per palesare questi intenti:

Non pensa a nulla di male; ma comincia a sentire l'indipendenza della propria meditazione e, istintivamente, il pudore della formazione del proprio «io» (p.77).

Il grande tema della costruzione dell'io e dunque dell'identità nel soggetto donna sarà molto importante in *Concerto*, mentre nella raccolta del 1935 è presente solo in questo racconto. Si tratta di una riflessione non approfondita, ma di certo significativa, che contribuisce a costruire quella dimensione complessa entro cui inserire l'elemento amoroso e la relazione che con quest'ultimo ha la protagonista femminile. Il turbamento assume nel narrato le sembianze di Gigi, un giovane giardiniere che lavora nella proprietà di Mariella. L'attrazione della ragazza per l'uomo e per la sua fisicità è resa senza insistenze sull'elemento della carne, ma sublimandola mediante immagini di pensiero. Vediamo le parole del testo:

[Gigi] Lavora e suda; sul torace si disegnano i muscoli e le spalle s'inarcano per lo sforzo. È perfetto. Mariella ricorda certe statue di bronzo viste in un'esposizione di arte moderna. Ma Gigi è più bello, forse perché è vivo. Non sa perché, le viene in mente una pagina di un romanzo letto di nascosto (p.79).

Il piacere provato per la vista di Gigi è accostato a quello avvertito dinnanzi all'arte o durante una lettura proibita. La carnalità si stempera dunque in immagini che evocano l'idea della riflessione solitaria.⁴² Non vi è in Mariella una reale ricerca dell'altro, ma una necessità contemplativa da tenere tutta per sé. Non a caso la ragazza a un certo punto si allontana volontariamente da Gigi («È meglio che se ne vada, Mariella, se no quello [Gigi] sarebbe capace di pensare che è venuta lì per lui» p.80) per continuare l'esperienza del piacere da sola, proprio tramite una lettura:

⁴² In questa declinazione del tema amoroso mi pare evidente la consonanza con il testo *Un mazzo di viole (L'anima degli altri)*, in cui la protagonista Dana considera la relazione platonica con il giovane allievo di pianoforte intensa e pura. Anche in *Un mazzo di viole* torna l'elemento dell'arte, richiamato dalla musica, che unisce la protagonista e l'allievo e dalla pittura, con il riferimento a Watteau e alla sua Primavera, che Dana incarna agli occhi del giovane studente.

In casa si sente il pianto di un bimbo che si desta. Ora scenderanno tutti ed allora è meglio risalire, leggere quel famoso romanzo proibito [...] Non c'è nulla di male, lo sa, ma a lei piace avere qualche segreto tutto per sé (p.81).⁴³

Il sentimento amoroso, legato al percorso di formazione di un soggetto femminile, è dunque un elemento che si inserisce in un quadro emotivo complesso, in cui sono compresi dei meccanismi indirizzati alla costruzione della dimensione del sé. Il turbamento amoroso, innescato ovviamente da un soggetto vivo, diventa la condizione per una riflessione solitaria. Esso non si muta mai in cieco desiderio, come invece accade quando il sentimento è osservato da una prospettiva maschile, ma è una necessità della mente, la quale si apre così all'esercizio del pensare a sé e per sé. L'oggetto amoroso è dunque posto unicamente per determinare un percorso individuale e libero del soggetto-donna.

2.2.2 La figura della madre

Il materno è un tema centrale ne *L'anima degli altri*. Analizzeremo tre racconti: *La madre celebre*, *La sua strada* e *Il miracolo*, che hanno come protagoniste delle madri molto diverse, opposte in alcuni casi, ma che concorrono alla ricomposizione di un modello unitario e complesso. *La madre celebre* e *La sua strada* tratteggiano due figure contrapposte, la prima è una non-madre, la seconda è una madre per eccesso; torneremo in modo dettagliato sul significato di queste definizioni. Ciò che mi pare utile focalizzare in questa introduzione all'analisi è che la diversità delle due donne è misurata su un medesimo terreno d'azione, quello riguardante la cura della figlia o del figlio e dunque dell'altro. La dinamica dell'accudire risulta connotativa del

⁴³ Registriamo, in chiusura del brano citato, il riferimento alla dimensione dell'io. Il richiamo appare strettamente legato ai temi dell'amore e del piacere, come esperienza del sé. Ricordo che nella raccolta *Concerto* l'elemento amoroso ha una posizione di assoluto rilievo nella costruzione del tema della coscienza del sé. *Arsura* mi sembra anticipare questa tendenza, anche se in modo episodico.

materno, la cui autenticità dipende proprio dalla presenza o dall'assenza della capacità di accogliere l'altro, facendo retrocedere il sé. Il racconto *Il miracolo* radicalizza queste logiche, secondo un processo per cui la madre non è solo colei che presta cure, ma una guardiana della vita stessa, in grado di generarla e di pretenderla quando essa viene meno nel proprio figlio. Il testo assolutizza dunque il concetto di maternità, perseguendo l'esplicito obiettivo di rappresentare "la madre".⁴⁴ La tensione a costruire un modello è una peculiarità de *L'anima degli altri*, che differenzia la raccolta dalle altre tre dell'autrice (*Concerto*, *Fuga* e *Invito a pranzo*), in cui si propende per una rappresentazione del multiforme che rifugge da logiche universalizzanti.

1. *La madre celebre*: il materno che abbandona

Fedora cresce nella convinzione che la madre sia morta, ma, all'età di quindici anni,⁴⁵ il padre le rivela che ella è viva, è una cantante e ha abbandonato la famiglia per continuare la professione artistica. Il racconto, in prima persona, non adotta la prospettiva della bambina e poi dell'adolescente che vive i fatti narrati, ma quella di un'adulta che guarda ad avvenimenti ormai lontani, con uno sguardo maturo che consente di osservare ogni cosa con lucidità, indagando le cause dei comportamenti assunti e giudicando la figura materna e quella paterna con la consapevolezza del

⁴⁴ Vorrei ricordare che il tema del materno raggiunge probabilmente l'apice del suo sviluppo nella raccolta *Fuga*. L'opera raccoglie infatti molti testi che ruotano intorno alla tematica, includendo anche una trattazione più sistematica del paterno che ne *L'anima degli altri* è soltanto abbozzato (*La madre celebre*). I racconti principali sono: *Tornato alla madre*, *Padre e figlia*, *Tempo della madre*. Vi sono tuttavia anche altri testi in cui le figure di madri, pur non essendo protagoniste, sono presenti in importanti ruoli.

⁴⁵ L'età dei quindici anni è ricorrente come spartiacque tra l'infanzia e la maturità e dunque come tappa iniziale di un percorso di consapevolezza. Mario (*La camicia da sposa*) ha la stessa età quando si innamora della cugina, sperimentando le gioie e soprattutto i dolori del sentimento. In *Invito a pranzo* il racconto conclusivo, *La ragazzina*, ha come protagonista ancora una quindicenne; anche in questo caso l'età segna una fase di passaggio non indolore.

dopo.⁴⁶ La modalità narrativa consente inoltre all'autrice di veicolare la propria voce, indirizzata, come sempre nella raccolta, a esprimere ammonimenti generali e a tracciare regole universalmente valide, attraverso quella della protagonista adulta che, ripercorrendo la vicenda, la analizza. Emergono così le tappe della relazione madre-figlia, culminanti in un annullamento del rapporto stesso. Vediamo con ordine questi passaggi, ponendo attenzione alla forma assunta dal materno all'interno dei singoli momenti:

- Nella prima fase la protagonista si relaziona con la madre, creduta morta, attraverso una fotografia. L'oggetto è da una parte divinizzato («Non avrei potuto vivere senza quella fotografia: avevo per essa un senso d'idolatria» p.97), dall'altra diventa un corpo vivo, a cui confessare affanni e dolori («[...] avevo preso l'abitudine di parlare con la mamma e raccontarle le mie disillusioni. Ne avevo tante!» p.98). L'immagine del materno coincide con la proiezione dei desideri della figlia; la madre reale è infatti assente.
- Il secondo momento, di breve durata, si avvia quando Fedora riceve dal padre la notizia che sua madre vive e vuole incontrarla. Nel testo leggiamo:

Mi pareva di aver vissuto una finta vita fino ad allora [...] Anche la fotografia mi aveva mentito [...] Quindi pensai a mia madre severamente con l'inflessibile severità degli adolescenti esaltati dalla fiamma di un ideale che credono poter conservare intatto per tutta la vita (p.100).

La prima reazione della ragazza è dunque di rabbia e di rifiuto. Il brano citato si chiude con una considerazione chiaramente riconducibile all'autrice ed espressa mediante la voce di Fedora adulta che guarda alla bambina ferita di un tempo. La riflessione assolutizza l'atteggiamento di severità nei confronti

⁴⁶ Ancora nel testo *La ragazzina (Invito a pranzo)* è adottata la medesima prospettiva, ovvero quella di un'adulta che guarda alla ragazza di un tempo ormai passato. *L'incipit* del racconto recita: «Ero ingenua, allora. Avevo quindici anni, ero già alta, grande e grossa, ma a casa tutti dicevano che ero una ragazzina» (p.267). La formula «Ero ingenua, allora» indica chiaramente lo sguardo retrospettivo di chi narra.

della madre che abbandona, trasformando il caso specifico in esempio universale. Questa fase, come la prima, si costruisce nell'assenza della reale figura materna e dunque esclusivamente sulla base degli stati d'animo della figlia.

- La terza tappa è l'unica in cui la protagonista sembra ricongiungersi positivamente con l'idea della madre («Poi d'un subito presi ad amarla pazzamente [...] E dimenticai le menzogne e l'abbandono, tutto, poiché avevo trovato la mia mamma...» pp.100-101). La gioia cresce con l'approssimarsi dell'incontro, ma vi è un passaggio che spezza la tensione dell'attesa:

[...] oggi solo posso comprendere ciò che mio padre dovette soffrire della durezza, e più ancora, dell'indifferenza che ebbi per lui nella mia attesa (p.101).

L'uso dell'avverbio «oggi» rende evidente la prospettiva della narrazione e ne preannuncia gli esiti: la disgregazione del materno a vantaggio della figura del padre; torneremo a breve su questo punto. Registriamo intanto che anche questa fase è caratterizzata dall'assenza della madre reale, sostituita dalle proiezioni sognanti della figlia.

- Il quarto momento sancisce finalmente l'incontro tra le due donne. La madre entra in scena fisicamente e questo determina la progressiva dissoluzione dell'immagine costruita da Fedora («Ero sola ed avevo una grande amarezza nel cuore: l'amarezza di sentirmi desolatamente senza mamma, proprio allora che l'avevo trovata » p.104). La morte, non reale ma ideale, della madre nell'animo della figlia, apre alla valorizzazione del paterno:

Passò del tempo ed io pensai a mio padre, alla calma del suo studio severo ove lavorava alla luce verde della lampada. Ebbi fretta di andare a raggiungerlo (p.104).

Il racconto, disponendosi secondo il punto di vista di una figlia abbandonata, ragiona sull'assenza del materno più che sulla sua presenza. Nello spazio di questa mancanza

si intravede il profilo della madre che vi sarebbe dovuta essere. È la protagonista stessa, ricordando la bambina che è stata, a ricostruire, attraverso le aspettative di allora, la figura materna desiderata, caratterizzata da una naturale e amorevole propensione alla cura.

2. *La sua strada*: la madre abbandonata

Il racconto *La sua strada* ha come protagonista Luisa, addolorata per il distacco dal figlio Roberto, il quale, sposandosi, abbandona la casa dei genitori. La prospettiva adottata ribalta completamente quella espressa ne *La madre celebre*, in cui il rapporto madre - figlia è osservato dal punto di vista di quest'ultima, che è anche colei che subisce l'abbandono. Ne *La sua strada* la relazione madre -figlio è invece analizzata a partire dall'ottica della prima, che si sente messa da parte. La natura dell'abbandono nei due testi è molto diversa. Ne *La madre celebre* la madre si allontana dalla figlia per continuare la professione di cantante; Roberto lascia invece la casa dell'infanzia e con essa la madre, per iniziare una nuova vita con la moglie Fulvia. La separazione acquista tuttavia per Luisa un valore più profondo, delineandosi infatti come passaggio traumatico, poiché interrompe le dinamiche dell'accudire di cui la funzione materna è portatrice. Registriamo ancora un ribaltamento della prospettiva rispetto all'altro racconto, in cui la madre si sottrae volontariamente agli obblighi di cura verso la figlia e la famiglia. La scelta, in base al punto di vista espresso dalla narrazione, è ricondotta a una non-maternità, riconosciuta sia da Fedora, che alla fine sente di essere ancora orfana, sia dalla stessa madre, che preferisce pensarsi una sorella maggiore della figlia («[la mamma] disse tante cose varie: [...] che era una vergogna avere una figlia grande come me e che ciò l'avrebbe invecchiata molto. Allora vi fu chi disse che sembravamo sorelle. Era vero, ella rise e mi baciò» pp.103-104). Luisa de *La sua strada* sostanzia invece la propria

funzione materna esclusivamente con il lavoro di cura; la sua preoccupazione è che la nuora non sia in grado di proseguire in questa direzione. Nel racconto si legge:

[...] la mamma temeva questa nuova casa che attendeva il suo ragazzo ove, forse, i «cocktails» sarebbero stati buoni e le camicie veramente stirate male! Forse Fulvia non si sarebbe preoccupata eccessivamente che Roberto si fosse difeso dal freddo che gli era tanto dannoso a causa di quella vecchia polmonite (p.206).

Il testo si conclude con queste parole:

Nella sala da pranzo v'è il grammofono chiuso e v'è, al muro, una vecchia stampa che rappresenta un grosso cane vicino a due gattini. Quella divertiva Roberto quando era bambino... già, chissà... forse diventerà ancora qualcuno, tra poco... Allora la signora Luisa pensa a questo qualcuno e sorride (pp.208-209).

Nel finale dunque la protagonista ritrova la speranza, contrapponendo alla «terribile solitudine» (p.109) la gioia di un nipote. L'arrivo di un bambino consentirebbe infatti il rigenerarsi della funzione materna della cura, sottratta a Luisa dall'irruzione di Fulvia nella vita del figlio. Non a caso la caratterizzazione del personaggio della nuora rifugge ogni elemento riconducibile a un'idea di accoglienza. La delineazione della donna insiste infatti su aspetti ferini, aggressivi e dunque non materni, secondo il concetto di maternità incarnato dalla protagonista. Leggiamo alcuni passaggi che ricostruiscono la figura di Fulvia:

L'amore l'aveva preso [Roberto] come un morbo violento per quella creatura tutta bruna e sfavillante come un idoletto sudanese (p.201).

Lo sguardo era felino e quel dentino aguzzo che si scopriva, nel sorriso, all'angolo della bocca le dava un'aria di piccola tigre (p.204).⁴⁷

Il profilo di Luisa, contrapposto a quello di Fulvia, incarna la funzione materna per eccesso. La donna esaurisce la propria identità nel ruolo di madre e dunque smettendo di ricoprirlo cessa di esistere. Se ne *La madre celebre* abbiamo riscontrato la rappresentazione di una non-maternità, ne *La sua strada* vi è quella che potremmo

⁴⁷ È interessante notare che la caratterizzazione di Fulvia, costruita per rappresentare il non-materno, si avvalga degli stessi elementi utilizzati dall'autrice per tracciare il profilo dell'amante di Sandro ne *Il rifugio (L'anima degli altri)*. L'obiettivo in quest'ultimo caso è quello di rafforzare per contrasto la maternità insita nella figura della protagonista Anna; allo stesso modo il profilo di Fulvia fa emergere più netto quello di Luisa, incarnazione del materno.

definire una iper - maternità. In entrambi i casi l'autrice ragiona dunque su soggetti che tendono ad estremizzare il modello, con l'obiettivo, a mio parere, di rendere più evidenti le caratteristiche di un materno equilibrato e ideale che fa da sfondo alle due figure dei racconti.

3. *Il miracolo*: rappresentazione della categoria del materno

Il miracolo è un testo centrale per completare la riflessione sul materno che si sta conducendo. Ricordo brevemente che lo scritto, in terza persona, racconta lo svolgersi di una processione religiosa, interrotta dall'arrivo di Mariangela, che invoca il miracolo per il figlio morto che tiene tra le braccia.

La seconda parte del testo, intensa e struggente, segue i movimenti della donna, impegnata nel tentativo di farsi largo tra la folla, per presentarsi dinnanzi alla statua del santo portato in processione. Ella così entra in scena: «Da un casolare posto quasi sul ciglio della strada sbucò una donna» (p.57). A connotarla è dunque il sostantivo «donna» che presto è sostituito da un altro: «[...] la tenerezza del gesto lasciava comprendere come ciò che stringeva nelle braccia fosse creatura sua. Si vedeva che era una madre» (pp.57-58). Da questo momento della narrazione Mariangela è sempre definita con il sostantivo «madre», in più punti preceduto dall'articolo determinativo, a indicare dunque l'universale categoria del materno («La voce disperata, accorata, uscente dal petto gonfio di singhiozzi, era una voce di madre come quella di tutte le madri del mondo» p.60). Il nome proprio della donna è evocato soltanto dai sussurri della folla e non ritorna in altri passaggi del narrato.

In questa ricostruzione del profilo riveste un ruolo fondamentale il corpo, esso risulta determinante sia nel rapporto con quello del figlio senza vita,⁴⁸ sia nella

⁴⁸ «Allora di scatto curvò la schiena, piegò la testa, fino in terra; la rialzò [...] Quando guardò il suo fardello, lo strinse gelosamente al cuore» (*Il miracolo*, p.61).

dinamica con la statua del santo, priva di un corpo vivente.⁴⁹ La fisicità pulsante della protagonista è dunque un tramite tra il bimbo inerte e la statua, cupa nella propria fissità. Mariangela è l'incarnazione della forza vitale del materno, che, in quanto generatrice di vita, sembra sfidare il divino a compiere il medesimo atto sul bambino che è «creatura sua». L'immagine è maestosa e potente, essa nobilita e universalizza la riflessione sulla maternità che de Céspedes conduce nella raccolta. Il racconto, come detto, non a caso pensato in esclusiva per *L'anima degli altri*, vuole restituire alla figura una grandezza che le è propria per sua stessa natura e che nelle storie de *La sua strada* e de *La madre celebre*, non emerge con una nettezza tanto forte e commovente.

2.3 La forma

2.3.1 La struttura dei testi: prospettiva della narrazione

Dei diciotto racconti de *L'anima degli altri* quattordici sono redatti in terza persona (*Un ladro, La camicia da sposa, Il tempio chiuso, Il miracolo, Il capolavoro, Arsura, Serenità, Nudo dell'Ottocento, Disincanto, Autorità, Signorina Teresa, Un mazzo di viole, La casa sul laghetto azzurro, La sua strada*) e quattro in prima (*La madre celebre, Il rifugio, Colore locale, Il dubbio*). Tra i testi del primo gruppo cinque hanno un protagonista maschile (*La camicia da sposa, Il tempio chiuso, Il capolavoro, Disincanto, Autorità*); *Un ladro* ha due personaggi principali uomini; sei

«Le rotolò quasi dalle mani il figlio. [...] La madre si drizzò sulle ginocchia, aprì le braccia nel vento, e alzò la testa verso la statua di legno dipinta di porpora e d'oro» (*Il miracolo*, p.61).

«Allora la madre lo toccò, lo palpò, quindi, in un urlo altissimo, si gettò bocconi singhiozzando nella polvere» (*Il miracolo*, p.62).

⁴⁹ «Dal mezzo della strada la donna gridava al santo, immobile ormai; lo fissava con gli occhi fuori dalle orbite, voleva che il suo sguardo arrivasse fino a lui, lo urtasse, lo scuotesse quasi» (*Il miracolo*, p.60).

«La madre si mise nel mezzo della strada sbarrando col proprio corpo la marcia alla processione» (*Il miracolo*, p.61).

hanno al centro figure femminili (*Arsura, Serenità, Nudo dell'Ottocento, Signorina Teresa, La casa sul laghetto azzurro, La sua strada*); *Un mazzo di viole*, come si è visto, esprime una doppia prospettiva; *Il miracolo*, costruito intorno alla figura di Mariangela, la madre, pone delle complessità su cui torneremo.

Dei quattro testi in prima persona due hanno protagoniste donne (*La madre celebre e Il rifugio*); uno ha al centro un personaggio maschile (*Il dubbio*); un altro (*Colore locale*) presenta le stesse difficoltà de *Il miracolo* e anche su questo caso si tornerà a breve.

La terza persona è dunque nettamente prevalente; osservando tuttavia i due gruppi di scritti, caratterizzati da una differente modalità di narrazione, si notano consonanze nei temi affrontati e nelle strutture utilizzate. Intendo dire che entrambi gli insiemi presentano, da un punto di vista contenutistico e formale, tutti gli elementi connotativi della raccolta nel suo complesso e riassumibili in tre punti:

- La rappresentazione della prospettiva maschile e di quella femminile, con il conseguente utilizzo di protagonisti di entrambi i sessi.
- La focalizzazione delle dinamiche legate al sentimento amoroso, soprattutto nella declinazione del rapporto a due.
- L'indagine sul materno.

In ciascun gruppo vi è inoltre un racconto dissonante (*Il miracolo e Colore locale*) rispetto allo schema narrativo ricorrente nella raccolta, in base al quale è il personaggio-protagonista a incarnare il punto di vista che la storia vuole esprimere. Soffermiamoci dunque sull'articolazione di questi due scritti.

La struttura de *Il miracolo* è compatta; la prosa colpisce per l'assenza di espliciti interventi riconducibili alla voce autoriale, sempre molto presenti nei racconti de *L'anima degli altri*. Lo stile è improntato alla pura descrizione; il personaggio della madre irrompe sulla scena, come più volte detto, a metà della

narrazione, ma, nonostante questo, ella può essere definita la protagonista (il testo è imperniato infatti sul tema della maternità). La prospettiva espressa non è quella di Mariangela, la madre, ma piuttosto quella di un osservatore imparziale, esterno ai fatti. I vari personaggi sono delineati attraverso gli occhi e le voci delle altre figure presenti in scena. Quando, ad esempio, compare Donna Antonia, la più ricca del paese perché sposa di un uomo benestante, nello scritto si legge:

[Donna Antonia] Si volgeva indietro talvolta e con lei si volgevano le altre donne del paese. Dicevano allora queste che ella guardasse camminare tra gli uomini, taciturno ed isolato, il dottore (p.55).

La relazione clandestina tra la donna e il dottore è fatta intendere non attraverso un intervento autoriale netto e chiarificatore, ma piuttosto tramite gli atteggiamenti e le voci degli altri soggetti che il narratore esterno coglie e riporta. L'effetto finale restituisce l'idea che siano i personaggi stessi a definire i propri profili vicendevolmente. Il medesimo meccanismo è utilizzato per tratteggiare Mariangela; nel racconto si legge:

Passò nel cielo un lampo, delle parole saettarono tra le persone:
«É Mariangela»
«Quella del podere Sanetti.»
«Che vuole?»
«Che cerca?»
«Che fa?»
«Ha il bimbo nello scialle...»
«Stava male...»
«Stava male.»
«É pazza a trarlo fuori»
«É pazza!»
«Ha la difterite!»
«La difterite! É pazza! É pazza! Difterite, difterite, difterite...» (pp.59-60).

Le parole dei compaesani chiariscono dunque l'identità della donna che irrompe nella processione e, elemento centrale della storia, svelano il contenuto del fagotto che ella reca tra le braccia. Il narratore esterno non aveva infatti, sino a qui, completamente esplicitato la presenza del bambino, lasciandola solo intuire («[...] ma la tenerezza del gesto lasciava comprendere come ciò che stringeva fosse creatura sua» pp.57-58). In questo testo de Céspedes adopera dunque una prospettiva tendenzialmente

oggettiva. Si tratta di una volontà perseguita unicamente in questo racconto de *L'anima degli altri*, nel quale l'autrice sperimenta in profondità le potenzialità della narrazione in terza persona, i cui meccanismi troveranno ampia applicazione nelle raccolte successive.⁵⁰

Colore locale presenta la medesima struttura compatta de *Il miracolo*. Nella prima parte del testo (pp.149-152) la prosa è prevalentemente a carattere descrittivo. Il narratore-osservatore riporta oggetti e figure insistendo sui dettagli; egli tuttavia, a un certo punto, si palesa nel testo: «Anzi Ginetta e Rita, due sorelle, ma appunto perché tutti ammirano Rita io preferisco Ginetta» (p.151). La voce narrante diventa così un personaggio della storia che si ritrae durante un colloquio con la giovane cameriera:

[Ginetta] mi raccontava tra una portata e l'altra [che] è stata tre volte al cinema [...] Mi raccontava questo con aria di rammarico [...] Lo diceva con rassegnazione aggiungendo anche che una zia sposata da poco le aveva promesso di portarla una sera al Politeama. E allora mi domandò anche se era bello, [...] capii vi doveva aver pensato su da tempo [...] Una volta mi disse anche di aver inteso una signora dichiarare di essere stanca di cinema e teatri [...] Poi mi fece un sorriso adorabile e mi tolse il piatto con le bucce di mela (pp.153-54).

L'io narrante, disposto all'ascolto, è distante dalla rappresentazione delle due tipologie di avventori che frequentano il ristorante in cui lavora Ginetta e che nel testo sono così esemplificate:

É alla moda ora per le signore del così detto mondo che si diverte andare a finire la serata in qualche trattoria modestissima e sedersi su seggiole impagliate avanti a bicchieri di vetro rozzo e piatti dozzinali (p.150).

Al mattino la clientela è fatta d'impiegati, commessi viaggiatori, studenti e piccolo mondo indefinibile che consuma scrupolosamente i pasti a prezzo fisso (p.152).

Le due categorie, contrapposte nettamente, sono delineate ricostruendo l'idea di una reciproca rivalità («A sera invece [gli avventori del mattino] bisogna che vadano

⁵⁰ La delimitazione di un personaggio attraverso gli atteggiamenti e le voci di altre figure della storia è presente sia in *Concerto* che in *Invito a pranzo*. La tensione a una narrazione oggettiva è riscontrabile in alcuni testi della raccolta del 1937 e in tutti quelli della raccolta del 1955. In quest'ultima opera il meccanismo diviene inoltre molto più complesso, poiché l'autrice oggettiva sistematicamente la soggettività del personaggio, perseguendo la volontà di dotare l'esperienza del singolo di un valore collettivo.

presto [...] perché altrimenti c'è il rischio che vi sia un po' di clientela migliore e che loro siano trascurati» pp.152-153). Il narratore non solo è lontano da tutta la dinamica descritta, ma mostra una conoscenza approfondita di entrambi i contesti, ritagliando dunque per sé una posizione privilegiata rispetto alle altre figure, la quale gli consente di analizzare e giudicare in modo totalmente soggettivo.

La seconda parte del testo (pp.153-156) vede dunque il completo svelarsi dell'io autoriale attraverso il suo ingresso in scena, modalità inedita nella raccolta; la voce narrante si autorappresenta come personaggio, che non agisce, ma ascolta e ricostruisce mediante una propria logica.⁵¹ La presenza fisica del narratore coincide con l'aumento di passaggi che esprimono una prospettiva chiaramente riconducibile al suo punto di vista. Uno dei brani che più fortemente evidenzia questo meccanismo, recita:

Perché è dolce per un uomo solo essere servito, invece che da un cameriere indifferente da una fanciulla che gli sorride, che sa i suoi gusti e le sue preferenze, che prende un po' di confidenza e si lascia guardare senza sapere che il suo viso è più appetitoso del piatto che ha servito e più necessario del pane. Perché molti di loro hanno l'anima affamata di sorrisi (p.155).

Giudizi espressi con tanta nettezza testimoniano la volontà della scrittrice di abbandonare il livello descrittivo, per rivolgersi al quello interpretativo, indirizzato, come sempre ne *L'anima degli altri*, alla formulazione di opinioni che abbiano carattere di universalità.

I due insiemi di racconti, distinti dalla diversa modalità narrativa, pur non essendo in equilibrio per il numero di testi che comprendono (prevalgono infatti gli

⁵¹ L'autorappresentazione dell'io narrante come personaggio all'interno di una storia, con le medesime modalità utilizzate in *Colore locale*, è riscontrabile nel racconto *Tre momenti*, inserito in *Concerto*, che sarà oggetto di analisi specifica nel capitolo dedicato all'opera. In *Invito a pranzo* l'autorappresentazione del narratore segue invece due direzioni: la prima riprende le tendenze già espresse nelle raccolte del 1935 e del 1937, con una rilevante novità, ovvero lo sguardo dell'io-personaggio subisce una forte spinta oggettivante (*Compagni di viaggio*); la seconda, molto più complessa e ricorrente, si lega alla trattazione di specifiche tematiche, fondamentali nel progetto complessivo della raccolta e nell'esperienza stessa dell'autrice: la scrittura (*Le campane*) e la guerra (*Invito a pranzo*).

scritti in terza persona), mostrano dunque caratteri comuni sia riguardo ai temi affrontati che ai meccanismi della scrittura adottati. In entrambi i gruppi vi è inoltre un racconto che esprime al massimo grado la struttura caratterizzante del sistema narrativo adoperato all'interno dell'insieme di appartenenza. Il primo testo è *Il miracolo*, in terza persona, che presenta un narratore totalmente lontano dalla vicenda, la quale è dunque riportata in modo obiettivo, puntando sulla descrizione più che sull'interpretazione dei fatti. L'altro scritto è *Colore locale*, in prima persona, nel quale l'io narrante diviene addirittura un personaggio della storia e la sua autorappresentazione favorisce, ancora più nettamente, il ricorso alla dimensione interpretativa, che sostituisce completamente, nella seconda parte del racconto, il meccanismo della descrizione.

2.3.2 *L'anima degli altri*: una raccolta di novelle

L'opera del 1935 reca come sottotitolo *Novelle*; le narrazioni, in effetti, prendendo in considerazione anche solo l'estensione, sono per brevità riconducibili al genere novellistico. Si analizzeranno in seguito i due aspetti che mi paiono fondamentali nell'identificazione dello schema che sottende a tutti gli scritti della raccolta: la caratterizzazione dei personaggi e la presenza della voce autoriale nel narrato. Prima di approfondire tuttavia i due punti individuati, vorrei soffermarmi su un elemento solo in apparenza di cornice: i titoli dei testi. È necessario premettere che de Céspedes, in riferimento alla complessiva produzione di racconti, sembra adottare una regola, in base alla quale, nella maggioranza dei casi, le parole che compongono un titolo sono riprese all'interno della narrazione; nello sviluppo di una trama vi è dunque sempre un episodio che rivela il senso di una specifica titolazione. La peculiarità de *L'anima degli altri*, rispetto ad altre raccolte, come *Concerto* e *Invito a*

pranzo,⁵² è che la ripresa del titolo avviene nel momento culminante della storia, evidenziando di conseguenza l'elemento centrale del narrato. Monica Cristina Storini, in riferimento agli scritti dell'opera del 1935, giustamente sottolinea:

[...] l'elemento veramente accomunante è la rappresentazione quasi sistematica di un evento eccezionale [...] si spiega allora il sottotitolo di *Novelle* dato alla raccolta: indifferentemente da dove si posizioni nel discorso narrativo e nell'intreccio l'evento scatenante, esso incide solitamente in modo drammatico non soltanto sulla *tranche de vie* che ci viene descritta, ma sull'intera esistenza dell'individuo (pp.76-77).⁵³

L'evento eccezionale, la cui presenza è caratteristica del genere novellistico, risulta anticipato dai titoli dei singoli racconti. Lo schema si ripete per ogni testo, con l'eccezione di *Serenità*, nel quale non compare la specifica parola, ma il narrato è comunque volto a rappresentare l'aspirazione della protagonista a una vita tranquilla. Nel contenuto della storia dunque il senso della titolazione è chiaramente espresso.

Nella maggioranza dei casi il fatto al centro della trama è legato a una condizione del protagonista o ad un oggetto che diviene determinante nell'articolarsi della storia. *Il tempio chiuso*, *Arsura*, *Disincanto*, *Autorità*, *Il dubbio* sono costruiti attorno allo stato in cui versa il personaggio principale e il titolo racchiude pienamente questa condizione. Il tempio chiuso è quello di fronte al quale si trova il protagonista che non conosce veramente la propria moglie; l'arsura è quella della

⁵² Come esempio, riporto il caso del racconto *Rosso di sera*, compreso sia nella raccolta del 1937, che in quella del 1955. Il brano riguardante il riferimento al titolo, pur con leggere variazioni, resta, all'interno delle due versioni, immutato nella sostanza; le parole sono in entrambi i casi affidate al Capomastro che si rivolge a Lucia:

«[...] Vedi lassù - indicò con la mano alte nuvole purpuree, ardenti come fiamme che andavano maestose per il cielo: - Rosso di sera, - disse, e ripeté convinto: - domani avremo una bella giornata. -» (*Rosso di sera, Concerto*, p.103)

«"Vedi lassù?" disse indicando le nubi purpuree che andavano maestose nel cielo: "Rosso di sera" sentenziò. "Domani sarà una bella giornata."» (*Rosso di sera, Invito a pranzo*, pp.115-116)

Duilio parla così nel giorno che precede la mancata partenza della giovane, che sceglierà alla fine di restare sul Picco dei trenta. L'augurio di una giornata positiva, attraverso l'uso dell'espressione proverbiale, vuole senza dubbio sottolineare il tema della fuga della ragazza, importante nella trama, ma che non restituisce certo il senso dell'intera narrazione, molto più articolata. Questo utilizzo del meccanismo di ripresa del titolo deve essere inquadrato proprio nella maggiore complessità espressa dai racconti di *Concerto* e di *Invito a pranzo* rispetto a quelli de *L'anima degli altri*, in questi ultimi il titolo è sempre una fondamentale chiave interpretativa del testo, poiché esso è sistematicamente legato all'esemplificazione dell'avvenimento centrale dell'intreccio.

⁵³ M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp.76-77.

giovanissima Mariella che nutre il desiderio, simile a un'intensa sete, di coltivare una dimensione per sé; disincanto è il sentimento che prova Renato dopo l'incontro con la donna di cui crede di essere ancora innamorato; l'autorità è quella che Lorenzo non ha e in questa mancanza prende forma la fine del sogno di una vita; il dubbio è la condizione che travolge il protagonista, il quale scopre il tradimento della moglie senza tuttavia una definitiva conferma, data la morte della donna.

La camicia da sposa, Nudo dell'Ottocento, Un mazzo di viole, La casa sul laghetto azzurro sono invece strutturati intorno a un oggetto; l'interazione del personaggio principale con questo determina il fatto che costituisce il centro della narrazione. La camicia da sposa è l'indumento che scatena il desiderio carnale di Mario per la cugina Elena; il nudo è quello di un quadro che ritrae la protagonista del racconto e che innesca nella donna ricordi e riflessioni; il mazzo di viole è il dono di un giovane allievo a Dana, esso mette in crisi la relazione di quest'ultima con il fidanzato Andrea; la casa è quella di Gianni e soprattutto di Mitì, un nido d'amore che rende plasticamente visibile il nuovo indirizzo di vita scelto dalla giovane sposa protagonista.

Di qualunque natura sia l'avvenimento principale indagato in una trama, esso trova sempre adeguata rappresentazione nella formulazione del titolo. L'indice della raccolta ricomponе dunque l'insieme delle scene centrali di tutti i testi, sottolineando quell'evento scatenante, proprio di una narrazione novellistica, che determina l'identità degli scritti della raccolta.

1. La tipizzazione dei personaggi

Durante l'analisi dei contenuti dei racconti è più volte emerso che i personaggi delle singole storie acquisiscono lo statuto di "tipi". Intendo dire che la loro costruzione è vincolata a schemi molto rigidi. Ciò determina che un profilo sia spesso incarnazione

di un singolo valore o sentimento che lo domina completamente. Il meccanismo priva le figure del narrato di profondità, eliminando sfumature che renderebbero più complessi i soggetti stessi e le trame in cui essi si muovono. Il processo di tipizzazione dei personaggi è una dinamica narrativa riconducibile al genere novellistico, nel quale è importante che ciascuna figura, spesso attraverso il ruolo sociale ricoperto, sia immagine di un concetto astratto che trova in questo modo la propria personificazione. Il posizionamento dei vari personaggi, così articolati, all'interno della vicenda raccontata, determina la messa in scena di un conflitto, che conduce alla formulazione di una morale.⁵⁴ Nei testi de *L'anima degli altri* questo schema si ripete sistematicamente. Nella raccolta i "tipi" rappresentati da de Céspedes sono pochi e tendenzialmente inquadrati in un ruolo sociale, tra cui i principali sono: il maturo professionista tradito (*Il tempio chiuso*, *Il dubbio*), la giovane moglie traditrice (*Il tempio chiuso*, *Il dubbio*), la ragazza alle prese con i primi turbamenti amorosi (*Arsura*), il ragazzo che sperimenta il desiderio della carne (*La camicia da sposa*), la madre che vive per elargire cure (*La sua strada*), la non-madre che rifiuta di occuparsi della famiglia (*La madre celebre*). Ciò che colpisce nella delineazione di queste figure è che la loro costruzione procede sulla base di un sistema binario che, contrapponendo caratteri, rafforza i modelli posti a confronto. Per chiarire, si guardi al profilo del maturo professionista tradito (Carlo de *Il tempio chiuso* e Max de *Il dubbio*), la cui connotazione si esprime attraverso la resa della figura opposta della giovane moglie traditrice (Mirella de *Il tempio chiuso* e Ornella de *Il dubbio*). Le due immagini e di conseguenza i "tipi" che esse incarnano, sono rafforzate e completate dal conflitto che il loro contatto genera all'interno delle specifiche storie. Lo stesso meccanismo sussiste osservando la strutturazione dei due modelli di adolescenza proposti, maschile e femminile (Mariella di *Arsura* e Mario

⁵⁴ cfr., M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes*, cit., p.77.

de *La camicia da sposa*). I personaggi traggono forza nella loro delineazione dalla reciproca opposizione, condotta questa volta, non tramite un contatto diretto, essendo i due protagonisti di racconti diversi. Considerando poi i profili della madre (Luisa de *La sua strada*) e della non-madre (la donna senza nome de *La madre celebre*), vediamo che la loro distanza, completamente evidente poiché la prima ha in eccesso quello che alla seconda manca del tutto, è funzionale al rafforzamento di un solo modello, appunto quello materno. Le caratteristiche di tutti questi personaggi sono emerse con ampiezza nella trattazione dei contenuti della raccolta. Vorrei perciò soffermarmi in conclusione su un "tipo" non ancora pienamente analizzato, ovvero lo scrittore.

Parlando del racconto *Un ladro* è stato messo in evidenza come il protagonista effettivo del testo sia lo scrittore, Dario Cordero, alle prese con un lettore che crede di condividere lo stesso destino del personaggio creato dal primo. Ne *L'anima degli altri* vi è un altro scritto che pone al centro la figura di un autore, *Il capolavoro*, in cui Giorgio Landri, poeta ormai vecchio e stanco, si rende conto che il vero capolavoro della propria vita, tanto inseguito in campo letterario, è in realtà il figlio, ormai adulto. Nel testo, così come avviene in *Un ladro*, lo scrivere è ricondotto al furto delle esistenze altrui, infatti leggiamo:

Giovinanza. L'aveva vissuta attraverso la vita degli altri, dei quali narrava le sensazioni nelle sue favole d'amore. Favole bugiarde, nelle quali egli, anche se parlava in prima persona, non aveva vibrato e vissuto. [...] di ogni cosa, come un ladro, aveva rubato la parte migliore per portarla ai suoi versi ed all'arte sua (p.67).

Dario Cordero e Giorgio Landri sono uguali, guidati nell'autoriflessione da sollecitazioni diverse - l'irruzione del lettore per il primo e le valutazioni sulla fine di una carriera durata una vita per il secondo - , i due approdano tuttavia alla medesima conclusione, anche se Cordero cerca di negarla nel finale: essi sono colpevoli, perché la scrittura è un indebito appropriarsi della realtà che finisce sempre per trionfare

sulla finzione narrativa. Il modello dello scrittore, declinato sempre al maschile, lontano dalla nobiltà del mestiere inteso come arte, appare nulla più che un professionista, talmente impegnato nella ricostruzione di un vero letterario, da interrompere il proprio contatto col reale. I due protagonisti dei racconti finiscono per avere molto in comune con l'ingegnere de *Il tempio chiuso* e l'avvocato de *Il dubbio*. Si può parlare di un solo profilo maschile, proteso nella realizzazione lavorativa e incapace di percepire e valorizzare i segnali del contesto che lo circonda. È interessante che tre dei quattro uomini siano presenti nelle rispettive narrazioni con nome e cognome: Dario Cordero, Giorgio Landri, Carlo Crinelli. L'uso del cognome è una peculiarità de *L'anima degli altri*, volta a rendere ancora più efficace il processo di tipizzazione delle figure. In alcuni racconti delle successive raccolte e anche nei romanzi, il tema del nome acquisisce per de Céspedes ben altro valore,⁵⁵ divenendo uno degli strumenti funzionali al discorso sull'acquisizione dell'identità da parte del soggetto-donna.

2. La voce autoriale: il valore dell'*exemplum*

Un ultimo aspetto da considerare riguarda la più volte sottolineata tendenza dell'autrice a rappresentare il proprio punto di vista all'interno delle narrazioni.

Monica Cristina Storini scrive in proposito:

É un narratore ingombrante, che non sa ancora sparire dietro la psicologia dei personaggi, ma che a essa guarda, che l'interpreta, la legge, la spiega ancora con parole sue, che velano malamente il desiderio di fornire un insegnamento, di accedere a un'utilità anche didascalica. Il narratore onnisciente sottolinea inoltre la distanza, generazionale e psicologica, da i personaggi, di cui sa tutto [...] e di più di quanto è dato loro sapere di se stessi.⁵⁶

⁵⁵ Mi riferisco, per esempio, all'episodio in cui Lucia (*Rosso di sera*) firma una lettera di cordoglio per la morte del figlio di un operaio del cantiere. Le parole del racconto sottolineano il fatto che la ragazza scriva soltanto il proprio nome, privo di cognome, in un angolo del foglio. Per quanto riguarda il romanzo penso invece a *Nessuno torna indietro* del 1938, nel quale risulta centrale il tema del nome. Per un inquadramento di quest'ultimo caso rimando a M. ZANCAN, *Nessuno torna indietro* (sezione notizie sui testi) in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit., pp.1611-1629.

⁵⁶ M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes*, cit., p.77.

Credo che le caratteristiche del narratore, così come delineate dalla studiosa, congiunte al processo di tipizzazione che compone i profili narrativi, analizzato in precedenza, consenta interessanti riflessioni sul complessivo progetto stilistico dell'opera, contraddistinto non solo dall'espressione di un narratore incapace di «sparire dietro la psicologia dei personaggi», ma indirizzato a costruire una voce narrante che addirittura si sostituisca all'approfondimento psicologico delle figure dei racconti. Le motivazioni alla base dei comportamenti assunti dai personaggi nelle storie non sono mai indagati a partire dalle specificità dei singoli casi. L'esperienza particolare subisce un depotenziamento nel suo essere rappresentativa di un'istanza soggettiva, a causa della volontà autoriale di tipizzare il profilo e della presenza di un io narrante che attribuisce solo a sé la pratica della riflessione. L'obiettivo della scrittrice è dunque partire da un caso per strutturare un *exemplum* che, in quanto tale, abbia valore di universalità. Il risultato è la delineazione di personaggi piatti e di una voce narrante che, esprimendo una saggezza tanto superiore, finisce per essere, oltre che eccessivamente schematica, a tratti addirittura ingenua. Nel capitolo sono già stati citati alcuni passaggi, tratti dai testi, esemplificativi del discorso qui condotto; vorrei tuttavia riprendere un brano di *Arsura*, nel quale de Céspedes interviene a spiegare, insistendo sui dettagli, la condizione dell'adolescenza, smorzando la fresca spontaneità della giovane protagonista e introducendo considerazioni che paiono solo ingenua banalità:

La fanciulla riprende a camminare. É di cattivo umore, così; son quegli sbalzi particolari ai giovanissimi, quando ancora nella vita mille cose brusche urtano e disilludono ogni momento; dopo l'abitudine leviga gli spigoli e si vive meno intensamente ma con più tranquillità. Quando si è nell'età matura si evitano gli ostacoli: da ragazzi ci si getta dentro, si cade, ci si fa male e si piange. E molte barriere a quell'età ce le facciamo da noi stessi (pp.80-81).

L'ampia riflessione si proietta in una dimensione che oltrepassa il tempo presente, spezzando irrimediabilmente il ritmo del narrato. Lo scopo non è dunque osservare Mariella, la ragazza protagonista, che compie la propria esperienza, ma piuttosto ricavare da lei il "tipo", l'*exemplum*, il modello in grado di rappresentare un'intera categoria. L'uso di questo meccanismo riconduce, ancora una volta, le narrazioni al genere novellistico.

3. *Concerto*

3.1 La struttura della raccolta e la storia dei testi

3.1.1 La raccolta

La raccolta *Concerto*, pubblicata nel maggio del 1937 presso l'editore Carabba di Lanciano, comprende quattordici racconti. I testi hanno estensioni diverse: *Porto* (12 pp.), *È caduta una stella* (20 pp.), *Concerto a Massenzio* (6 pp.), *Rosso di sera* (68 pp.), *Tre momenti* (8 pp.), *Viaggio di notte* (43 pp.), *Sera sul ponte* (5 pp.), *Intermezzo* (19 pp.), *Il cielo è azzurro* (8 pp.), *Musica da camera* (21 pp.), *Favole accanto al camino* (5 pp.), *Sesto posto quarta fila* (18 pp.), *Non è una notte di marzo* (6 pp.), *Mi chiamo Regina* (21 pp.). L'evidente varietà dimostra la grande flessibilità strutturale della forma racconto nelle mani dell'autrice, la quale non considera la brevità un canone assoluto del genere letterario in questione.⁵⁷

Undici dei quattordici racconti sono articolati in più segmenti (*Porto*, *È caduta una stella*, *Rosso di sera*, *Tre momenti*, *Viaggio di notte*, *Intermezzo*, *Il cielo è azzurro*, *Musica da camera*, *Sesto posto quarta fila*, *Non è una notte di marzo*, *Mi chiamo Regina*); tre presentano invece una sequenza unica (*Concerto a Massenzio*, *Sera sul ponte*, *Favole accanto al camino*). L'organizzazione del testo in sezioni non è applicata sulla base della lunghezza degli scritti. Se da una parte si registra infatti che i due racconti più brevi della raccolta hanno una sequenza unica; dall'altra

⁵⁷ Per quanto concerne il parametro della lunghezza, in relazione ai generi letterari, è interessante la vicenda di *Prima e dopo*, scritto da de Céspedes per essere inserito nella raccolta di racconti *Invito a pranzo* e pubblicato invece da solo, recando però il sottotitolo racconto, per volontà dell'editore Mondadori. Storini, dopo la ricostruzione della vicenda, scrive: «In definitiva per l'editore il criterio discriminante fra romanzo e racconto è di natura essenzialmente formale. Alba de Céspedes ha al contrario una visione "progressiva" della propria scrittura, secondo la quale l'elemento formale è più complessivamente conseguenza di un processo "ideale", in cui le diverse fasi si succedono e si compongono in cicli unitari, a partire da una diversa modalità di esprimere e rappresentare una visione del mondo» (M.C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes*, cit., p.68).

Concerto a Massenzio e *Non è una notte di marzo*, pur avendo lo stesso numero di pagine, differiscono nella strutturazione: il primo presenta infatti una sola sequenza, il secondo è articolato in quattro. L'articolazione in sezioni serve a marcare uno scarto all'interno della narrazione, che può essere di tempo o di luogo e in questi casi si determina una progressione nella storia narrata; ma può essere anche uno scarto psicologico, compiuto all'interno di un personaggio: in questo caso si produce un arricchimento del grado di definizione del soggetto stesso. Spesso questo percorso di definizione si articola in tappe, che mettono in luce una progressiva acquisizione di consapevolezza di sé e del mondo circostante. Nel racconto *Porto*,⁵⁸ per esempio, il secondo segmento narrativo si apre così:

Quando la Nena fu uscita, Angiola comprese che la sorella era morta davvero. Non s'udiva più quel rantolo salire incessante dal letto. Però era come se Masa fosse uscita di casa con la donna; quel fantoccio stecchito sul letto non era più sua sorella (p.6)⁵⁹

Questo è il momento in cui comincia a sgretolarsi l'identificazione di Angiola, la sorella viva, con Masa, la morta. Dalla consapevolezza della vita si produrrà il cambiamento, che condurrà Angiola tra le braccia del Bretta, il cui canto ammaliante funge per la donna da richiamo.

Nei vari racconti le sequenze sono separate tra loro da tre asterischi. Tuttavia in due casi - *Rosso di sera* e *Mi chiamo Regina* - alcune sezioni sono divise semplicemente da uno spazio bianco. L'uso di questa duplice forma di separazione non è certo casuale. Gli spazi bianchi intervengono infatti ad articolare fasi diverse all'interno di una stessa sequenza, producendo dunque una gerarchia organizzativa.

Per esemplificare, proviamo a costruire uno schema della struttura di *Rosso di sera*:

⁵⁸ *Porto* racconta la vicenda di Angiola, una donna non sposata che vive con la sorella gemella Masa. La narrazione prende avvio dalla veglia di Angiola sul corpo della sorella morta. È questa l'occasione che produce nella protagonista la coscienza della vita. Preso uno scialle la donna decide di uscire di casa e interrompere così la veglia. Ella si reca alla porta del Bretta, un uomo che con il suo canto, in varie occasioni, ha saputo risvegliare in lei il desiderio. Il racconto si conclude con Angiola che entra nella casa dell'uomo.

⁵⁹ Tutte le citazioni dei racconti di *Concerto* presenti nel capitolo fanno riferimento alla seguente edizione della raccolta: A. DE CÉSPEDES, *Concerto*, Lanciano, Carabba, 1937.

[1s *** 2s *** 3sA -bianco- 3sB *** 4sA -bianco- 4sB *** 5sA -bianco- 5sB *** 6s *** 7sA -bianco- 7sb]⁶⁰

I segmenti narrativi sono sette; tra questi, il terzo, il quarto, il quinto e il settimo sono a loro volta divisi in due parti. L'utilizzo degli spazi bianchi serve a isolare dunque uno o più avvenimenti che hanno un particolare valore. La seconda parte della terza sequenza di *Rosso di sera*,⁶¹ per esempio, comincia così:

Dopo cena il Biondo cantò. Uno degli anziani gli aveva dato la sedia; anche Lucia per sentirlo s'era seduta a tavola vicino al suo uomo. (p.68)

L'autrice decide di dare rilievo al momento del canto e, in effetti, esso è decisivo nel dipanarsi della trama. In questa occasione Lucia e il Bravetta (il Biondo) si parlano attraverso la musica; si tratta del primo contatto intimo dal quale scaturirà la decisione di fuggire insieme.

I quattordici racconti presentano vicende editoriali articolate di cui si parlerà nel paragrafo seguente. Ma è necessario, a questo punto, segnalare che tre scritti - *Porto*, *Viaggio di notte* e *Mi chiamo Regina* - sono pubblicati solo in *Concerto*.⁶² Il dato risulta importante perché arricchisce l'analisi strutturale dell'opera qui condotta. Il racconto *Porto* infatti apre la raccolta e *Mi chiamo Regina*⁶³ la chiude. I due testi fungono dunque da cornice, ponendo al centro le vicende di due donne, Angiola e Regina, interessate da un processo uguale e contrario. La prima prende progressivamente coscienza della propria individualità, attraverso il riconoscimento dell'alterità rispetto alla sorella morta, Masa; la seconda perde progressivamente il senso del sé, restando intrappolata in una vita che la costringe a imbellettarsi e a

⁶⁰ Si precisa che nello schema "s" sta per sequenza; " *** " e "bianco" indicano le due modalità di suddivisione delle sequenze; "A" e "B" indicano le due parti in cui è divisa una stessa sequenza.

⁶¹ Per la trama di *Rosso di sera* si rinvia alla trattazione specifica del racconto nel paragrafo 3.1.4.

⁶² Ricordo che in tutte le raccolte di racconti dell'autrice ricorrono testi pubblicati esclusivamente nelle raccolte stesse.

⁶³ *Mi chiamo Regina* è la storia di una donna che si prostituisce. Incalzata da difficoltà economiche, che non le consentono di pagare l'affitto, ed emotive, che producono in lei uno smarrimento, accetta la proposta di un uomo di condividere la casa. Il racconto si conclude con l'immagine di Regina che sale nell'auto dell'uomo e si allontana.

esporsi come il manichino nella vetrina di un negozio. I racconti pongono dunque l'accento sul tema della coscienza di sé, che deve essere considerato, come si vedrà nell'analisi dei contenuti, elemento centrale della raccolta nel suo complesso.

Il terzo racconto pubblicato esclusivamente in *Concerto è Viaggio di notte*.⁶⁴

La struttura di questo testo si rivela un vero e proprio esercizio letterario, nel quale de Céspedes ripropone, quasi ossessivamente, un medesimo schema narrativo, come se l'autrice ne testasse le potenzialità. Il meccanismo prevede la narrazione di un fatto presente, anche banale, costruito di solito intorno a uno specifico oggetto del quotidiano, il quale innesca una digressione su un fatto passato e un conseguente approfondimento psicologico di uno dei personaggi. Vediamo due esempi tratti dal racconto:

- Pigliamo il cuscino? - chiese il ragazzo. - No - la madre disse duramente e gelò le intenzioni di Renzino. Un viaggio da poveracci: Renzino aveva detto al figlio della portiera che viaggiavano in prima classe: perciò avrebbe voluto arrivare all'ultimo momento e partire subito per tema che Remo, venuto a vederlo, gli gridasse dalla pensilina: «Stai in seconda! Stai in seconda!». Ma s'era nascosto nel suo angolo e quello passando non avrebbe potuto vederlo. Era difficile che venisse, non aveva neppure gli otto soldi dell'ingresso (p.129).

L'espedito del cuscino è l'occasione per introdurre il ricordo di Renzino, tramite il quale si chiariscono alcune caratteristiche del ragazzo. Vediamo il secondo esempio:

- Prendo l'acqua minerale? - Ho una bottiglia nella borsa: è inutile. - Ah, brava. Aveva pensato a tutto: Adolfo poteva comperare soltanto qualche giornale. Invece gli sarebbe piaciuto scendere, fare due passi, avvicinarsi ai carretti ambulanti, tornare con una bottiglia fresca e magari due arance. Ma Adele aveva pensato a tutto, povera donna, perfino alle caramelle: levano la sete di notte. Eppure, poiché si viaggiava, sarebbe stato bello fare qualche cosa di nuovo: per cinque anni non si erano mossi da Roma. Era difficile lasciare il negozio: affidarlo ad altri, no, per carità. «Si riapre alla fine del mese». Purché i ragazzacci non strapino la scritta. Fanno apposta quelli. [...] Egli, chiudendo, aveva detto ai vicini: «Vado a Torino». - «Per affari? La merce?» - «No, no, un viaggio di piacere». Non aveva detto a nessuno che lassù il fratello, da un anno, era stato colto da paralisi e bisognava andare a trovarlo, poveraccio... Un viaggio di piacere (pp.130-131).

⁶⁴ *Viaggio di notte* racconta di una famiglia, composta da madre, padre, figlio e figlia, che affronta un viaggio in treno da Roma a Torino. Il viaggio stesso e l'incontro con un altro passeggero rappresentano le occasioni per approfondire i caratteri dei componenti del nucleo familiare, attraverso la ricostruzione di ricordi e aspettative future.

In questo caso, partendo dall'acqua minerale, vengono introdotte riflessioni sul personaggio di Adolfo, tratteggiando così alcuni aspetti della sua personalità.

Questo meccanismo narrativo è ripetuto nel racconto così di frequente che gli accadimenti presenti vengono a delinearci come interferenza nelle rievocazioni passate e la storia diventa un continuo approfondimento psicologico dei soggetti interessati di volta in volta dal procedimento. Storini ne parla in questi termini:

Si parte da un presente narrativo, solitamente un segmento temporale in cui si evidenzia (perché scelto come punto prospettico o per ragioni emotive e psicologiche) un'incrinatura nello svolgimento della quotidianità e da qui si sceglie di avviare la narrazione. Poi un'evidente anacronia (analessi o *fleshback*) recupera un altro segmento temporale precedente particolarmente significativo, in cui portata e ampiezza restano fuori dall'*incipit* del racconto. Si torna quindi al momento dello stacco. Infine si ripete varie volte il procedimento.⁶⁵

Viaggio di notte presenta dunque, nella sua struttura, un costante richiamo a un meccanismo della scrittura riscontrabile in tutta la raccolta; si tratta di un elemento connotativo dell'opera, non a caso presente con la massima frequenza in un racconto pensato dall'autrice esclusivamente per *Concerto*. L'obiettivo di questo schema narrativo è quello di procedere a un'approfondita analisi dei personaggi, cercando di far intravedere al lettore anche quegli aspetti dei soggetti che esulano dagli avvenimenti della trama. I tre racconti, pubblicati in raccolta e mai più ripresi successivamente, ricoprono dunque un ruolo importante nella struttura complessiva dell'opera, fornendo importanti spunti nell'interpretazione di temi e forme.

3.1.2 Le edizioni dei racconti

I percorsi editoriali dei racconti di *Concerto* si sviluppano in un arco temporale ampio, compreso tra il 1935 e il 1955. Per analizzare l'andamento delle pubblicazioni partiamo dai dati contenuti in tab.2,⁶⁶ posta alla fine di questo paragrafo, dalla quale

⁶⁵ M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, cit., pp.78-79.

⁶⁶ Nella tabella i racconti sono in ordine di prima pubblicazione. I tre testi apparsi solo in raccolta e *Rosso di sera*, che ha la prima pubblicazione proprio in *Concerto*, sono invece in ordine alfabetico.

si evince che la maggior parte dei testi ha pubblicazioni precedenti a quella in raccolta. *Favole accanto al camino* e *Non è una notte di marzo* escono infatti quattro volte, prima di confluire in *Concerto*; *Mattino* tre volte; *Concerto a Massenzio*, *Sera sul ponte* e *Parentesi* due volte; *Tre momenti*, *Stelle lucenti*, *Sesto posto*, *quarta fila* e *Musica da camera* una volta. Tutte le uscite sono su quotidiani. I racconti citati - eccetto *Stelle lucenti* e *Musica da camera* - registrano un passaggio su «Il Messaggero» e in sette casi - *Favole accanto al camino*, *Concerto a Massenzio*, *Sera sul ponte*, *Tre momenti*, *Mattino*, *Sesto posto*, *quarta fila* e *Parentesi* - si tratta della prima pubblicazione. La testata romana è dunque quella che più frequentemente ospita le uscite; a essa segue, per numero di pubblicazioni accolte, «Il Secolo XIX» di Genova. Si noti che i passaggi sui due quotidiani avvengono con intervalli di tempo molto brevi:

- *Favole accanto al camino*: 8-nov-1935 «Il Messaggero», 19-nov-35 «Il Secolo XIX».
- *Non è una notte di marzo*: 1-dic-36 «Il Messaggero», 4-dic-36 «Il Secolo XIX».
- *Concerto a Massenzio*: 18-lug-36 «Il Messaggero», 20-lug-36 «Il Secolo XIX».
- *Sera sul ponte*: 3-ago-36 «Il Messaggero», 4-ago-36 «Il Secolo XIX».
- *Mattino*: 4-nov-36 «Il Messaggero», 6-nov-36 «Il Secolo XIX».
- *Parentesi*: 13-mar-37 «Il Messaggero», 17-mar-37 «Il Secolo XIX».

Le altre testate, interessate dalle pubblicazioni, sono: «La Stampa della sera»,⁶⁷ «L'Ora» e «Il Mattino».

⁶⁷ È interessante sottolineare che nel corso degli anni trenta e quaranta de Céspedes pubblica sull'edizione pomeridiana de «La Stampa»; i rapporti con la testata si intensificano negli anni cinquanta; molti dei racconti della raccolta *Invito a pranzo* hanno infatti un passaggio sul quotidiano torinese.

Nel segmento temporale che va dal 1935 al maggio 1937 - data di pubblicazione di *Concerto* - de Céspedes rivede i testi, senza tuttavia apportare profondi cambiamenti. Gli interventi sono inquadrabili in tre tipologie:

1. Aggiunta o sottrazione di materiali di varia lunghezza; un esempio è fornito dal racconto *Favole accanto al camino*, la cui prima pubblicazione - 8 novembre 1936, su «Il Messaggero» - presenta tre sequenze poi espunte dall'edizione di poco successiva - 19 novembre 1936, su «Il Secolo XIX» -.

Esse sono:

In fondo noi del Novecento di favole ne abbiamo udite poche: poiché le mamme le avevano dimenticate e forse erano già morte quelle nonne che, non conoscendo ancora il bridge, avevano tempo di raccontarle. Io che le nonne non ho mai conosciuto, non ho avuto perciò racconti di principesse e di fate per richiamare il mio sonno. Di queste mie ore d'infanzia non vissute talvolta ho nostalgia e allora ho voluto il camino per fare la cornice almeno al mio desiderio insoddisfatto. Sul mio sedile primitivo io invento favole da raccontare a me stessa. E intorno dall'ombra che mi circonda nascono i miei fantasmi («Il Messaggero», p.3).

[...] e di case di frontiera («Il Messaggero», p.3).

E mi sento povera sullo scalino, come una mendicante fuori da un tempio solenne. Da dentro mi giungono ineffabili armonie e la luce di una fede immensa («Il Messaggero», p.3).

I primi due passaggi saranno poi ripristinati integralmente nella versione in raccolta, il terzo fino alla parola «...solenne».

2. Modifiche su singoli elementi: aggiunta, sottrazione o sostituzione di nomi, verbi, avverbi, aggettivi o congiunzioni. Vediamo alcuni esempi, ponendo a confronto la prima edizione di *Tre momenti* - 14 settembre 1936, su «Il Messaggero» - e quella in raccolta:

Va tanto lontano da non sembrare più che una fiamma ansiosa accesa lassù chissà come («Il Messaggero», p.2).

Va tanto lontano da non sembrare più che una fiamma accesa lassù chi sa come (*Concerto*, p.117).

[...] ma sulle Apuane, quel bianco della ghiaia, lassù pare già neve («Il Messaggero», p.2).

[...] ma sulle Apuane, quel bianco del marmo, lassù pare già neve (*Concerto*, p.122).

A quell'ora anche le galline traversavano la strada con calma («Il Messaggero», p.2).

A quell'ora anche le galline traversavano la strada placidamente (*Concerto*, p.123)

3. Cambiamenti nella strutturazione dei periodi che fungono da cornice alle variazioni dei singoli elementi descritte sopra. Un esempio emerge dal confronto tra la prima pubblicazione di *Sera sul ponte* - 3 agosto 1936, su «Il Messaggero» - e quella in raccolta:

C'era una casa in lontananza, dove alle finestre ancora nessun lume s'era acceso, sorridemmo di complicità per il nostro segreto. Nessuno sapeva che il fiume aveva luce, una luce propria e che noi stavamo a guardarlo vicini. Io e te («Il Messaggero», p. 2).

Le finestre di una casa posata sull'argine ancora erano colme di buio. Ma il fiume aveva luce, luce propria; sorridemmo di complicità per la nostra scoperta. Io e te (*Concerto*, p.174).

In generale si può affermare che le modifiche apportate non incidono sull'identità testuale, esse infatti non agiscono in alcun modo sui significati della storia e solo superficialmente sulla sua forma. Le edizioni dei racconti di *Concerto* precedenti all'uscita in raccolta non sono dunque dotate di rilevanza ai fini della storia dei singoli testi; esse sono un esercizio di mestiere, le cui motivazioni sono da ricercare nella necessità di guadagno che de Céspedes non ha mai taciuto.

Tornando ai dati in tab.2, notiamo ancora, come è già stato sottolineato in precedenza, che tre racconti - *Mi chiamo Regina*, *Porto* e *Viaggio di notte* - vengono pubblicati solo in raccolta e *che Rosso di sera* esce per la prima volta in *Concerto*, ma è poi ripreso in seguito; non si tratta del solo caso di ripubblicazione dopo il 1937. Guardando infatti il segmento temporale che va dal 1937 al 1955 si registra che cinque racconti sono pubblicati anche dopo il passaggio in raccolta; oltre a *Rosso di sera*, essi sono: *Concerto a Massenzio*, *Mattino*, *Stelle lucenti* e *Parentesi*. Isoliamo i dati per alcune riflessioni:

- *Concerto a Massenzio*: 24-mag-41, «Film».
- *Mattino*: 24-nov-41, «Grazia».

- *Stelle lucenti*: 31-lug-41, «Grazia».
- *Parentesi*: lug-55, *Invito a pranzo*.
- *Rosso di sera*: 26-sett, 3-10-17-ott-37, «Quadrivio»; 15-21-giu-41, «L'Illustrazione del Popolo»; lug-55, *Invito a pranzo*.

Risulta subito evidente che queste pubblicazioni sono, in massima parte, su rivista. È chiaro inoltre che la ripresa dei testi - fatta eccezione per l'edizione del 1937 di *Rosso di sera* su «Quadrivio» - si colloca in due specifici momenti: 1941 e 1955. Quest'ultima data fa riferimento all'uscita della raccolta *Invito a pranzo*, al cui interno confluiscono dunque sia *Rosso di sera* che *Parentesi* - con il titolo *Le gambe rotte* -. I due testi rappresentano un *unicum* nella produzione dell'autrice. Si tratta dei soli due racconti presenti in due raccolte, che meritano dunque una trattazione specifica.

Nella colonna finale di tab.2 sono contenuti dei dati in riferimento a materiali presenti nella sezione «Racconti e articoli» dell'archivio personale dell'autrice. Le collocazioni segnalate corrispondono in dettaglio a questi materiali:

- 247.11: *Non è una notte di marzo*, manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.4).
- 247.7: *Concerto a Massenzio*, manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.2).
- 248.14: *Mattino*, dattiloscritto in due copie di cui una con correzioni (s.d.) (cc.3, cc.3).
- 247.6: *Stelle lucenti*, con il titolo *Le stelle*, manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.14).
- 248.45: *Sesto posto, quarta fila*, dattiloscritto con correzioni (s.d.) (cc.11).
- 247.9: *Musica da camera*, manoscritto con correzioni (1936 novembre 8, Terminillo) (cc.18).
- 247.5: *Mi chiamo Regina*, manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.14).

- 248.38: *Porto*, dattiloscritto con integrazioni e correzioni (s.d.) (cc.8) (manca c.2).
- 247.12: *Rosso di sera*, manoscritto con correzioni (1936 novembre 9- 1936 novembre 20) (cc.53).
- 263.9: *Rosso di sera*, dattiloscritto in due redazioni con correzioni (s.d.) (cc.29, cc.29) (lacune in uno dei dattiloscritti).
- 265.17: *Red sky at night*, dattiloscritto della traduzione in inglese curata da Irma Brandeis in 4 copie (cc.41; cc.41; cc.41; cc.41).
- 264.8: *Viaggio di notte*, testo a stampa con correzioni (1936) (pp.223-261).
- 247.8: *Viaggio di notte*, manoscritto con correzioni (1936 agosto Forte dei Marmi) (cc.32).

Colpisce la presenza di molti manoscritti. Si tratta di un dato significativo, in quanto dai materiali d'archivio si evince che la pratica di conservare i manoscritti delle opere non è sistematica. Sembra dunque profilarsi una precisa volontà dell'autrice che, a mio parere, si può ricondurre alla necessità di conservare l'idea - prima di testi che, nella maggior parte dei casi, vengono continuamente rimaneggiati e ripubblicati.

3.1.3 Il progetto *La sposa*

Legata alla storia di *Concerto* vi è quella di una raccolta mai pubblicata: *La sposa*. Cerchiamo di ripercorrere le tappe del progetto e di capire il rapporto tra le due opere. *La sposa* è innanzitutto un racconto, pubblicato per la prima volta su «Nuova Antologia» nel settembre del 1942, in due puntate. Il testo è poi profondamente rivisto per essere inserito nella raccolta del 1955, *Invito a pranzo*.⁶⁸ L'elaborazione

⁶⁸ Nell'archivio dell'autrice, riguardo al racconto *La sposa*, sono conservati i seguenti materiali: in 247.14 un racconto manoscritto datato 25 febbraio 1942 (ore 13.30), (cc.38); in 265.8, con il titolo "*La*

del racconto è lunga e travagliata. Il 22 marzo 1942 de Céspedes scrive nei diari: «Sono disperata. Da cinque mesi lavoro alla *Sposa*».⁶⁹ Nell'intervista rilasciata alla «Fiera letteraria», nell'agosto del 1955, all'indomani dell'uscita di *Invito a pranzo*, l'autrice ricorda ancora il racconto come un testo dalla lunga gestazione. Ma *La sposa* è anche, come detto, una raccolta di racconti che non sarà mai pubblicata. Le questioni da affrontare sono due: come nasce il progetto e che fisionomia esso assume. L'idea parte da una revisione della raccolta *Concerto*, sollecitata dallo stesso Mondadori intorno al 1941;⁷⁰ ma già a partire dal 1942, de Céspedes, nella corrispondenza con l'editore, comincia a definire la raccolta a cui lavora non più *Concerto* ma *La sposa*. Il percorso dell'opera è però accidentato; il 5 giugno 1943 l'autrice annota nei diari: «Soffro. E non so vincere pigrizia, ansia, inquietudine. Sul tavolo le bozze della *Sposa* si macchiano, ingialliscono, in realtà so bene che non lo farò uscire».⁷¹ È verosimile che a quest'altezza cronologica, quando il racconto omonimo è già stato pubblicato, de Céspedes si riferisca proprio al progetto di raccolta.

Per quanto riguarda invece la fisionomia dell'opera, l'archivio conserva interessanti testimonianze. Nella sottoserie 1.4.3, denominata «Racconti e articoli», sono custoditi infatti nove testi - tra cui *Viaggio di notte*, pubblicato in *Concerto* - che nelle pagine dispari riportano la nota "*La sposa*", delineando dunque il profilo della futura raccolta. I racconti sono:

mariee", un racconto dattiloscritto con correzioni, senza data (cc.19); lo scritto reca la seguente nota "Raccolto in volume. Pubblicato sulla "Revue de Deux mondes" con il titolo "*La mauvais sort*".

⁶⁹ Diario, 22 marzo 1942; ora in M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, cit., p. LXXIX.

⁷⁰ cfr. ID., *Cronologia*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, cit., p. LXXVIII.

⁷¹ Diario, 5 giugno 1943; ora in M. DANTONI, *Per un'edizione critica dei Diari di Alba de Céspedes*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2016 -2017, tutor Laura Di Nicola e Marina Zancan.

- *Fra poco sorge la luna*, pubblicato il 6 febbraio 1945, su «Mercurio». ⁷² In riferimento al racconto sono custoditi un dattiloscritto in due copie e un testo a stampa; il materiale è datato 1945 e, oltre alla nota sulle pagine dispari "*La sposa*", è presente la scritta: "Inedito in volume, uscito su Mercurio".
- *Quando arriva il vento*, pubblicato l'1 gennaio 1942, su «La Lettura»; poi l'1 novembre 1953, su «Grazia». In archivio sono presenti materiali riconducibili al testo in due collocazioni distinte: nel primo caso si tratta di un testo a stampa con correzioni, datato 1941, seguito da un punto interrogativo. Oltre alla nota che riconduce alla raccolta, riscontriamo la scritta: "Uscito su La Lettura (mi pare) in data 1941 [1942]"; nel secondo caso invece si tratta di un dattiloscritto con correzioni, in doppia redazione e copia. Qui non vi è la nota "*La sposa*", ma una scritta indicante un altro titolo per il racconto: "*Ultimo incontro*".
- *Amore degli alberi*, pubblicato numerose volte: il 4 e 5 febbraio 1939, su «Il Messaggero»; il 7 febbraio 1939, su «Il Secolo XIX»; il 12 febbraio 1939, su «Il Brennero»; il 23 novembre 1941, su «Il Resto del Carlino»; il 6 marzo 1953, sulla «Gazzetta del Lunedì». In archivio è presente un dattiloscritto con correzioni e un testo a stampa in quattro redazioni; il materiale non è datato e reca la nota "*La sposa*".
- *Bambina*, pubblicato il 25 giugno 1942, su «Tempo». I diari danno indicazioni sulla redazione e sulla destinazione: «Ho quasi finito il racconto per Tempo, "*Bambina*". Mi sembra di quei miei moto belli, tutti estrosi ed aerei. Domani lo finisco di correggere e copio. Vorrei farlo partire mercoledì»

⁷² Per un approfondimento sulla rivista «Mercurio» si rinvia a: L. DI NICOLA, *Mercurio. Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012.

(27 aprile 1942).⁷³ In archivio è conservato materiale riconducibile al testo in due differenti collocazioni: nel primo caso si tratta di un manoscritto con correzioni, datato 22 aprile 1942; nel secondo caso di un dattiloscritto con correzioni e un testo a stampa in redazioni e copie con correzioni; il materiale è datato 1942 e reca la nota "*La sposa*".

- *Finestra*, pubblicato ben dodici volte: il 7 giugno 1938, su «Il Messaggero»; l'11 giugno 1938, su «Il Secolo XIX»; il 19 aprile 1942, su «Il Resto del Carlino»; il 14 aprile 1946, su «Il Nuovo Giornale d'Italia»; il 24 agosto 1947, su «Il Giornale di Sicilia»; il 30 dicembre 1947, sul «Messaggero Veneto»; l'1 gennaio 1948 su «La Provincia del Po»; il 4 gennaio 1948, su «Il Mattino dell'Italia Centrale»; il 6 gennaio 1948, su «Il Popolo»; il 13 gennaio 1948, su «Alto Adige»; il 17 febbraio del 1948, su «Il Domani d'Italia» e il 17 agosto 1953, sulla «Gazzetta del Lunedì». In archivio vi è un dattiloscritto con correzioni, senza data e con la nota "*La sposa*"
- *Il bosco*, pubblicato nove volte: il 29 giugno 1944, su «Fronte Unito»; l'11 dicembre 1945, su «Oggi»; il 29 dicembre 1946, sull'edizione piemontese de «L'Unità»; il 12 aprile 1947, sul «Gazzettino Sera»; il 3 agosto del 1947, su «Il Giornale di Sicilia»; il 17 agosto 1947, su «Il Mattino dell'Italia Centrale»; il 14 settembre 1947, su «Il Domani d'Italia»; il 5 novembre 1947, su «La Provincia del Po»; il 12 marzo del 1948, su «Milano Sera». In archivio è custodito un dattiloscritto con correzioni e un testo a stampa in due redazioni e una copia; il materiale reca la data 1943 e la nota "*La sposa*".⁷⁴

⁷³ Diario, 25 giugno 1942; ora in M. DANTONI, *Per un'edizione critica dei Diari di Alba de Céspedes*. tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2016 -2017, tutor Laura Di Nicola e Marina Zancan.

⁷⁴ Nell'archivio dell'autrice sono presenti altri materiali con il titolo *Il bosco*: 249.1 "Il bosco (e diario e varie altre conversazioni)", si tratta di manoscritti, dattiloscritti ed un appunto - indice, per un totale di 95 carte; il materiale è in parte datato luglio 1943, in parte senza data. 250 "Quaderno racconto manoscritto incompiuto il bosco", manoscritto senza data, composto da 49 carte. Per approfondire

- *La Befana*, pubblicato il 13 ed il 20 marzo 1943, su «Tempo», in due parti. Nell'archivio risultano materiali riconducibili al racconto in due diverse collocazioni: nel primo caso troviamo un dattiloscritto con correzioni, senza data; nel secondo caso si tratta di un testo a stampa in due copie, senza data, qui vi è la nota "*La sposa*".
- *Prima rappresentazione*, racconto rimasto inedito. Nell'archivio vi è un dattiloscritto con correzioni in due redazioni e copie e vari testi a stampa con correzioni; il materiale non è datato e reca la nota "*La sposa*".
- *Viaggio di notte*, uscito solo in *Concerto*. Anche in questo caso si registra una doppia collocazione in archivio: nel primo caso si tratta di un manoscritto con correzioni, datato agosto 1936, con l'indicazione del luogo: Forte dei Marmi; nel secondo caso abbiamo un testo a stampa con correzioni, datato 1936, qui ritroviamo la nota "*La sposa*".

L'archivio restituisce dunque con nettezza il percorso dei testi che dovevano diventare parte della raccolta. Nella sottoserie 1.4.4 sono conservati inoltre un testo a stampa di *Concerto* con correzioni e sei carte manoscritte che confermano il lavoro di revisione della raccolta del 1937 in previsione del nuovo progetto editoriale; questo lavoro è all'incirca del 1946. Da quanto emerge sembra che ne *La sposa* dovessero confluire i migliori tre racconti di *Concerto*, *Viaggio di notte* è sicuramente uno di questi. Anche se le testimonianze d'archivio non lo confermano, è pensabile che il racconto *La sposa* potesse confluire nell'opera.

sulle questioni relative ai materiali compresi sotto il titolo *Il bosco* si rinvia a: L. DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza*, in *Alba de Céspedes* cit., pp.226-255.

3.1.4 *Rosso di sera e Parentesi*: racconti tra due raccolte

I racconti di cui si propone un approfondimento, sono, come detto, gli unici a confluire in due raccolte - *Concerto e Invito a pranzo* - tra le quali intercorrono quasi venti anni. I testi subiscono una riscrittura, che non altera i fatti narrati, ma li ricompone in una forma nuova, con profonde ripercussioni sul significato complessivo della storia.

Ma perché de Céspedes decide di riprendere due racconti degli anni trenta, che fanno parte di un preciso progetto narrativo, per riproporli in un'opera degli anni cinquanta, molto diversa per stile e contenuto da quella più antica? Ella ravvisa, a mio parere, nei testi un potenziale riadattabile a quegli anni, che sono definibili, in base alla poetica della scrittrice stessa, del "dopo", nel senso di seguenti all'esperienza della guerra, decisiva nel percorso dell'autrice. Il passaggio alla dimensione del "dopo" si compie nel momento in cui si prende coscienza del naufragio di un sistema di speranze e aspirazioni. Per de Céspedes questo meccanismo non appartiene soltanto alla propria esperienza diretta, ma ha una portata collettiva. In questo senso ella incarna un'intera generazione che ha creduto nella possibilità di un cambiamento, ottenuto mediante la partecipazione dell'individuo al processo storico, che però non si è realizzato. Bisogna avere ben chiara questa prospettiva quando si procede all'analisi delle versioni dei racconti qui esaminati.

Qual è nello specifico questo potenziale insito nei testi? Esso deve essere ricercato nei temi che i due racconti affrontano. *Rosso di sera* ha al centro la vicenda di una donna che, osservando ciò che la circonda, acquista una progressiva consapevolezza della propria condizione, a cui sembra volersi ribellare. I temi sono dunque l'identità femminile e la possibilità di contrapporsi a un sistema; è proprio in queste tematiche che risiede la possibilità della riformulazione. Gli esiti della

riflessione, nel testo del 1955, come vedremo in dettaglio, in linea con la fine delle illusioni e l'infrangersi delle speranze di cambiamento, nutrite da de Céspedes prima dell'esperienza di guerra, sono negativi; la protagonista acquista infatti una consapevolezza così netta della propria condizione da comprendere che non esiste via di fuga possibile.

Parentesi racconta, invece, di un io narrante, de Céspedes stessa, che a causa di un incidente, perde temporaneamente l'uso delle gambe. Il testo affronta dunque il tema della malattia, che, sospendendo le usuali dinamiche del quotidiano, diviene occasione per riflettere sul cambiamento; ecco il potenziale riadattabile agli anni del "dopo". Il racconto del 1955, svincolandosi dalla tematica amorosa, che domina la versione in *Concerto*, si indirizza infatti verso un'analisi della dinamica "prima - dopo" in relazione a un avvenimento concreto.

Possiamo dire dunque che i due racconti, nella versione del 1937, contengono già gli elementi del loro sviluppo nel 1955. La specifica identità dei testi risulta tuttavia vincolata al momento storico in cui si colloca la singola edizione, rendendo così evidente il forte legame tra il sistema del narrato e quello del vissuto. Intendo dire che le delusioni di de Céspedes, come donna e letterata, prodotte dall'esperienza della guerra, hanno una ripercussione sulla pratica della scrittura, divenendo dunque lo strumento attraverso cui scomporre e ricomporre il narrato, restituendo costantemente l'idea che indietro non si torna. *Rosso di sera* e *Parentesi* affrontano temi che si prestano a una rivisitazione nella chiave appena descritta, in ciò non vi è nulla di casuale, la ripresa risponde a una precisa volontà autoriale.

Per una maggiore comprensione dell'analisi che segue, si tengano presenti, infine, le differenze tra i due racconti: *Rosso di sera* è un testo di oltre cinquanta pagine, su cui de Céspedes ha dunque la possibilità di intervenire in modo più ampio; esso è costruito intorno alla complessa figura di Lucia, che è indagata in modo

profondo e intenso. *Parentesi* è invece un racconto breve, legato alla rappresentazione di un singolo evento, l'incidente dell'io narrante, che diviene motivo di una riflessione che si spinge molto oltre la banalità dell'accadimento che l'ha prodotta.

1. Rosso di sera

Il racconto è ambientato in un cantiere per la realizzazione di una funivia, quindi tra le montagne, dove si muove una comunità maschile di operai. Unica presenza femminile è Lucia, una giovane donna che si occupa materialmente della capanna, punto di ritrovo e di ristoro per gli operai e che nei fatti è la donna del capomastro. Il testo è incentrato su questa presenza femminile, segnata da un forte desiderio di fuga e da un altrettanto forte legame con la vita che conduce.

Il racconto ha quattro edizioni: la prima nella raccolta *Concerto*, la seconda sulla rivista «Quadrivio», in quattro puntate, la terza su «L'Illustrazione del Popolo», la quarta nella raccolta *Invito a pranzo*.

L'analisi che qui interessa condurre è tra la versione del racconto in *Concerto*, la prima edizione, e quella in *Invito a pranzo*. Attraverso le trasformazioni dello scritto è possibile ricostruire, oltre alla storia del testo, le caratteristiche specifiche delle due raccolte. Per avviare il discorso è tuttavia necessario considerare brevemente la versione uscita su «Quadrivio». Le differenze più rilevanti tra i testi delle due prime edizioni riguardano tre brani, concentrati nella parte finale del racconto. Il primo è un brano a carattere descrittivo che si sofferma su alcuni elementi del paesaggio:

Il sole era scomparso, e striature di porpora accesa rigavano il livido argenteo del cielo. «Rosso di sera» ella pensò: Duilio aveva detto che domani sarebbe stata una bella giornata. Domani: il suo spirito rifiutava lo sforzo di pensare ciò che sarebbe accaduto prima della prossima aurora. Vicino a lei, molto vicino, sull'albero alto che sorgeva dallo strapiombo, offrendole rami carichi di muschio, udì un timido cinguettio di passero,

che si smarriva nell'ampiezza della valle. Poi dalla collina, dal pascolo, salì una nenia dolente cantata da una voce giovane e già stanca; era il lamento di un pastore che cantava laggiù, forse supino sull'erba: non parole s'udivano, ma solo una nota che si trascinava in alto, in basso, poi si spegneva mentre intorno anche la luce rossa s'affievoliva. Il campanaccio suonò di nuovo e le pecore raccoltesi in gruppo, docilmente scomparvero a poco a poco dall'altro versante della collina» (*Concerto*, pp.104-105).

Questo è espunto dalla versione su «Quadrivio».

Il secondo intervento interessa una parte in cui de Céspedes scrive:

La ragazza stava già sulla porta e in un attimo la chiuse dietro di sé. (La legnaia, Il fagotto, non c'è, Dio, eccolo è tardi, adesso mi corre appresso, no, no, la porta, se s'apre la porta, che voce aveva, ahi, che cos'è per terra? Il coltello, Orso, il cane, non ci si vede affatto, la luna è coperta, ecco il sentiero, bisogna fare attenzione agli alberi, è tardi, è tardi, sassi, sassi, quanti sassi, che strada, non ci si vede, adesso s'accorge che non torno, uscirà fuori, Duilio, un'ombra, no gli alberi, è tardi, adesso passa la corriera, potevo mettere il vestito marrone, Dio, Dio, che terra molle, un albero, un albero, Dio, adesso mi cerca, è tardi, certo mi cerca) (*Concerto*, p.110).

Nella seconda edizione viene cassata la lunghissima sequenza posta tra parentesi che, con una serie di elementi ripetuti più volte, creando un ritmo ossessivo, disegna la fuga di Lucia e insieme la concitazione del suo animo, con un uso della punteggiatura che mette in luce ogni palpitazione della ragazza e ogni ostacolo da lei incontrato.

Il terzo intervento elimina di nuovo una sequenza racchiusa tra parentesi, introdotta da un breve brano descrittivo. La sequenza tra parentesi recita:

(Molto lavoro, Dante diceva, molto lavoro. Gli uomini andavano su e giù pel sentiero, tra i sassi, battevano le tavole del rifugio, e quel ragazzo tagliava la legna: un colpo, un rantolo, un gemito.«Era un maschio e bellissimo». «I tuoi affezionati compagni di lavoro». Il muletto portava i sassi per il recinto della chiesa, una chiesa vicino alla capanna, è l'ora solita e gli uomini salgono al ricovero, l'uno dopo l'altro abbruttiti dalla fatica, non fanno schifo, il ricovero è pieno di sonno pesante, ma la funivia è pronta, sorgono case e rifugi, chi ha ferito il cane? La città non si vede quando nevicava, è rosso di sera: domani ci sarà sole e cielo azzurro sulla neve bianca. È freddo, tanto freddo, gli uomini arrivano stanchi, assonnati, e tendono le mani al focolare, buona sera Lucia, non si può attaccare un'ora prima perché fa giorno tardi, appena giorno tutti al loro posto, molto lavoro, molto lavoro, gente va e viene, un albergo bellissimo, è un luogo che prenderà, chi ha ferito il cane? È freddo, tanto freddo, la neve dal cielo scende giù per la schiena in un brivido di morte, era un maschio e bellissimo, bellissimo, torno su tra voi, ci sarà molto lavoro) (*Concerto*, pp.112-113).

Con uno stile cinematografico de Céspedes mette a fuoco i pensieri di Lucia e in

simultanea gli eventi concreti della sua esistenza; le immagini che si susseguono incalzanti sono le tessere che compongono il mosaico della quotidianità della giovane: uomini al lavoro, funivia in costruzione, freddo penetrante. Ma ci sono anche precisi riferimenti al senso di inclusione provato dalla ragazza rispetto alla comunità di lavoratori. È proprio questo senso di inclusione, come si vedrà, a rappresentare la profonda differenza tra la Lucia di *Concerto* e quella di *Invito a pranzo*. De Céspedes, pensando dunque alla pubblicazione su rivista, sottrae dal racconto, non a caso, dei brani che sono stilisticamente connotativi della raccolta del 1937. Tutti i testi di *Concerto* presentano passaggi resi nel medesimo modo: lunghe sequenze che restituiscono la psicologia dei personaggi, attraverso l'accostamento sullo stesso livello di pensieri e azioni dei soggetti stessi.

In *Rosso di sera* di *Invito a pranzo*, dei tre brani espunti tra la prima e la seconda edizione è interessante rilevare che il primo è tagliato, mentre gli altri due sono ripresi e rielaborati in una nuova forma. De Céspedes toglie le parentesi, i pensieri di Lucia non sono più espressi in prima persona ma in terza, guardati dall'esterno, rafforzando in questo modo la sensazione che la ragazza sia incalzata da una forza altra e ostile. Continua l'accostamento di immagini del pensiero: le sensazioni di Lucia, a immagini della realtà: le azioni fisiche della donna. I passaggi non perdono il loro carattere concitato e insistono maggiormente sulla condizione di prigionia della giovane. La rielaborazione dei due pezzi rientra in un lavoro di profonda revisione del racconto che non altera la trama, ma la ricostruisce in modo simile ma non uguale. Se mettiamo infatti a confronto il racconto pubblicato su *Concerto* e quello inserito in *Invito a pranzo*, vediamo che de Céspedes è intervenuta molto sugli aggettivi e sui toni, ora inasprendoli, ora addolcendoli; la scrittrice ha arricchito o privato di dettagli le singole scene in un incessante lavoro di riformulazione del materiale. Gli esiti a cui giunge sono spesso sorprendenti; l'intero

processo di rimodellamento produce varianti sostanziose in relazione prima di tutto ai profili dei personaggi. Diciotto anni, carichi di impegno letterario e politico, distanziano le due versioni, anni nei quali la produzione letteraria dell'autrice è la testimonianza di riflessioni in atto e in parte compiute. De Céspedes, autrice della versione pubblicata in *Concerto*, è colei che negli stessi anni riflette su temi che sfoceranno in *Nessuno torna Indietro*; mentre de Céspedes, autrice di *Rosso di sera* presente nella raccolta *Invito a pranzo*, è la letterata e la donna che ha riflettuto intensamente su argomenti che hanno portato alla realizzazione di testi fondamentali come *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito*.

Fin dalla delineazione del paesaggio, le due versioni divergono. In *Concerto* si legge:

Il cantiere stava su un picco ventoso a duemila metri circa, ma sotto si stendeva il morbido tappeto della valle con i nastri delle strade; le colline erano tonde ed erette: per l'ora e il riflesso del sole calante i corsi d'acqua parevano lame d'acciaio. Quassù non c'erano che rovi arsi, nudi tronchi e pietra appena violata con la traccia ancora fresca del piccone: giù ciuffi d'erba rossi d'autunno e l'oro vivo dei faggi. Sui tetti delle case lontane s'alzava un pennacchio di fumo (p.48).

In *Invito a pranzo* il passaggio è così reso:

Il cantiere era a duemila metri: di lassù il fondo valle sembrava un tappeto tracciato dai fili chiari delle strade, le colline erano tonde ed erette e, nel riflesso del sole calante, i corsi d'acqua luccicavano. Lì attorno, invece la terra era gialla, la pietra portava ancora i segni del piccone, della perforatrice; ma la costa digradava morbida e tra il grigiore dei cespugli secchi spiccava il rosso degli aceri e l'oro dei faggi (p. 87).⁷⁵

Nel primo pezzo il picco e la valle sono due luoghi nettamente distinti e delineati in assoluta contrapposizione. La valle è un «morbido tappeto», l'oro e il rosso dell'autunno danno un senso di calore, il fumo dai comignoli delle case è un richiamo al tepore domestico: la valle è dunque un posto dolce e lontano, dove i segni che indicano la presenza dell'uomo richiamano un senso di accoglienza e benessere. Il picco è, al contrario, un luogo aspro, in cui la traccia lasciata dall'uomo

⁷⁵ Tutte le citazioni del racconto *Rosso di sera*, in riferimento alla versione in *Invito a pranzo*, sono tratte dalla seguente edizione della raccolta: A. DE CÉSPÉDES, *Invito a pranzo*, Milano Mondadori, «Grandi Narratori Italiani», 1955, pp.85-121.

è la «pietra appena violata», un segno di violenza. De Céspedes crea due poli contrapposti, predisponendo a una lettura in chiave binaria anche di ciò che in questi due luoghi avviene, sia concretamente che idealmente.

In *Invito a pranzo* la contrapposizione si smorza, l'aggettivo «morbido» lo troviamo in riferimento al picco («la costa digradava morbida»), nella valle non si vedono più i fumi provenienti dalle case, il picco diventa meno aspro, resta il segno nella pietra, ma quest'ultima non è più «violata». L'altura diviene quasi un punto di osservazione privilegiato che garantisce distacco senza produrre solitudine, che risulta ancora selvaggio e suggestivo nonostante la presenza umana. Quindi se il picco si fa meno aspro, la vallata si fa meno dolce, le differenze si riducono, predisponendo il lettore a non fermarsi a un livello di lettura duale e contrapposto, ma invitando a un'osservazione attenta delle sfumature.

Il fulcro delle differenze tra le due versioni è tuttavia nel modo di tratteggiare il rapporto tra Mastro Duilio e Lucia e di conseguenza nel delineare il profilo di quest'ultima. Intendo dire che fin dall'inizio del racconto nella versione del 1955 de Céspedes getta le basi per la costruzione di una Lucia - prigioniera; la protagonista in *Concerto* invece non è mai definita tale, né la vita che conduce sul picco è assimilata a una prigionia. Nella versione di *Invito a pranzo* così il capomastro presenta la donna al Bravetta, il giovane operaio appena giunto al cantiere: «Il capomastro disse: "Si chiama Lucia" passando una mano sul braccio della ragazza come per mostrare che gli apparteneva» (p. 91). Lucia è dunque presentata come proprietà del capomastro e, nello sviluppo del racconto, questo rapporto continua a essere centrato sul possesso. Nella versione del 1937 una serie di elementi sembra rendere invece questo legame più complesso: Mastro Duilio, entrando nella capanna con gli operai e il nuovo arrivato, Bravetta, pronuncia subito il nome di Lucia, senza connotare la presentazione con gesti che possano sottintendere una proprietà.

Nella descrizione della capanna le due versioni presentano interessanti punti di distacco, da leggere sempre nella direzione di quanto appena delineato. In

Concerto si legge:

La capanna aveva pareti spesse di legno [...] poche sedie; un'apertura senza porta [...] lasciava vedere la coperta bianca d'un ampio letto. [...] su una sedia stavano ad asciugare alcune calze di lana. Quattro pianticelle di geranio fiorivano dentro vecchi barattoli di conserva appesi intorno alla finestra (p.53).

In *Invito a pranzo* invece:

Le pareti della capanna erano spesse, di tronchi: c'era una grande tavola, al centro del tinello, e attorno panche, sedie. Un'apertura senza porta dava in una primitiva cucina [...] in una cameretta esigua, la bianca coperta di un ampio letto [...] su una sedia le calze di lana degli operai erano stese ad asciugare. Dentro vecchi barattoli di conserva [...] crescevano pianticelle di geranio (p.90).

Nel primo brano le sedie sono poche, l'appartenenza delle calze non è chiarita, la presenza degli operai non è palpabile; la capanna somiglia più a uno spazio riconducibile a Duilio e Lucia, dove le «pianticelle di geranio» non «crescono» ma «fioriscono». Nel secondo stralcio invece le molte sedie e le calze, identificate esplicitamente come degli operai, evocano le figure di questi ultimi; nessuna dimensione privata del rapporto tra Lucia e Mastro Duilio è evidenziata, se non attraverso l'immagine del letto, elemento riconducibile a una dinamica di possesso fisico. È chiaro che nell'edizione del 1937 de Céspedes vuole creare una dimensione del rapporto Duilio - Lucia distinta dalle altre dinamiche relazionali e non fondata soltanto su immagini evocatrici di possesso. In *Invito a pranzo* il legame invece si brutalizza e questo rappresenta il presupposto per rimodellare la psicologia della donna che emergerà lungo tutto l'arco del racconto.

Lucia ogni domenica si reca alla messa e affronta il viaggio sul mulo di mattina presto; questo passaggio, analizzato in entrambe le versioni, diventa emblematico del grande lavoro di rimodellamento che l'autrice mette in atto sulla figura della ragazza e che produce una distanza considerevole tra le due versioni. In

entrambi i casi il viaggio verso la chiesa è definito un'avventura, ma dove i testi differiscono nettamente è nella descrizione di quanto avviene in chiesa. In *Concerto*:

Verso la metà della messa Lucia veniva presa dal disagio [...] Era il momento della comunione [...] allora Lucia nascondeva la faccia tra le mani senza pregare più [...] Ricordava quando fino a pochi mesi prima anche lei si accostava all'altare come le altre [...] Ella sola restava tra le panche, ormai; le altre, quelle che avevano il marito sposato davanti a Dio, andavano a far comunione [...] Avrebbe voluto unirsi alle altre, a quelle che avevano figli e uomini legittimi, mescolarsi ad esse, far parte della stessa congrega. Non osava alzare la testa temendo di vederle tutte rivolte verso di lei con l'indice teso (pp.66-67).

De Céspedes presenta qui una Lucia sofferente e vergognosa che aspira a una posizione all'interno della comunità, legittimata dal matrimonio; il rammarico e la vergogna per la sua condizione la paralizzano, le proibiscono di guardarsi intorno. In *Invito a pranzo* l'intero episodio non è presente e in tutto il racconto Lucia non è mai raffigurata come desiderosa di rivestire un ruolo sociale. Quando il Bravetta le propone il matrimonio, la gioia della donna è prodotta dal desiderio di modificare la sua esistenza fatta di solitudine; ciò che la alletta è la cucina a gas, non la condizione di moglie, la sua vera ambizione è sottrarsi alla fatica fisica e spirituale del presente.

Un elemento importante della storia, in tutte le sue versioni, è la presenza del cane Orso. I passaggi che lo coinvolgono presentano tuttavia molte diversità. In *Concerto* si legge:

Lucia, trovandoselo vicino, s'accosciò verso di lui, gli cinse con le braccia il collo morbido e così rimase a guardare il gruppo che si perdeva nell'ombra (p.82).

«Il collo morbido» è quello di Orso. Poco più avanti:

Dopo un poco il capomastro mise la mano sui capelli di Lucia e le disse «Rientriamo». [...] Mastro Duilio s'era seduto accanto al fuoco col cane tra le gambe: gli accarezzava il collo, gli infilava le dita nella pelliccia come in una capigliatura; quello agitava la coda sulle sue scarpe.[...] Passò del tempo: poi il capomastro alzò lo sguardo verso di lei, le prese una mano nelle sue grandi mani, palmandole ogni dito, teneramente. -Che hai, Lucia?- le chiese -piangi? Essa scrollo la testa: - No, no - disse: - sai bene, penso a quel ragazzo. - Si passò un dito nell'angolo dell'occhio con indifferenza; poi aggiunse: - a quel bambino. - Il capomastro le strinse più forte la mano e tornò a guardare la fiamma. Disse sommessamente: - Anch'io - (pp.83-84).

Questo secondo brano tratteggia un momento intimo tra i due personaggi, reso

tramite un contatto delicato. L'episodio nella versione di *Invito a pranzo* è del tutto assente, così come è assente ogni forma di tenerezza, ogni segno che vada oltre l'appartenenza di Lucia all'uomo. In entrambi i passaggi Orso acquista dei connotati umani. Il contatto tra Lucia e l'animale e tra Duilio e il cane diventa immagine di quello tra l'uomo e la donna. Attraverso l'interazione dei personaggi con Orso de Céspedes rende più esplicita la dinamica relazionale tra i due. L'espedito, molto adoperato dall'autrice in questo racconto, di usare immagini semplici e dirette, come accarezzare il cane o ferirlo, per esprimere dinamiche relazionali ed emotive complesse, risulta efficace e suggestiva allo stesso tempo. La differenza di atteggiamento verso Orso che Lucia assume in alcuni passaggi delle due versioni diventa dunque importante. Nella versione del 1937, quando Lucia rientra nella capanna, dopo aver portato il cappotto al capomastro, si legge: «"Vengo" la ragazza lo rassicurò» (p.105). Nella versione del 1955 Lucia ripete due volte al cane, seccamente: «Vengo» (p.116). In quest'ultimo caso la donna prova insofferenza nei riguardi dell'animale e quindi di Duilio e della capanna di cui esso è immagine. Nel primo caso invece il semplice uso del verbo «lo rassicurò» modifica il profilo emotivo di Lucia che rincuora la bestia, con un atteggiamento positivo verso Orso e di conseguenza verso la propria esistenza presente, di cui il cane continua a essere immagine.

Nella parte finale della storia, Orso viene ferito dal Bravetta e poco dopo Lucia e quest'ultimo attendono la corriera per compiere la fuga prestabilita. In questa circostanza torna nella ragazza il ricordo del cane. In *Concerto*:

- È molto tardi - il ragazzo disse inquieto: - si sente già la corriera. Ho avuto paura che gli uomini... - No: sono saliti al ricovero. - Già: abbruttiti come bestie. eh? mi fanno schifo. E il cane - chiese: - non è morto il cane? Lucia non rispose: la voce del Biondo era acre e scherniva la fatica degli altri. Anche lei la scherniva, adesso, partendo con lui. Orso non era morto: dormiva accanto al fuoco con una zampa nella mano di Duilio. Anche la mano di Mostarda si tendeva verso il fuoco: ruvida, callosa, con segni patiti di lavoro. Domani ella avrebbe avuto una cucina a gas; gli

altri sarebbero rimasti senza minestra, a sera. (p.111)

De Céspedes crea un'associazione tra la zampa ferita di Orso e la mano callosa di Mostarda, uno degli operai. Il cane diventa immagine di tutta la comunità di lavoratori; il suo ferimento da parte del Biondo segna l'estraneità di quest'ultimo alle consuetudini di quella comunità che rappresentano invece una parte dell'identità di Lucia, quella che la ragazza sceglie alla fine di salvaguardare, facendo ritorno alla capanna. In *Invito a pranzo* il passo è così reso:

Il Bravetta le andò incontro aggressivo. «Si può sapere che hai fatto?» le chiese stizzosamente. «Per poco mi fai perdere la corriera. Pensavo che gli uomini si fossero trattenuti e...». «Abbrutiti come bestie, no?, secondo il solito. E il cane?» disse ridendo: «Non è morto il cane?». Lucia non rispose. Rivedeva Orso, presso il focolare che tendeva la zampa al capomastro; e Mostarda che dormiva con la mano tesa nel vuoto. (*Invito a pranzo*, p.120)

Il ricordo non suscita nella donna alcuna emozione. Le immagini della zampa ferita di Orso e della mano dell'operaio Mostarda ritornano, ma non più poste in relazione. Nessuna parola lascia intravedere in Lucia rimpianto per ciò che lascia. Risulta invece accresciuta l'aggressività e il disprezzo nel profilo del Bravetta. La cifra del brano pare essere la profonda e disperata solitudine della giovane.

Un altro passaggio chiave della trama è costituito dall'episodio della morte del bambino appena nato dell'operaio Toto. Lucia, il capomastro e gli altri ricevono la notizia tramite una lettera dello stesso operaio e la ragazza devastata esce dalla capanna in preda al dolore. Il diverso trattamento di questo episodio nelle due versioni è l'occasione per rilevare un altro importante intervento di revisione del testo. Lucia esce dalla capanna e si trova davanti il taglialegna al lavoro.

Nell'edizione del 1955 si legge:

Guardava l'operaio che seguitava a spaccare legna e che ancora non sapeva del bambino di Toto. Avrebbe voluto dirglielo, ma egli non la guardava; non guardava nulla attorno intento a lottare con un tronco gagliardo (pp. 109-110).

Segue una descrizione cruda e particolareggiata del lavoro del taglialegna, poi

ancora: «Lucia lo contemplò a lungo, attenta, come affascinata da quel ritmo» (p. 110). Il verbo «guardava» del primo blocco e il verbo «contemplò» in quest'ultima frase esprimono chiaramente che Lucia è l'osservatrice e l'attività del taglialegna è l'oggetto di osservazione. La scena, più che sull'approfondimento psicologico di Lucia, è giocata sul realismo che l'immagine produce; esiste un risvolto emotivo ma senza dubbio di secondo piano. In *Concerto* invece, Lucia non è ritratta nell'atto di guardare: uscita dalla capanna, la scena del taglialegna diventa un tutt'uno con lo stato d'animo della ragazza; la scure del lavoratore che affonda nelle midolla del legno, è immagine dell'animo di Lucia dilaniato. Tutto è direttamente ricondotto alla disperazione della ragazza, senza filtri; il lettore non è invitato a soffermarsi su Lucia che osserva una situazione ma sull'animo dolente della giovane; l'elemento emotivo, la resa psicologica del personaggio diventano centrali. Nella diversa articolazione di questi passaggi è contenuta la profonda differenza stilistica tra le due raccolte. Quella del 1937 è infatti una prosa lirica che mira a ricostruire la componente emozionale di ogni avvenimento; quella del 1955, invece, è una prosa realistica, basata sul racconto dei fatti, che indaga cioè maggiormente il come si produca un accadimento, piuttosto che il perché esso si generi.

Come detto, Lucia e il Bravetta prendono accordo di fuggire insieme. La parte in cui de Céspedes descrive il martedì mattina, giorno della fuga, presenta, nelle due versioni del racconto, rilevanti differenze. È interessante che in *Concerto* l'episodio si apra con un riferimento al cane Orso - non presente nella versione *Invito a pranzo* - che, come detto, richiama la figura del capomastro e la comunità operaia di cui Lucia, in qualche modo, è parte. In seguito, pensando al possibile arrivo della Bianca, moglie di Toto, come sua sostituta, de Céspedes scrive di Lucia: «E questo le dispiacque» (*Concerto*, p.96). La giovane sente un attaccamento alla sua vita presente, mentre, nella versione del 1955, questo legame è inesistente e un esempio

di ciò lo ritroviamo nel passaggio in cui Lucia ripensa all'amplesso con Duilio, rievocato con parole che esprimono un senso di fine:

Quel periodo della sua vita s'era chiuso con l'amplesso che l'aveva unita al capomastro. [...] Era l'addio quello: il suo gesto esprimeva la speranza di lasciarlo affidato a qualcuno (pp. 111-112).

Dopo questo episodio ritorna l'immagine della legna spaccata che ha il «colore della carne umana» e richiama il midollo, emblema delle ferite dell'animo di Lucia, a ricordare che quella presente è una vita di dolore.

Le due versioni fanno emergere dunque due diverse fisionomie della protagonista: Lucia di *Concerto* è ancora legata a ciò che intende lasciare, il desiderio di una vita nuova è forte ma in lei c'è anche un senso di nostalgia per ciò che lascia. Lucia di *Invito a pranzo* è proiettata invece verso la speranza di una nuova esistenza, lascia quella precedente come si lascia un fardello. La mattina della partenza la donna prepara le sue poche cose, giunta agli zoccoli, regalati dal capomastro, l'atteggiamento, nelle due versioni, si diversifica. Nell'edizione del 1937 si legge: «Li lascio nella cassa, li sfiorò con tenerezza, e riprese a scegliere la roba» (p.99). Il legame affettivo che la vincola a Duilio e al presente, è evidente. Poche righe dopo, l'elemento a cui aggrapparsi per ritrovare la motivazione del suo progetto di fuga, è questo: «Domenica, a messa, farò la comunione». Lucia ribadisce la sua esigenza di acquisire un ruolo, Bravetta e la città sono le occasioni fornite dal destino per assumere, finalmente, lo *status* che le consentirà di uscire dall'isolamento sociale e entrare di diritto all'interno di una collettività legittimamente riconosciuta. Nella versione del 1955 Lucia è invece sbrigativa e decisa riguardo agli zoccoli: «Decise che in città non ne avrebbe avuto bisogno» (p.113). L'insofferenza della ragazza verso tutto ciò che richiama la sua vita presente è sempre più manifesta. De Céspedes dissemina nel testo una serie di segnali che vanno in questa direzione e che raggiungono un apice poco più avanti:

Provava il desiderio di ribellarsi alla servitù cui era sempre stata 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 sopraggiunti; ma lo faceva con rancore, senza permettere che nessuno le si accostasse. Aveva accettato il Capomastro solo perché, attraverso 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 conaturato col fatto d'essere donna; era un castigo nel quale doveva trovare il suo solo premio (pp. 114-115).

L'autrice dà alla Lucia di *Invito a pranzo* una profonda coscienza della sua condizione di donna, di serva e di serva in quanto donna, che ha il sapore della denuncia. Questa Lucia è ben lontana da quella che sogna di fare la comunione durante la messa domenicale; la scrittrice che interviene su questo personaggio ha meditato in profondità su problematiche legate alla condizione della donna in testi quali *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito*. Le modifiche apportate al personaggio del Bravetta, mettendo a confronto le versioni, sono funzionali a quelle delineate nel tracciare il diverso profilo di Lucia. Nella versione del 1937 la donna che fugge per diventare una sposa e fare la comunione di domenica, ha bisogno di un marito; il Bravetta risulta dunque un personaggio innamorato con caratteristiche adeguate a un futuro marito:

Non aveva più nulla da dirle: eppure l'aveva attesa con grande impazienza, torturandosi per non averla trovata e pensando di doverle dire tante cose. Disse: - Lucia... - Era commosso e in lui questa debolezza lottava contro l'orgoglio che gli veniva dalla certezza di aver giocato un colpo con astuzia (p.105).

Nella versione del 1955 il Bravetta invece è soltanto un furbo, «soddisfatto di aver giocato un colpo d'astuzia» (p.116). Non c'è spazio per la commozione, per l'impazienza dell'attesa, per la debolezza amorosa. Lucia, che fugge per fuggire, che non può più sostenere un presente fatto di servitù, che scappa da un mondo di uomini che tuttavia ella stessa identifica come servi a loro volta, non ha bisogno di un marito; in questo caso la furbizia orgogliosa del Bravetta è uno dei pericoli da correre per compiere la necessaria fuga.

Quando la ragazza si allontana dalla capanna per raggiungere il Biondo, le

due versioni presentano ancora differenze. In *Concerto* si legge: «La ragazza si volgeva spesso alla Capanna, ma tutto era scuro» (p.111), un gesto che denota la preoccupazione di essere seguita ma anche una forma di addio malinconico alla propria vita. Poche righe dopo Lucia è con il Bravetta in attesa della corriera. Nella raccolta del 1955, invece, l'allontanamento della giovane ha il sapore di una fuga da una prigione: le ombre degli alberi sono come «sbarre», il bosco è un «labirinto opprimente», Lucia sente la voglia di urlare, di chiedere aiuto. Ella fugge per la sopravvivenza. Alla fine, però, in entrambe le versioni, la ragazza non sale sulla corriera e la vede allontanarsi. In *Invito a pranzo* l'allontanamento del mezzo e il viaggio di ritorno della giovane verso la capanna diventano momenti carichi di un senso di sconfitta:

Lucia la vide allontanarsi lungo la strada provinciale seguendo le curve della costa; vide i suoi lumi farsi sempre più lontani e più fiochi. Infine, a una svolta, scomparvero. Ella restò ferma, col fagotto che le pesava tra le mani, e quel buio livido, quel silenzio, le dettero l'impressione d'essere rimasta sola nel mondo. Provò il disperato desiderio di correre dietro la corriera, urlando, richiamandola. Si vedeva cadere esausta, immaginava una massa scura di terra precipitare su di lei, col boato che accompagnava la frana dopo lo scoppio delle mine. Ma attorno tutto era ordine, pace assoluta: e l'arco del cielo era immenso, accogliente. L'ombra andava rischiarandosi: dalla nebbia veniva giù un nevischio leggero che le inumidiva i capelli mentre faticosamente risaliva il sentiero, col passo lento degli operai che andavano e venivano nel cantiere. Il fagotto le pesava sotto il braccio e il suo respiro si faceva affannoso, ansante, simile a quello dell'uomo che spaccava la legna. "Era un maschio e bellissimo". Sentiva quelle parole nei suoi orecchi col ritmo del suo sangue e rabbriviva (pp.120-121).

L'immagine della morte è ripresa tramite la formula "Era un maschio e bellissimo" che, più volte, era ricorsa nella sequenza del taglialegna (la cui presenza riemerge anche in questo passo), sottolineando la lacerazione dell'animo della protagonista. In questa versione il racconto si conclude con una chiara focalizzazione sul rientro come morte dell'animo della giovane. In *Concerto* invece il rientro alla capanna e alla vita usuale è connotato meno negativamente, sembra quasi un esito naturale; la frase che recita: «torno su tra di voi» (p.113), sembra implicare una precisa volontà della ragazza.

In tutte le varianti del racconto torna una costante: la centralità di Lucia, declinata tuttavia in modi differenti, come è emerso dall'analisi condotta. I caratteri degli altri personaggi, nello specifico del Bravetta e di Duilio, sono secondari. Anche in questo caso non mancano però differenze tra le versioni: in *Concerto*, seppure sommariamente, i tratti dei due personaggi definiscono i profili di un innamorato non privo di furbizia, nel caso del Bravetta e di un uomo protettivo, con il quale si instaura un'intimità non connotata negativamente, per quanto riguarda il capomastro. Ma in *Invito a pranzo* le caratteristiche dei due si fanno più essenziali, fino a trasformarli in archetipi, figure primordiali, incarnazione di singoli sentimenti, trasparenti, nel senso che sono esclusivamente ciò che appaiono, privi di complessità interiori. La loro psicologia è riassumibile in un gesto: Bravetta ferisce il cane e Duilio lo accudisce. L'esito della storia è in entrambe le versioni lo stesso: Lucia non fugge. La diversa resa della prospettiva della donna e dei coprotagonisti determina tuttavia una diversificazione riguardo alle motivazioni dell'atto. In *Concerto* Lucia non fugge perché riesce a ritrovare una parte della propria identità all'interno del suo contesto presente; ella avverte di rivestire un ruolo, anche se non riconosciuto socialmente. In *Invito a pranzo* invece Lucia non fugge perché non vi è alcuna fuga possibile. La condizione di servitù che la ragazza riconosce esserle propria e che de Céspedes descrive con cruda efficacia, non è legata a un momento specifico della propria vita ma la comprende tutta; si tratta di una condizione connaturata con l'essere donna. La fuga con il Bravetta, che Lucia capisce essere un uomo peggiore del capomastro, dopo l'episodio del ferimento del cane, non fornisce una soluzione allo statuto di serva che è senza spazio e senza tempo, uguale in ogni luogo che Lucia ha attraversato e in ogni tempo che ha vissuto. La vera sconfitta, plasticamente resa con il rientro alla capanna, è l'obbligo di essere serva e ciò è proposto da de Céspedes come una realtà senza soluzione, almeno nell'economia di questo racconto.

2. *Parentesi*

In prima persona de Céspedes ricostruisce il dolore fisico e morale provato in seguito a una caduta sulla neve che le toglie temporaneamente l'uso delle gambe.

Il racconto ha quattro edizioni: con il titolo *Parentesi* è pubblicato su «Il Messaggero»; poi con lo stesso titolo su «Il Secolo XIX»; in seguito, con il titolo *Intermezzo*, è compreso nella raccolta *Concerto* e infine, con il titolo *Le gambe rotte*, è ripreso nella raccolta *Invito a pranzo*.

L'obiettivo di questa analisi è il confronto tra la prima edizione su quotidiano e le due in raccolta, per comprendere l'evoluzione del testo nel tempo. In generale si può affermare che la revisione condotta dall'autrice vada nella direzione di diminuire il grado di astrattezza tematica e linguistica, per cui la narrazione acquisisce progressivamente una maggiore concretezza. Le situazioni e i personaggi sono descritti infatti, nella versione più tarda, con un linguaggio più realistico e meno concentrato sulle percezioni dell'io narrante, o meglio con un linguaggio che tende a riportare queste percezioni in una struttura di fatti logicamente concatenati. Per verificare sui testi la crescita del grado di concretezza che investe il linguaggio, poniamo a confronto gli *incipit* delle diverse versioni; quello su «Il Messaggero» e quello in *Concerto* sono uguali e recitano:

La porta bianca s'è aperta; il camice bianco è scomparso: la porta bianca s'è chiusa dietro di lui. Ma intorno a me la stanza è tutta bianca: il letto, i mobili, lo specchio che riflette la parete candida. Bianche le due rose nel vasetto. Soltanto il paralume è azzurro e spande intorno un chiarore d'alba fredda o di veglia di malato («Il Messaggero» p.3; *Concerto* p.181).

Nella versione del 1955, invece, si legge:

La porta bianca si è aperta, il camice bianco è scomparso e la porta bianca s'è richiusa alle sue spalle. Intorno a me la camera è tutta bianca: il letto, i mobili, lo specchio riflette candide pareti. Anche le due rose nel bicchiere sono bianche. Soltanto il paralume è azzurro e spande un livido chiarore (p.55).⁷⁶

⁷⁶ Tutte le citazioni del racconto *Le gambe rotte* fanno riferimento alla seguente edizione: A. DE CÉSPÉDES, *Le gambe rotte*, in ID., *Invito a pranzo*, cit., pp.53-67.

Il secondo pezzo è chiaramente più scorrevole. Inoltre, nel racconto di *Invito a pranzo*, alla revisione del materiale si affianca l'inserimento di nuove parti, le quali, specificando più chiaramente le situazioni, forniscono al narrato un andamento più descrittivo. Vediamo un esempio:

Venivano giù dalla Banchetta, seguendo lo stesso itinerario al termine del quale io avevo conficcato le punte degli sci in una crepa ed ero caduta: i piedi inchiodati agli attacchi, nei ginocchi quello schianto. "Ho freddo, fate presto" imploravo, continuando a rosicchiare la neve e raccogliendo tutta la forza della volontà. Speravo che fossero soltanto slogate: io sono sempre fortunata, pensavo. Tutt'e due rotte invece. Il medico, dopo un breve esame, annunciò serio: "Frattura" e il radiologo lo confermò, guardando accigliato attraverso le lastre, nel piccolo ambulatorio del Sestriere. Non volevo crederlo: mi sono fatta trasportare a Roma sicura che la diagnosi fosse sbagliata. È giusta. Il chirurgo, proprio adesso, ha detto che ne avrò per tre mesi (pp.55-56).

In *Concerto* e su «Il Messaggero» il passo è così reso:

Venivano giù dalla Banchetta, andavano a prendere il caffè al villaggio. Caffè caldo, bötte sulle spalle, fiato caldo nella corriera dove per terra la neve caduta dagli scarponi si scioglieva in una gran pozza di pioggia. - Ho freddo, ho freddo. Presto! - Forse non sono rotte, forse soltanto una, non è possibile, io ho sempre la fortuna con me. È vero, invece; l'ha detto il dottore poco fa: tre mesi. Due o tre mesi rubati alla mia vita; non posso avere le gambe rotte, ho da fare («Il Messaggero» p.3; *Concerto* p.182).

Nel testo del 1955 quindi l'inserimento di dettagli, atti a ricomporre la vicenda, fornisce alla ricostruzione finale un profondo realismo, che si coniuga anche con un uso più esplicito dell'elemento biografico; al contrario il brano in entrambe le versioni del 1937 ha un andamento fortemente emotivo. La vicenda, l'incidente della protagonista durante una vacanza sulla neve, risulta svuotata di fattualità, dunque non facilmente ricostruibile nel suo svolgersi. Si è però detto che il livello di astrattezza del racconto diminuisce progressivamente e quindi la versione in *Concerto* è già, da questo punto di vista, un importante passaggio intermedio. In essa cominciano infatti a emergere elementi di concretezza tematica e linguistica, che poi troveranno una compiuta espressione nel testo più tardo. Nella raccolta del 1937, per esempio, de Céspedes introduce le figure delle amiche che le fanno visita durante la degenza:

Sono le sette e mezzo: il dottore ancora non è venuto. I miei visitatori sono usciti, tutti, ho inteso i loro passi nel corridoio, i passi delle donne alte sui tacchi. [...] Una di loro ha detto: - Vado a casa a piedi - Poi mi ha

dato un bacio ed è uscita lasciandomi qua con quelle parole. Seguo il suo cammino adesso: il viale, via Nomentana sotto i platani spogliati [...] Seguo la mia amica che cammina; adesso forse è all'altezza della Villa: immagino il suo passo lento, molle per la maternità che s'approssima (p.183).

Nel testo del 1955 questo elemento assume maggiore definitezza:

Sono immobile, da tre giorni. È sera, ormai, e il chirurgo ancora non è venuto. Le amiche, dopo una breve visita, sono andate via chiacchierando. Ho udito i loro passi allontanarsi nel corridoio. Marcella mi ha offerto: "Vuoi che rimanga?". Nora è uscita per ultima; si è congedata con un bacio dicendo: "Vado a casa a piedi" e io sono rimasta affascinata da quelle parole. La seguo, nel pensiero, cercando di ricordarmi com'è camminare: la vedo percorrere adagio via Nomentana sotto i platani spogli [...] Adesso, forse, Nora è giunta all'altezza di Villa Paganini: immagino il suo passo lento, molle, per la maternità che s'approssima (p.56).

Le amiche in quest'ultima versione rientrano nella vicenda con i nomi propri, mentre nel testo su «Il Messaggero» non vi è alcun riferimento a visite ricevute dalla protagonista. Il vero fulcro del narrato, nella versione su quotidiano, risiede nella concezione della malattia come occasione per rimodulare il rapporto amoroso tra l'io narrante, dunque l'autrice, e il lui della storia. Tutto il resto, anche il lavoro, elemento centrale in tanti racconti, sembra subordinato a questo tema. Vediamo le parole del testo:

Egli verrà lo stesso anche se non potrò più camminare. Vedo i suoi occhi chiari entrare nella stanza, odo la sua voce domandare: - Lavori? - Si lavoravo. Egli si siede accanto a me, in silenzio guarda con me fuori dalla finestra, mentre il cielo si fa bruno. Non è necessario parlare: la camera è quasi buia, ma i suoi occhi brillano, io abbandono le mani sul grembo che sono un poco stanche - Hai lavorato troppo - egli dice - Sì. Anche tu hai lavorato. Siamo stanchi: facciamo un silenzio più lungo, più profondo (p.3).

L'episodio, ripreso quasi senza alterazioni nella versione in *Concerto*, in *Invito a pranzo* risulta più semplificato e meno lirico:

Ogni sera, ne sono certa, egli verrà. Lo attenderò in poltrona presso la finestra, le gambe ravvolte in una coperta. [...] Io avrò le carte abbandonate sui ginocchi. Lui entrerà dicendo come sempre: "Lavori troppo, ti stanchi", ma anche lui sarà stanco per una fatica eguale; e ci riposeremo insieme (p.64).

Quest'ultimo passo sembra la fotografia di un momento affettuoso tra due persone le quali più che da un sentimento amoroso sembrano legate da tenere consuetudini,

come il ritrovarsi insieme la sera. Il riferimento al tema dell'amore, dunque, del tutto preminente in *Parentesi*, fortemente presente in *Intermezzo*, si sbiadisce ne *Le gambe rotte* e il lavoro, da strumento che lega l'io narrante a un lui, in un'atmosfera di amorosa e drammatica condivisione, diventa già in *Concerto*, e ancora di più in *Invito a pranzo*, una pratica legata alla dimensione del singolo. Le due raccolte così affrontano il tema del lavoro:

Poco fa ho chiesto la mia carta per scrivere, la mia penna: intorno non c'è stata meraviglia. Quando ho avuto i miei oggetti tra le mani ho chiuso gli occhi un poco, palmandoli; li ho riconosciuti al tatto, come i ciechi; ho ripensato al disagio che mi dava alle gambe, quando scrivevo fino a tarda notte, la transenna del tavolino. La casa tace, so che potrò lavorare. Nonostante il dolore, nonostante i ginocchi immobili: potrò lavorare, e a questa certezza ogni inquietudine svanisce, si disperde lontano da me (*Concerto* p.194).

Ho chiesto la carta, la penna, e una tavoletta sulla quale appoggiarmi per scrivere. Quando ho avuto tra le mani i cari oggetti ho chiuso gli occhi, palmandoli per riconoscerli al tatto, come fanno i ciechi. Subito ho ricordato il fastidio che mi dava alle gambe, quando lavoravo fino a tarda notte, la traversa del tavolino. La casa tace, l'ordine domestico che mi richiedeva continuamente, quando ero sana, ora s'arresta rispettoso ai margini della mia malattia. Lavorerò meglio, così (*Invito a pranzo* pp.63-64).

In *Invito a pranzo* la malattia è addirittura riconosciuta come contesto più favorevole alla pratica dello scrivere e dunque del lavorare. L'elemento della scrittura si svincola da quello amoroso e quest'ultimo nella versione del 1955 da dimensione già acquisita da parte dell'io narrante, diventa attesa:

Tra poco sarà primavera [...] Sarà bello, al crepuscolo, sedere presso la finestra aperta; [...] E a quell'ora, forse, qualcuno verrà a trovarmi; qualcuno che non conosco, ma che ho sempre aspettato, anche quando me ne andavo sola con la bicicletta in Versilia e sembrava che non aspettassi nessuno. So che verrà anche se non potrò più camminare. Odo un passo avvicinarsi, vedo la sua figura, ignota, sulla porta (p.64).

Questa nuova prospettiva dell'attesa riguardo al tema amoroso si sostanzia, ancora in *Invito a pranzo*, di riferimenti negativi all'amore vissuto, che divengono considerazioni generali sul tema:

Difesa dalla mia fragilità di inferma, egoisticamente mi compiaccio del mio stato. Penso alle amiche che si vestono frettolose per uscire, che s'arrabbiano perché il vestito non cade bene, che fanno i conti, ordinano la spesa, che formano un numero al telefono e non risponde e, quando infine risponde, parlano, discutono, piangono nel riattaccare il ricevitore; che

fanno dipendere tutto della loro vita dall'accento di un uomo. Penso a loro come quando avevo il morbillo, pensavo alle compagne che nelle aule gelide studiavano fiutando sulle mani arrossate dai geloni. E m'assopisco, soddisfatta, con l'aranciata sul comodino (pp.60-61).

Neppure le notti in cui vegliavo, lavorando o assillata da un'angoscia amorosa, sono simili a queste: allora, qualcosa mi portava fuori di me, se non altro la speranza (p.63).

Infine vorrei soffermarmi su un aspetto, relativo alla trattazione della malattia, che, del tutto assente in *Parentesi*, ha una prima sommaria delineazione in *Intermezzo* e diventa, a mio parere, centrale ne *Le gambe rotte*. Ma prima di definirlo teoricamente partiamo dalle parole del racconto del 1955:

Poca gente viene a trovarmi dacché non c'è più la curiosità di vedere come sono con le gambe rotte; tutti hanno visto, ormai. Non posso più fornire la voluttà del raccapriccio né quella della commiserazione. La mia disgrazia è stata sommersa da altri avvenimenti più importanti perché nuovi. [...] Questa infermità è, ormai, soltanto mia; e dopo una iniziale ribellione, mi sono consegnata ad essa col piacere che le donne provano nell'arrendersi ai loro sentimenti in una battaglia amorosa. La blandisco, l'accarezzo, la difendo gelosamente. Siamo io e lei sole, strette in una complicità nella quale nessuno può frammettersi. Questa camera è per me tutto il mondo e quel che non è compreso tra le sue 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. Non avevo mai pensato tanto, perché non mi ero mai sentita così sola, neppure in prigione. Allora quattro crudeli pareti limitavano le mie azioni, la mia libertà, ma io ero la stessa. Adesso sono io che sono cambiata. E non per la frattura delle gambe, per il timore di non camminare più, quanto per una 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 (pp.62-63).

La malattia è descritta come la condizione ideale per instaurare un dialogo con il sé e prendere così coscienza di essere cambiata; essa diventa dunque immagine di una frattura interiore che produce la naturale metamorfosi della prospettiva che il soggetto ha sul mondo; de Céspedes, facendo un esplicito riferimento a un episodio della propria biografia - l'arresto e la detenzione nel 1935 con l'accusa di antifascismo - chiarisce che questa esperienza l'ha limitata da un punto di vista fisico, ma non ha avuto alcun vero peso sulla propria interiorità. L'autrice infatti dice: «io ero la stessa» e vuole intendere la stessa rispetto a un prima che non era ancora divenuto dopo in virtù dell'esperienza del secondo conflitto mondiale. Credo che

proprio per rappresentare questa frattura, quella tra un "prima" e un "dopo"⁷⁷ legati alla dimensione della guerra, de Céspedes riprenda questo racconto del 1937 e lo riveda nei primi anni cinquanta, trasformando la rottura delle gambe in una lacerazione più grave e profonda che coinvolge il sé dinnanzi a un evento storico. La temporaneità della malattia consente inoltre all'autrice di mettere in luce sia la paura del soggetto dinnanzi al "dopo" sia, per contrasto, la sostanziale irreversibilità del tragitto che dal "prima" conduce al "dopo". Nel testo di *Invito a pranzo* si legge:

Non voglio guarire. Ho paura di spezzare il cerchio magico che mi difende. Forse la prima notizia che m'aspetta è quella di non poter più camminare. Se mi lasciassero sempre così potrei illudermi che basterebbe liberarmi dal gesso perché tutto tornasse come prima. Nell'attesa senza fine rimarrebbero immobili, cristallizzate, tutte le speranze, tutte le illusioni: invece torneranno ad agitarsi e dovrò ancora soffrire. (p.65).

Il chirurgo afferma:«Tutto tornerà come prima». Per un attimo intuisco che adesso dovrei veramente aver paura; ma già non riesco più a crederlo, e sorrido. (p.67).

Quest'ultimo pezzo, testimonianza della consapevolezza della scrittrice riguardo all'effettiva impossibilità di tornare indietro, chiude il racconto. La tematica, esposta con un simile grado di consapevolezza, può prendere corpo solo in uno scritto redatto o rivisto negli anni successivi al conflitto mondiale, il quale è lo spartiacque nell'esistenza privata e nella carriera letteraria e giornalistica di de Céspedes. Tuttavia mi sembra interessante che nel racconto in *Concerto* si legga:

Forse tra un'ora saprò che non posso più camminare. Se mi lasciassero sempre così potrei ancora illudermi che un giorno, tolti i gessi, riprenderò la mia vita di prima; e non m'accorgerei che quest'intermezzo rubato alla mia gioventù è divenuto la mia vita. M'illuderei dolcemente come una persona che abbia perduto un poco la memoria (p.198).

Anche a quest'altezza cronologica la scrittrice esprime quindi la consapevolezza che un evento forte e traumatico possa produrre una rottura irreversibile. Si tratta dell'ennesima dimostrazione che il tema del "prima" e del "dopo" sottende all'intera opera dell'autrice. Dopo l'esperienza della guerra, questa tematica diventa certo più

⁷⁷ Per approfondimenti sul tema del "prima" e del "dopo" nell'opera di Alba de Céspedes si rinvia a: M. ZANCAN, *Il "prima" e il "dopo" nella scrittura di Alba de Céspedes*, in *La memoria della Politica*, a cura di Fiamma Lussana e Lucia Motti, Roma, Ediesse, 2007, pp.333-340.

importante e si carica di un senso di coscienza del mondo più ampio e più amaro. Indietro non si torna, e se prima del conflitto questa è un'intuizione, dopo è sempre e solo una crudele certezza.

Tab. 2

Titolo	N Pub	Data	Luogo	Altro titolo	Dati Archivio
<i>Favole accanto al camino</i>	1	8-nov-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Favole accanto al camino</i>	2	19-nov-35	Il Secolo XIX - Genova		
<i>Favole accanto al camino</i>	3	1-dic-36	La Stampa della sera - Torino	<i>Favole</i>	
<i>Favole accanto al camino</i>	4	28-feb-37	L'Ora - Palermo		
<i>Favole accanto al camino</i>	5	mag-37	<i>Concerto</i> - Lanciano - Carabba		
<i>Non è una notte di marzo</i>	1	19-mar-36	La Stampa della sera - Torino		247.11
<i>Non è una notte di marzo</i>	2	14-giu-36	L'Ora - Palermo		247.11
<i>Non è una notte di marzo</i>	3	1-dic-36	Il Messaggero - Roma	<i>Non è una notte d'autunno</i>	247.11
<i>Non è una notte di marzo</i>	4	4-dic-36	Il Secolo XIX - Genova	<i>Non è una notte d'autunno</i>	247.11
<i>Non è una notte di marzo</i>	5	mag-37	<i>Concerto</i> - Lanciano - Carabba		247.11
<i>Concerto a Massenzio</i>	1	18-lug-36	Il Messaggero - Roma		247.7
<i>Concerto a Massenzio</i>	2	20-lug-36	Il Secolo XIX - Genova		247.7
<i>Concerto a Massenzio</i>	3	mag-37	<i>Concerto</i> - Lanciano - Carabba		247.7
<i>Concerto a Massenzio</i>	4	24-mag-41	Film		247.7
<i>Sera sul ponte</i>	1	3-ago-36	Il Messaggero - Roma		
<i>Sera sul ponte</i>	2	4-ago-36	Il Secolo XIX - Genova		
<i>Sera sul ponte</i>	3	mag-37	<i>Concerto</i> - Lanciano - Carabba		
<i>Sera sul ponte</i>	4	21-ott-41	Il Resto del Carlino - Bologna		
<i>Tre momenti</i>	1	14-set-36	Il Messaggero - Roma		
<i>Tre momenti</i>	2	mag-37	<i>Concerto</i> - Lanciano - Carabba		
<i>Mattino</i>	1	4-nov-36	Il Messaggero - Roma		248.14
<i>Mattino</i>	2	6-nov-36	Il Secolo XIX - Genova		248.14
<i>Mattino</i>	3	11-feb-	L'Ora - Palermo		248.14

		37			
<i>Mattino</i>	4	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba	<i>Il cielo è azzurro</i>	248.14
<i>Mattino</i>	5	27-nov-41	Grazia - Milano	<i>Il cielo è azzurro</i>	248.14
<i>Stelle lucenti</i>	1	1-gen-37	Il Mattino - Napoli		247.6
<i>Stelle lucenti</i>	2	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba	<i>È caduta una stella</i>	247.6
<i>Stelle lucenti</i>	3	31-lug-41	Grazia - Milano	<i>È caduta una stella</i>	247.6
<i>Sesto posto, quarta fila</i>	1	8-feb-37	Il Messaggero - Roma		248.45
<i>Sesto posto, quarta fila</i>	2	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba		248.45
<i>Parentesi</i>	1	13-mar-37	Il Messaggero - Roma		
<i>Parentesi</i>	2	17-mar-37	Il Secolo XIX - Genova		
<i>Parentesi</i>	3	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba	<i>Intermezzo</i>	
<i>Parentesi</i>	4	lug-55	Invito a pranzo - Milano - Mondadori	<i>Le gambe rotte</i>	
<i>Musica da camera</i>	1	21-mar-37	Il Mattino - Napoli		247.9
<i>Musica da camera</i>	2	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba		247.9
<i>Mi chiamo Regina</i>	1	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba		247.5
<i>Porto</i>	1	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba		248.38
<i>Rosso di sera</i>	1	mag-37	Concerto - Lanciano - Carabba		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	2	26-set-37	Quadrivio - Roma - I puntata		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	2	3-ott-37	Quadrivio - Roma - II puntata		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	2	10-ott-37	Quadrivio - Roma - III puntata		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	2	17-ott-37	Quadrivio - Roma - IV puntata		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	3	15-giu-41	L'Illustrazione del Popolo - Torino - I parte		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Rosso di sera</i>	3	21-giu-41	L'Illustrazione del Popolo - Torino - II parte		247.12 - 263.9 -

					265.17
<i>Rosso di sera</i>	4	lug-55	<i>Invito a pranzo - Milano - Mondadori</i>		247.12 - 263.9 - 265.17
<i>Viaggio di notte</i>	1	mag-37	<i>Concerto - Lanciano - Carabba</i>		247.8 - 264.8

3.2 I contenuti

3.2.1 Le note d'ambiente: strumento per approfondire i significati del testo

Nella costruzione dei racconti di *Concerto* le note d'ambiente rivestono un ruolo molto importante; esse infatti non sono confinate in specifici luoghi del testo, ma sottendono all'intero narrato. Analizzando il loro ricorrere, è possibile individuare due diverse funzioni da esse assunte nella narrazione. Nel primo caso esse aggiungono lirismo al narrato: la prosa di *Concerto* è, come detto, essenzialmente lirica e dunque non sorprende l'uso dell'elemento paesaggio per rendere ancora più evidente una tendenza già ampiamente perseguita nella scrittura della raccolta. Nel secondo caso la descrizione dei luoghi ha una funzione attiva nel prodursi di una trama e nella delineazione dei personaggi di una storia; la nota d'ambiente può anticipare, per esempio, il prosieguo della vicenda, oppure sottolineare lo stato emotivo di un personaggio - nella maggior parte dei casi del protagonista -, per renderlo più comprensibile agli occhi del lettore. Si tornerà su questi punti con esempi dai testi, non prima però di una riflessione: nell'utilizzo delle descrizioni d'ambiente de Céspedes si avvale di due categorie, il "fuori" e il "dentro". Si tratta di dimensioni profondamente evocative e legate a coppie dicotomiche di temi che hanno grande rilevanza nell'opera complessiva dell'autrice (inclusione - esclusione, osservazione - partecipazione, reclusione - libertà) e che risultano fondamentali nel ricostruire il profilo di *Concerto*.

1. La descrizione del "fuori": una dimensione multiforme

Nella raccolta il "fuori" non è una dimensione compatta. De Céspedes descrive vari ambienti riconducibili a questa categoria, che assumono funzioni diverse nell'ambito dei singoli racconti. Se ne distinguono almeno quattro: il paesaggio naturale, il contesto di paese, la città, i luoghi dell'immaginazione e del sogno.

Il paesaggio naturale ricorre in molti racconti e uno dei più esemplificativi in merito è *Rosso di sera*. Qui l'aspetto del Picco dei trenta, scenario in cui si svolge per intero l'azione narrata, assume a elemento centrale della storia. Esso è costantemente descritto e indagato; i cambiamenti climatici e di stagione che lo interessano diventano immagine degli sviluppi della vicenda. Nulla avviene dunque senza essere preceduto da una notazione ambientale e il paesaggio è reso in perfetta simbiosi con il compiersi dei fatti raccontati. Vediamo un passaggio del testo:

Era una sera dolce eppure fredda: nel vento che a tratti si levava c'era un pulviscolo umido che sfiorava la terra: i boschi rabbrivivano, e le nubi s'orlavano di fumo bruno e denso. Dietro gli alti abeti stava acquattata la bufera e certo si sarebbe scatenata nella notte (p.50).

Questa descrizione si colloca nella prima sequenza del racconto, quando il Bravetta arriva al cantiere e conosce il capomastro Duilio. Il paesaggio restituisce l'approssimarsi di una bufera; è interessante sottolineare che, nello sviluppo della trama, l'entrata in scena del Bravetta rappresenta in effetti l'innesco di una metaforica bufera, producendo una serie di avvenimenti che porteranno la protagonista Lucia a meditare su di una possibile fuga. Nella descrizione de Céspedes conferisce alla bufera una consistenza quasi umana, facilmente desumibile dal verbo che le si accompagna - «stava acquattata» -. La bufera dunque avanza e sta per abbattersi sui destini dei personaggi della storia; la scrittrice fornisce, in questo modo, indicazioni su quanto si compirà nel corso della narrazione.

Vediamo ora un esempio diverso, in cui la funzione della descrizione è quella di sottolineare lo stato d'animo di uno dei personaggi, in questo caso di Lucia:

Il vento si gettava a capofitto nella foresta, ma gli alberi nudi e grigi, non avevano neppure più la forza di vibrare. Dinnanzi a lui, dai sassi, sollevava in trionfo le foglie cadute e le portava con sé, alte, leggere; parevano, sul cielo limpido, uno stormo d'uccelli bruni affrettati verso la stessa méta: s'abbattevano affrante al primo porsi del vento (p.92).

Il passaggio si colloca dopo la scoperta da parte della ragazza della morte del bambino di Toto, un operaio del cantiere; la notizia la addolora e lo strumento narrativo per descrivere questo dolore è costituito dal ricorso a una nota d'ambiente. Riscontriamo il procedimento, già individuato in precedenza, di umanizzazione degli elementi naturali, attraverso l'uso di verbi che descrivono azioni compiute da esseri animati. De Céspedes crea così una relazione tra lo stato d'animo della giovane e l'azione impetuosa del vento, esplicitata poche righe dopo: «[Lucia] Avrebbe voluto lasciarsi cadere a terra perché il vento l'alzasse e la trasportasse lontano, in volo, come quelle foglie» (p.92). Vediamo un ultimo esempio, in cui de Céspedes rende manifesto, ancora una volta attraverso una nota d'ambiente, un aspetto emotivo di Lucia non reso esplicitamente nella trama. Durante la fuga dalla capanna verso la fermata della corriera, si legge: «Il cielo s'era fatto tutto bianco, la nebbia copriva la luna» (p.110). Il riferimento alla nebbia è illuminante per capire che Lucia è confusa. Questo breve cenno si pone in perfetta sintonia con quanto emerge nella lunga sequenza, posta tra parentesi, che precede di poco il passaggio appena citato.⁷⁸ In essa, attraverso una serie di immagini in rapida successione, l'autrice ricostruisce il groviglio dell'animo della protagonista; la nebbia che copre la luna, fonte di luce, è dunque immagine di questo groviglio. Dopo la mancata partenza della giovane troviamo ancora un breve ed essenziale riferimento al contesto. De Céspedes infatti scrive: «L'ombra s'era sbiancata» (p.112). Ritorna dunque la luce, non solo

⁷⁸ «(La legnaia, Il fagotto, non c'è, Dio, eccolo è tardi, adesso mi corre appresso, no, no, la porta, se s'apre la porta, che voce aveva, ah, che cos'è per terra? Il coltello, Orso, il cane, non ci si vede affatto, la luna è coperta, ecco il sentiero, bisogna fare attenzione agli alberi, è tardi, è tardi, sassi, sassi, quanti sassi, che strada, non ci si vede, adesso s'accorge che non torno, uscirà fuori, Duilio, un'ombra, no gli alberi, è tardi, adesso passa la corriera, potevo mettere il vestito marrone, Dio, Dio, che terra molle, un albero, un albero, Dio, adesso mi cerca, è tardi, certo mi cerca)» (p.110).

letteralmente, ma anche nelle emozioni e nei proponimenti di Lucia. Non è un caso che a questa notazione segua la seconda lunga sequenza tra parentesi, che ricostruisce le certezze della protagonista dopo lo smarrimento.⁷⁹ In quest' ultimo esempio il riferimento al contesto non serve dunque a sottolineare un aspetto emotivo già manifesto, ma a nominarlo per la prima volta e a chiarirlo. Le sequenze tra parentesi, nonostante la loro costruzione formale estremamente frammentaria, sono delle didascalie esplicative dei due brevi e semplici riferimenti al paesaggio e, perciò, si collocano nel testo molto vicine a questi ultimi.

La seconda tipologia di scenario, riconducibile alla categoria del "fuori", è, come detto, il contesto di paese. Un racconto in particolare offre spunti in merito, *Porto*. Il testo infatti inizia così:

Le donne che stavano sedute sui banchi di pietra fuori la porta delle case, si passarono la notizia di bocca in bocca, appena volgendo la testa. Qualcuna, per segnarsi, sciolse le mani, che erano intrecciate in grembo. Dietro di loro le porte anguste delle abitazioni s'aprivano nel buio. Era il crepuscolo: in quell'ora inoperosa le donne, vestite di nero col capo ravvolto in un panno, uscivano, si sedevano lungo la strada stretta, in discesa, quasi un corridoio. I passi sull'acciottolato avevano risonanze da interno: le finestre rare e stette non sembravano nemmeno aprirsi sulla via. Le donne parlavano poco: aspettavano immobili che l'ora fosse passata e venisse il momento di rientrare; [...] Solo le vecchie sedevano fuori delle porte; le giovani, a vespro, scendevano sotto braccio, a tre, a quattro, fino al piccolo porto (p.3).

La descrizione dell'ambiente è resa tramite la delineazione dei soggetti che lo occupano: le donne, anche se sarebbe più corretto parlare di soggetto al singolare, dal momento che esse sono rappresentate come un corpo unico e compatto. La scena presenta un vago cenno riguardante la collocazione temporale degli avvenimenti -

⁷⁹ «(Molto lavoro, Dante diceva, molto lavoro. Gli uomini andavano su e giù pel sentiero, tra i sassi, battevano le tavole del rifugio, e quel ragazzo tagliava la legna: un colpo, un rantolo, un gemito.«Era un maschio e bellissimo». «I tuoi affezionati compagni di lavoro». Il muletto portava i sassi per il recinto della chiesa, una chiesa vicino alla capanna, è l'ora solita e gli uomini salgono al ricovero, l'uno dopo l'altro abbruttiti dalla fatica, non fanno schifo, il ricovero è pieno di sonno pesante, ma la funivia è pronta, sorgono case e rifugi, chi ha ferito il cane? La città non si vede quando nevicava, è rosso di sera: domani ci sarà sole e cielo azzurro sulla neve bianca. È freddo, tanto freddo, gli uomini arrivano stanchi, assonnati, e tendono le mani al focolare, buona sera Lucia, non si può attaccare un'ora prima perché fa giorno tardi, appena giorno tutti al loro posto, molto lavoro, molto lavoro, gente va e viene, un albergo bellissimo, è un luogo che prenderà, chi ha ferito il cane? È freddo, tanto freddo, la neve dal cielo scende giù per la schiena in un brivido di morte, era un maschio e bellissimo, bellissimo, torno su tra voi, ci sarà molto lavoro)» (pp.112-113).

«Era il crepuscolo» -, per il resto il contesto descritto è monotono, fatto di azioni che si ripetono sempre uguali nel tempo e compatto, popolato cioè da figure che agiscono seguendo il medesimo schema. Il valore di questo brano introduttivo, per le caratteristiche che lo connotano, va chiaramente oltre la necessità di collocare l'azione della storia in un dato spazio. De Céspedes struttura un contesto che, per contrapposizione, risulta utile a delineare il profilo della protagonista Angiola. Il solitario percorso di coscienza di quest'ultima, indotto dalla triste veglia sul corpo della gemella morta, si contrappone alla compattezza d'azione e di sguardo delle donne di paese. Poco più avanti, quando le figure femminili cercano di entrare in casa di Angiola, per partecipare alla veglia funebre, si legge: «Quelle la fissavano con uno sguardo unico senza capire» (p.6). La protagonista respinge dunque le donne e la sua prospettiva individuale si scontra con lo sguardo unico e ottuso del gruppo.⁸⁰ La solitudine della veglia e il confronto con la sorella morta sono i presupposti che innescano in Angiola un processo di coscienza. La delineazione del contesto di paese non è perciò una semplice nota d'ambiente, essa produce, per contrasto, una più netta caratterizzazione della protagonista. Si tratta di un meccanismo uguale e contrario a quanto rilevato riguardo alla relazione tra il paesaggio e il profilo emotivo di Lucia in *Rosso di sera*. In quest'ultimo caso infatti la relazione si basa sulla simbiosi, in *Porto* invece sulla contrapposizione. L'effetto ottenuto è il medesimo: i profili di Lucia e Angiola risultano arricchiti.

La terza tipologia del "fuori" è la città. Uno dei racconti che consente di chiarirne le caratteristiche è *Concerto a Massenzio*. Roma è lo sfondo della vicenda narrata. Il racconto comincia con la descrizione non dettagliata di un uomo e di una donna, seduti vicini, in attesa dell'inizio di un concerto all'aperto. Di lui si dice che è

⁸⁰ Un riferimento allo sguardo unico, con un'analogia accezione, è presente anche nel racconto *Rosso di sera*. Quando il Brevatta si presenta agli altri operai si legge: «Al cantiere gli operai lo aspettavano in gruppo, berretto in testa, giacche sulle spalle. Lo guardavano fisso con un unico sguardo stanco» (p.50).

munito di bastone ed è dunque cieco, di lei si apprende che è giovane. A questa sommaria delineazione dei due personaggi segue la decisiva descrizione del paesaggio, attraverso gli occhi della donna:

[La donna] Guarda verso il Palatino dove gli alberi immoti fanno magiche ombre sul cielo e la fontana delle ninfee sta zitta per paura di disturbare. In un rudero, che pare un tripode, una vivissima luce è nascosta e succhia avidamente le farfalline notturne inesperte: l'indomani vi si troveranno dentro i loro cadaveri con le alucce chiuse (pp.39-40).

Questa intensa rappresentazione dello scenario, posta all'inizio della storia, prima che il concerto abbia inizio e che siano svelati al lettore altri dettagli sui due protagonisti, chiarisce, in modo netto, le caratteristiche dei due personaggi e la relazione tra loro esistente. Notiamo come, anche in questo caso, il paesaggio risulti umanizzato, mediante lo stesso meccanismo riscontrato in *Rosso di sera*: l'autrice accosta a soggetti inanimati dei verbi che indicano azioni compiute da esseri animati, per cui «la fontana...sta zitta» e «In un rudero... la luce è nascosta e succhia». Questo utilizzo dell'elemento paesaggio è indicativo dell'esistenza di un altro livello di lettura oltre quello letterale; gli elementi del contesto sono infatti immagine dei due personaggi e le relazioni esistenti tra le componenti della scena sono immagine dei rapporti tra l'uomo e la donna. «Gli alberi immoti» e il rudero «che pare un tripode» rappresentano dunque l'uomo (il tripode richiama l'utilizzo del bastone da parte del cieco); «La fontana delle ninfee» che «sta zitta per paura di disturbare» e «le farfalline notturne inesperte» sono invece immagine della giovane donna. Le relazioni tra questi elementi ricostruiscono quelle tra i due esseri umani: gli alberi fanno dunque ombra sulla fontana e la luce nel rudero attira le farfalline che vanno incontro alla morte; così la giovinezza della donna vive all'ombra della cieca vecchiaia dell'uomo. Il paesaggio svolge in questo caso tre funzioni: esso anticipa elementi che, pur non chiarendosi del tutto, saranno ripresi nel corso della vicenda; sottolinea i profili emotivi dei protagonisti; richiama elementi disposti in una

dimensione esterna alle dinamiche descritte nella trama, evoca cioè inevitabilmente un contesto altro rispetto al narrato, che attiene alla relazione tra i due personaggi, non del tutto esplicitata nella storia.

La quarta tipologia del "fuori" è costituita dai luoghi dell'immaginazione e del sogno. Il racconto *Non è una notte di marzo* offre validi esempi in merito, in quanto ricostruisce un sogno fatto dall'io narrante. La struttura testuale si basa sul continuo susseguirsi di scenari mutevoli; nessuna figura umana è presente e l'occhio del narratore si dispone a una meravigliata osservazione. Vediamo alcuni suggestivi brani del racconto:

[...] sotto un cielo livido scorre un fiume giallo. Pare fatto d'oro liquido e, nonostante il grigiore che pesa intorno, riluce. Non una piega d'acqua è opaca, e pieghe in realtà ve ne sono poche. [...] Pare che non abbia né principio né fine: il pensiero non limita la sua grandiosità. Sulla riva c'è una casa; una casa strana: alta, lunga, quasi una torre. Ha una sola finestra. Quella finestra, riflessa, s'adagia nel mezzo del fiume; la casa, intorno, chissà com'è, scompare. E allora la finestra pare aperta nell'acqua (p.266-26).

Al crepuscolo il cielo s'è fatto azzurro: lieve, uniforme, come un cielo umbro all'aurora. Anche il fiume, per riflesso, s'è tinto di celeste ed è tutto limpido e accogliente come uno specchio: sembra un corso d'acqua finto che scorra meccanicamente (p.267).

Nel fiume, invece, appare una gran cattedrale sommersa: è il tempio d'una città subacquea risorta da qualche civiltà dimenticata. Trema come per il costante terremoto che la scuota dalle fondamenta, ma non crolla; il campanile si slancia attraverso la corrente e, alla sommità, dondolano le campane. [...] Si fa buio, intorno.[...] Tutto l'azzurro è scomparso: nel cielo la luna che prima pareva un pezzo di nuvola è diventata la luna. La cattedrale è scomparsa: dal tanto tremare forse sarà crollata (p.268).

Ciò che colpisce è l'uso di elementi reali - il fiume, il cielo, la notte, la luna e altri - per comporre scenari fantastici. L'effetto è reso sia mediante l'uso di termini che connotano innaturalmente oggetti naturali (il fiume è giallo come l'oro liquido, la casa è strana, il corso d'acqua è finto), sia tramite una composizione degli elementi riconducibile solo a un mondo magico e di fantasia: la cattedrale è sommersa, la finestra pare aperta sull'acqua.

Ma che valore assume l'uso dell'elemento paesaggio in un racconto come *Non è una notte di marzo*? Nessuna delle funzioni riscontrate in precedenza è qui

rilevabile. De Céspedes usa in questo caso lo strumento del paesaggio per descrivere l'indescrivibile, per dare dunque forma all'immaginazione. I profili di un corso d'acqua e di un edificio, le sfumature di un cielo sono elementi duttili, in grado di piegarsi alla rappresentazione anche di ciò che non esiste.

2. La descrizione del "dentro": il tema della reclusione

La descrizione di spazi chiusi si avvale di elementi ricorrenti in tutti i testi in cui è presente. Se da una parte si registra, come detto in precedenza, l'eterogeneità di caratteri della dimensione del "fuori", dall'altra si rileva un'omogeneità nelle caratteristiche dei luoghi chiusi descritti. La cifra che connota questi ultimi è la necessità di trasmettere la condizione di reclusione che interessa i soggetti che li popolano, soggetti che, non a caso, sono sempre femminili.

Partiamo dall'analisi comparata di tre interni descritti in tre diversi racconti di *Concerto*: la casa di Angiola (*Porto*), la casa di Naga (*Musica da camera*) e la casa di Regina (*Mi chiamo Regina*). La descrizione dei tre contesti presenta molti elementi comuni. La casa di Angiola è il luogo in cui si compie la veglia funebre sul corpo della gemella Masa, nel racconto così descritta:

Le stanze erano l'una dietro l'altra, senza finestre, oscure. Dalla terza, l'ultima, veniva una luce gialla tremolante, un odore di cera calda; la morta era lì (p.5).

Attorno ai quattro ceri il buio era austero. Il lenzuolo bianco che Nena aveva steso sullo specchio dell'armadio metteva freddo nella camera; aveva anche fatto scomparire dal marmo del comò le bottiglie di medicinali, il bicchiere col cucchiaino e il limone. La malattia era finita, e i gesti consueti ai quali si appendevano le ore d'ansia, diventavano inutili (p.7).

Queste note sull'ambiente forniscono interessanti spunti di riflessione. Colpisce innanzitutto la capacità dell'autrice di descrivere lo spazio connotandolo con un senso di vuoto e di assenza o meglio, comunicando la sola presenza della morte. Le stanze della casa, che si susseguono uguali e senza finestre, restituiscono l'idea di un

labirinto. Domina il buio, unica eccezione la luce prodotta dai ceri. La stanza della morta è descritta per sottrazione di elementi: lo specchio sull'armadio è infatti stato coperto, i farmaci, testimonianza della malattia e della lotta per superarla, sono spariti; nella stanza regna dunque il vuoto e la morte; essa è una prigione in cui la protagonista sembra intrappolata. La ricostruzione del contesto chiarisce dunque la condizione fisica ed emotiva della donna. Le notazioni ritornano anche nei ricordi della protagonista e, in questi casi, l'elemento della finestra acquista grande importanza. Vediamo un riferimento nel testo:

La casa, da un lato era a livello della via, dall'altro stava alta sul porto. Dopo aver smesso di cucire, prima ancora di riporre il lavoro, [le gemelle] restavano a guardare il mare con le mani sul grembo, senza muoversi, mentre intorno imbruniva. Non uscivano a sedersi in istrada: era bello in quell'ora stare alla finestra (p.9).

La finestra, come vedremo anche in altre parti di questo lavoro, ha molteplici significati, ma in questo caso interessa rilevare quello di punto di osservazione sul mondo che può donare momenti di libertà, in contrapposizione alla prigionia dei labirinti domestici. L'elemento della finestra torna, come vedremo, anche in *Musica da camera* e *Mi chiamo Regina* con il medesimo significato.

In *Musica da camera* l'azione si svolge per intero nella casa di Naga, la protagonista. La descrizione minuziosa degli ambienti ricostruisce la condizione di reclusione della donna. Partiamo ancora una volta dalle parole del testo:

[...] la casa pareva disabitata: tutte le persiane erano chiuse, la ghiaia del giardinetto ombroso e umido non aveva orme di passi, i fiori nelle aiuole avevano una compostezza artificiale. Nel mezzo una fontanella ornata di un amorino era secca e mostrava la miseria del fondo grigiastro: anche il piccolo iddio di marmo annerito aveva perduto gioventù e più non era che un vecchio gnomo nudo. Il portoncino era impolverato (pp.214-215).

A poco a poco dal buio risorgevano le cose: una finestra stretta e lunga dava luce, ma una carta a fiorami incollata sul vetro impoveriva ogni chiarezza. Accosto, una pendola alta, senza sfere, mostrava che l'ora era cosa inutile e dimenticata e incontro, sotto un drappo indiano a rabeschi d'argento, c'era una grande gabbia di cristallo. Dentro uccelli multicolori sonnecchiavano (pp.215-216).

Dentro la camera c'era odore di cipria. Un letto ampio e basso stava per metà dentro una vasta alcova; gli altri mobili minuscoli e leziosi scomparivano di fronte alla sua imponenza. La fioca luce che trapelava

dalle persiane chiuse si raccoglieva sull'oro caldo della coperta: una donna vestita di rosa stava distesa sulla splendida coltre (p.216).

Prima che la protagonista entri in scena apprendiamo numerosi dettagli che la riguardano proprio attraverso le notazioni sul contesto. Dall'esterno la casa appare senza vita, all'interno la misura del tempo non ha valore; il particolare della gabbia di cristallo, alla fine della seconda citazione, chiarisce definitivamente la condizione di chi abita la casa: gabbia è dunque una parola chiave. Nella camera da letto su tutto predomina quest'ultimo. Naga, come si capirà dal prosieguo della storia, è prigioniera di un vecchio che la piega ai suoi capricci, abusandone nel corpo e nell'anima. I temi della reclusione e dell'abuso sono già chiaramente delineati in queste descrizioni dei vari ambienti. Il riferimento all'elemento della finestra è costante ed è proprio nell'immagine della finestra aperta, ripresa in chiusura di racconto, che si concretizza il tentativo di ribellione, destinato a fallire, compiuto dalla protagonista. Vediamo i passaggi nel testo:

Fu cosa naturale che Naga aprisse la finestra ed entrasse aria nuova e leggera (p.229).

Naga s'accostò al davanzale [...] tese in alto la faccia, chiudendo gli occhi. Pareva ipnotizzata (p.231).

La terza casa è quella di Regina. De Céspedes la descrive così nel racconto:

La camera era in grande disordine e il chiarore, inoltrandosi dalla finestra, rivelava macchie brutali di biancheria gettata sulle sedie. La luce faticava a penetrare la grevezza dell'aria fatta di fumo e denso respiro. Piano piano s'erano scoperte, sulla spalliera del letto, due lunghe calze che pendevano vuote, afflosciate (p.274).

Rientrando nella camera tanto disordine la disanimò. Immaginò i gesti che avrebbe dovuto compiere per rimettere tutto nell'ordine della sera prima e però le sembrava che nulla avrebbe potuto distruggere l'atmosfera della notte. Ormai il chiarore era divenuto reale e le cose apparivano nel loro vero aspetto, non più sotto la benevola dissimulazione del paralume rosso. La nuova luce, innocente, s'addiceva a cose oneste e ordinate. Lì, invece, tutto era alla rinfusa, e sopra tutto, ingiustificato dalla sua solitudine (pp.276-277).

Le ceneriere erano colme di mozziconi di sigaretta, che sembravano bestie morte, contratte. Sul tavolino da notte una s'era consumata quasi tutta, sul marmo, senza essere stata fumata: Regina la gettò in terra con la mano (p.277).

L'autrice tratteggia la camera come se fosse un essere animato: «le macchie brutali di biancheria» sembrano segni di cancrena su di un corpo malato; la luce che colpisce gli oggetti, nella seconda citazione, è innocente, mentre nella stanza regna un disonesto disordine. L'ambiente sembra dunque macchiato da una colpa, come può esserlo soltanto un essere umano. I mozziconi di sigaretta, nella terza citazione, diventano, in questo processo di umanizzazione dell'inanimato, «bestie morte, contratte». La stanza è immagine di Regina stessa. La rappresentazione del contesto diventa così elemento fondamentale nella costruzione del profilo del personaggio. Tornano gli elementi della luce e della finestra; ancora una volta quest'ultima è descritta come possibile veicolo di libertà:

[Regina] s'accostò alla finestra e l'aprì. Il freddo la sciolse momentaneamente dall'inezia: guardando quei tetti d'ardesia nitida, quel lento e sano risveglio delle cose, ebbe ansia di vestirsi, uscire, conoscere in quell'ora una Parigi insolita. Ma si ritrasse perché si vergognava della sua faccia sfatta, notturna, di fronte alla fresca purità del cielo (p.277).

La finestra è l'apertura su di un'altra dimensione; essa è il canale di comunicazione tra un "dentro" opprimente e un "fuori" vitale.

Nei tre racconti esaminati l'azione si svolge parzialmente o totalmente in ambienti chiusi. Si tratta di contesti specifici che hanno un legame con le protagoniste delle storie. In tutti e tre i casi le descrizioni sono molto dettagliate: lo sguardo autoriale registra gli spazi come l'obiettivo di una fotocamera, soffermandosi di volta in volta su oggetti che guidano il lettore alla comprensione. Gli ambienti diventano immagine delle tre protagoniste che li attraversano; al chiuso la luce e l'ombra si fronteggiano come in una battaglia e le finestre mettono in comunicazione due mondi. Le tre stanze sono prigioni, dove ciascuna delle donne, da innocente, sconta la propria pena. La descrizione del "dentro", declinata nella specificità dei singoli testi, sembra ricoprire la sola funzione di sottolineare la condizione emotiva e

materiale delle protagoniste. I tre luoghi appaiono organismi vivi, sui quali de Céspedes modella i profili di Angiola, Naga e Regina.

3.2.2 La coscienza del sé: lo stato primordiale dell'identità

Nella produzione di de Céspedes il tema dell'identità, legato alla rappresentazione del soggetto donna, è centrale. L'autrice indaga il processo di formazione dell'individualità femminile mediante scritture riconducibili a generi letterari diversi e la forma racconto non fa eccezione. I testi di *Concerto* si collocano, a mio parere, alle radici di questo processo. Intendo dire che la maggior parte delle protagoniste dei racconti è colta nel momento in cui prende coscienza della vita che porta in sé; quest'acquisizione è un prerequisito necessario che può avviare la formazione di un'identità. La consapevolezza di essere viva è dunque un passaggio che precede l'effettivo percorso verso la piena definizione del soggetto, la quale non sempre risulta raggiunta; la strada che conduce all'assunzione di un'identità è anzi lunga e difficoltosa. I racconti di *Concerto* non focalizzano però questo *iter*, la narrazione si arresta quando il processo ha inizio. Ci sono, come vedremo, altri aspetti da considerare: alcuni testi infatti contengono una prima formulazione del tema riguardante il confronto tra il soggetto e il ruolo sociale, che rappresenta una tappa importante e successiva rispetto alla presa d'atto dell'esistenza. In *Concerto* troviamo soltanto le prime riflessioni in merito, che si concretizzeranno poi, per restare nell'ambito del genere racconto, nella raccolta *Invito a pranzo*, dove il tema dell'assunzione del ruolo si declina soprattutto tramite l'elemento del lavoro, sia socialmente riconosciuto, che estraneo a questa logica. Nella raccolta del 1937 vi è inoltre, come vedremo, il caso di un racconto - *Mi chiamo Regina* - che affronta la tematica della coscienza del sé ribaltando la prospettiva descritta, mettendo dunque in scena la perdita del sé e chiudendo la raccolta su una nota di amarezza.

1. La coscienza del sé: momenti di acquisizione

In generale nei racconti di *Concerto* emerge che il presupposto per lo sviluppo di un percorso indirizzato all'acquisizione di un'identità, è la coscienza della vita, che vuol dire riconoscere in sé un io dotato di unicità, distinto dunque da altri soggetti o oggetti, e capace di costruire relazioni con il mondo circostante a partire da questa unicità. Nel prodursi di una trama questa scoperta corrisponde a un cambio di passo che si concretizza in azioni, compiute dalle varie protagoniste, dissonanti rispetto all'andamento ordinario della loro quotidianità. La consapevolezza della vita scuote la *routine* delle donne descritte e le spinge verso un cambiamento, i cui esiti però non vengono analizzati nella dimensione del testo. Prenderemo in considerazione tre racconti - *Porto*, *È caduta una stella* e *Concerto a Massenzio* - per capire in che modo il tema è declinato nelle singole narrazioni e quali sono i tratti comuni.

Partiamo da *Porto*, che descrive l'insorgere della consapevolezza di essere viva nella protagonista Angiola. Questo processo interiore è rappresentato mediante il meccanismo narrativo del doppio. La donna, come detto in precedenza, veglia infatti sul corpo della gemella Masa, morta per malattia; le due sono dunque identiche nell'aspetto e il racconto, disponendosi dal punto di vista della viva, costruisce un'identificazione che va però oltre l'aspetto fisico. Vediamo la resa nel testo:

[Angiola] Appoggiava la testa alla spalliera della poltrona tenendo gli occhi socchiusi; il rosario le scorreva tra le dita: lo guardò. Era quello della prima comunione. Che giorno lontano... Si rivide con la gemella avanti all'altare: e quella musica, quei vestiti bianchi. Allora ella e Masa erano tanto simili che certe volte il padre, per distinguerle, doveva sollevare loro i capelli sulla fronte: Angiola aveva un neo sulla tempia, a destra, in alto. Erano state sempre vestite uguali, anche adesso: sembravano una sola persona (p.8).

Il rosario le si abbandonava tra le dita. Pensava che adesso si sarebbe dovuta sedere solo presso la finestra; poiché d'ora in avanti ogni gesto sarebbe stato solamente suo; le parve di cominciare a vivere per la prima volta. Prima tutto era stato diviso, anche le gioie. Pensò che certo il Bretta, o un altro uomo, doveva aver stretto la Masa per la strada fiatandole sul viso parole d'amore. Non era possibile che un'ora fosse stata

soltanto sua; tutto avevano avuto in comune. Era strano che la morte avesse preso solo una di loro (p.11).

Angiola, che sovrappone la propria figura e quella della sorella, non riesce a darsi una spiegazione per la solitudine che la coglie e così la paura si fa strada, crescendo d'intensità fino a trasformarsi in angoscia. Leggiamo un altro passaggio:

Aveva un vestito nero, lungo, simile a quello della morta.. - Sono morta anch'io - mormorava: - è così -. Era lei, sul letto, distesa; perché illudersi che fosse la sorella? Era lei, il suo viso, le sue mani. [...] Non c'era dubbio ormai: era il suo corpo, quello: il naso un po' largo, i capelli castani. [...] Per un miracolo lo spirito rimaneva a guardare il corpo: Dio la faceva assistere da viva alla sua morte terrena. Tutto finito ormai, per la sepoltura: sotterra, non voglio. Sono morta in questa casa buia, senza amore. Appena un po' di luce a sera, vicino alla finestra e il canto del Bretta. Poi quelle parole su per la scala umida del porto: - Vieni. - Due anni erano passati almeno, non era andata: eppure era stato il solo richiamo. E domani l'avrebbero portata via (p.12)

L'identificazione raggiunge il suo culmine e la protagonista è convinta della propria morte, ma, alla fine del brano citato, viene introdotto l'elemento che innesca nella trama il cambio di passo, il richiamo che scuote la donna e la spinge al cambiamento: il canto del Bretta. A questo punto si realizza in lei la consapevolezza di vivere e dunque il riconoscimento della propria alterità rispetto alla morta. Vediamo ancora le parole del testo:

S'affrettò verso il letto, guardò quel corpo disteso, si passò le mani sul viso e, lentamente, si chinò sopra la morta, per sollevarle i capelli sulla tempia destra. Corse poi di nuovo allo specchio e si rialzò una ciocca sulla fronte. Il neo macchiava la sua tempia pallida. Cominciò a ridere piano, sommessamente: - Io sono viva - diceva; e rideva più forte: - io sono viva! - Il suo riso sfiorava senza timore il corpo nero allungato sul letto, risaliva le pareti nude. Rideva, ed era come se fosse pazza; aprì la finestra. (p.13)

Il racconto si conclude con Angiola che, dopo aver abbandonato la veglia, si reca alla porta del marinaio che ha risvegliato in lei il desiderio di vita.

Le considerazioni da fare sono numerose. Innanzitutto notiamo che la storia è costruita per essere una chiara e concreta rappresentazione del tema della coscienza del sé, così come è stato descritto. Intendo dire che l'autrice fa uso di elementi narrativi molto diretti, che non hanno quasi bisogno di interpretazione per essere ricondotti a ciò di cui sono immagine. In questa direzione va inquadrato l'utilizzo del

meccanismo del doppio; la vicenda è strutturata in modo da non dare a Masa la consistenza di un vero personaggio, ella si delinea come una replica di Angiola. La somiglianza fisica rende infatti suggestiva e totalmente evidente l'identificazione della viva con la morta. Allo stesso modo, il momento di riconoscimento finale, in cui Angiola capisce di essere altra rispetto al cadavere della sorella, è reso mediante l'uso del particolare fisico del neo, unico tratto che distingue le due donne e il richiamo al cambiamento ha la forma di un giovane uomo dal canto suadente. De Céspedes utilizza dunque una serie di strumenti narrativi che danno forma concreta a processi che si compiono solo nell'interiorità.

Soffermiamoci su altri due aspetti del racconto, prima di proseguire con l'analisi degli altri testi: il primo è che Angiola diventa consapevole della vita tramite l'esperienza della morte; il secondo è che il richiamo, determinante il cambiamento, è di natura amorosa. La morte e l'amore, legati al tema dell'acquisizione della consapevolezza di vita, ricorrono, come vedremo, anche negli altri due scritti presi in esame.

È caduta una stella racconta di una ragazza, Anna, che, durante una vacanza, fa esperienza dell'amore per la prima volta. Il punto di vista, disposto dalla parte di una giovanissima, rende i meccanismi che interessano quest'analisi - quelli relativi al percorso di coscienza del sé - ancora più evidenti, perché ogni aspetto della vita della protagonista, data la sua età, è all'inizio del suo sviluppo.

Anna è affiancata nella storia da un'amica, Maria, la cui bellezza e il cui mistero sono motivi di ammirazione da parte della ragazza che vede nella compagna un modello a cui ispirarsi. Il passaggio in cui si determina una prima acquisizione di coscienza del proprio io è legato a un episodio che coinvolge l'elemento che sta alla base di ogni identità: il nome. Il fratello di Maria, Lucio, è infatti innamorato di Anna e, tramite la sorella, fa giungere il suo messaggio d'amore. Leggiamo nel testo:

[Maria] Trasse dal taschino un foglio di carta rigato sul quale il suo nome [di Anna] era scritto venti volte in tutti i sensi. In fondo alla pagina, dentro un cerchietto fatto a zig zag, il mio nome e il suo figuravano uniti. Per la prima volta il mio nome non sembrò più un semplice accordo tra quattro lettere che vivevano insieme in buona armoni. Per la prima volta il mio nome ero io: io con le trecce e il vestito a quadretti (p.24).

Poco più avanti, ancora in riferimento alla questione del nome, si legge:

[...] ella [Maria] mi gettò in risposta il mio nome attraverso gli alberi e l'edera e l'aspro sentore dei ciclamini. Detto da lei mi sembrò tutto intero e bellissimo come l'avevo visto scritto dalle mani del fratello. Il foglio del quaderno era rimasto lassù; ma era inutile tornare indietro a prenderlo, poiché se soltanto si fosse posato sull'erba bagnata, il mio nome non sarebbe divenuto più che una macchia azzurrina (p.25).

Anna diventa dunque per la prima volta consapevole del proprio sé quando vede il suo nome scritto e lo sente pronunciato. Il riconoscimento dell'io avviene dunque mediante un impulso esterno, determinato dall'amore, quello ideale che Anna sente verso Lucio e quello fortemente concreto della protagonista per l'amica Maria. Il sentimento amoroso, che analizzeremo in seguito nella sua multiforme rappresentazione, rientra perciò nel discorso sul tema qui in analisi, in quanto costituisce un potente innesco del processo di sviluppo della coscienza del sé. È molto interessante sottolineare come, alla fine del brano sopra citato, l'autrice introduca una riflessione sulla fragilità del processo che sta descrivendo; così come il foglietto si sbiadisce sull'erba bagnata, anche l'io può infatti smarrirsi dinnanzi al primo ostacolo che incontra sul suo cammino.

A un certo punto della storia, dopo le prime manifestazioni di gelosia da parte di Lucio, Anna assiste a una scena che ha profonde ripercussioni sul suo animo e che rappresenta un passaggio decisivo nel percorso del sé verso la coscienza. Leggiamo nel testo:

Avanti alla bara venivano tre ragazzi vestiti d'un viola stanco; sopra la tunica avevano una cotta ruvida. Quello con la croce, nonostante il caldo, procedeva solennemente, mentre un altro incrociava le mani sul petto, distratto, e il più piccolo, che teneva l'aspersorio, lo lasciava pendere, quasi trascinare: se le catene fossero state più lunghe l'avrebbe trascinato in terra sicuramente. E poi veniva il prete, col libro aperto, che, quando sapeva il versetto, chinava la testa sulla spalla guardando il cielo attraverso le lenti spesse. La bara era molto piccola, sembrava quella di un'adolescente e quattro uomini la portavano senza fatica; era tutta

coperta di fiori sciolti [...] Insieme con la bara avanzava un pianto lungo, lamentoso. Poi il pianto taceva e certe parole acute ferivano le preghiere delle donne: - La figlia mia! La figlia mia! - Quindi il lamento riprendeva ogni volta più straziante. Quando la bara mi fu davanti, vidi seguirla a due passi una donna vestita di nero, a braccia tese, sorretta alla vita da altre due donne che piangevano. Sul viso olivastro gli occhi non erano più che due macchie di pianto. Dietro venivano uomini a capo scoperto, bambini a bocca aperta e donne singhiozzanti. Fu a una delle ultime che chiesi: - Chi è morto? - Nannina - mi disse: - Nanninella dei Gadda. Teneva sedici anni. L'ha ammazzata il suo ragazzo per gelosia. - [...] Allora ripensai alle parole di Lucio: «Non voglio - m'aveva detto - sono geloso». Forse adesso sarebbe tornato indietro. Cominciai a camminare prima piano, poi più in fretta per raggiungere il corteo. Le ultime persone stavano ormai a pochi passi da me e la voce della madre s'era fatta di nuovo distinta. - La figlia mia! La figlia mia! - diceva. Oh, era orribile, ma mi pareva che avesse alcuni accenti della voce di mia madre, sì, mi pareva, e poi mi sembrò certo e vidi lei a braccia distese dietro la bara, una bara scoperta nella quale dormivo io, calma, serena, con le trecce sul petto, abbandonate. E Lucio fuggiva nel prato, dietro la Fonte dell'Orcio (p.21-32).

La protagonista, identificandosi con la morta, comprende di essere viva e poco più avanti si legge:

Bisognava che Lucio partisse, più presto di domani; subito: avrei parlato a Maria, la sera stessa: l'avrei presa per un braccio, io, l'avrei portata lontano dagli altri, le avrei detto: - È finita la storia di Lucio, sai, perché ormai so quel che sarebbe accaduto. E non voglio morire adesso e non voglio che mia madre pianga. Hai capito bene? è una cosa finita. - Sì, sarebbe successo così, l'avrei presa per il braccio...(p.33).

Ma il racconto non focalizza le tappe del percorso di Anna verso l'acquisizione di un'identità e il proponimento della ragazza resta dunque senza seguito. Il testo vuole invece ricostruire cosa sia una pena d'amore, che, da questo momento della vicenda, diventa un fortissimo legame tra la protagonista e l'amica Maria. Il dato da sottolineare in quest'analisi è che Anna acquista consapevolezza di vita prima riconoscendo nel proprio nome l'io e poi attraverso un'esperienza di morte. L'amore sembra giocare un ruolo molto importante in questa dinamica e la morte si configura come uno strumento narrativo fondamentale per descrivere l'insorgere della coscienza di vita in un soggetto. Si tratta delle stesse caratteristiche che abbiamo riscontrato in *Porto* e che ritroviamo anche nell'altro racconto che si intende esaminare: *Concerto a Massenzio*.

L'uomo e la donna protagonisti della vicenda sono delineati in perfetta contrapposizione; confrontiamo le parti del testo in cui i due sono descritti e notiamo

che ciò che riguarda l'uomo è riconducibile al campo semantico della morte, mentre il profilo della donna si determina con il ricorso a termini afferenti al concetto di vita:

[...] ella è vigile e tiene gli occhi sgranati con meraviglia sulle cose intorno (p.39).

La donna, quando la musica tace, è fatta soltanto d'occhi, non sa neppure parlare (p.40).

La donna, invece, apre i polmoni e, dalle narici dilatate, respira la sinfonia (p.41).

Il cieco ha rialzato la testa - con quelle mani morte - sembra una statua. [...] A una a una le note si spingono in lui che le assimila nel sangue senza dare sussulti (pp.40-41).

Il personaggio femminile è rappresentato con elementi narrativi che appartengono alla sfera dei sensi umani, con cui il corpo può fare esperienza del mondo. L'aggettivo «vigile» richiama proprio quella condizione di presenza, che si contrappone all'incoscienza, all'oblio e dunque alla morte. L'uomo invece ha l'aspetto di una statua, le mani sono definite morte e la sua cecità è un ostacolo nel rapporto con il fluire vitale delle cose. La donna diviene, a un certo punto, consapevole della loro distanza e di conseguenza del proprio essere viva. Nel testo infatti si legge:

[...] e mentre gli accordi s'approfondiscono nella marcia funebre, ella con un brivido s'accorge d'essere, tra quelle cose morte, lei, tutta fatta di carne viva (p.41).

Il riconoscimento del sé prepara un passaggio successivo; la protagonista infatti si rende conto che anche il maestro di musica che dirige il concerto a cui sta assistendo con il cieco, è vivo come lei:

Anche il maestro vive e sa trarre la musica dall'aria. Il cieco, accanto a lei, neppure s'è scosso a quelle note: le sue mani sono morte, bianche come la facciata della chiesa. [...] La donna con ansia si guarda le sue: sono vive, agili, pronte a muoversi, a dare vita, come quelle del maestro (p.43).

Anche la donna senza nome di questo racconto, come Angiola e Anna, fa dunque esperienza della morte, seppure in modo figurato; da qui si origina la scoperta della vita che, nello specifico della vicenda, si estende al riconoscimento della medesima anche in un giovane uomo - «S'è accorta che anche lui esiste, sono due creature vive» (p.43) -. È interessante che il maestro sia definito appunto «giovane», in chiusura di

racconto, così come la donna all'inizio della narrazione. I due rappresentano una potenziale coppia - «Di colpo ella s'alza in piedi, vuole che il maestro la veda, perché lei sola è, come lui, viva. Infatti egli s'inchina. La donna non applaude più, sorride» (pp.43-44) - in contrapposizione a quella costituita dalla protagonista e dal vecchio cieco. Il tema dell'amore non è dunque concretamente presente, ma risulta comunque evocato.

2. La coscienza del sé: momenti di perdita

Mi chiamo Regina rappresenta in *Concerto* un'interessante anomalia, per il modo in cui al suo interno è affrontato il tema della coscienza del sé. La protagonista è infatti ritratta in un percorso di progressiva perdita della dimensione dell'io. Nella costruzione narrativa lo smarrimento dell'identità si realizza nella rappresentazione di una vita che acquista i connotati di una non - vita. Parlare di identità non è tuttavia corretto; in *Concerto*, come sottolineato più volte, l'autrice non affronta infatti il problema dell'assunzione di un'identità; la riflessione si arresta molto prima, così come le protagoniste, di cui abbiamo parlato in precedenza, sono colte nel momento in cui acquistano una coscienza di vita, Regina è descritta invece nel frangente in cui si trasforma in un fantoccio di carne, o meglio, per usare una felice immagine del racconto stesso, in un manichino nella vetrina di un negozio. Vediamo alcuni passaggi nel testo, per ricostruire le fasi di questa involuzione. Il primo brano tratteggia il modo in cui la donna, dopo una notte passata in compagnia di un cliente, cerca di riordinare la propria camera:

Si volse e piano piano riunì la sua roba sopra una sedia, gettò nel secchio la grassa saponata che riempiva la bacinella; i suoi movimenti lentissimi, così abituali da sembrare metodici, le parvero molto faticosi. Però la consolava il pensiero che ognuno di quelli esaurito non avrebbe dovuto compierlo più per molte ore. Tutto in lei si rifiutava, come ogni mattina, a quei gesti che gli anni avrebbero dovuto rendere macchinali; le braccia le pesavano forte benché l'anima fosse quella che doveva sopportare la pena di quei gesti. Ognuno pareva dovesse essere l'ultimo; e invece, più in là,

v'era ancora una cosa da spostare, ancora un movimento da compiere. Quando alla fine tutto fu fatto, s'accostò al letto e di nuovo si scoraggiò: c'era, nel mezzo, un groviglio di coperte pesanti e lenzuola di dubbio colore. - Mio Dio. mio Dio... - andava ripetendo e più che parole questi suoi erano gemiti. Tirò le coltri a fatica, tentò di formare ancora la rimboccatura; ma quella era troppo sciatta e grinzosa per ubbidirle. Gettò fuori dalla finestra i mozziconi, la richiuse, e rientrò nel letto con calma (pp.277-278).

La fatica della protagonista nel compiere i gesti quotidiani è immagine dell'affievolirsi dello slancio vitale; il corpo si muove lento, le braccia si fanno pesanti, l'anima stessa pare carica di un peso insostenibile, i termini usati prefigurano il concetto di morte. Leggiamo ancora:

Regina era pronta per uscire; lo specchio aveva già dimenticato il viso dell'alba e le mostrava un volto che ella credeva simile a quello dei suoi vent'anni: poiché non poteva vedersi quando non si controllava, di fianco, di profilo, anche di faccia: dove sul collo, certe pieghe divenivano ogni giorno più molli, quando l'occhio s'appesantiva e s'approfondiva l'occhiaia, quando insomma, sotto il volto posticcio, il vero volto rinasceva. (p.279).

La vita di Regina la obbliga dunque a indossare una sorta di maschera che nasconde la desolante realtà del presente, così descritta nel testo:

Discese lentamente la scala di legno, a chiocciola, senza guardare dove metteva il piede: quando fu nell'androne le sembrò di essere arrivata in un attimo poiché credeva che la scala dovesse continuare all'infinito e ormai tutta la sua vita dovesse essere impegnata a scendere, a scendere sempre, giù giù, nell'ombra incerta e madida (p.281).

La descrizione della progressiva discesa funge da preludio a un momento decisivo nella storia. Partiamo ancora dalle parole del racconto, per capire di cosa si tratta:

Dopo brevi zone d'ombra, le luci violente dei negozi la investivano. Avanti a taluni si fermava: uno aveva in mostra pellicce; grosse volpi stavano attaccate per la testa, attorno alla vetrina e, nel mezzo, una donna di cera indossava una pelliccia marrone; sorrideva; la mano dalle unghie rosse, recava appeso un cartellino con su scritto: 4995. Nello specchio del fondo, tra una volpe e l'altra, Regina si vide. L'eleganza era così lontana da lei da non dubitarne neppure la ricerca. Sopra il suo vestito e sotto il suo cappello avrebbe potuto esservi benissimo un viso di donna matura e onesta. Invece c'era la sua faccia, non brutta ma equivoca. La mano, però, avrebbe potuto ugualmente essere tesa e sostenere un cartellino come quella della pupazza con sopra scritto un prezzo qualunque. E, come cifra, le tornava sempre in mente quella che aveva in tasca: tre e ottantacinque. (p.283).

L'identificazione di Regina con il manichino da esposizione è l'apice di un processo di spersonalizzazione del soggetto che si completa con il successivo riferimento al tema del nome, già presente nel titolo del racconto:

Una pila di bavaglino stava posata sul tavolo: ognuna portava scritto: «Mi chiamo Luigi», «Mi chiamo Maria» e altri nomi diversi. La donna pensò che se avesse provato a dire ad alta voce con aria dignitosa: «Mi chiamo Regina» tutta la gente si sarebbe messa a ridere: una risata unica avrebbe riempito l'immenso locale andandosi a frangere contro l'alta cupola di vetro. Tante mani si sarebbero puntate verso di lei, tante voci avrebbero detto con scherno: «Regina, Regina, Regina». Poi un uomo le si sarebbe avvicinato, le avrebbe strappato il cappello e le avrebbe posto sulla testa una corona di cartone. Allora la gente si sarebbe messa a fischiare (p.286).

Il nome, elemento base di ogni identità, diventa oggetto di scherno in questa scena grottesca e dolente.

Regina è dunque perduta? Storini in riferimento al racconto scrive:

[...] ha qualcosa di diverso [...] qualcosa che ci proietta verso la raccolta successiva, *Fuga*. [...] il racconto introduce rispetto agli altri microtesti uno scarto significativo [...] L'insofferenza della propria condizione, esperita attraverso un abbandono insolito ed eccezionale alle pulsioni e ai desideri interiori [...] determina improvvisamente l'impossibilità del rientro nella quotidianità, del reintegro nella consuetudine e nella *routine*.⁸¹

La fuga finale della protagonista può dunque essere letta come un tentativo di ribellione, ma vorrei qui proporre un'interpretazione alternativa. Partiamo da un'ultima citazione:

Regina strinse gli occhi più forte: se avesse guardato in faccia l'uomo, avrebbe visto il suo sguardo risalirle avido, dalle caviglie ancora svelte, fino al gonfiore del seno. Ma non guardò, non vide: pensò che avrebbe potuto dormire anche oltre l'alba. Pensò alla signora Dupreux che sarebbe entrata e non l'avrebbe trovata, il giorno dopo, nella camera intatta e avrebbe buttato per terra con rabbia i suoi portasigarette falsi. A quest'idea sorrise; ma la testa le girava e, come prima, le parve di scendere per una scala a chiocciola, buia e senza fine, sempre più giù, sempre più giù (pp.292-293).

La protagonista, accettando l'invito dell'uomo, continua la sua inesorabile discesa verso il fondo. È interessante che il passaggio insista su alcuni elementi che avvalorano la tesi per cui Regina è oggetto di una perdita di consapevolezza della vita. Nel pezzo riportato sopra infatti si dice che la donna non vede e che le gira la

⁸¹ M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *cit.*, pp.79-80.

testa, restituendo dunque l'idea di un affievolirsi dei sensi, strumenti di esperienza vitale; si sottolinea inoltre il desiderio della protagonista di dormire oltre l'alba; il sonno è immagine dell'oblio e dell'assopimento della coscienza. Tornando dunque alla domanda: Regina è perduta per sempre? La risposta di de Céspedes sembra essere affermativa e la motivazione va ricercata nel triste spegnersi della consapevolezza di essere viva.

3. Il confronto tra soggetto e ruolo: un tappa del percorso verso l'identità

In alcuni testi della raccolta è presente un meccanismo di confronto tra il soggetto - donna e il suo ruolo sociale. Come detto, quest'ultimo rappresenta una tappa successiva rispetto all'acquisizione della coscienza di vita nel percorso che conduce all'assunzione di un'identità. Faremo riferimento a due racconti: *Rosso di sera* e *Il cielo è azzurro*.

La protagonista del primo, Lucia, è forse il personaggio della raccolta che con più forza incarna il desiderio e la necessità dell'inclusione, che la guidano anche nel momento in cui opera la scelta finale di non abbandonare la comunità di operai in cui vive. La storia sottolinea però come la ragazza ambisca anche a entrare nella dinamica di un gruppo socialmente riconosciuto. I passaggi, che restituiscono il suo sogno di fare la comunione domenicale con le altre donne e di diventare dunque una moglie legittima, ricompongono un quadro in cui il ruolo sociale si delinea come una meta da raggiungere, in quanto determinante nella realizzazione di forme di inclusione.⁸² In chiusura di racconto, come detto, la ragazza non lascia tuttavia il

⁸² «Verso la metà della messa Lucia veniva presa dal disagio [...] Era il momento della comunione [...] allora Lucia nascondeva la faccia tra le mani senza pregare più [...] Ricordava quando fino a pochi mesi prima anche lei si accostava all'altare come le altre [...] Ella sola restava tra le panche, ormai; le altre, quelle che avevano il marito sposato davanti a Dio, andavano a far comunione [...] Avrebbe voluto unirsi alle altre, a quelle che avevano figli e uomini legittimi, mescolarsi ad esse, far parte della stessa congrega. Non osava alzare la testa temendo di vederle tutte rivolte verso di lei con l'indice teso» (*Rosso di sera*, pp.66-67).

contesto in cui vive e dunque il senso concreto di appartenenza prevale sul concetto ideale di ruolo legittimamente riconosciuto; Lucia riscopre una parte del proprio sé all'interno del gruppo di lavoratori del Picco dei trenta, il quale necessita della sua presenza e di cui lei stessa sembra avere bisogno.

Il secondo racconto - *Il cielo è azzurro* - consente di arricchire la riflessione sul tema. Il ruolo non è più solo un'aspirazione, come per Lucia, ma si realizza concretamente; le protagoniste sono infatti tre ragazze che prendono i voti. Il testo non descrive però questo passaggio come un momento di vita felice, restituendo invece il dubbio che attanaglia le giovani e quel senso di fine che sembra avvolgere l'avvenimento. Vediamo le parole del testo:

Dopo, quando stavano di nuovo col viso raccolto nelle mani, la bionda di mezzo disse piano: - Ne siamo sicure, vero? - Le due brune chinaron la testa. - Per sempre? - Insieme alzarono gli occhi all'altare: il loro sguardo lungo e lento fissava intensamente, sulla croce, un Cristo addolorato (p.206).

Una delle tre diceva: - Vorrei essere vestita come Santa Teresa. - Le altre dissero: - Anche io. - La bionda aggiunse: - È morta giovane. - Poi rimase sopra pensiero. - È bello morire così. si va subito in Paradiso. - Alzarono d'istinto gli occhi al cielo. Il cielo era molto lontano: dietro quelle nubi grigie volavano angeli simili a quello bello della vetrata (p.207).

Un passerotto passò sulla ghiaia vicino alla fontana: dentro, lo zampillo ricadendo da non molto alto dava a ogni goccia una voce distinta. Sull'orlo della fontana nascevano fiori azzurri e rosa, bellissimi. Una ragazza guardò quel passerotto che li sfiorava con le penne, e dopo aver beccato in terra volava via pel cielo. Disse: - Dovremo dire addio a tutto. - (p.208).

L'acquisizione di un ruolo socialmente riconosciuto coincide dunque con la morte della soggettività che lo assume. Il confronto diventa uno scontro in cui è proprio la dimensione del sé a soccombere.

Queste formulazioni del tema rappresentano le basi su cui de Céspedes costruisce i profili di molti personaggi successivi. La riflessione sul ruolo sociale è, in *Concerto* e dopo, il frutto della combinazione di due elementi: l'aspirazione del soggetto - donna a un collocarsi legittimamente riconosciuto e la consapevolezza dei vincoli che ciò comporta.

3.2.3 Le forme del sentimento amoroso

La trattazione dell'elemento amoroso, come già emerso nel paragrafo precedente, è fortemente intrecciata al tema dello sviluppo della coscienza del sé nel soggetto - donna. L'amore si delinea infatti come una delle forze capaci di innescare nelle protagoniste dei vari racconti la consapevolezza dell'esistenza. Ciò che interessa focalizzare in questa sezione è in che modo il tema è declinato nel narrato e se la sua funzione si esaurisca del tutto nel supporto alla tematica del sé. Nel complesso della raccolta risulta evidente l'assenza di un'indagine specifica sul rapporto amoroso a due, preponderante, come visto, ne *L'anima degli altri* e anche in *Invito a pranzo*. In *Concerto* l'amore sembra essere un meccanismo dotato di senso solo in relazione al soggetto - donna che ne fa esperienza; l'oggetto amoroso ha un ruolo molto marginale, esso infatti rappresenta soltanto il terreno sul quale l'azione della soggettività femminile può misurarsi. Sarebbe tuttavia inesatto considerare questa tendenza come propria esclusivamente della raccolta in esame; in effetti anche in *Invito a pranzo*, dove, come detto, la riflessione sulla dinamica a due è centrale, la preminenza dell'individualità femminile, nella delineazione del rapporto amoroso, è assoluta. Il soggetto maschile si riduce dunque a momento del percorso di acquisizione del sé da parte della donna. Tuttavia, mentre in *Invito a pranzo* vi è il chiaro riconoscimento di un'alterità; l'uomo è infatti un polo contrapposto ben definito; in *Concerto*, come vedremo, i connotati maschili sono meno netti e l'individuo non è ancora il soggetto altro di una dinamica a due, ma piuttosto un oggetto necessario per rappresentare un sistema - quello amoroso - nel quale protagonista è solo la donna. Abbiamo già rilevato che, nel comporsi del tema dell'identità, i racconti di *Concerto* si collocano alle radici del processo, ovvero fotografano il momento in cui insorge nei soggetti la consapevolezza di essere vive. Allo stesso modo, per quanto attiene alla tematica amorosa, possiamo dire che i testi

della raccolta del 1937, nella maggioranza dei casi, indagano una fase precedente alla concretizzazione del sentimento in soggetti appartenenti a categorie sociali riconoscibili. Ancora una volta dunque *Concerto* contiene le tracce di riflessioni approfondite in opere successive.

1. L'amore: bisogno e pena

Ripartiamo dall'ultimo concetto espresso: nella raccolta analizzata non si riscontra un concretizzarsi del sentimento amoroso in figure socialmente riconoscibili. In effetti tra i personaggi della raccolta non vi sono, per esempio, mogli - fa eccezione Adele in *Viaggio di notte*, il cui profilo non è approfondito - o fidanzate o amanti. Il tema d'amore appare dunque totalmente svincolato dalla dinamica dei rapporti che implicano l'assunzione di determinati ruoli sociali; la sua trattazione, di conseguenza, si indirizza all'analisi dell'aspetto emotivo del sentimento. La focalizzazione di questo livello emozionale giustifica l'alto grado di contraddittorietà nell'uso del tema all'interno dei singoli racconti. Le due declinazioni principali e contrapposte sono: l'amore come bisogno e l'amore come pena. Nel primo caso il sentimento è una necessità, costruita mediante immagini narrative di vita. Per capire partiamo dal racconto *Porto*, in cui la protagonista Angiola, rievocando il passato con la sorella ormai morta, riflette così:

Avrebbe voluto qualcuno accanto a sé, ma loro erano state sempre sole. Marito non avevano trovato, il corredo stava intatto nella cassa. [...] Solamente una volta, dopo aver letto un romanzo d'amore, la sorella disse: - Deve essere bello, però -. E lei aveva aggiunto: - Sì, deve essere bello (pp.9-10).

L'amore si profila come un'indistinta aspirazione, ma con il procedere della vicenda, esso assume una fisionomia più netta, configurandosi come bisogno assoluto. Poco più avanti infatti il vago sogno di Angiola acquista i contorni di una figura maschile:

Una volta mentre il Bretta cantava, Angiola si mise alla finestra [...] Poi, una sera, scendendo la scala stretta che conduce al porto [...] l'aveva

incontrato da vicino e quello non l'aveva lasciata passare, per gioco: - Ti piace quando canto, eh? - le si fece accosto: odorava di reti e di sudore. - Vieni a casa mia, dove vai? - ma lei con uno strillo s'era liberata ed era fuggita in fretta. Non disse nulla a Masa, però non poté dormire, la notte. E sempre ricordava quel fiato caldo dell'uomo (pp.10-11).

Il Bretta incarna un amore viscerale, che non segue logiche razionali e convenzioni sociali. Il sentimento è dunque un bisogno primario, espresso nel narrato dall'immagine del «fiato caldo dell'uomo». Nella rappresentazione di questo calore risiede, a mio parere, l'autonomia del tema rispetto agli altri filoni tematici che compongono la trama. Intendo dire che, in passaggi come quello appena citato, il sentimento amoroso diventa protagonista assoluto e si svincola dalla funzione di mezzo per rappresentare altro. Vediamo un esempio per chiarire in che modo l'amore esplica anche la funzione di mezzo. Angiola, come già detto, diventa consapevole della propria esistenza attraverso una prima fase di identificazione con la gemella morta, in cui torna nitido ed efficace l'uso dell'elemento amoroso. Riprendiamo alcune parole del testo già citate in precedenza:

Dio la faceva assistere da viva alla sua morte terrena. Tutto finito ormai, per la sepoltura: sotterra, non voglio. Sono morta in questa casa buia, senza amore. Appena un poco di luce a sera, vicino alla finestra e il canto del Bretta. Poi quelle parole su per la scala umida del porto: - Vieni -. due anni erano passati almeno: non era andata: eppure era stato il solo richiamo. E domani l'avrebbero portata via (p.12).

L'amore diventa a questo punto il richiamo, apertamente contrapposto alla morte, che innesca nella protagonista la consapevolezza della vita. Si produce dunque la più volte sottolineata convergenza tra il tema d'amore e quello della coscienza di sé nel soggetto - donna. In questo caso l'elemento amoroso diventa perciò uno strumento per evidenziare i meccanismi del tema dell'identità.

Analizziamo ora un altro racconto: *È caduta una stella*, che presenta tracce del tema amoroso declinate nella medesima direzione di quanto finora individuato, ma aggiunge anche nuovi spunti di riflessione. Partiamo come sempre dal testo, in cui la giovane Anna, dopo l'incontro con Lucio, innamorato di lei, così riflette:

Pensai dove avrei potuto nascondere quelle lettere: e allora, a un tratto, m'accorsi che da quel giorno avrei avuto dei ricordi. Era stata così poco mia fino allora quella parola; dal passato ritornavo a mani vuote. E adesso avrei potuto portare con me ogni giorno, nella vita quotidiana, nelle silenziose ore di studio, quell'ora della fonte, quegli occhi di Lucio e l'immagine di quell'acqua che saltava di pietra in pietra mentre io la fissavo ostinatamente e il ragazzo diceva: - Ti amo. - Non avevo ancora osato impossessarmi di tutte quelle cose e d'improvviso, invece, il mio cuore, le esigevo e anche quelle due parole che mi avevano dapprima sbigottito. La gioia di questa scoperta mi dette una sete improvvisa: riunii le mani a coppa e le tesi verso la fonte (pp.28-29).

Il sentimento amoroso, calato nella dimensione di una giovanissima, perde quei connotati di carnalità riscontrati in riferimento alla figura di Angiola in *Porto*. Non diminuisce tuttavia la potenza vitale di cui il tema è portatore e che si concretizza nella suggestiva immagine della sete della protagonista. A questo punto della storia l'amore è dunque urgente bisogno, ma, proseguendo nell'intreccio, vediamo entrare in scena altri elementi. Il giovane Lucio infatti, subito dopo aver pronunciato le parole «Ti amo», divenute immediatamente necessarie ad Anna, dice qualcosa di altrettanto importante e decisivo nella formazione amorosa della ragazza. Leggiamo nel testo:

- Non voglio che tu vada da loro; hanno detto che sei bella: sono geloso. Aveva pronunciato queste due parole dopo una pausa con un tono prepotente e inquieto. Erano due parole importanti - pensai - come «ti amo» (p.30).

Il passaggio focalizza l'insidia che il sentimento amoroso nasconde in sé. Il racconto presenta dunque un arricchimento del discorso condotto in *Porto*, guardando ai risvolti negativi dell'oggetto in esame. *È caduta una stella* prosegue con la scena della processione funebre a cui Anna assiste; la morta è una ragazza uccisa dal proprio innamorato per gelosia. Scatta, a questo punto, l'identificazione della protagonista con la morta; il meccanismo è uguale a quello che coinvolge Masa e Angiola in *Porto*. L'elemento amoroso tuttavia assume nei due casi un ruolo contrapposto: per Angiola esso è il richiamo benefico alla vita, per Anna invece la maledizione che conduce alla morte. In entrambi i casi ha comunque luogo nelle protagoniste un'acquisizione di consapevolezza. La vicenda di Anna si conclude con

l'incontro tra lei e l'amica Maria, connotato da una profonda e malinconica complicità. Entrambe le fanciulle sono rappresentate come custodi di un sentimento divenuto ormai pena e non più rappresentabile con immagini di vita, come la fonte zampillante, scenario del primo incontro tra la protagonista e Lucio, ma con una serie di elementi riconducibili alla dimensione della morte. Nell'ultima sezione del testo l'autrice si sofferma sulla descrizione del luogo in cui avviene l'incontro tra le due ragazze:

L'ombra aveva inghiottito le rive erbose, sepolto gli arbusti, accecato i fiori mattutini. Il canneto, irto di punte, era impenetrabile; neppure il vento passava tanto la sera era immota. Il torrente, invece, gorgogliava, tormentando le sponde, acquistando nel buio lucentezze instabili e fosforescenti. Era gonfio d'acqua per le piogge recenti, ostile; se il giorno rivelava le pietre del fondo, di notte pareva un fiume d'inchiostro: s'udiva solo il brontolio monotono della sua fretta. L'aria intorno era lieve lieve, stanca (pp.33-34).

La rappresentazione del paesaggio, costruito in contrapposizione alla fonte dove Anna incontra Lucio, concorre alla resa psicologica delle due figure femminili, unite nella pena d'amore. Il contesto prende vita - l'ombra inghiotte, il torrente tormenta, l'aria è stanca -, ponendosi in continuità con l'atmosfera di morte che contraddistingue la seconda parte del racconto. Le conclusioni di Anna esplicitano quello che già l'atmosfera restituisce:

L'amore e la morte ormai m'apparivano insieme come una sola cosa, tragica, travolgente. Avevo paura, e certo l'inquietudine era nei miei occhi (p.35).

Il sentimento amoroso, nella sua trattazione, assume dunque una doppia fisionomia, configurandosi come bisogno e come pena. Il primo è rappresentato mediante immagini vitali, mentre la seconda tramite elementi riconducibili alla sfera della morte. In entrambi i casi l'amore risulta svincolato da schemi precostituiti; intendo dire che esso non si misura mai con le costruzioni sociali e dunque irrompe nell'intreccio come forza primitiva; esso interseca inoltre, nelle due storie analizzate,

l'importante tema della coscienza del sé nel soggetto - donna. Quanto riscontrato nei racconti analizzati è un tratto distintivo della raccolta nel suo complesso.

Tornando dunque alla questione posta all'inizio: se l'elemento amoroso esaurisca la sua funzione nel supporto al tema del sé oppure abbia una propria autonomia, si può affermare che esso, oltre a essere strumento privilegiato nella resa della tematica centrale di *Concerto*, ha di certo una sua specificità narrativa, che consiste nella messa in scena della sostanza contraddittoria e complessa del sogno d'amore, lasciando ancora soltanto prefigurare i drammatici esiti del naufragio dello stesso. De Céspedes insiste sul sentimento come meccanismo capace di presiedere al cambiamento; non ignora tuttavia i sintomi di un male che sarà indagato in modo più approfondito nella produzione successiva.

2. *Sera sul ponte*: rappresentazione di una dinamica a due?

Sera sul ponte è il settimo racconto di *Concerto*; si tratta di un testo breve - cinque pagine - che, a mio parere, merita una riflessione specifica, poiché esso consente di aggiungere all'analisi nuovi elementi riguardo al sogno d'amore.

La storia ha come protagonista un io narrante femminile senza nome, a cui si affianca un generico «tu» maschile. Le due figure si incontrano romanticamente sul ponte che attraversa un fiume, in quell'ora che segna il passaggio dal giorno alla notte. I personaggi sono chiaramente costruiti come una coppia di innamorati. In *Concerto* abbiamo tuttavia evidenziato come il tema d'amore sfugga sistematicamente a questo tipo di declinazione. *Sera sul ponte* è dunque un'eccezione? La risposta si presenta complessa. Partiamo dai dati forniti dal testo: i due soggetti ritratti sono caratterizzati in termini molto generali, le loro identità non sono approfondite, l'incontro avviene in un luogo che potrebbe essere ovunque; è

chiaro che essi si relazionano come una coppia ma la natura di questo rapporto si presenta tuttavia atipica. Nel racconto infatti leggiamo:

«La sera è nostra» dicemmo. Uno solo di noi due parlava, ma le parole talvolta trovavano forma nella mia, altra volta nella tua bocca. Chi avesse udito senza vedere, avrebbe creduto che uno solo parlasse sul ponte (p.175).

Il sentimento amoroso non si limita a unire, esso genera una fusione. La dinamica a due, evidente punto di partenza dello scritto, è quindi assorbita in una concezione del sogno d'amore che implica l'inclusione dell'oggetto maschile nel sé femminile.

Marina Zancan, riprendendo riflessioni di Lea Melandri, scrive:

Nell'immaginario poetico delle donne, la memoria originaria e la nostalgia che l'accompagna definiscono la centralità e la continuità di una tematica d'amore come armoniosa ricomposizione con l'altro da sé: è il sogno d'amore che, connesso all'origine, attraversa la storia, rimodellato nel corso del tempo nella singolarità delle esperienze soggettive, oltre che nelle dinamiche della storia sociale.⁸³

L'amore si conferma uno strumento indirizzato a indagare il soggetto - donna e di conseguenza, anche dove i personaggi in campo paiono essere due, come in *Sera sul ponte*, in realtà agisce un solo individuo.

3. L'amplesso: elemento apparentemente estraneo alla dinamica amorosa

Un aspetto molto interessante che emerge dai racconti di *Concerto* riguarda l'uso narrativo dell'amplesso amoroso per evidenziare dinamiche in cui il tema d'amore non sembra avere posto. Per chiarire faccio riferimento a tre esempi: l'unione tra Lucia e Duilio in *Rosso di sera*, la violenza sul corpo di Naga in *Musica da camera* e la vita da prostituta della protagonista di *Mi chiamo Regina*. Partendo dal primo racconto, leggiamo:

[...] benché l'amarezza del distacco già si fosse dissipata in lei, e l'anima, dopo quel tormento del bambino morto, si fosse chiusa in sé con l'amplesso che l'aveva unita a Duilio, la notte. Gli si era data come sempre, mansueta e calda; poi chi sa perché, gli aveva cercato al collo la medaglia della Madonna e dopo averla baciata devotamente, glie l'aveva

⁸³ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p.XX.

premuta sul petto con la punta delle dita. Tutto si era esaurito in quel gesto: il sonno l'aveva accolta benevolmente, come ogni sera (p.96).

Il contatto fisico tra i due non esprime passione amorosa. L'elemento è inserito per essere da una parte immagine di conforto, Lucia sembra infatti utilizzarlo per lenire il proprio animo ferito; dall'altra esso richiama l'idea di un malinconico saluto, la ragazza si congeda in questo modo dall'uomo con cui ha condiviso una parte del proprio percorso di vita. Non bisogna infine trascurare l'aspetto dell'abitudinarietà, ben presente nel testo, per cui la donna si concede a Duilio per un senso di consuetudine che permea la sua intera esistenza. Appare dunque evidente l'assenza della motivazione amorosa per giustificare l'atto.

Gli altri due esempi si indirizzano con ancor maggiore decisione verso questa prospettiva. Nel racconto *Musica da camera* si legge:

- Non aprire la finestra: è inutile. Puoi toglierti la veste. Anzi - aggiunse più piano - togliila. Naga comprese e annuì. Sapeva. Si sfilò una forcina dalla nuca, lasciando che i capelli neri e grevi le scorressero sul petto. - Devi mandare via Lodio - disse: e allora il vecchio pazientemente spinse il gatto oltre la porta chiudendogliela dietro. Quando si volse ella, distesa sul divano, guardava verso di lui senza ansia (p.223).

È una scena che, pur mancando di concitazione, restituisce il senso di una dolorosa violenza. La sequenza di verbi che ha come soggetto Naga - comprese, annuì, sapeva, si sfilò - è secca e tagliente. La donna agisce meccanicamente, il suo animo appare completamente piegato alle voglie egoiste del vecchio. L'esito drammatico del racconto, che vede la morte della giovane per mano del suo aguzzino, rende l'immagine di questo amplesso ancora più crudele. Di nuovo dunque l'atto d'amore fisico si sostanzia di elementi estranei e anzi contrapposti alla sua stessa natura.

L'ultimo esempio è tratto dal testo che chiude la raccolta, *Mi chiamo Regina*, in cui leggiamo:

Quando Regina riaprì gli occhi, egli cercava la cravatta per terra e, dopo averla trovata, l'annodava davanti allo specchio dell'armadio. La luce era freddissima. Mentre s'infilava il cappotto, la donna, spettinata, odorosa di sonno e di stanchezza, gli si avvicinò pigramente, poi, senza che alcuna parola corresse tra di loro, andò a un tavolino sul quale stavano in disordine alcuni oggetti da toletta e si passò sul viso, neppure guardandosi

allo specchio, il piumino della cipria. Sul volto, sporco dei belletti del giorno prima, la nuova coltre di cipria formò macchie pallide. - Ritorni, vero? - gli disse, mentre si passava sulle ciglia un dito bagnato di saliva. In fondo non glie ne importava molto che tornasse, ma non poteva a meno di dire così. - Certo - l'uomo rispose frugando nel portafoglio: - certo tornerò. La sua voce giunse nuova all'orecchio della donna come se ella non l'avesse intesa mai prima d'allora. Quella che lei gli conosceva era diversa e il sonno della notte l'aveva già cancellata dalla sua memoria; questa le parve così estranea che desiderò vivamente di non udirla più. Sperava quasi che, all'uscita dal portone, un incidente qualunque togliesse a quell'uomo la possibilità di tornare. Così vestito, accanto a lei discinta, con la camicia sciatta e calante sul seno, le imponeva soggezione; perciò avrebbe voluto liberarsi subito di quei penosissimi istanti del commiato falsamente affettuoso. Quando egli ebbe deposto il denaro sul marmo bianco del comò e, dopo un attimo di riflessione, l'ebbe fermato con un portacenere, Regina sentì il bisogno di sorridergli ancora una volta. - Grazie, amore - disse con noncuranza, e gli stampò un bacio sulla guancia mentre faceva, mentalmente, disegni su quel denaro. L'altro rispose soltanto: - Addio - e uscì nel corridoio freddo. Regina gli chiuse dietro la porta, con sollievo (pp.275-276).

La lunga scena fotografa il momento che segue l'amplesso; tutti gli elementi concorrono a una ricostruzione dell'atto squallida e malinconica. I rituali amorosi sono svuotati di significato e la scrittura ricompone un livello superficiale, improntato al dialogo convenzionale, costruito a imitazione dell'amore, e un livello più profondo, in cui l'insofferenza di Regina si esprime vigorosa.

L'amplesso dunque, declinato nella specificità delle singole storie, è uno strumento narrativo che focalizza l'attenzione su meccanismi che sembrano esulare dalla rappresentazione del sentimento amoroso. Ma questa estraneità è reale? o forse de Céspedes, seppure in forma diversa, continua a riflettere sul tema d'amore? Propendo per questa seconda tesi. L'autrice, in questi racconti e mediante le specifiche figure individuate, continua infatti ad affrontare la tematica procedendo per sottrazione, svuotando quindi un contenitore del suo contenuto e riempiendolo di nuovi elementi che, contrapponendosi all'involucro, hanno il compito di mettere in luce i limiti e le devianze del tema stesso.

3.2.4 La musica di *Concerto*

La raccolta del 1937 ha come titolo *Concerto* e non si tratta certo di una casualità; nella maggior parte dei racconti ricorre infatti l'elemento musicale, con forme e significati diversi a seconda dei singoli testi. Risulta dunque molto difficile affrontare l'analisi del tema in termini astratti e generali, senza procedere prima all'individuazione delle varie occorrenze, ricostruendo di volta in volta il peso specifico assunto nel contesto. Notiamo tuttavia preliminarmente che la parola concerto restituisce l'immagine della varietà. Come distinti strumenti concorrono alla formulazione di molteplici melodie nell'ambito di un concerto, così i testi della raccolta, declinando l'elemento con modalità differenti, ricompongono un variegato quadro di armonie. Nel complesso gioco di suoni prodotti, come vedremo dall'analisi dei racconti, emergono linee - guida che hanno il compito di indirizzare la sinfonia e dunque la narrazione verso i temi cari all'autrice.

Partiamo dunque da *Porto*, in cui i riferimenti alla musica sono presenti in tre momenti della narrazione; vediamo i primi due:

Le giovani, a vespro, scendevano sotto braccio, a tre, a quattro, fino al piccolo porto. Laggiù, qualche volta cantavano; ma rientrando sotto l'arco che apriva la strada principale, di nuovo parlavano e ridevano sottovoce, come se fossero in chiesa (pp.3-4).

[Angiola] Si rivide con la gemella avanti all'altare: e quella musica, quei vestiti bianchi (p.8).

In entrambi i passaggi la musica è connotata come elemento positivo. Nel primo caso essa si concretizza nelle voci delle giovani donne di paese, nel secondo invece diventa sostanza di un dolce ricordo. Poniamo attenzione a un elemento: le fanciulle cantano quando attraversano il porto, luogo centrale nel prodursi della trama, dove abita il Bretta, il marinaio che risveglia nella protagonista Angiola un sentimento. Questa sequenza, posta in apertura, preannuncia dunque elementi che risultano importanti nel prosieguo della vicenda. L'autrice crea, fin dall'inizio, la relazione

canto - porto - vita che è la chiave per decodificare il messaggio del narrato. Il terzo momento, diviso in più segmenti, in cui ritorna la musica è proprio in relazione alla figura del Bretta. Leggiamo nel testo:

[...] sul mare si spiegavano le prime vele, i giovani cantavano; anche i marinai cantavano [...] Certe volte il Bretta, quello che aveva la bella voce cantava proprio sotto la loro finestra riammagliando le reti (p.10).

[...] Poi, a sera, sotto la finestra il Bretta cantò; doveva essere maggio (p.10).

Una volta mentre il Bretta cantava, Angiola si mise alla finestra: Masa stava in cucina. L'uomo, alzata la testa, ridendo le aveva fatto un cenno con la mano (p.10).

Appena un poco di luce a sera, vicino alla finestra e il canto del Bretta [...] Due anni erano passati [...] eppure era stato il solo richiamo (p.12).

Il canto si configura come richiamo alla vita, costantemente accompagnato dall'elemento della finestra, punto di osservazione che divide e crea, allo stesso tempo, un contatto. Angiola da spettatrice diviene protagonista della propria esistenza e la voce del giovane marinaio è la guida che ispira questo complesso passaggio.

In *È caduta una stella* la musica prende forma nel canto di Maria, amica della protagonista Anna. Nel racconto i passaggi che richiamano il tema sono molto suggestivi, poiché insistono su di una dimensione magica e misteriosa che, all'inizio del narrato, non risulta comprensibile alla protagonista, ma, nel finale, le si rivela con tutta la sua drammatica forza. Così nel testo:

Qualche volta una ragazza cantava. Ma non aveva una voce giovane, come le nostre, acerbe: aveva una voce grave, ombrosa come la sera; [...] Si chiamava Maria (p.18).

Maria cantava quando nessuno la pregava, altrimenti non lo faceva, per dispetto; [...] Quando voleva, invece, cominciava a cantare piano piano, un stornello semplice [...] La voce in principio era sommessa, ma poi diveniva più grave, più calda, e le note gonfiandosi facevano sì che tutta l'aria intorno fosse armonia. [...] Dopo, nessuno osava parlare (pp.18-19).

Certi suo stornelli li risento ancora, odorosi come fiori di campo, fieri come spighe di grano. Due note o poco più, talvolta, trascinate su versi ingenui di vari poeti. C'era sempre in fondo una pena d'amore e anche quelli sui quali gli altri ridevano io capivo [...] Questo, Maria l'aveva intuito e perciò mi voleva vicina quando cantava (p.19).

Il canto diventa dunque simbolo dell'inestricabile mistero dell'amore, con il quale Anna si misurerà nell'intero sviluppo della vicenda. Tutti i riferimenti citati si collocano nella prima parte del racconto, quando la giovane non ha compiuto ancora la propria esperienza. Anna e Maria si ritrovano nel finale, in una condizione di maggiore parità, in seguito all'accresciuta consapevolezza della prima. L'elemento musicale ritorna anche in questa fase:

Poi piano piano, con la bocca appena dischiusa, [Maria] cominciò uno stornello di quei suoi: «*Stelle lucenti...*». [...] Non pareva più una regina: la corona, le era caduta dalla fronte e il torrente la trasportava, inquieto, verso il prato degli asfodeli (p.36)

Stelle lucenti è il titolo che il racconto ha nella sua prima pubblicazione - 1 gennaio 1937, su «Il Mattino» di Napoli -. In *Concerto* l'autrice decide dunque di accantonare un'espressione direttamente legata alla dimensione della musica e opta invece per un'immagine sulla quale insiste in chiusura:

- Oh, guarda, guarda, Maria, è caduta una stella! - [...] - L'hai vista? - le chiesi. [...] - Non l'ho vista - mormorò. - È un peccato... era una stella grande, molto grande. - Che importa? - aggiunse; e non vidi la sua bocca: - stanotte le stelle cadono solamente per te - (p.36).

Il nuovo titolo - *È caduta una stella* - sposta dunque l'attenzione dalla malinconia dello stornello di Maria, alle speranze della giovane Anna. Si tratta di un'operazione che potrebbe rispondere alla necessità di evidenziare con più forza l'esperienza intensa e complessa della protagonista.

In *Concerto a Massenzio* l'elemento musicale ha un particolare rilievo: esso accompagna infatti l'intero sviluppo della vicenda, sottolineando quei passaggi che riguardano l'insorgere nella protagonista della consapevolezza di esistere e del riconoscimento della vita anche al di fuori del sé. Su questi punti ci siamo già ampiamente soffermati, ciò che interessa sottolineare qui è il costante utilizzo della musica per evidenziare le fasi di questo percorso. Il racconto è, come detto, incentrato sulla contrapposizione tra la figura della donna e quella del vecchio cieco

che la accompagna al concerto. Vediamo dunque in che modo l'elemento musicale si innesta in questa dinamica a due:

[La donna] fa scivolare lo sguardo sulle rive, sfugge le luci, fissa i cipressi intensamente come se anche quelli avessero occhi veri, poi sorride guardando in alto e dice: - il cielo è sereno. - Su questa frase comincia l'Adagio (p.40).

In una prima fase l'animo della protagonista è dunque sereno e rivolto alla meravigliata contemplazione di quanto la circonda; la musica sottolinea questo momento con un placido adagio, ma presto lo scenario muta:

La musica a poco a poco la isola dal mondo normale [...] mentre gli accordi s'approfondiscono nella marcia funebre, ella con un brivido s'accorge d'essere, tra quelle cose morte, lei, tutta fatta di carne viva. [...] Il pianissimo la sgomenta; si trova stretta come in una fauce (p.41).

Lo stesso paesaggio, prima oggetto di un'estatica contemplazione, diventa una «fauce» che afferra la donna. La musica si trasforma in un pianissimo, riconducendo ogni elemento circostante alla propria immota essenza. A questo punto, quando la marcia funebre incalza, la protagonista avverte in sé le pulsioni della vita. Vediamo un ultimo segmento:

[...] l'Allegro si sferra sotto le volte della Basilica. La donna vede che la mano del maestro solleva a ogni colpo un'armonia [...] Allora si accorge che la musica non è privilegio solamente suo, e così la vita. Anche il maestro vive e sa trarre la musica dall'aria (p.43).

La musica, divenuta un Allegro, segna l'acquisizione di una nuova consapevolezza: la vita è un bene condiviso. L'Adagio, il Pianissimo e l'Allegro sottolineano dunque le fasi della progressiva scoperta della dimensione vitale del sé e del mondo da parte del soggetto - donna.

In *Rosso di sera* l'elemento musicale torna sottoforma di canto: quello del Bravetta, giovane operaio appena giunto al cantiere, che porta con sé una chitarra; quello di un uccello e il canto di un pastore. Il primo momento che coinvolge i personaggi del Bravetta appunto, di Lucia e degli operai, è il più interessante. Si tratta di una lunga sequenza in cui il giovane si esibisce nella capanna. Partiamo come sempre dal testo:

Dopo cena il Biondo cantò. [...] Pizzicava la chitarra goffamente con le dita rosse: prolungava il preludio, e dal silenzio degli altri ogni nota prendeva maggiore pienezza. Cantò piano; quando ebbe finito gli uomini dissero: - bravo - rumorosamente, poi ordinarono: - un'altra - e di nuovo tacquero. [...] Gli operai non applaudivano più perché s'erano intristiti [...] Le canzoni parlavano di donne, sempre di donne: allora la capanna si popolò di quelle che gli uomini avevano lasciato lontano [...] Alla tavola erano rimasti soltanto il Bravetta e Lucia. Quando egli smise di cantare, passò indolentemente le dita sulle corde della chitarra in un accordo stonato; ma la ragazza gli mise una mano sul braccio e lo pregò: - continuate. - [...] - Volevo cantare per voi, Lucia - disse prima di andarsene. [Il capomastro] Chiamò la Lucia restata sulla soglia, pensierosa. Ella si scosse [...] e si trovò tra le mani la chitarra. Quasi non osava toccarla, la prese infine, la posò in un angolo, ma cadde (pp.68-69-70-71).

Il canto è lo strumento di comunicazione tra l'uomo e la donna e dunque il veicolo per il realizzarsi di un legame che spinge Lucia a credere di poter partire, proposito che però non si concretizza. Le altre due occorrenze del tema - il canto dell'uccello e quello del pastore - hanno un ruolo diverso rispetto all'episodio appena riportato; essi sono infatti momenti che non incidono sulla trama e sono unicamente portatori di quel lirismo di cui *Rosso di sera* è fortemente intriso. Leggiamo:

Sulla sua testa, da un albero nudo, un uccelletto cantava: egli alzò lo sguardo cercandolo, ma si nascondeva, e così il canto partiva da tutto l'albero come una voce e, fra un gorgheggio e l'altro, un gran silenzio restava sospeso nell'aria. Il Biondo era contento di quel canto che gli teneva compagnia poiché aveva negli occhi un imbarazzo che rendeva colpevole la sua attesa (p.85).

Poi dalla collina, dal pascolo, salì una nenia dolente cantata da una voce giovane e già stanca; era il lamento di un pastore che cantava laggiù, forse supino sull'erba: non parole s'udivano, ma solo una nota che si trascinava in alto, in basso, poi si spegneva mentre intono anche la luce rossa s'affievoliva (pp.104-105).

Il racconto *Tre momenti*, che si compone di tre episodi, presenta in quello centrale un riferimento alla musica, ancora rappresentata mediante l'immagine del canto, intonato questa volta da un bagnino sulla spiaggia, dove l'io narrante, probabilmente de Céspedes stessa, si dispone all'ascolto. Nel testo si legge:

Una volta, mentre batteva, cantò. Non si capivano le parole; la nenia si trascinava a fatica nell'ora affocata. Una nenia marinara appresa chi sa quando, forse alla pesca, di notte (p.121).

L'intero episodio è improntato alla rappresentazione della dinamica dell'ascolto che, insieme ai temi dell'osservazione e della parola come strumento d'indagine, centrali

nelle altre due sequenze del racconto, fornisce spunti di riflessione sul modo di scrivere dell'autrice. Non si tratta, a mio parere, di accenni fatti involontariamente, ma credo al contrario che de Céspedes voglia consapevolmente comunicare alcuni elementi della propria modalità di narrare. Torneremo su questo racconto in seguito.

In *Sera sul ponte* un canto giunge a interrompere l'idillio dei due protagonisti:

Ma sopra il gracidiare accorato delle rane, emersero allora due voci giovani: due ragazze camminando lentamente, quasi a passo di danza, salivano il ponte cantando. Non so che parole dicessero, ma tutto si ridestò al loro passaggio: il canneto ritrovò vita, gli alberi ebbero fremiti e tu non mi baciasti. Le ragazze neppure ci videro: guardando avanti a loro discesero il ponte, si avviarono nel viale dei platani. In breve anche il canto non giunse più fino a noi (p.176).

La musica produce un ritorno alla realtà degli innamorati, innescando un meccanismo di reciproca colpa:

Io mi levai di scatto: al tuo sguardo di rimprovero risposi con rabbia: «Non vedi ch'è notte ormai? che stiamo a fare?». Tu guardasti intorno. Gli alberi, le rive, il canneto, tutto era stato ingoiato dall'ombra (pp.176-177).

In *Intermezzo* l'elemento musicale ricorre in un breve passaggio. La protagonista, de Céspedes stessa, impossibilitata a camminare, siede alla finestra e assiste a questa scena:

Guardo giù: e allora raccolgo in me un girotondo che i bambini cantano intorno al pesco fiorito; dall'alto non vedo i loro volti, solo le macchie bianche dei grembiuli e il saltellare delle gambe; vive, irrequiete, nervose (p.196).

L'elemento del girotondo torna anche nel racconto *Il cielo è azzurro*, in cui le tre fanciulle che prendono i voti, guardano il gioco spensierato delle compagne più giovani - «Le compagne piccole cantavano un antico girotondo» (p.208) -. Quest'immagine letteraria è frequente nella scrittura dell'autrice, solitamente utilizzata per introdurre nel narrato una nota malinconica. La festosità del girotondo di bambini o fanciulle fa infatti emergere per contrasto la solitudine e la tristezza di chi osserva.

Nel già citato *Il cielo è azzurro* la musica è presente innanzitutto nella prima parte del racconto, quando l'azione si svolge in chiesa e le tre protagoniste stanno per

prendere i voti; in questo caso l'organo risuona, sottolineando le fasi della cerimonia.

Leggiamo:

Mentre usciva la messa, nell'alto palco dell'organo la suora economa aveva cominciato a suonare. [...] La musica nasceva dall'alto sotto le mani invisibili della suora [...] A un cenno le ragazze intonavano un canto grave e pieno. Quelle tre voci, avanti, erano chiare e limpide. Si sollevarono sulle altre come una voce unica (pp.205-206).

Le note conferiscono sacralità al rito di passaggio. Registriamo il riferimento alla «voce unica», utilizzato per restituire l'idea che le ragazze siano una persona sola. Espressioni analoghe, come vedremo, sono adoperate anche in *Sesto posto, quarta fila*. In entrambe le occorrenze l'autrice vuole richiamare il tema della perdita della dimensione del singolo e dunque dell'identità, che in effetti ritorna nella conclusione del racconto qui esaminato, accompagnandosi proprio all'elemento musicale. Le tre fanciulle, dopo la cerimonia, si ritrovano in giardino, dove all'improvviso irrompe un canto:

Poi una voce di donna cantò; e allora le ragazze s'avvicinarono al cancello per udire le parole, schiacciarono addirittura l'orecchio contro la lastra che il sole intiepidiva. - Non si sente niente - una disse: - bisognerebbe uscire fuori -; le altre fecero di sì con la testa; ma la porta era ermetica, le sbarre alte, soltanto qualche folata di melodia le varcava. - Deve essere una canzone d'amore - disse la bionda e provò con la mano ad aprire. Le altre spiaronò il suo gesto inutile; ma sapevano già che la chiave era dentro, nel collegio. [...] Fuori, sulla strada larga dei giorni di vacanza, suonava l'organetto, ma già il suon si trascinava lontano (pp.209-210).

La voce funge da richiamo alla vita, così come era stato per Angiola in *Porto* con la voce del Bretta. Il canto è tuttavia irraggiungibile e la sua inaccessibilità rende finalmente esplicita la condizione di reclusione delle tre giovani protagoniste. La musica giunge dunque da fuori, cercando di penetrare nella prigione delle tre donne; al contrario in *Musica da camera* la musica risuona all'interno della prigione stessa, quella di Naga, e non riesce a uscire poiché ogni finestra, immagine della fuga, è sbarrata. In quest'ultimo testo l'elemento musicale ricorre in due momenti, segnando due fasi ben distinte del narrato. Partiamo dalla prima occorrenza:

Canti adesso, nevero? Sicuro della risposta andò a sedersi sulla poltrona accanto al pianoforte. [...] La donna suonava stancamente, guardandosi le

mani con mitezza: una musica sempre uguale, senza sussulti, lenta, blanda. Riempiva di risonanza la casa silenziosa e però il suono moriva contro la finestra chiusa, non superava l'ostacolo scuro delle persiane. - Ancora - chiese l'uomo quando ella ebbe finito. La donna ricominciò con mansuetudine. [...] - Canta - poi disse, ed ella, senza sforzo trasse una voce profonda e grave, anche lei come i suoi occhi senza vibrazioni. Cantò a lungo, talvolta senza neppure cercare la musica, torpide arie che sapeva a memoria (pp.219-220).

Il canto e la musica sono soltanto azioni meccaniche che si ripetono sempre uguali.

Vediamo come più avanti il tema torni a sottolineare un momento molto diverso da quello appena descritto:

Naga nella sua stanza cantava senza accompagnarsi, canticchiava tra i denti, con noncuranza. Una voce in sordina, adolescente, troppo debole per il suo gran corpo formoso. Non era più quella voce rauca e stanca che si trascinava su le parole delle canzoni. Il vecchio non l'aveva mai udita cantare così (p.230).

Naga, forte di un nuovo incontro, sulla cui natura il narrato non indaga, è pronta a contrapporsi al proprio carceriere. La voce della donna diventa quella di una giovanissima, debole per la tenera età e non più stanca. Attraverso il canto nuovo emerge l'immagine rigenerata della protagonista. Poco dopo l'autrice si sofferma a descrivere il vestito che ella indossa:

Egli entrando trovò Naga in piedi davanti allo specchio, vestita di nero con un colletto bianco, come un'educanda. Sembrava cresciuta di colpo dentro un vestito infantile. Il suo viso, che nessun belletto ravvivava, era vecchio sotto le trecce pendenti sul petto: le gonne troppo corte scoprivano due gambe grosse e polpate: nelle scarpe scollate, i piedi apparivano grandissimi (p.230).

Il passaggio conferma come nell'aspetto si compia quanto già delineato nella sua voce. La donna adulta cede il passo alla ragazzina appena nata e dunque fragile, alla quale il diritto di fare esperienza della vita è sottratto: Naga viene infatti uccisa.

Anche nel racconto *Favole accanto al camino* de Céspedes non rinuncia a un breve cenno riguardante il tema musicale. Leggiamo nel testo:

Poi torna un silenzio che la luna rende cristallino: il silenzio delle nevi intatte. Quindi, dapprima fiocamente, dalla terra nascono gravi canti che fanno d'inverno e di case di frontiera. Ma le voci, come per stanchezza, in breve si spengono, tacciono, sono dimenticate e allora s'ode il monotono battere di una goccia sul mio balcone; non piove fuori, non è piovuto da tempo, eppure quella gocciola batte e sembra la nota ossessionante di un preludio chopiniano (p.240).

Questo stralcio riporta una delle esperienze che l'io narrante, l'autrice stessa, vive quando siede dinanzi al camino acceso, nel chiuso della stanza dove nasce l'ispirazione letteraria. La musica diventa dunque parte integrante del processo creativo che presiede all'atto della scrittura.

In *Sesto posto, quarta fila* il tema musicale torna da assoluto protagonista: il personaggio principale della storia è infatti un musicista che suona in un'orchestra, deciso a suonare una nota stonata durante una pubblica esecuzione. È chiaramente impossibile isolare i passaggi in cui la musica è presente; mi pare tuttavia interessante sottolineare che l'elemento è saldamente legato al tema del rapporto tra singolo e moltitudine. Adolfo, il protagonista, lamenta un profondo senso di perdita del sé; egli avverte costantemente la propria identità come irrilevante ingranaggio di un meccanismo troppo grande; la sua professione di musicista all'interno di un'orchestra simboleggia plasticamente questa condizione. Leggiamo, a conferma di quanto detto, qualche passaggio del racconto:

Adolfo era uno dei tasti; e nel grande corale la sua voce non era che un elemento della voce comune. [...] La sua voce non era mai uscita dalla massa con un accento proprio (p.246).

E le prove dei concerti, e il tormento di cominciare a suonare con gli altri, smettere con loro, senza mai poter liberare la propria voce dalla voce dell'orchestra (p.252).

Il maestro sorrideva abbracciando la folla con occhi avidi, poi, subito un inchino a destra, un inchino a sinistra, occhi e sorriso al loggione. Dietro di lui i professori s'erano alzati in piedi, strumenti in mano, con un unico scatto. Allora il maestro si volse e con un gesto largo li mostrò al pubblico, tutti, dagli archi agli ottoni, come una persona sola (pp.261-262).

La stessa funzione dell'elemento musicale è riscontrabile anche in alcuni episodi che esulano dalla dimensione lavorativa del protagonista. Un esempio è quello della messa a cui Adolfo assiste:

[Uomini e donne] cantano a gran voce, senza neppure sapere quello che dicono; quando non sanno le parole, trascinano la voce sul motivo, tutti insieme, da quello che è inginocchiato all'altare all'ultimo che sta col soffio della porta nella schiena. Adolfo comincia piano, poi canta forte anche lui, sempre più forte, e però sente che la sua voce annega in quella

comune. Il prete domanda: il popolo risponde con una voce sola (pp.256-257).

Torna alla mente l'immagine delle tre fanciulle de *Il cielo è azzurro* che, durante la cerimonia sacra, cantano con una «voce unica». In *Sesto posto, quarta fila*, la musica, declinata mediante la figura del musicista, è dunque una chiara immagine del sé che, confrontandosi con il flusso del mondo, rimane da esso inghiottito.

In *Non è una notte di marzo* troviamo un brevissimo cenno all'elemento musicale: «Penso che se [la finestra] s'aprisse e una donna s'affacciasse per cantare avrebbe subito la bocca piena d'acqua» (p.267). La sequenza rientra nella visione onirica dell'io narrante. Ritorna l'associazione, ricorrente nella raccolta, musica - finestra, in cui quest'ultima continua a essere quel potente veicolo di comunicazione tra il dentro e il fuori che consente il propagarsi della vita, spesso mediante l'armoniosa forma di un canto.

Nel racconto che chiude *Concerto - Mi chiamo Regina* - la musica è protagonista di un breve passaggio: «[Regina] provò a chiudere gli occhi; ma una serva, al piano di sotto, aprendo la finestra cantava» (p.279). Il canto interrompe il tentativo di riposare della protagonista, così come voci di fanciulle spezzano l'idillio dei due innamorati in *Sera sul ponte*. Ancora una volta non possiamo non sottolineare che l'elemento musicale si accompagna all'immagine della finestra.⁸⁴

A eccezione dei pochi casi in cui la musica è introdotta nei testi per perseguire esclusivamente un lirismo stilistico, l'elemento ricorre quasi sempre a sottolineare e rafforzare il nucleo tematico principale di ciascun racconto. L'immagine più frequente, tramite la quale la musica è declinata nel narrato, è il canto e dunque la voce umana, capace di innescare nella trama un cambio di passo,

⁸⁴ Tra i racconti che presentano l'utilizzo del tema musicale non vi è *Viaggio di notte*. Segnalo tuttavia l'uso nel testo del verbo cantare, che non può essere considerato una declinazione del tema ma di certo lo evoca: «Le ruote cantavano battendo le rotaie» (p.165).

di generare dunque un cambiamento. I personaggi che intonano una melodia lo fanno in seguito a una rigenerazione personale oppure per necessità di comunicare. L'ascolto non è privo di conseguenze e il soggetto che ne fa esperienza si modifica, a volte in modo radicale. L'elemento della finestra si accompagna spesso a quello del canto. Credo che essi siano associati dall'autrice per la medesima funzione narrativa che rivestono nei testi. Come infatti il canto si genera da un individuo, mettendo in relazione interno ed esterno, dove spesso qualcuno è in ascolto e risponde al richiamo, così la finestra crea un contatto tra dentro e fuori, determinando un rapporto tra singolo e mondo. L'incontro tra queste dimensioni non è mai indolore; esso avvia processi di consapevolezza nel soggetto coinvolto - si tratta sempre di una donna - che a volte hanno buon esito - Angiola in *Porto-*, altre volte inducono all'illusione - Lucia in *Rosso di sera* - e, in alcuni casi, giungono a conseguenze drammatiche - Naga in *Musica da came*

3.3 La forma

3.3.1 Il lirismo tra prospettiva oggettiva e soggettiva

La prosa di *Concerto* è, si è detto, essenzialmente lirica. Con l'espressione lirismo stilistico si fa riferimento a una serie di meccanismi che conferiscono al narrato un andamento emotivo, con differenti livelli d'intensità. In generale si può affermare che al crescere dell'emotività aumenta la destrutturazione del testo. La rappresentazione più compiuta di questa tendenza è costituita da alcuni passaggi di *Rosso di sera*, già citati nel corso del capitolo, ma sui quali è necessario ritornare in questa sede:

(La legnaia, Il fagotto, non c'è, Dio, eccolo è tardi, adesso mi corre appresso, no, no, la porta, se s'apre la porta, che voce aveva, ah, che cos'è per terra? Il coltello, Orso, il cane, non ci si vede affatto, la luna è coperta, ecco il sentiero, bisogna fare attenzione agli alberi, è tardi, è tardi, sassi, sassi, quanti sassi, che strada, non ci si vede, adesso s'accorge che non torno, uscirà fuori, Duilio, un'ombra, no gli alberi, è tardi, adesso

passa la corriera, potevo mettere il vestito marrone, Dio, Dio, che terra molle, un albero, un albero, Dio, adesso mi cerca, è tardi, certo mi cerca) (p.110).

(Molto lavoro, Dante diceva, molto lavoro. Gli uomini andavano su e giù pel sentiero, tra i sassi, battevano le tavole del rifugio, e quel ragazzo tagliava la legna: un colpo, un rantolo, un gemito.«Era un maschio e bellissimo». «I tuoi affezionati compagni di lavoro». Il muletto portava i sassi per il recinto della chiesa, una chiesa vicino alla capanna, è l'ora solita e gli uomini salgono al ricovero, l'uno dopo l'altro abbruttiti dalla fatica, non fanno schifo, il ricovero è pieno di sonno pesante, ma la funivia è pronta, sorgono case e rifugi, chi ha ferito il cane? La città non si vede quando nevica, è rosso di sera: domani ci sarà sole e cielo azzurro sulla neve bianca. È freddo, tanto freddo, gli uomini arrivano stanchi, assonnati, e tendono le mani al focolare, buona sera Lucia, non si può attaccare un'ora prima perché fa giorno tardi, appena giorno tutti al loro posto, molto lavoro, molto lavoro, gente va e viene, un albergo bellissimo, è un luogo che prenderà, chi ha ferito il cane? È freddo, tanto freddo, la neve dal cielo scende giù per la schiena in un brivido di morte, era un maschio e bellissimo, bellissimo, torno su tra voi, ci sarà molto lavoro) (pp.112-113).

Le due sequenze, che descrivono momenti fondamentali della storia (il tentativo di fuga di Lucia e il suo rientro) presentano elementi in comune. Esse sono infatti racchiuse tra parentesi e hanno un andamento spezzato, poiché sono costituite da un susseguirsi di segmenti brevi che, in alcuni casi, si agganciano, anzi, sono innescati da quelli precedenti. Sussistono però anche interessanti differenze che emergono analizzando la morfologia dei brani. Nel primo passaggio vi sono in quantità analoga predicati verbali impersonali e forme coniugate in prima persona singolare; si riscontra inoltre un piccolo gruppo di verbi in terza persona singolare. La presenza della prima persona è già un dato importante, considerando che, se si eccettuano le parti del racconto rese tramite discorso diretto, il testo è in terza persona. Qui dunque si rivela, a mio parere, la finalità narrativa della sequenza, ovvero restituire, con l'immediatezza del tempo presente, nettamente prevalente, le sensazioni di Lucia. Nel secondo passaggio citato si susseguono invece verbi in terza persona singolare, ma rileviamo anche alcuni impersonali e soprattutto un'unica forma, posta in conclusione, in prima persona; prevale nella sequenza il tempo imperfetto. Il brano, posto quasi a chiusura di racconto, vuole essere una sorta di bilancio, ripercorrendo in effetti tutti gli avvenimenti principali della storia e sottolineando quei fatti che

inducono la protagonista a compiere la scelta finale, totalmente esplicita nell'unica espressione in prima persona: «torno su tra di voi». Il segmento pone dunque in evidente relazione una scelta soggettiva con una catena di avvenimenti oggettivi, creando nel lettore la percezione che la decisione di Lucia sia l'unica possibile. La sequenza introduce dunque una novità rispetto a quella precedente, rivolta a indagare esclusivamente la dimensione della soggettività. L'aspetto nuovo consiste nell'utilizzo della prosa lirica al di fuori del tradizionale campo della percezione del singolo, per ricomporre i dati del reale.

In antitesi ai fenomeni appena analizzati osserviamo cosa accade nel racconto *Non è una notte di marzo*, redatto in prima persona e con al centro la descrizione del sogno dell'io narrante. Riprendiamo un passo del testo già citato, ma utile al discorso che stiamo conducendo:

Sulla riva c'è una casa; una casa strana: alta, lunga, quasi una torre. Ha una sola finestra. Quella finestra, riflessa, s'adagia nel mezzo del fiume; la casa intorno chissà com'è scompare. E allora la finestra pare aperta nell'acqua. Ma la mobilità del fiume la deforma, ecco l'allunga, la stringe, poi la gonfia e la slarga che sembra debba squarciarsi: e invece è ermetica. Resiste (p.267).

La voce del narratore descrive in modo quasi scientifico oggetti che si presentano deformati dalla visione onirica. La cornice del racconto è costituita dall'io narrante che all'inizio si addormenta e alla fine si risveglia. Il testo non si propone dunque di descrivere un soggetto che si dispone al racconto di un sogno, ma di rappresentare il sogno stesso. Nonostante ciò la ricostruzione fatta dal soggetto protagonista implica un costante contatto tra il piano della realtà e quello onirico. Nel passaggio citato quando si definisce la casa «strana» o quando la sparizione della stessa è introdotta dall'espressione «chissà com'è», si comprende che la prospettiva di osservazione è quella di un occhio vigile e concreto che decodifica ciò che gli si presenta in base a parametri validi nella dimensione del reale. Perché questo passaggio e l'intero racconto non sono scritti con quella prosa discontinua ed emotiva, cifra delle parti

riprese da *Rosso di sera*, che bene si addice alla rappresentazione di un sogno? La mia impressione è che, in questo caso come in altri, de Céspedes voglia creare un contrasto tra la sostanza del narrato e il modo in cui rappresentarla. Questo risponde all'esigenza di riprodurre nei racconti della raccolta due tendenze contrapposte eppure complementari: la soggettivazione dell'oggettivo, quella che abbiamo riscontrato nella seconda sequenza di *Rosso di sera*, in cui esiste un rapporto di causa - effetto tra la realtà e la percezione dell'individuo; e l'oggettivazione del soggettivo, quella che ritroviamo in *Non è una notte di marzo*, dove l'esperienza soggettiva per eccellenza, il sogno, viene declinata mediante le categorie del reale. Le due tendenze oltre a essere naturalmente contrapposte, sono complementari, perché non vi è una chiara volontà autoriale di contrapporle; mi pare al contrario evidente un tentativo dell'autrice di farle coesistere armoniosamente. L'obbiettivo ultimo di de Céspedes, ovviamente non ancora raggiunto in un'opera del 1937, è quello di avvicinare la prospettiva oggettiva e storica a quella soggettiva ed emotiva, in modo che entrambe le dimensioni, contaminandosi reciprocamente, determinino un percorso di progressiva acquisizione della storia da parte di un soggetto, quello femminile, storicamente con essa in conflitto. *Invito a pranzo*, per rimanere nel genere racconto, rappresenta l'esito più avanzato di questo processo.

3.3.2 Il punto di vista

Dei quattordici racconti di *Concerto*, otto sono scritti in terza persona - *Porto*, *Concerto a Massenzio*, *Rosso di sera*, *Viaggio di notte*, *Il cielo è azzurro*, *Musica da camera*, *Sesto posto*, *quarta fila* e *Mi chiamo Regina* - cinque invece in prima - *È caduta una stella*, *Sera sul ponte*, *Intermezzo*, *Favole accanto al camino* e *Non è una notte di marzo* -. Il racconto *Tre momenti*, costituito da tre distinte sequenze, presenta il primo segmento in terza persona e gli altri due in prima. Sul testo e su questo

specifico aspetto torneremo in seguito. In generale emerge un rapporto abbastanza equilibrato tra le due modalità di narrazione.

Tra i racconti in terza persona, cinque hanno al centro una figura di donna - *Porto, Concerto a Massenzio, Musica da camera e Mi chiamo Regina* -; in uno - *Il cielo è azzurro* - le protagoniste sono più soggetti femminili; in un altro il personaggio principale è un uomo - *Sesto posto, quarta fila* -; in *Viaggio di notte*, infine, un testo dalla struttura molto particolare di cui si è parlato in apertura di capitolo, si narra di un'intera famiglia, composta da madre, padre, figlia e figlio. Nel caso dei cinque racconti che ruotano attorno a figure femminili, quattro di queste hanno un nome: Angiola, Lucia, Naga e Regina. Si tratta dei caratteri più definiti e dei racconti più strutturati della raccolta. Le quattro donne sono molto diverse tra loro e questo non sorprende, data la tendenza dell'autrice a indagare differenti tipologie del femminile, contrastando in questo modo il concetto di modello. Il narratore, che osserva lo sviluppo di questi quattro soggetti, è senza dubbio interno agli stessi. Non è possibile tuttavia parlare di una completa focalizzazione interna, ovvero di una condizione per cui il narratore ne sa quanto un personaggio, che a sua volta non conosce tutte le vicende degli altri personaggi. Il narratore ha infatti una conoscenza che va oltre quella delle quattro figure di donna; egli non è però onnisciente, poiché non conosce tutto. Il limite di questa conoscenza è determinato dunque dagli avvenimenti della trama stessa e dai soggetti che li vivono nella finzione letteraria: non mancano infatti approfondimenti psicologici di comprimari, come il Bravetta in *Rosso di sera* o il vecchio carceriere di Naga in *Musica da camera*. La conoscenza del narratore è perciò vincolata al "qui e ora" del racconto, senza tuttavia rinunciare all'introduzione nel narrato di elementi che, in qualche modo, preannuncino il prosieguo della vicenda: si veda, per esempio, l'uso delle tante immagini evocatrici di morte nel racconto *Musica da camera*, che si conclude

proprio con la morte della protagonista. L'autrice tuttavia utilizza saggiamente questo meccanismo, così da non interferire con la costruzione di un colpo di scena finale sempre presente - Angiola scappa dalla veglia funebre, Lucia non abbandona il Picco dei trenta, Naga muore, Regina fugge dal proprio presente -.

In *Concerto a Massenzio* la protagonista è invece senza nome e di conseguenza la storia che la riguarda diventa meno definita. Lo stesso vale per le fanciulle de *Il cielo è azzurro*, prive di nome e rappresentate come se si trattasse di una persona sola. In questi casi la narrazione, sempre disposta dal punto di vista delle protagoniste, sembra aprire, senza eccessi, a considerazioni più generali. È come se i racconti volessero fotografare prima di tutto i meccanismi che costituiscono i percorsi di queste figure, piuttosto che le figure stesse. In questo tipo di struttura, in cui i personaggi hanno minore definitezza e dunque minore forza narrativa, è naturale che la voce del narratore, tendente a universalizzare, sia più evidente. Risulta molto interessante che le medesime caratteristiche emergano anche in *Sesto posto, quarta fila*, dove il protagonista è ben definito e si chiama Adolfo. De Cèspedes tende dunque a utilizzare un narratore più presente anche in un racconto il cui personaggio principale è un uomo. La motivazione va in generale ricercata nel desiderio autoriale di assolutizzare l'esperienza del soggetto narrato. Quest'affermazione definisce tuttavia due procedimenti diversi a seconda del sesso del personaggio. Dietro ogni soggetto maschile presente nella produzione letteraria della scrittrice vi è la volontà di ritrarre tutti gli uomini, data la convinzione che il modello sia sostanzialmente univoco. Per quanto riguarda i soggetti femminili, invece, quelli costruiti come la protagonista di *Concerto a Massenzio* o le fanciulle de *Il cielo è azzurro*, prive di nome, colte in momenti decisivi ma molto parziali, nei quali prevale la logica della riflessione su quella dell'azione, diventano strumenti utili all'autrice per veicolare considerazioni generali sulla condizione del soggetto -

donna. Questa tendenza, espressa in *Concerto* con un grado non ancora sufficiente di consapevolezza, anticipa quel processo di appropriazione della dimensione storica da parte dei soggetti femminili, elemento fondamentale della ricerca letteraria di de Céspedes, che implica una personalizzazione della Storia e inevitabilmente una parziale spersonalizzazione dell'individuo. *Invito a pranzo*, per quanto concerne il genere racconto, rappresenta gli esiti più compiuti di questa tendenza.

I cinque racconti redatti in prima persona hanno tutti al centro una figura di donna; soltanto in *È caduta una stella* la protagonista ha però un nome: Anna. L'articolazione di quest'ultimo testo presenta consonanze con i quattro scritti prima analizzati - *Porto*, *Rosso di sera*, *Musica da camera* e *Mi chiamo Regina* - in cui emergono personaggi femminili molto ben definiti. La mia idea è dunque che de Céspedes abbia voluto declinare temi forti della raccolta, affrontati ampiamente nei racconti in terza persona, anche in questa diversa modalità di narrazione. Non può sfuggire inoltre la giovane età di Anna, rispetto ad Angiola, Lucia, Naga e Regina. La prima persona conferisce infatti al racconto di formazione una più intensa efficacia narrativa.

Per quanto riguarda gli altri quattro testi - *Sera sul ponte*, *Intermezzo*, *Favole accanto al camino* e *Non è una notte di marzo* - la narrazione in prima persona credo risponda all'esigenza dell'io autoriale di comunicare riflessioni proprie. Non è un caso che i racconti affrontino i temi del sogno d'amore e dell'ispirazione artistica. *Sera sul ponte*, sul quale ci siamo ampiamente soffermati, può considerarsi un manifesto del pensiero dell'autrice per quanto riguarda il tema d'amore, ovviamente in riferimento agli anni trenta. *Intermezzo* conferma l'idea di un sogno d'amore come desiderio di fusione. *Favole accanto al camino* e *Non è una notte di marzo* sono invece gli scritti che affrontano il tema dell'ispirazione letteraria. È interessante che l'io narrante degli ultimi due racconti citati si connoti sessualmente al femminile in

pochissime circostanze - coniugazione di alcuni verbi e declinazione di qualche sostantivo o aggettivo -. Questo ha molto a che fare con il desiderio dell'autrice di definirsi scrittore o poeta. L'ispirazione non è dunque connotata sessualmente e condivide molti aspetti con la dimensione del magico, fortemente presente negli anni trenta. *Favole accanto al camino* e *Non è una notte di marzo* sono ben lontani dal presentare la scrittura come lavoro, essi sono anzi profondamente distanti dalla rappresentazione della scrittura stessa. I testi fotografano il momento dell'ispirazione, che nasce per impulso della dimensione onirica e che precede l'atto dello scrivere. La modalità narrativa in prima persona diviene dunque lo strumento per introdurre il punto di vista autoriale su argomenti considerati sensibili.

3.3.3 *Tre momenti: solo un intermezzo lirico?*

Il racconto è diviso in tre sequenze. I segmenti non narrano delle storie, piuttosto fotografano dei momenti, che si dispongono cronologicamente in tre diverse fasi della giornata: mattino, primo pomeriggio e tramonto. Nel primo scorcio, in terza persona, seguiamo un bambino che sulla spiaggia fa volare un aquilone; nel secondo, in prima persona, l'io narrante osserva un bagnino che intona una melodia mentre è intento al proprio lavoro; nel terzo, in prima persona, l'autrice - protagonista passeggia tra i poderi, nei pressi del mare, durante quella che sembra una vacanza. Le tre sequenze in effetti ritraggono immagini compatibili con una villeggiatura. Colpisce certo la diversa modalità narrativa, ma, per capire meglio, partiamo dall'analisi del primo frammento. Il giovane protagonista appare molto orgoglioso del proprio aquilone e, nonostante i coetanei gli offrano di barattarlo con una medusa prima e con una stella marina poi, egli rifiuta solennemente e tiene stretto il proprio tesoro. Nel finale si legge:

Vista da vicino era soltanto un pezzo di carta rossa tesa su due canne in croce; non attraevano neppure più. Però i ragazzi l'avrebbero voluta ugualmente (p.119).

L'uso del femminile riferito all'oggetto si spiega con il fatto che esso è presente nel racconto come «cometa»; il sostantivo aquilone compare soltanto nelle parole dei ragazzi che vorrebbero impadronirsene. Riflettiamo sul rapporto che intercorre tra la rappresentazione dell'oggetto come cometa, dunque come qualcosa di meraviglioso e irraggiungibile, e quella invece del pezzo di carta rossa che ritroviamo nella precedente citazione. Il breve episodio ragiona, a mio parere, su questioni inerenti al punto di vista, indirizzandoci verso l'idea che anche la materialità degli oggetti, che parrebbe un dato oggettivo, in realtà deve sottostare alla logica della prospettiva di osservazione, riconducibile alla sfera del singolo. De Céspedes, nell'intervista a Carroli, dice: «Il racconto viene dopo un'osservazione che potrebbe fare chiunque».⁸⁵ L'atto di osservare presiede dunque alla creazione letteraria che deforma a sua volta l'oggetto osservato. Nell'immagine del bambino che guarda all'aquilone come a una cometa e del narratore che infine rivela la realtà dell'oggetto, un pezzo di carta rossa, è racchiuso il complesso rapporto tra realtà e finzione narrativa, che inevitabilmente implica la questione del punto di vista. La mia impressione è che de Céspedes, in questo breve segmento, faccia riferimento dunque a problemi di carattere formale che attengono alla natura del comporre e al ruolo di chi racconta.

Il secondo frammento è incentrato sulla dinamica dell'ascolto, su cui ci siamo già soffermati, ma vorrei qui aggiungere che essa si presenta come una predisposizione naturale dell'io narrante, necessaria per il raggiungimento della conoscenza. L'autrice - protagonista ascolta infatti il canto del bagnino e questa melodia produce in lei un interrogarsi sul personaggio che ha di fronte e su ciò che la circonda.

⁸⁵ P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in ID., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p. 178.

L'ultimo segmento racconta dell'incontro tra l'io narrante e un ragazzo, figlio di contadini, che gioca tra i campi. Si insiste molto sulle differenze fisiche ed emotive tra la donna e il giovane interlocutore, così come si evidenzia lo sforzo dell'autrice - protagonista di indagare, attraverso la parola, il ragazzo e il suo mondo, identificato con un generico «laggiù», un luogo da esplorare e tuttavia difficile da raggiungere. Nella tensione verso l'obiettivo si legge la complessità della ricerca letteraria, che per de Céspedes vuol dire afferrare le parole dell'altro. A Carroli l'autrice dice:

La cosa, a mio parere, più appassionante è cercare di rendere un sentimento, un'idea, un dialogo con le vere parole, perché ognuno di noi parla diversamente, e questo è l'errore, quando uno scrittore descrive tutti i personaggi che parlano allo stesso modo!⁸⁶

Il racconto *Tre momenti* cela dunque, a mio parere, dietro la freschezza di immagini leggere, descritte liricamente, una riflessione, non approfondita ma molto interessante, sulle modalità di composizione e articolazione di un testo letterario. Il testo focalizza infatti elementi di grande rilevanza nella complessiva ricerca letteraria di de Céspedes: la questione della prospettiva, l'importanza dell'indagine che precede ogni atto creativo e soprattutto l'incessante desiderio di cogliere la parola adatta, in grado di restituire a ogni personaggio la propria voce.

⁸⁶ Ivi, p.147.

4. I racconti fuori dalle raccolte: 1934 - 1937

4.1 La storia dei testi

4.1.1 Le edizioni dei racconti

Tra il 1934 e il 1937, oltre a *L'anima degli altri* e *Concerto*, si collocano quarantaquattro racconti che non sono compresi in raccolte. In questa sezione analizzeremo l'andamento e le storie di queste pubblicazioni, partendo dai dati contenuti in tab.3, posta alla fine del paragrafo.⁸⁷

Il primo aspetto interessante è la distribuzione delle uscite nell'arco dei quattro anni: nel 1934 sono pubblicati soltanto cinque testi, nel 1935 ventidue, nel 1936 escono sei scritti e nel 1937 il numero aumenta nuovamente e si registrano undici pubblicazioni. Nel 1934 le uscite esterne alle raccolte sono poche perché la maggior parte dei lavori confluisce ne *L'anima degli altri* dell'anno seguente; dodici dei diciotto racconti della raccolta sono infatti pubblicati per la prima volta nel 1934. Il 1935 è interessato al contrario da una grande densità di pubblicazioni, che da febbraio si estende fino agli ultimi giorni di dicembre. *L'anima degli altri*, come abbiamo ricostruito, esce tra la fine di maggio e gli inizi di giugno del 1935, periodo che si pone dunque al centro di un anno intensamente produttivo per quanto riguarda il genere in esame. Senza dimenticare le dinamiche economiche che comunque sottendono all'andamento di queste pubblicazioni, è chiaro che l'uscita di una raccolta coincide con un momento di forte ricerca letteraria e ciò vale sia nella fase precedente alla pubblicazione, in cui si continua a lavorare per una selezione dei temi, sia nella fase successiva, in cui da una parte si ragiona sugli esiti e dall'altra si pongono le basi per una nuova ricerca. *L'anima degli altri* include molto di quanto

⁸⁷ La tabella presenta i racconti in ordine cronologico di prima pubblicazione.

prodotto nel periodo della sua uscita, ma è anche vero che molto altro resta fuori dal progetto; questo avvalorava l'idea di un'opera probabilmente non pienamente compiuta.

Nel 1937 sono pubblicati, come già evidenziato, undici racconti oltre a quelli di *Concerto* e nel 1936 i testi sono appena cinque. La motivazione di questo andamento, a mio parere, è da ricercare nel fortissimo potere attrattivo del progetto del 1937, che assorbe molto di più della coeva produzione rispetto a *L'anima degli altri*, raggiungendo esiti più compiuti rispetto all'opera del 1935. *Concerto* si conferma una raccolta fondamentale nel percorso di de Céspedes; essa rappresenta, come testimoniano anche questi dati, l'epicentro della produzione degli anni trenta.

Torniamo a tab.3 e rileviamo che dei quarantaquattro racconti tredici sono pubblicati una sola volta, dieci hanno due pubblicazioni e altrettanti ne registrano tre, sei escono quattro volte, uno colleziona cinque uscite, tre invece sei e un racconto, *Ancora fioriscono le margherite*, è pubblicato per nove volte. Per quanto concerne i supporti che accolgono le varie edizioni si nota una quasi totale prevalenza del quotidiano. Tra le testate emerge il ruolo centrale de «Il Messaggero» di Roma; dei quarantaquattro testi trentotto hanno infatti almeno un passaggio sul quotidiano romano; di questi trentatré sono prime pubblicazioni e dei tredici racconti che hanno un'unica uscita, otto sono su «Il Messaggero». Si conferma una tendenza già registrata sia per gli scritti de *L'anima degli altri* che per quelli di *Concerto*: il prevalere del quotidiano su altre tipologie e la netta affermazione della testata di Roma. Gli altri giornali interessati dalle uscite - oltre ai quelli che già abbiamo visto ospitare le edizioni dei testi delle due raccolte: «L'Ora» di Palermo, «Il Secolo XIX» di Genova, «La Stampa della sera» di Torino, «Il Mattino» di Napoli e «Il Resto del Carlino» di Bologna - sono: «Il Brennero» di Trento (sei sono i racconti che registrano un passaggio sulla testata, tutti concentrati tra il 1936 e il 1937), «Il Telegrafo» di Livorno (un solo testo è qui pubblicato: *L'angelo in tasca*, 31 dicembre

1935), «Il Giornale di Sicilia» di Palermo e «Il Mattino dell'Italia centrale» di Firenze (su entrambi esce *Carro con masserizie*, il primo maggio del 1947 sulla testata siciliana e il 6 novembre dello stesso anno su quella toscana). Questi ultimi dati consentono un'ulteriore riflessione: una parte dei racconti colleziona una serie di edizioni successive alla prima; in diversi casi inoltre la storia editoriale del testo si protrae fino alla fine degli anni quaranta. L'ultima notazione riguardante i supporti che accolgono i racconti riguarda le pubblicazioni all'estero: *Il cancello s'apre con facilità* esce nel 1939 su «Il Solco» di Buenos Aires, *Scoperta della primavera* è pubblicato il 17 giugno del 1941 su «Tomori» di Tirana e *Ancora fioriscono le margherite* ha un'edizione sulla «Gazzetta Jonica» di Corfù il 19 marzo del 1942 e una su «Tomori» il 5 dicembre dello stesso anno. Si tratta di pubblicazioni tarde che in tutti i casi chiudono la storia editoriale dei testi in questione. Le uscite all'estero sono una novità rispetto a quanto visto per i racconti de *L'anima degli altri* e di *Concerto*.⁸⁸

L'ultimo aspetto che mi pare necessario affrontare riguarda la conservazione dei racconti nell'archivio personale dell'autrice. Dei quarantaquattro testi trentaquattro presentano materiali archivistici a essi riferibili; vediamo nel dettaglio:

- *Il professore*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in 2 redazioni una delle quali incompleta (s.d.) (cc.6, cc.3).
- *Parlare d'amore*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).
- *La Sfinge*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).
- *Atmosfera*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).
- *Reazione*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).
- *Primo amore*, racconto manoscritto e dattiloscritto incompleto (s.d.) (cc.9, cc.4).

⁸⁸ La pubblicazione dei singoli racconti all'estero diverrà una pratica sistematica negli anni cinquanta. Molti dei racconti di *Invito a pranzo* (1955) sono infatti usciti anche su quotidiani e periodici stranieri e l'archivio dell'autrice conserva più tracce delle traduzioni che delle versioni italiane degli scritti.

- *Il sorriso della madre*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).
- *Soltanto un poeta*, con il titolo *Si firmava Miranda*, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.4, cc.4).
- *Due paia di scarpe*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.7).
- *Ricordi*, con il titolo *L'eredità*, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.3, cc.3).
- *Il passato dietro il cancello*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in tre redazioni ed una copia (s.d.) (cc.3, cc.4, cc.4, cc.4).
- *Trovare una donna*, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.5, cc.5).
- *Ingresso sulla scala*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in due redazioni (s.d.) (cc.5, cc.5).
- *Fantasmì*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).
- *Il vestito da sera*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).
- *L'avventura*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (sd) (cc.5).
- *I bastoncini della maestra*, con il titolo *Ho rubato*, racconto dattiloscritto in tre redazioni ed una copia (s.d.) (cc.7, cc.6, cc.5, cc.5).
- *Seconda superiore*, racconto dattiloscritto in due copi (s.d.) (cc.4, cc.4).
- *Diario di un cameriere*, racconto dattiloscritto in due copie (1937 novembre 15) (cc.4, cc.4).
- *Spiritismo*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5); con il titolo *Tavolino che balla*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.7).
- *L'angelo in tasca*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).
- *Trittico*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).
- *Il cancello s'apre con facilità*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).
- *Finestra al crepuscolo*, con il titolo *Una finestra al crepuscolo*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).
- *Primo incontro con l'amore*, con il titolo *Incontro con l'amore*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.5, cc.5).

- *Sulla spiaggia alle tre*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).
- *Adolfo sempre solo*, con il titolo *Signor Adolfo sempre solo*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).
- *Scoperta della Primavera*, con il titolo *Vestito nuovo*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).
- *Ancora fioriscono le margherite*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).
- *Una gondola aspetta*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).
- *Morte del mago*, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.4).
- *Carro con masserizie*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.3).
- *Ragazze in cammino*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.6).
- *Fuga in mare*, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.3); racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

I dattiloscritti sono più numerosi; soltanto per *Primo amore* e *Fuga in mare* sono presenti infatti anche i manoscritti. La tendenza è dunque inversa a quella registrata per i testi di *Concerto*, conservati soprattutto in forma manoscritta.

Nella sezione «Racconti e articoli» dell'archivio di de Céspedes sono inoltre conservati i ritagli stampa di tutti i testi editi nel corso degli anni, quelli compresi nelle raccolte e quelli da esse esclusi. Mi piace ricordare che spesso l'autrice lavora per la revisione testuale anche su questi ritagli. In appendice ho infatti incluso un'edizione del testo *Spiritismo* che non è la prima pubblicazione, ma si tratta di quella su «Il Messaggero» del 17 dicembre 1938, dunque l'edizione che chiude il percorso del testo, come si evince da tab.3. Ebbene de Céspedes apporta piccoli cambiamenti in previsione forse di edizioni future che però non hanno luogo, a conferma che il processo di riformulazione dei materiali è una costante insita nel modo di lavorare della scrittrice. Segnalo inoltre che sempre su alcuni ritagli l'autrice

scrive a penna delle notazioni personali. Sulla prima pubblicazione de *L'angelo in tasca* («Il Secolo XIX» - 31 dicembre 1935), per esempio, si legge: «Mi piace molto (sta nel libro delle prove)» e su un'altra edizione del medesimo racconto («Il Telegrafo» - 31 dicembre 1935) è annotato: «Penso che piacerà molto a mamma». La dimensione del privato, testimoniata dai frammenti che esprimono i propri gusti e cercano di indovinare quelli materni, si intreccia e sovrappone con quella del mestiere che riscopriamo nel riferimento a un non meglio definito «libro delle prove». I due aspetti concorrono senza dubbio ad arricchire le storie dei testi, offrendo ulteriori strumenti per l'interpretazione degli stessi.

Tab. 3

Titolo	N Pub	Data	Luogo	Altro titolo	Dati Archivio
<i>Il professore</i>	1	11-lug-34	Il Messaggero - Roma		248.17
<i>L'uomo che avevo creato</i>	1	6-ago-34	Il Messaggero - Roma		
<i>L'uomo che avevo creato</i>	2	4-giu-36	L'Ora - Palermo		
<i>Giochi di luce</i>	1	16-ago-34	Il Messaggero - Roma		
<i>Parlare d'amore</i>	1	22-nov-34	Il Messaggero - Roma		248.35
<i>La Sfinge</i>	1	14-gen-34	Il Messaggero - Roma		248.31
<i>Atmosfere</i>	1	3-feb-35	Il Mattino - Napoli		248.3
<i>Reazione</i>	1	19-feb-35	Il Messaggero - Roma		248.43
<i>Reazione</i>	2	29-mag-37	L'Ora - Palermo		248.43
<i>Primo amore</i>	1	18-mar-35	Il Messaggero - Roma		248.40
<i>Il sorriso della madre</i>	1	29-mar-35	Il Secolo XIX - Genova		248.18
<i>Scrivere una novella</i>	1	31-mar-35	Il Mattino - Napoli		
<i>Scrivere una novella</i>	2	21-feb-36	L'Ora - Palermo		
<i>Velocità</i>	1	19-apr-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Soltanto un poeta</i>	1	5-mag-35	Il Mattino - Napoli		248.46
<i>Soltanto un poeta</i>	2	5-mar-36	Il Messaggero - Roma	<i>Si firmava Miranda</i>	248.46
<i>Soltanto un poeta</i>	3	7-mar-36	Il Secolo XIX - Genova	<i>Si firmava Miranda</i>	248.46
<i>Soltanto un poeta</i>	4	22-ott-36	La Stampa della sera - Torino	<i>Si firmava Miranda</i>	248.46
<i>Due paia di scarpe</i>	1	28-mag-35	Il Messaggero - Roma		248.8
<i>Due paia di scarpe</i>	2	12-giu-35	Il Secolo XIX - Genova		248.8
<i>Ricordi</i>	1	15-giu-35	Il Messaggero - Roma		248.28

<i>Ricordi</i>	2	22-giu-37	La Stampa della sera - Torino	<i>L'eredità</i>	248.28
<i>Ricordi</i>	3	28-gen-48	L'Ora - Palermo	<i>L'eredità</i>	248.28
<i>Una figlia</i>	1	27-giu-35	IL Messaggero - Roma		248.49
<i>Una figlia</i>	2	7-nov-36	L'Ora - Palermo	<i>Sulla spiaggia alle tre</i>	248.49
<i>Il passato dietro il cancello</i>	1	23-lug-35	Il Messaggero - Roma		248.16
<i>Il passato dietro il cancello</i>	2	18-ott-35	Il Secolo XIX - Genova		248.16
<i>Il passato dietro il cancello</i>	3	25-mar-37	L'Ora - Palermo		248.16
<i>Trovare una donna</i>	1	30-lug-35	Il Mattino - Napoli		248.52
<i>Ingresso sulla scala</i>	1	31-lug-35	Il Messaggero - Roma		248.22
<i>Ingresso sulla scala</i>	2	3-ago-35	Il Secolo XIX - Genova		248.22
<i>Ingresso sulla scala</i>	3	16-nov-36	La Stampa della sera - Torino	<i>Una porta sulla scala</i>	248.22
<i>Fantasmì</i>	1	15-ago-35	Il Messaggero - Roma		248.9
<i>Fantasmì</i>	2	25-ott-36	L'Ora - Palermo	<i>Una creatura di parole</i>	248.9
<i>Portovenere</i>	1	31-ago-35	Il Messaggero - Roma		
<i>Il vestito da sera</i>	1	24-set-35	Il Messaggero - Roma		248.20
<i>Il vestito da sera</i>	2	19-ott-36	La Stamapa della sera - Torino		248.20
<i>Il vestito da sera</i>	3	25-ott-36	Il Secolo XIX - Genova		248.20
<i>L'avventura</i>	1	2-ott-35	Il Messaggero - Roma		248.27
<i>L'avventura</i>	2	12-ott-35	Il Secolo XIX - Genova		248.27
<i>L'avventura</i>	3	17-ago-37	L'Ora - Palermo	<i>Una stanza vuota</i>	248.27
<i>I bastoncini della maestra</i>	1	20-ott-35	Il Mattino - Napoli		248.12
<i>I bastoncini della maestra</i>	2	20-feb-36	Il Messaggero - Roma	<i>Ho rubato</i>	248.12
<i>I bastoncini della maestra</i>	3	22-feb-36	Il Secolo XIX - Genova	<i>Ho rubato</i>	248.12
<i>I bastoncini della maestra</i>	4	20-apr-37	L'Ora - Palermo	<i>L'ombra del passato</i>	248.12
<i>Seconda superiore</i>	1	29-nov-35	Il Messaggero - Roma		248.44

<i>Seconda superiore</i>	2	3-dic-35	Il Secolo XIX - Genova		248.44
<i>Seconda superiore</i>	3	26-mar-36	L'Ora - Palermo	<i>Aria di primavera</i>	248.44
<i>Seconda superiore</i>	4	2-feb-37	La Stampa della sera - Torino		248.44
<i>Seconda superiore</i>	5	23-mag-43	Il Resto del Carlino - Bologna		248.44
<i>Seconda superiore</i>	6	23-mag-43	Il Mattino - Napoli		248.44
<i>Diario di un cameriere</i>	1	8-dic-35	Il Mattino - Napoli		248.6
<i>Spiritismo</i>	1	20-dic-35	Il Secolo XIX - Genova		248.48-248.50
<i>Spiritismo</i>	2	13-lug-38	La Stampa della sera - Torino	<i>Il tavolino che balla</i>	248.48-248.50
<i>Spiritismo</i>	3	17-dic-38	Il Messaggero - Roma		248.48-248.50
<i>L'angelo in tasca</i>	1	27-dic-35	Il Messaggero - Roma		248.28
<i>L'angelo in tasca</i>	2	31-dic-35	Il Secolo XIX - Genova		248.26
<i>L'angelo in tasca</i>	3	31-dic-35	Il Telegrafo - Livorno		248.26
<i>L'angelo in tasca</i>	4	25-dic-36	L'Ora - Palermo		248.26
<i>Libertà della neve</i>	1	14-gen-36	Il Messaggero - Roma		
<i>Trittico</i>	1	21-giu-36	Il Messaggero - Roma		248.51
<i>Trittico</i>	2	22-giu-36	Il Secolo XIX - Genova		248.51
<i>Trittico</i>	3	6-dic-38	L'Ora - Palermo		248.51
<i>Il cancello s'apre con facilità</i>	1	18-ago-36	Il Messaggero - Roma		248.13
<i>Il cancello s'apre con facilità</i>	2	9-mar-37	L'Ora - Palermo	<i>Due donne</i>	248.13
<i>Il cancello s'apre con facilità</i>	3	20-dic-37	La Stampa della sera - Torino	<i>Due donne</i>	248.13
<i>Il cancello s'apre con facilità</i>	4	1939	Il Solco - Buenos Aires	<i>Due donne</i>	248.13
<i>Finestra al crepuscolo</i>	1	3-set-36	La Stampa della sera - Torino		248.53
<i>Finestra al crepuscolo</i>	2	17-ott-36	Il Secolo XIX - Genova		248.53
<i>Finestra al crepuscolo</i>	3	3-nov-36	Il Brennero - Trento		248.53
<i>Primo incontro con l'amore</i>	1	11-ott-36	Il Messaggero - Roma		248.21
<i>Primo incontro con l'amore</i>	2	12-ott-36	Il Secolo XIX - Genova		248.21
<i>Primo incontro con</i>	3	28-giu-41	Il Resto del Carlino -	<i>Incontro con</i>	248.21

<i>l'amore</i>			Bologna	<i>l'amore</i>	
<i>Adolfo sempre solo</i>	1	19-dic-36	Il Messaggero - Roma		248.47
<i>Adolfo sempre solo</i>	2	28-dic-36	Il Secolo XIX - Genova		248.47
<i>Adolfo sempre solo</i>	3	1-gen-37	Il Brennero - Trento		248.47
<i>Scoperta della primavera</i>	1	24-mar-37	Il Messaggero - Roma		248.55
<i>Scoperta della primavera</i>	2	26-mar-37	Il Secolo XIX - Genova		248.55
<i>Scoperta della primavera</i>	3	15-mar-41	Grazia - Milano	<i>Il vestito nuovo</i>	248.55
<i>Scoperta della primavera</i>	4	17-giu-41	Tomori - Tirana	<i>Il vestito nuovo</i>	248.55
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	1	10-apr-37	Il Messaggero - Roma		248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	2	11-apr-37	Il Messaggero - Roma		248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	3	14-apr-37	Il Secolo XIX - Genova		248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	4	14-apr-37	Il Brennero - Trento		248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	5	13-giu-37	L'Orsa - Palermo	<i>Tanto tempo fa</i>	248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	6	23-mag-38	La Stampa della sera - Torino	<i>Tanti anni fa</i>	248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	7	21-ott-41	Il Resto del Carlino - Bologna	<i>Le margherite</i>	248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	8	19-mar-42	Gazzetta Jonica - Corfù	<i>Le margherite</i>	248.1
<i>Ancora fioriscono le margherite</i>	9	5-dic-42	Tomori - Tirana	<i>La marchesa</i>	248.1
<i>Incontri con la Primavera</i>	1	18-apr-37	Il Mattino - Napoli		
<i>Incontri con la Primavera</i>	2	11-apr-38	Il Messaggero - Roma		
<i>Una gondola aspetta</i>	1	15-mag-37	Il Messaggero - Roma		248.54
<i>Una gondola aspetta</i>	2	19-mag-37	Il Secolo XIX - Genova		248.54
<i>Una gondola aspetta</i>	3	25-mag-37	Il Brennero - Trento		248.54
<i>Una gondola aspetta</i>	4	20-lug-37	La Stampa della sera - Torino	<i>Mattino a Venezia</i>	248.54
<i>Si ricomincia</i>	1	12-giu-37	Il Messaggero - Roma		
<i>Si ricomincia</i>	2	13-giu-37	Il Messaggero - Roma		
<i>Morte del mago</i>	1	28-lug-37	Il Messaggero - Roma		248.33

<i>Proprio qui la guerra</i>	1	24-ago-37	Il Messaggero - Roma		
<i>Proprio qui la guerra</i>	2	31-ago-37	Il Brennero - Trento		
<i>Carro con masserizie</i>	1	6-lug-37	Il Messaggero - Roma		260.9
<i>Carro con masserizie</i>	2	5-ott-37	L'ora - Palermo		260.9
<i>Carro con masserizie</i>	3	28-feb-38	La Stampa della sera - Torino		260.9
<i>Carro con masserizie</i>	4	1-mag-47	Il Giornale di Sicilia - Palermo		260.9
<i>Carro con masserizie</i>	5	6-nov-47	Il Mattino dell'Italia centrale - Firenze		260.9
<i>L'uomo che portava il sole</i>	1	30-ott-37	Il Messaggero - Roma		
<i>L'uomo che portava il sole</i>	2	4-ago-38	La Stampa della sera - Torino		
<i>Ragazze in cammino</i>	1	14 -15-ott-nov-37	Termini - Fiume		248.42
<i>Ragazze in cammino</i>	2	23-dic-37	Il Mattino - Napoli		248.42
<i>Ragazze in cammino</i>	3	17-mag-38	Il Messaggero - Roma	<i>Tappa nel bosco</i>	248.42
<i>Ragazze in cammino</i>	4	19-giu-38	Il Secolo XIX - Genova		248.42
<i>Ragazze in cammino</i>	5	15-lug-41	Augustea - Roma		248.42
<i>Ragazze in cammino</i>	6	24-mag-42	Il Resto del Carlino - Bologna		248.42
<i>Fuga in mare</i>	1	7-dic-37	Il Messaggero - Roma		247.18-248.11
<i>Fuga in mare</i>	2	9-dic-37	Il Secolo XIX - Genova		247.18-248.11
<i>Fuga in mare</i>	3	11-gen-38	Il Brennero - Trento		247.18-248.11
<i>Fuga in mare</i>	4	18-gen-38	La Stampa della sera - Torino		247.18-248.11
<i>Fuga in mare</i>	5	17-mar-38	La Stampa della sera - Torino		247.18-248.11
<i>Fuga in mare</i>	6	16-nov-41	Augustea - Roma		247.18-248.11

4.2 I contenuti

4.2.1 Le forme del sentimento amoroso

L'amore è uno dei temi più ricorrenti nei racconti non compresi nelle raccolte degli anni trenta. La tendenza si pone tuttavia in continuità con quanto abbiamo potuto riscontrare anche ne *L'anima degli altri* e in *Concerto*. La trattazione complessiva della tematica negli scritti che ci apprestiamo ad analizzare risulta però più vicina alle modalità adoperate nella raccolta del 1935. L'opera del 1937 presenta invece un più alto grado di complessità nell'affrontare il motivo e ciò scaturisce, a mio parere, dall'intreccio che viene a determinarsi tra il tema d'amore e quello della coscienza del sé nel soggetto donna, su cui ci siamo ampiamente soffermati nel capitolo terzo. In questa produzione esterna alle raccolte il sentimento amoroso prende forma in due distinte declinazioni che, come vedremo, sono espressioni di differenti obiettivi narrativi: la figura del triangolo amoroso e la dinamica della coppia.

1. Uno schema ricorrente: il triangolo amoroso

Molti sono i racconti che affrontano il tema amoroso declinandolo mediante la figura del triangolo. Nei testi l'articolazione dello schema presenta tuttavia molteplici varianti. Analizzeremo dunque sette racconti (*Parlare d'amore*, *Atmosfere*, *Reazione*, *Due paia di scarpe*, *Una figlia*, *Il cancello s'apre con facilità* e *Fantasma*) per ricostruire il profilo delle singole occorrenze e valutare il peso specifico di ciascuna di esse nella definizione del tema generale.

Il protagonista di *Parlare d'amore* è Stefano, un uomo maturo, che si innamora della giovanissima nipote Marina, la quale trascorre le vacanze presso la villa degli zii. Il testo esprime il punto di vista dell'uomo che nel corso della storia si scopre geloso di Guido, il ragazzo di cui Marina è follemente innamorata. Il triangolo

amoroso è dunque costituito da Stefano, la nipote e il giovane innamorato di quest'ultima. Il motore unico della vicenda è però lo zio, conquistato dallo slancio amoroso di Marina, seppure indirizzato verso l'altro, e costantemente impegnato a contrapporre la propria figura a quella di Guido. Resta sullo sfondo il profilo di Lara, moglie di Stefano, personaggio marginale della storia, la cui rievocazione più suggestiva avviene attraverso la descrizione della villa che porta il suo nome:

Villa Lara era nascosta tra i pini ad ombrello, contornata da un orto e da un giardino e dalle finestre delle camere in facciata si poteva vedere, tra i tronchi rossicci, brillare l'azzurro indiamantato del mare. Un paradiso, ecco, ma troppo silenzioso e tranquillo...⁸⁹

All'inconsistenza di Lara si affianca l'altro profilo di donna, Marina, che, nonostante ricopra un ruolo centrale nell'itinerario dell'esperienza del protagonista, è, nella sua delineazione, completamente privo di un'autonomia narrativa. La ragazza, indagata dallo sguardo dello zio, è un oggetto statico e bello che da una parte incarna l'ideale femminile costruito da Stefano in base alle proprie necessità («[...] Marina gli era apparsa come la sola donna che sapesse comprendere lo spirito maschile: comprensiva per le mille debolezze degli uomini, pronta alla rinuncia, ardente nell'offerta e nella dedizione. L'Unica»), dall'altra è la debole creatura soggiogata dal fascino di Guido, incarnazione di una bellezza superficiale; così Stefano descrive il ragazzo:

Giunse in una macchina rumorosa e sembrò allo zio, subito, un maleducato, salutò la ragazza con un «Hallo Marina!» come se fosse stata una compagna di scuola e, giocando con i suoi guanti e fumando sigarette senza offrirne, cominciò a parlare di sport. Parlava con i denti. Aveva una bellissima dentatura che mostrava troppo, dicendo delle cose assurde.

La focalizzazione dell'aspetto fisico dei personaggi è un elemento importante della trama che, come vedremo, ricorre in altri racconti qui analizzati. Esso è quasi sempre funzionale a delineare la contrapposizione tra giovinezza e vecchiaia. Stefano così

⁸⁹ Tutte le citazioni dei racconti comprese in questo capitolo fanno riferimento alla prima edizione di ciascun testo. Per le indicazioni cronologiche in merito rinvio a quanto detto nel paragrafo 4.1 La storia dei testi e ai dati contenuti in tab.3.

medita su se stesso: «[...] eppure per lui il solo ostacolo era quello di essere nato nell'ottocento. Di avere le mani bianche e diafane, i denti un po' gialli e la bocca arida sotto i baffi bianchi». Il contrasto nell'aspetto diviene il sintomo di una distanza più profonda, infatti leggiamo: «Ma egli [Stefano] aveva avuto il corpo di Guido mentre questi non avrebbe mai la sua anima». Nella conclusione del racconto la dicotomia giovane - vecchio supera i confini del rapporto con l'altro, per delinarsi come condizione interiore del protagonista («Ma ora Marina sarebbe partita [...] lasciandolo con il corpo vecchio ed il cuore giovane»).

Il testo ruota dunque intorno alla figura del personaggio dello zio. Egli è il soggetto a partire dal quale si definiscono le altre due figure comprese nello schema del triangolo amoroso; quest'ultimo non è effettivo ma ideale e si rivela uno strumento decisivo nella costruzione del profilo di Stefano. La struttura narrativa rafforza così l'idea di un amore come esperienza solitaria, disperata e travolgente («[Stefano] Si accorse allora di amarla disperatamente, di aver tanto bisogno di lei, di non aver amato altra donna che quella strana adolescente che aveva quarant'anni meno di lui»). Questo uso dell'elemento amoroso non è esclusivo del racconto *Parlare d'amore*; analizzeremo infatti due testi che presentano numerose analogie con quanto finora detto.

Il primo è *Atmosfera* che ha come protagonista Allegra, donna affascinante e misteriosa, che trascorre una serata a casa del poeta Diego Darnelli; in loro compagnia vi è anche lo sportivo Freddy Lotti, ammaliato dal fascino della giovane e in costante competizione con il padrone di casa nel tentativo di conquistare l'attenzione e il cuore di lei. Alla riunione partecipa anche una pittrice, amica di Allegra e dei due uomini, che riveste però nella trama un ruolo marginale. Il triangolo è dunque costituito dal poeta, dallo sportivo e dall'intrigante oggetto dei desideri di entrambi. La narrazione non è disposta secondo un unico punto di vista,

come invece avviene in *Parlare d'amore*, ma segue la prospettiva di tutti e tre i personaggi, rendendo più complessa la decodifica dei profili degli stessi. Partiamo dalle due figure maschili, contrapposte mediante la stessa logica riscontrata per Stefano e Guido nel racconto precedente. Diego e Freddy sono caratterizzati in modo tanto netto e diverso da apparire due archetipi: il primo è immagine della poesia e dunque della parola, il secondo della competizione fisica e del corpo. La loro diversità si esprime nell'aspetto così come nei valori che incarnano; Darnelli, a un certo punto, rivolto a Lotti dice:

Mio giovane amico, voi siete ancora incolto come un bosco selvaggio, io sono invece un piccolo giardino discreto coltivato alla francese.

Le differenze di cui gli uomini sono portatori si riflettono nel modo di relazionarsi con Allegra; Darnelli dedica il suo ultimo libro di poesie alla donna e le propone un'atmosfera da sogno:

Vorrei portarvi lontano in un piccolo angolo marino ove la luna sembrasse più vicina alla terra ed il mare una spuma d'argento. Noi che siamo poeti troveremmo laggiù, la nostra gioia. Verreste?

Lotti invece la invita a una gara che lo vede protagonista:

Allegra - disse - eccovi due biglietti per le gare di domani. Venite sul lago a vedermi: correrò per voi, nel vostro nome e la vittoria m'è certa.

Il poeta è dunque detentore di un ideale contemplativo, lo sportivo rappresenta invece il valore dell'azione. Tra i due poli contrapposti si colloca la figura di Allegra che, durante lo svolgersi della trama, risulta indagata solo in superficie. Ella da una parte appare disposta ad assecondare lo slancio dei due uomini, dall'altra si ritrae, non concedendo la totale attenzione a nessuno dei contendenti. Nonostante l'evidente controllo esercitato dalla figura femminile sulle relazioni che il racconto vuole mettere in scena, l'impressione generale è che Allegra sia caratterizzata in base ai desideri di Darnelli e Lotti e che dunque il suo personaggio non abbia un'identità ben definita. Alla forte tipizzazione del poeta e dello sportivo si oppone dunque la fluidità del profilo di donna. Ma nel finale si verifica un colpo di scena, che introduce

alcuni elementi utili a ricomporre più dettagliatamente la figura di Allegra. Dopo la serata in compagnia degli amici, la donna torna a casa e discorre al telefono con quello che sembrerebbe essere un innamorato. L'identità dell'uomo resta celata e il colloquio diviene l'espedito narrativo per meglio focalizzare il personaggio femminile. Leggiamo alcuni passaggi della lunga sequenza, costituita esclusivamente dalle parole della donna:

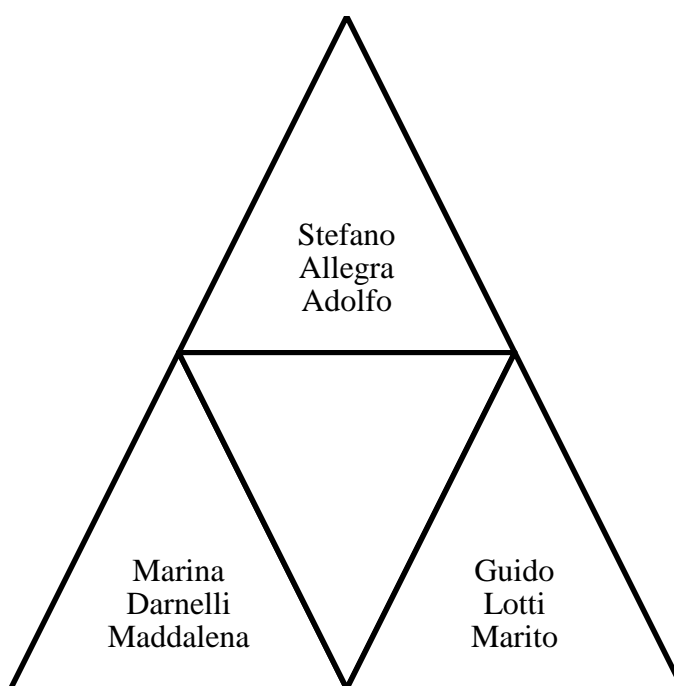
[...] loro [Darnelli e Lotti], stasera però, vedi amore, sono riusciti ad avvicinarmi pazzamente a te... forse la musica o forse i loro stessi occhi pieni di desiderio... o meglio le loro parole... caro!... Portami via qualche giorno..., voglio andare in un piccolo angolo marino ove la luna sembri più vicina alla terra, e poi voglio avere un fuori bordo per correre sull'acqua con te...

Allegra riprende i motivi che il poeta e lo sportivo hanno utilizzato in precedenza per conquistarla, ponendo però al centro delle dinamiche se stessa e l'interlocutore telefonico. Il desiderio della giovane non trova soddisfazione né esclusivamente in una dimensione contemplativa, né in una basata soltanto sull'agire; esso ha bisogno di entrambe le componenti. Il triangolo amoroso, che anche in questo caso, come in *Parlare d'amore*, è ideale e non effettivo, mette dunque in scena la contrapposizione tra una forma di desiderio complesso, non a caso incarnata da un personaggio femminile, e la linearità del sentimento espresso dai due soggetti maschili. L'amore resta, anche in questo schema, un'esperienza solitaria, che ciascun personaggio adatta alle proprie necessità e declina secondo le proprie attitudini.

L'altro racconto che consideriamo è *Una figlia*. Il protagonista della vicenda è Adolfo che vive con il rimpianto di essere stato abbandonato da Maddalena, la quale si è sposata e ha avuto una bambina. L'uomo durante un assolato pomeriggio si reca sulla spiaggia dove la sua antica fidanzata trascorre le vacanze con il marito e la figlia. La vista di quest'ultima produce nel protagonista una profonda disperazione, che lo spinge a considerare la piccola Maria Laura come la figlia che l'egoismo di Maddalena gli ha sottratto. Il testo esprime esclusivamente la prospettiva di Adolfo,

il cui profilo si costruisce intorno al contrasto tra giovinezza e vecchiaia, espresso nel rapporto con gli altri personaggi, per cui il protagonista si contrappone a Maddalena e al marito nell'aspetto e nel sentimento («Povera Maddalena, s'era innamorata - aveva tanti anni meno di lui [Adolfo] - s'era innamorata di uno della sua età, un ingegnere con l'automobile»), producendo una dicotomia tra ciò che l'uomo è e ciò che appare: «[Adolfo] Invecchiava perché ciò non gli costava nessuna fatica: e a quarantacinque anni ne dimostrava dieci di più». Nel racconto il triangolo amoroso è contemporaneamente reale, perché Maddalena è prima la fidanzata di Adolfo e poi la moglie di un altro, e ideale, dal momento che lo schema persiste in quanto alimentato dal sentire del protagonista. Ancora una volta dunque la figura narrativa del triangolo risulta utile a indagare la psicologia di un singolo che, relazionandosi con gli altri due elementi, si autodefinisce.

Nei tre racconti analizzati è dunque presente il motivo del triangolo d'amore, mai concretizzato in atto fisico e sempre funzionale alla caratterizzazione di singoli profili. Per esemplificare il meccanismo osserviamo questo schema:



All'apice della struttura sono indicati i caratteri che le tre storie analizzate vogliono focalizzare (Stefano, Allegra e Adolfo); la delineazione avviene tramite il rapporto del profilo - vertice con ciascuna delle due basi corrispondenti. In questa dinamica la relazione che lega il vertice a una base, ma anche una base all'altra, è quasi sempre di natura oppositiva. Verifichiamo quanto detto nei testi. In *Parlare d'amore* riscontriamo che:

- Stefano, pur trovando tra sé e Marina un'affinità morale, non ignora la forte differenza di età.
- Stefano e Guido sono costruiti in completa antitesi fisica e sentimentale.
- Marina e Guido paiono, in base allo sguardo del protagonista che esprime la prospettiva del racconto, due giovani che intendono l'esperienza amorosa in modi totalmente differenti.

In *Atmosfera* è evidente che:

- Allegra è attratta da ciò che Darnelli offre, ma percepisce anche l'incompletezza dell'offerta.
- Allegra è attratta dalla concreta virilità di Lotti, ma, anche in questo caso, l'esperienza non è percepita come completa.
- Darnelli e Lotti sono incarnazioni di dimensioni lontane e inconciliabili.

Infine in *Una figlia* rileviamo che:

- Adolfo è legato ancora con forza all'ideale amoroso che Maddalena rappresenta; tuttavia egli ammette la differenza di età e dunque di aspettative tra sé e la donna.
- Adolfo è chiaramente contrapposto alla figura dell'altro uomo, non solo in quanto marito di Maddalena, ma anche in quanto padre della figlia che avrebbe desiderato avere.

- Maddalena e il marito, diversamente da quanto emerso per i profili - base degli altri racconti, sono figure consonanti. Essi rappresentano le medesime istanze.

Notiamo dunque che i profili - vertice, oltre a contrapporsi ai loro naturali antagonisti, sono legati dalla medesima logica anche all'oggetto dei loro desideri. Quando il vertice è una figura femminile la dinamica si complica, poiché è il desiderio espresso da un soggetto donna a essere strutturalmente più complesso. Lo schema resta però costantemente funzionale all'analisi dei tre protagonisti: Stefano, Allegra e Adolfo.

Passiamo ora all'analisi di tre racconti (*Reazione*, *Il cancello s'apre con facilità* e *Due paia di scarpe*) in cui la figura del triangolo d'amore prende forma in un effettivo tradimento. Rispetto a quanto riscontrato in precedenza, questa differente declinazione ridisegna, come vedremo, gli intenti narrativi dei testi in modo rilevante.

Reazione pone al centro dell'intreccio l'episodio di infedeltà compiuto da Rodolfo e Paola a danno dei rispettivi coniugi, Adria e Achille. Il racconto, disposto secondo la prospettiva di Rodolfo, non approfondisce la psicologia dei vari personaggi, quest'ultima anzi risulta affrontata in modo superficiale; l'effetto non è tuttavia casuale, la modalità compositiva è infatti indirizzata alla focalizzazione dei personaggi non come soggetti ma come tipi, coinvolti in un gioco di ruoli. Quando la narrazione segue questa tendenza, diventa inevitabile analizzare la struttura testuale considerando le differenze di genere sessuale che l'autrice mette in scena nella storia. Sono presenti infatti due blocchi compatti e contrapposti, uno maschile e uno femminile. Sebbene Rodolfo abbia una relazione con la moglie di Achille, tra i due non si sviluppa ostilità, al contrario una significativa vicinanza. Premettendo che il secondo compare nella vicenda solo attraverso le rievocazioni del primo, nel testo vi

sono due momenti in cui i profili degli uomini sembrano addirittura sovrapporsi. Il primo è conseguente al compiersi del tradimento; leggiamo:

[Rodolfo] Cominciò a far salire vertiginosamente le azioni di Achille. Un uomo ricco. Un uomo serio. Un uomo che sapeva il fatto suo. Perché lo tradiva Paola? Un uomo innamorato di lei fino... ecco fino alla cecità. In fondo Paola lo tradiva col primo venuto - chissà poi se il primo... - lui, Rodolfo, non innamorato di lei, qualche anno meno di Achille, va bene, ma appena sette o otto, e il fisico, certo, ma che conta il fisico di fronte alle qualità morali? Però dovette riconoscere che contava.

Il racconto si conclude con l'episodio che dà il titolo allo scritto e che costituisce il secondo momento in cui Rodolfo e Achille appaiono congiunti in un solo profilo. Il primo, di ritorno a casa, dopo l'appuntamento con Paola, ritrova la moglie Adria; così nel testo:

- Adria, dove sei stata oggi? - Dalla sarta. («Dirò ad Achille che ho fatto tardi dalla sarta per la prova del nuovo mantello...») - Adria, dove sei stata oggi? - Rodolfo, sei pazzo? Ti ho già detto che sono stato dalla sarta... - Per la prova del nuovo mantello, no? - Sì, caro, infatti. Allora fu ingiusto e pazzo davvero: schiaffeggiò sua moglie. [...] Era la reazione brutale alle menzogne dell'altra.

Adria si sovrappone a sua volta alla figura dell'altra; Achille e Rodolfo sono così idealmente ricomposti in una medesima reazione, legittimata dalla necessità di contrapporsi a un blocco, quello femminile, espressione di malvagità e inganno. La storia ritrae un maschile impegnato ad autorappresentarsi in modo positivo, giustificato in questo dalla negatività riconosciuta alla controparte femminile. Nello schema è chiara la spinta verso la tipizzazione dei profili.

Il secondo testo da analizzare è *Il cancello s'apre con facilità*, nel quale la struttura appena riscontrata è ripresa e ribaltata. Anche in questo caso l'intreccio propone infatti il contrapporsi tra un maschile e un femminile, ma, al contrario di quanto visto in *Reazione*, il primo, maggiormente indagato, disponendosi la narrazione secondo una prospettiva di donna, è espressione di istanze positive, anche se destinate al fallimento. Il maschile in questa dinamica rappresenta l'abbandono, la fuga e l'illusione. La storia pone al centro la figura di Nadina che si reca dall'amica

Sofia per una visita, la seconda è stata abbandonata dal marito Alberto, del quale non ha più notizie. Nel finale si apprende che l'uomo, lasciato il tetto coniugale, ha instaurato una relazione proprio con Nadina. Le due donne agiscono in base a un ideale amoroso, differente a seconda dei singoli bisogni, ma comune nell'essere perseguito a ogni costo. L'esperienza risulta per entrambe dolorosa e fallimentare; il triangolo, con all'apice la figura di Alberto, oggetto della contesa, è la rappresentazione di una dinamica che ammette la presenza di un solo vincitore: il lui della storia. Nadina e Sofia, costruite in modo da apparire uguali, poiché indirizzate al raggiungimento del medesimo obiettivo di felicità amorosa, e contrapposte, perché occupate a contendersi lo stesso uomo, sono le due espressioni di un femminile per il quale il sogno d'amore non si realizza. Sofia, parlando a Nadina, afferma:

«Vedi quel pesco? Ha quindici anni. Lo piantammo quando venimmo qua nella prima estate. Ogni anno dà frutti più saporiti: anche ora» [...] È un albero basso, ma saldo; tra le foglie contorte sono nascosti frutti di velluto.

L'immagine rievoca il rapporto della donna con il marito, visto dalla sua prospettiva. Sofia si aggrappa alla solidità che ritiene appartenere al proprio matrimonio. La ricostruzione si inserisce tuttavia all'interno di una narrazione che, quando si dispone secondo lo sguardo dell'altra, richiamando costantemente l'elemento della pazzia, sottolinea inevitabilmente come patetica e disperata la condizione della moglie di Alberto. Vediamo alcuni passaggi:

Qualcuno ha detto che Sofia impazziva, sono tre mesi ormai; forse ha abbandonato un poco quella sua larga fronte, non ha più il sorriso di quando disse: «Mi sposo». E Nadina è rimasta zitella.

[Sofia] Parla di Alberto come se fosse uscito ora, forse è pazza, pensa l'amica.

Certo [Sofia] è pazza per avere gli occhi fissi così.

All'attesa senza speranza di Sofia si affianca la felicità senza futuro di Nadina, che diventa finalmente consapevole della propria condizione attraverso il confronto con l'altra:

[...] Alberto l'attende alle nove; le va incontro sorridendo e dopo, con ansia, le chiede: «Per sempre?». Nadina «Per sempre» risponde. Ogni sera così; ma ora che ha visto gli occhi immobili di Sofia sa che non è vero.

Sofia è la moglie abbandonata, Nadina è l'amante sedotta, Alberto è il marito che fugge e l'amante che inganna; il racconto vuole dunque fotografare, tramite la figura del triangolo amoroso, una situazione in cui i ruoli sono fissi e ben definiti.

Il terzo racconto che riprende questo stesso uso del triangolo è *Due paia di scarpe*, in cui il mendicante cieco Santiago ricostruisce le dinamiche di un tradimento attraverso l'ascolto dei passi prodotti da tre figure sconosciute, due uomini e una donna. La rappresentazione, priva di volti, che il testo propone, è la conferma e la definitiva esplicitazione di una tensione a rendere i soggetti dei tipi, inseriti in uno schema nel quale i ruoli sono assegnati con precisione.⁹⁰

In chiusura vorrei soffermarmi su un racconto che riprende la figura del triangolo amoroso, intrecciandola con il tema della scrittura, di cui ci occuperemo più avanti. Si tratta di *Fantasma* che pone al centro della vicenda Riccardo, uno scrittore, sposato con Stefania, ingelosita dalla presenza di Mara, che non è una donna reale, ma un personaggio letterario creato dall'uomo. Il triangolo amoroso, in questa specifica trattazione, si arricchisce dunque di un forte elemento di novità: uno degli apici della figura è, come si dice nel testo, una «creatura di parole». L'uso dello schema risulta dunque funzionale ad approfondire il legame tra Riccardo, Stefania e Mara, ma anche e soprattutto quello tra realtà e finzione letteraria. La

⁹⁰ Ricordo che nella raccolta *L'anima degli altri* sono presenti due racconti (*Il tempio chiuso* e *Il dubbio*) in cui si affronta il tema del tradimento, facendo ricorso alla figura narrativa del triangolo amoroso. Faccio notare che i racconti qui analizzati si collocano tra il 1934 e il 1935, con la sola eccezione de *Il cancello s'apre con facilità*, pubblicato per la prima volta nel 1936, in una fase che dunque si interseca con l'uscita della raccolta del 1935. La mia opinione è che i due testi de *L'anima degli altri* rappresentino una sintesi delle istanze riscontrate nei due gruppi di racconti presi in esame. Ne *Il tempio chiuso* e *Il dubbio* sono infatti presenti tutti gli elementi che abbiamo individuato: i tradimenti sono contemporaneamente reali, poiché vi sono tracce del loro compiersi e ideali, perché mai esplicitamente palesati; le figure maschili e quelle femminili sono caratterizzate in modo netto e contrapposto, così da apparire tipi e non soggetti; il tradimento è lo strumento per indagare la psicologia dei due protagonisti maschili che esprimono la prospettiva della narrazione. L'esistenza di un rapporto, in un arco cronologico coerente, tra la produzione esterna alla raccolta e quest'ultima mi pare indicativo di una tendenza a raccogliere in opera compiuta le suggestioni espresse in testi non pensati per far parte di un progetto unitario.

contrapposizione tra lo scrittore e la moglie diventa immagine dell'incompatibilità tra due differenti modi di percepire il reale. La parte finale dello scritto, in cui si realizza il confronto tra i personaggi, è decisiva nell'analisi della questione appena posta. Stefania chiede al marito di distruggere il manoscritto con al centro la figura di Mara, spingendo l'uomo a una scelta tra la morte dell'amato personaggio e la fine del loro matrimonio. Riccardo, a questo punto, così riflette:

Riccardo intanto guardava il suo mondo intorno: la lampada verde china sul tavolo, la luce raccolta, il pacco sciatto delle cartelle, la creazione dal nulla, la speranza. Tutto ciò era la sua vita: ma se Stefania fosse partita avrebbe cessato di esserlo. Poiché quello era il suo mondo particolare solo in quanto ne esisteva un altro che era di entrambi.

L'uomo osserva che l'atto della creazione letteraria implica un distacco dal piano della realtà, rappresentato dal rapporto con Stefania; affinché questo allontanamento si compia e si rinnovi nella continuità di una scrittura esercitata come vocazione e come mestiere, è necessario il perenne contatto con il reale. Lo scrittore non crea dal nulla, ma si pone come un filtro tra il vero, da cui trae nutrimento, e la finzione letteraria che plasma secondo il proprio sentimento. Per Stefania invece le due dimensioni si sovrappongono dolorosamente:

[...] un'altra donna sorgeva dietro le spalle dello scrittore, diversa da Mara, diversa da lei anche questa. [...] era impossibile lottare con dei fantasmi: essi sarebbero sempre stati i più forti per la loro incaducità. Il mondo di Riccardo era in lui; sarebbe vissuto con lui fino alla morte.

La donna dunque, non focalizzando la complessa dinamica che presiede all'atto del comporre, registra solo gli esiti del processo, presentati nel racconto con drammatica concretezza. In generale lo schema del triangolo amoroso non mira dunque a rappresentare la dinamica amorosa, ma è, di volta in volta, a seconda delle specifiche trattazioni, l'espedito per condurre un'indagine sul singolo, lo strumento per analizzare le dinamiche tra soggetti che incarnano tipologie fisse e anche l'occasione per affrontare il grande tema del rapporto tra vita e arte, che ritroveremo nei racconti che pongono al centro dell'intreccio il tema della scrittura.

2. Il tema d'amore nella dinamica di coppia

Nei testi esterni alle raccolte degli anni trenta il tema d'amore, indagato mediante la dinamica di coppia, si sostanzia di elementi ricorrenti così fortemente caratterizzati, da ridurre notevolmente le specificità dei singoli racconti. Gli scritti che prenderemo in esame (*Primo amore*, *Primo incontro con l'amore*, *Trovare una donna*, *L'avventura* e *L'uomo che avevo creato*) ripropongono costantemente due sole declinazioni: la scoperta del sentimento nell'età giovanile e la dolorosa infelicità di un contatto amoroso adulto che non si realizza o si compie in modo insoddisfacente per uno dei soggetti.

Primo incontro con l'amore e *Primo amore* hanno al centro giovani figure colte nelle fasi dei primi turbamenti; il secondo è narrato seguendo la prospettiva della protagonista che, ormai adulta, ricorda il sentimento provato per un compagno di giochi.⁹¹ Il racconto è costituito da una lunga sequenza iniziale, in cui la voce narrante affronta l'argomento in modo didascalico, contrapponendo l'amore adolescenziale, oggetto della vicenda narrata, a quello che si sperimenta in seguito; così nel testo:

Il primo amore è sempre ragionato. Si mira molte volte ad un ideale troppo alto, irraggiungibile. Raramente l'amore dei dieci anni si posa su qualcuno indegno di noi: è solamente col passare degli anni che si fanno le sciocchezze.

Il sentimento vissuto in gioventù è dunque più nobile rispetto all'altro, perché, anche se indirizzato a specifici soggetti, mira a una dimensione ideale. La riflessione si arricchisce ulteriormente nel prosieguo:

Certo si desidererebbe davvero a quell'età provare una bella disillusione. Si sente tanto ripetere questa parola e dà un'aria così interessante, così «grande» a chi la pronuncia. Ma la delusione manca forse perché non c'è l'illusione. E questo è il principio della perfetta felicità.

⁹¹ Ricordo che il meccanismo dello sguardo retrospettivo è utilizzato anche nel racconto *La madre celebre (L'anima degli altri)*, analizzato nel capitolo dedicato alla raccolta e ne *La ragazzina (Invito a pranzo)*.

Il passo è particolarmente importante perché chiarisce l'elemento che segna il discrimine tra l'esperienza amorosa infantile e quella adulata: la componente della delusione, innescata dalla costruzione di un'illusione. Questo meccanismo è insito nell'amore vissuto tra soggetti non giovani, ma non sussiste nel contesto di un amore tra giovanissimi e ciò garantisce la felicità della seconda esperienza. Le considerazioni dell'io narrante continuano così:

Si ama dunque per l'amore; forse anche per pensare qualcosa che gli altri non possono indovinare, per pensare qualcosa che sarebbe proibito.

Nello stralcio è evidente il delinarsi di un'associazione tra la nascita di una dimensione del sé e l'elemento del proibito che diventa parte integrante dell'esperienza amorosa stessa.⁹² A riguardo, ancora in *Primo amore* si legge:

Un pomeriggio al cinema vidi sullo schermo una coppia che si baciava lungamente e pensai allora con intensità a Paolo, alla sua dentatura bianchissima e sfavillante. Tanto vi pensai da averne vergogna e da confessarmene l'indomani. Primo amore. Primo peccato che non si sarebbe voluto confessare. Innocenza.

Lo stesso motivo è ripreso nel racconto *Primo incontro con l'amore*, i cui protagonisti sono ancora due ragazzi che trascorrono insieme le vacanze. L'abitudine al contatto si trasforma nella consapevolezza di un reciproco sentimento. La presa di coscienza avviene tuttavia mediante un particolare episodio; così nel testo:

L'uno avrebbe voluto scusarsi con l'altro per quel sospetto che lo sguardo severo della guardia aveva gettato su di loro e perciò subito i loro occhi si sfuggivano. [...] Sentivano entrambi che da quel momento era nata tra loro una nuova intimità, si sentivano complici, confusi dalla scoperta di questa nuova possibilità, mai sospettata fino allora.

La scoperta dell'amore coincide dunque con l'esperienza del proibito e con la sensazione della vergogna.

Analizzeremo ora i racconti in cui il tema d'amore, sempre declinato attraverso la dinamica della coppia, anche se non formata da giovani, diventa

⁹² In relazione al tema del sé, ribadisco che esso risulta di assoluta centralità in *Concerto* e anticipato in modo interessante in *Arsura (L'anima degli altri)*, in cui l'attenzione al sé si accompagna al sentimento del proibito che ritroviamo sia in *Primo amore* che in *Primo incontro con l'amore*.

espressione di un sentimento che resta inappagato. *Trovare una donna* e *L'avventura*, pur presentando differenti prospettive, sono costruiti, come vedremo, in modo analogo. Il testo *L'uomo che avevo creato* arricchisce la riflessione di un ulteriore elemento e dunque lo affronteremo in chiusura.

Trovare una donna ha al centro dell'intreccio una figura maschile che attende una donna per un appuntamento. Attraverso i cinici occhi dell'uomo è descritta una varietà di personaggi, accomunata dalla condizione dell'attesa. Le immagini che si susseguono incalzanti, sono il risultato del sovrapporsi di due istanze: il proibito e il ridicolo che diviene umoristico nel senso pirandelliano del termine. Leggiamo la sequenza:

V'è accanto a me un giovanotto che sarà certamente un impiegato alle poste ed è venuto ad aspettare (eccola, arriva giusto ora) questa orribile maschietta ossigenata che scaccerà l'odore dei timbri con il suo profumo molto ambrato. Alla mia destra è una signorina di buona famiglia, basco sui riccioli brevi e libri sotto il braccio, che certo elude la sorveglianza materna con il pretesto delle lezioni d'inglese. Per lei c'è il tipo dal torace sporgente, così maschio che sembra impossibile riesca ad accomodarsi con pazienza tanto femminile i capelli sul collo [...] Più giù vi è un ufficiale, qui una signora elegante dall'aria nervosa e tanta gente indefinibile tra la dattilografa e il milionario, la manicure e lo studente.

Nel momento dell'incontro tra il protagonista e la donna di cui è in attesa, le riflessioni del primo, il cui sguardo continua a essere intensamente cinico, si trasferiscono dalle valutazioni sul contesto, di cui egli stesso fa parte, alla focalizzazione del meccanismo illusione - delusione, centrale nella dinamica amorosa descritta. Leggiamo ancora le parole del testo:

É bugiarda: ripete una frase della quale sa più le parole che il senso; [...] Sono stufo di bugie e di quel suo sciocco profumo di cipria di moda. [...] La disillusione di sempre e di tutte tormenta il mio cuore.

La disillusione spinge l'uomo a ricercare la compagnia di una donna diversa; egli si imbatte così nella giovane Marietta che vende viole ai passanti. La ragazza sostiene che se avesse più denaro comprerebbe da mangiare; a questo punto l'uomo mette alla prova l'autenticità delle dichiarazioni e le dona una moneta. Il protagonista sorprende

poi la giovane intenta a comprare belletti, da lui considerati ingannevoli artifici; così nel testo:

Rimango inebetito - in me v'è qualcosa che ride e qualcosa che piange, questi due «qualche cosa» s'urtano fortemente e mi causano un male, un terribile male nel petto, ecco proprio qui nel cuore.

Il racconto è dunque incentrato sull'illusione che si costruisce intorno all'oggetto amoroso; lo strumento narrativo utilizzato per questa rappresentazione è l'immagine dei belletti che restituiscono plasticamente l'idea dell'artificio.

Ne *L'avventura*, pur essendo la protagonista una giovanissima, è descritta una dinamica amorosa adulta. Marisa ha sedici anni ed è in villeggiatura; qui incontra il trentenne Renzo che, per sedurla, la invita più volte nella propria camera d'albergo. L'avventura della ragazza si conclude con una stanza vuota; quando infatti la giovane decide di raggiungere l'uomo, egli è ormai ripartito. Il senso del proibito e l'elemento del ridicolo accompagnano costantemente l'azione di Marisa:

La sua avventura le sembrò inutile; quella non era la stanza di Renzo [...] Si sentì ridicola [...] lo specchio rifletteva infatti un visino pallido con dei grandi occhi lustrati di pianto.

La stanza vuota che nel finale ella si trova dinnanzi, è immagine dello sgretolarsi dell'illusione. L'esperienza amorosa, come in *Trovare una donna*, si rivela dunque un fallimento.

Ne *L'uomo che avevo creato* la protagonista vive con gioia un amore estivo, ma, nel momento in cui la donna cerca di prolungare il sentimento oltre il tempo di un'estate, subentra la difficoltà. Lo schema è ancora quello della delusione prodotta dalla costruzione di un'illusione. Il racconto presenta tuttavia un nuovo e interessante aspetto da approfondire; partiamo dalle parole dello scrittore:

Forse nel fondo della mia anima v'era sempre stata una immagine di uomo che io facevo parlare come volevo, il quale al momento giusto, quando ero stanca o sconfortata sapeva trovare i gesti adatti. [...] Quell'uomo che io chiamavo Jecky forse altro non era che una parte di me stessa e Giacomo ha avuto il torto di ricordarmi, involontariamente, di avere una propria personalità.

Il motivo che induce all'illusione è indagato con profondità. L'autrice, attraverso un testo disposto secondo la prospettiva di un io femminile, delinea un concetto di amore che, essendo basato sull'idea di fusione, è inevitabilmente destinato a non realizzarsi. La voce narrante nel prosieguo chiarisce con ancor maggiore nettezza:

[...] il mio uomo ideale, quello che io avevo creato con la mia mentalità femminile, doveva essere diverso, per forza, da quello che mi viveva accanto, il quale era un uomo vero che pensava ed agiva certo, in una maniera e sotto un punto di vista maschile.

Lo scontro descritto non si limita al contrapporsi tra la sfera ideale e quella reale, ma tra due prospettive inconciliabili: la «mentalità femminile» e il «punto di vista maschile». Il secondo non si presta a essere assimilato dal soggetto donna che dunque, per vivere l'esperienza amorosa secondo i propri bisogni, riproduce un'immagine fittizia del maschile, la quale non è altro che una parte del proprio sé.⁹³

Il tema d'amore, espresso tramite la figura della coppia, indaga dunque due distinte condizioni: la dinamica tra giovani e quella tra adulti; la felicità della prima e il fallimento della seconda sono determinati dallo stesso elemento, ovvero la delusione prodotta da un'illusione. Il meccanismo è assente nella relazione tra adolescenti, poiché i soggetti nella ricerca amorosa tendono a un ideale che, in quanto tale, non contempla delusioni; mentre esso è presente nei rapporti tra adulti, perché questi ultimi non si indirizzano verso un ideale, ma semplicemente idealizzano ciò che si trovano di fronte, determinando l'inevitabile disillusione.

⁹³ Il tema amoroso così inteso da un soggetto donna è riscontrabile anche dopo gli anni trenta. Ciò che cambia nel corso del tempo è la focalizzazione del fallimento che è insito nello schema. In *Invito a pranzo* (1955) l'esperienza amorosa è infatti sistematicamente associata al sogno d'amore che si infrange, mentre nei testi degli anni trenta l'autrice non manifesta la medesima consapevolezza e dunque l'amore come fusione appare perseguibile, anche se difficoltoso da conseguire. Alla luce di ciò, ne *L'uomo che avevo creato* del 1934 risulta molto interessante il modo in cui de Céspedes utilizza la tematica del fallimento amoroso, anticipando di fatto la produzione successiva.

4.2.2 Il tema della scrittura

Non sono molti i racconti, tra i quarantaquattro che sono oggetto del nostro studio, ad affrontare il tema della scrittura; ciò che tuttavia colpisce è, come vedremo, l'omogeneità nella trattazione. Su due di essi ci siamo già soffermati con ampiezza, ma verranno ripresi funzionalmente all'analisi del tema qui in esame; mi riferisco ad *Atmosfere* e *Fantasmì*. Considereremo inoltre *Soltanto un poeta* e soprattutto *Scrivere una novella* che offre numerosi spunti di riflessione.

In *Atmosfere* il personaggio principale è, come detto, la giovane Allegra, la cui delineazione passa attraverso il confronto con altre due figure: Freddy Lotti, lo sportivo e Diego Darnelli, il poeta. Quest'ultimo nel corso della vicenda ricerca costantemente un contatto con la donna per cui prova un sentimento; dietro la dinamica si cela tuttavia un aspetto che non si esaurisce nello slancio amoroso. Intendo dire che Darnelli insegue Allegra perché ella è per lui sia la personificazione dell'amore, che l'incarnazione dell'ispirazione poetica, entrambi necessari nutrimenti per l'artista. Leggiamo un passaggio del racconto che pone in evidenza questa logica:

Darnelli seguiva a guardare Allegra negli occhi per comunicarle il suo desiderio e la sua ammirazione; Lotti nascondeva male il suo malcontento! «Non siate geloso, Freddy - disse amaramente Diego - lasciate ad un povero vecchio poeta il piacere di ammirare una cosa bella. Voi avete altre gioie, avete la coppa che vincerete col vostro fuori - bordo sulle acque del lago, domani, ed io non cerco guardando la nostra amica che di immagazzinare dolcezza per trasferirla nei miei versi più tardi. Non fatemi la guerra! Allegra sa bene che l'amiamo tutti e due un poco.

Nello stralcio il sentimento del poeta per Allegra si delinea come lo strumento per appagare l'esigenza, più incalzante di quella amorosa, di comporre e vivere in funzione della poesia. La donna diviene dunque l'oggetto necessario ad alimentare il processo creativo dell'arte. Si produce così un'interazione tra la dimensione del reale e quella della finzione letteraria; la prima è il presupposto della seconda e quest'ultima rimodella inevitabilmente l'altra.

La medesima prospettiva è emersa nell'analisi del racconto *Fantasmì*, in cui lo scrittore Riccardo, dinnanzi alla scelta tra l'amore privo di passione ma reale per la moglie e quello travolgente ma irreali per la creatura del proprio romanzo, opta per il primo e non perché questo sia più soddisfacente, ma poiché esso è indispensabile per innescare il secondo. Senza una dimensione reale dalla quale attingere ispirazione e poi sfuggire, non potrebbe prendere forma la finzione letteraria. Nelle due figure di Diego e Riccardo il mestiere e la vita si intrecciano dunque in modo complesso, con esiti certamente più suggestivi nel caso del secondo.

Sulla stessa dinamica riflette il racconto *Soltanto un poeta*; ma se Darnelli e il protagonista di *Fantasmì* scelgono di vivere l'arte attraverso il loro essere uomini, in continuo contatto con i sentimenti reali provati verso le due figure femminili con cui interagiscono, il protagonista di questo terzo scritto sceglie di essere, come recita il titolo, soltanto un poeta, cercando di far dunque retrocedere l'uomo. La trama ruota intorno alla figura di Federico, un autore affermato, che riceve numerose lettere dalle sue ammiratrici; tra queste vi sono quelle di una sedicenne che si firma Miranda. Il poeta concede alla ragazza un appuntamento che però non ha luogo. Il testo è la rappresentazione del travaglio di Federico che, incalzato dalla presenza - assenza di questa figura femminile, contemporaneamente reale e irreali, immaginata, desiderata e mai raggiunta, ricerca un impossibile equilibrio tra la vita e la poesia. Il racconto è molto esplicito sui motivi che determinano questa impossibilità:

[...] le donne non sapevano comprenderlo, apprezzarlo, volevano da lui qualche cosa di straordinario, senza comprendere che anche un poeta ha fame, ha mal di denti oppure può essere nervoso e più degli altri uomini del mondo. Queste "pretese" eccessive facevano nascondere ancora di più il suo vero essere. Allora non osava parlare alle donne e per questo, perché non osava dir loro tutte le belle cose che pensava le scrisse prima per lui solo: poi per il pubblico.

La poesia è dunque un mascheramento e uno strumento di fuga dal vero, il quale resta tuttavia il motore capace di innescarla. La realtà, per quanto respinta dal

protagonista, si conferma necessaria per la costruzione della dimensione poetica e della stessa figura del poeta:

Forse in realtà non osava parlare perché aveva paura di umiliare il poeta, mostrandolo. [...] Almeno così egli poteva illudersi: esse [le donne] amavano il poeta, erano tutte disperatamente innamorate del poeta. Ed egli badava ad affinarlo, a renderlo ogni giorno migliore, più sottile, più penetrante, poiché potesse essere amato di più.

Nel finale la maschera prende il sopravvento e conduce il poeta verso l'inevitabile epilogo: «Non sarebbe andato; ormai aveva deciso: non voleva che l'uomo uccidesse il poeta». Federico non incontra dunque Miranda, perché, pur desiderandola, comprometterebbe il primato della poesia. Il suo atteggiamento non risulta in definitiva molto distante da quello di Darnelli (*Atmosfere*) e Riccardo (*Fantasmì*); per i tre la vita deve essere vissuta nella misura in cui risulti sufficiente ad alimentare la vena poetica; andare oltre sancirebbe la morte della poesia stessa.

Anche il racconto *Scrivere una novella* riprende il medesimo motivo. In questo caso il protagonista è lo scrittore Beppe Natti, alle prese con il difficile compito di scrivere un racconto da inviare a un periodico. Il testo aggiunge vari elementi al nostro discorso, ma partiamo da ciò che lo pone in continuità con quanto finora detto: la rappresentazione del rapporto conflittuale tra vita e arte. In proposito leggiamo:

D'amore non può scrivere. Assolutamente no. Perché è innamorato e allora, essendo di conseguenza ottimista, i suoi scritti mancherebbero di quel velo di scetticismo che piace tanto alle ragazzine di sedici anni. [...] Quando si è innamorati non si può scrivere bene sull'amore perché non si può essere obbiettivi e si scrive teneramente, come studenti di liceo. [...] Eppure è sempre bella una storia d'amore, pensa Beppe, [...] eppure non vorrebbe regalare al pubblico qualcosa di quelle sensazioni che sono le sole proprio sue e non c'è nulla che le possa pagare. [...] Bisognerebbe scrivere per sé, la storia sentimentale, e poi mandarla a «lei» [...] Farle sapere che si diventa veri poeti solamente per lei. [...] Certe volte invece di scriverla una novella si ha voglia di viverla, pensa Beppe Natti, e vorrebbe perciò scrivere tutt'altra cosa sulla carta bianca che si è preparato sul tavolo.

Anche per Natti, così come per gli altri poeti protagonisti dei racconti analizzati in precedenza, tra la dimensione del vero e quella della finzione letteraria esiste dunque

un conflitto. Beppe deve comporre perché incalzato dalla necessità economica e dall'approssimarsi di una scadenza; ciò toglie alla scrittura la possibilità di fluire libera. Tuttavia, pur ammettendo il desiderio di vivere una novella piuttosto che scriverla,⁹⁴ Natti ritrova nella scrittura stessa lo strumento per esprimere quel desiderio di vita e di amore che lo travolge. Il protagonista, nello stesso momento in cui afferma il primato della vita sull'arte, riflette dunque sulla forma che quest'ultima deve assumere per poter interloquire con la prima:

Scrivere tante volte il nome di «lei» oppure cominciare una lettera, una di quelle lettere semplici e infantili, indegne di uno scrittore: «Cara Lalletta mia...» e poi mille di quelle frasi che solo per due amanti hanno vero significato, mille di quelle parole che solo lei conosce [...] Vorrebbe lasciare da parte i personaggi tormentati che agitano le sue novelle. [...] Vorrebbe dire semplicemente che ama e che per questo non ha voglia di raccontare altra storia che la sua.

Ancora una volta la dimensione reale e la finzione letteraria si attraggono e si respingono, in una perenne dialettica che pone al centro il travaglio dell'uomo che insegue il poeta e di quest'ultimo che non vuole rinunciare al suo essere uomo.

Il racconto introduce inoltre una serie di altri temi che tratteggiano il mestiere dello scrittore e che cercheremo di enucleare in modo schematico. Il punto di partenza, da cui non si può prescindere, è che de Céspedes descrive la situazione di un autore che lavora per sostenersi; una condizione dietro la quale è facile vedere quella della stessa autrice che, attraverso le riflessioni del personaggio, così ragiona: «Sarebbe divertente scrivere la storia dello scrittore che non ha voglia di scrivere e allora non scrive e allora non paga la cambiale». Una scrittura obbligata influenza inevitabilmente la sfera dell'ispirazione:

⁹⁴ L'espressione di Beppe Natti: «[...] certe volte invece di scrivere una novella si ha voglia di viverla...» richiama inevitabilmente una notazione di de Céspedes stessa: «Bisogna viverla o scriverla la vita. Mi sembra che ormai per me la scelta sia inderogabile. Scriverla. Scriverla» (Diario del 16 marzo 1940, ora in M. ZANCAN, *Cronologia*, in A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, Milano, cit., pp. LXXVII). Come testimonia anche questa nota privata, la conflittualità tra dimensione artistica e vita vissuta mi pare si possa considerare un elemento centrale nella riflessione dell'autrice.

Fra tutti i lavori obbligati quello di scrivere è certo il peggiore [...] Beppe Natti a volte preferirebbe essere impiegato statale piuttosto che romanziere [...] lui è legato a delle cose astratte: dovere, ispirazione, necessità. [...] Ecco stamani, Beppe Natti deve scrivere una novella perché ha bisogno di denaro. Due cose che in teoria non dovrebbero affatto andare d'accordo, il denaro e l'arte, ma che in realtà si disgiungono raramente.

L'elemento del denaro danneggia la spontaneità della scrittura, perché come Natti afferma:

Non è vero affatto che i soggetti nascono come fiori dal cuore degli artisti e che questi scrivano solo per imperiosa necessità di riversare sulla carta quello che trabocca loro dall'animo.

Ai problemi prodotti dal contatto tra arte e denaro si aggiungono quelli determinati dalle aspettative di un certo pubblico, quello appunto del periodico:

[...] quando uno compra un bel settimanale a colori con dei bei sorrisi di dive e la novella illustrata col pupazzetto tipo, sempre uguale, non ha voglia di leggere cose tristi. Bisognerebbe che tutti i lettori fossero intelligenti e la massa invece, delude sempre le aspettative.

Il secondo elemento che limita la libertà dell'ispirazione e di conseguenza della scrittura è dunque proprio la presenza del pubblico.

Scrivere una novella è un testo molto interessante, perché da una parte affronta la grande problematica del rapporto tra arte e vita - quella che abbiamo riscontrato anche in *Atmosfera*, *Fantasma* e *Soltanto un poeta* - dall'altra, utilizzando il motivo della scrittura obbligata, condizione in cui è de Céspedes stessa a ritrovarsi mentre compone questo scritto, indaga il rapporto tra ispirazione, denaro e pubblico e per quanto questi due ultimi elementi possano essere considerati vili, essi fanno necessariamente parte della scrittura che diventa mestiere.

I quattro scrittori protagonisti, tutti uomini, sono colti nel momento in cui affrontano il complesso rapporto esistente tra realtà e dimensione artistica. Tra le due vi è contemporaneamente attrazione e repulsione, per cui un perfetto equilibrio appare, in ciascuna delle vicende, impossibile da raggiungere, ma necessario da perseguire. Diego, Riccardo, Federico e Beppe realizzano, all'interno delle proprie

esistenze, dei compromessi, affinché il reale e la finzione poetica restino dialoganti tra loro, poiché l'una è indispensabile all'altra.

4.2.3 Cronache di viaggio

Tra i racconti non compresi nelle raccolte degli anni trenta vi è un gruppo di testi che presenta elementi ricorrenti così marcati da rappresentare un vero e proprio filone narrativo. Gli scritti che analizzeremo sono cinque: *Portovenere*, *Libertà della neve*, *Trittico*, *Incontri con la Primavera*, *Una gondola aspetta*; tutti pubblicati per la prima volta tra il 1935 e il 1937. I racconti sono in prima persona ed è facile riscontrare dietro la voce narrante il profilo della stessa autrice. La trama di ciascuno non è costituita da una serie di azioni coerenti che un personaggio svolge per modificare la propria condizione iniziale e raggiungere un diverso stato nell'epilogo; essa è il risultato della combinazione di due soli elementi: la bellezza di un luogo, nella maggioranza dei casi una città italiana, e le suggestioni che esso esercita sull'io che si dispone a raccontare. Pur presentando una prosa intensamente lirica, è comunque evidente la volontà autoriale di strutturare i testi attraverso una scansione in momenti, che conferisce allo scritto un'organizzazione, senza tuttavia diminuirne la carica evocativa. Possiamo definire il “momento” come l'unità di misura base di queste composizioni. Esso a volte è sottolineato da una precisa strutturazione in sequenze; ma vi sono anche racconti articolati in un corpo unico - *Portovenere* e *Una gondola aspetta* - che, pur non ricorrendo a segni grafici che indichino discontinuità, presentano ugualmente una narrazione organizzata in fasi distinte. Sono sostanzialmente due le modalità attraverso cui si determina il passaggio da un momento a un altro: le indicazioni temporali - solitamente si tratta delle diverse parti di una giornata - e i cambiamenti spaziali - questi si compiono nell'ambito di uno

stesso contesto, per cui le fasi di un racconto possono per esempio collocarsi in diversi angoli di una stessa città -. I due meccanismi risultano spesso associati tra loro e vengono utilizzati dall'autrice sia nei testi con sequenza unica, che in quelli articolati in più parti. Cerchiamo ora di approfondire i contenuti dei vari racconti, ponendo sempre attenzione ai numerosi punti di contatto.

In *Portovenere* la voce narrante ripercorre una vacanza nella pittoresca località ligure. Il racconto si apre con l'incanto del golfo di La Spezia, ricostruito mescolando elementi storici e spunti fiabeschi, che accoglie la narratrice, introducendola nell'atmosfera da sogno del viaggio. Seguono poi tre diversi momenti della visita:

- La prima sequenza vede la protagonista, a bordo di una piccola imbarcazione, diretta verso l'isola di Palmaria, dove è collocata una grotta. L'elemento su cui insiste il narrato è quello della natura che acquista, agli occhi dell'osservatrice, connotati magici:

Giunsi sulla barca [...] e mi chinai a guardare nel fondo del mare. Era chiaro, domestico, e verde tanto, e pieno di confidenza come il più bel giardino della mia infanzia. Le piante alte, morbide, quasi voluttuose [...] Mi nascevano pensieri poetici e selvaggi insieme: le immaginavo piante di un giardino incolto, ombroso come un sottobosco [...] Forse erano invece le chiome di quelle sirene che avevo immaginato canore come le onde più lievi, sirene dalle chiome verdi di Meduse silvestri.

- Il secondo momento si realizza all'interno di una chiesa; in questo caso gli occhi meravigliati della sognante visitatrice si posano sull'austera solennità di un luogo che ella definisce tempio, aggiungendo una nota di profano alla sacralità del contesto. Il posto esercita sulla donna un potere a tratti carnale:

Toccavo tutto, senza ragione, comunicando con un mio mondo interno pieno di silenzi, di meraviglie, d'ingenuità. Se qualcuno fosse entrato in quel tempio morto e m'avesse guardato con occhi vivi io forse avrei sentito la necessità di chiedere scusa.⁹⁵

⁹⁵ Ricordo che una trattazione analoga del rapporto tra soggetto e contesto è presente nel racconto *Incontro con il diavolo (Fuga 1940)*. Nei due testi si delinea la stessa relazione carnale tra soggetto e luogo.

- La terza sezione si svolge tra le strade del paese, durante una processione. Ancora una volta la narrazione si origina da un'immagine sacra connotata mediante elementi attinenti alla sfera del profano. Il meccanismo è molto più vistoso rispetto a quanto riscontrato nella precedente sequenza; la processione diventa una vera rappresentazione teatrale:

C'era tutto come per una processione vera: i preti salmodianti, le Figlie di Maria [...] i lampioni che si usano una volta l'anno e il fruscio delle gonne dei chierici e dei preti. Eppure pareva una processione da teatro - mi tornava alla mente quella che finisce il primo atto della *Tosca* - montata per rendere più tragico e commovente lo scenario.

Nel complesso il racconto, non suddiviso in sequenze, è dunque articolato in tre momenti che si svolgono in punti diversi dello stesso scenario. La narrazione è contraddistinta dall'insistenza su coppie dicotomiche di elementi: storia - fiaba, natura - magia, sacro - profano, interno - esterno. La presenza di questi contrasti rende il narrato una ricostruzione totalmente subordinata alla prospettiva di chi descrive; nello scritto non vi è insomma l'obiettività di una cronaca, ma solo l'emozione di un'esperienza soggettiva.

Libertà della neve, pubblicato sul quotidiano «Il Messaggero», è inserito in una sezione dal titolo «Cronache di stagione»; il testo è introdotto da precisi riferimenti spaziali e temporali: Sestriere, gennaio. Nonostante questi elementi, così come per *Portovenere*, non siamo di fronte a una narrazione di tipo cronachistico. Anche in questo caso il narrato si articola in tre momenti, segnalati dalla presenza di tre sequenze, collocate in spazi riconducibili alla stessa città e in tempi distinti, ma compatibili con l'andamento di una giornata di villeggiatura. Analizziamo nello specifico le sezioni:

- La prima parte definisce il tempo dell'arrivo, segnando il passaggio dalla città al contesto innevato del Sestriere. Il viaggio si colora di atmosfere magiche e suggestive ancor prima di raggiungere la meta:

Il primo strappo del treno, certo, ha rotto l'ultimo legame tra me e la città [...] Già intorno a me s'era formata una zona d'aria di quassù e talvolta [...] velocemente un odor puro di neve mi sfiorava il viso.

- Il secondo momento, temporalmente definito con precisione, è introdotto dall'espressione «Al mattino». Esso si svolge sulla pista da sci, dove gli sportivi assumono le sembianze di soldati:

Dalla porta grandissima escono decine e decine di persone molto importanti; consapevoli della loro importanza, [...] compiono [...] alcuni gesti necessari e sobri: poi, [...] si caricano gli sci sulle spalle e cominciano a camminare con aria marziale.

- L'ultimo segmento è chiaramente ambientato in una fase notturna:

La neve sotto la luna diviene bluastra; e il cielo non consente a essere veramente bruno: è di quell'irreale blu notte, quello che sembra solamente riservato alle illustrazioni di certe fiabe indiane.

La narratrice si ritrova nella «taverna dei turisti», un posto caldo e accogliente in cui irrompe un canto alpino malinconico e dolce, intonato davanti al fuoco.

Il racconto, come *Portovenere*, è organizzato sulla contrapposizione di elementi: città - montagna, interno - esterno. La narrazione, procedendo alla rappresentazione dei contrasti, ha inevitabilmente un ritmo discontinuo che oscilla tra le caotiche immagini urbane e il silenzio della neve, tra la meraviglia degli spazi aperti e il caldo tepore di un luogo che induce al raccoglimento e alla riflessione. Ancora una volta si rivela di assoluta centralità il punto di vista dell'io narrante che personalizza l'esperienza, trasformandola da resoconto in storia.

Il terzo racconto che analizziamo è *Trittico*, nel quale l'autrice/protagonista descrive tre magici momenti di una gita a Firenze. La novità più consistente, rispetto ai due testi precedentemente considerati, è la presenza di un secondo personaggio che affianca l'io narrante. La figura non è chiaramente definita, ma il riferimento, dolcemente insistito, alla dimensione del "noi" richiama una dinamica amorosa. Ricostruiamo l'organizzazione testuale:

- Il primo momento si colloca sui parapetti dell'Arno, in una non meglio precisata fase del giorno. Il segmento è dominato dalla presenza del "noi" e il paesaggio diviene uno specchio che restituisce costantemente l'immagine di questa unione:

Quando si è in due si crede che abitare in quelle case dovrebbe essere bellissimo: molti davanzali sono ornati di fiori [...] Si parla molto bene, così, appoggiati al parapetto senza fissare uno gli occhi dell'altro, ma guardando avanti a sé, nel cielo, o vagando con lo sguardo sull'acqua; sembra di parlare da soli e allora si ha più coraggio.

- La seconda sequenza si apre con la definizione del tempo («Di notte») e del luogo («In Piazza Signoria») in cui si svolge la scena. Il "noi", assoluto protagonista della prima fase, si dissolve e la piazza fiorentina diventa il palcoscenico di una rappresentazione, i cui attori sono le opere d'arte animate dalla magia notturna:

La Sabina scesa dal piedistallo del Giambologna non ha vergogna di mostrarsi nuda con sulla coscia le impronte profonde lasciate, in tanto tempo, dalle dita del romano.

Achille ha posto in terra Polissena e s'è tolto l'elmo; anche la madre si disinteressa della ragazza perché pensa che ormai, dopo tanti secoli, sarebbe meglio rassegnarsi agli eventi.

Cosimo scende di sella e carezza il cavallo che fa qualche morbido passo di danza, e intanto la musica suona.

Il sopraggiungere del mattino spazza via i sogni e le suggestioni della notte.

- Nella terza parte l'attenzione torna sul "noi"; la scena si sposta a bordo di una carrozza che conduce le due figure dal Viale dei Colli a San Miniato; l'ora è definita con estrema precisione («alle tre del pomeriggio»). La dinamica a due diventa, ancora una volta, la lente attraverso cui si osserva e percepisce il paesaggio e gli attori che lo popolano. Sono infatti presenti in questo segmento alcune figure umane che attirano lo sguardo dell'io narrante:

[...] c'è una donna che aspetta con un cappotto un po' corto e guarda la carrozza, girando piano la testa, fino a quando la vede scomparire a una svolta molle del viale. Più su una bambina gioca in uno spiazzo; la madre sta in piedi aspettandola e tiene nelle mani il paltoncino.

Le poche figure restano tuttavia prive di spessore; esse sono un tutt'uno con la sfondo su cui si staglia l'esperienza intima ed esclusiva dei due protagonisti, che scrutano il mondo con un unico sguardo e parlano con una sola voce, quella dell'io narrante.

In questo testo, oltre alla novità dello sdoppiamento dell'io che si dispone al racconto, bisogna sottolineare l'introduzione di un motivo che riscontreremo anche nei prossimi due scritti in esame, quello dell'opera artistica che prende vita e si fa carico di raccontare la propria storia, rendendo il narratore un semplice spettatore.

Il quarto racconto è *Incontri con la Primavera*, ambientato nella città di Napoli, dove la narratrice insegue la suggestiva personificazione della Primavera. Anche in questo caso abbiamo un testo tripartito, nonostante l'articolazione in cinque sequenze. Cerchiamo di inquadrare i tre momenti:

- La prima parte, corrispondente a due sequenze, si svolge sul Lungomare, dove la protagonista osserva lo spettacolo del golfo e della città che si specchia nel mare. Sono due gli elementi da evidenziare: il primo è la riproposizione del motivo dell'arte che si anima («Nel sole le statue della villa ritornavano a vivere; i muscoli che la pioggia aveva infiacchito si rinvigorivano; l'allegria del fauno che ballava [...] era giustificata; e anche il truce rapitore di Proserpina aveva ragione di cedere agli inviti della stagione»), il secondo, filo conduttore dell'intero racconto, è la rappresentazione di una Primavera viva, protagonista, con l'io narrante, di un dolce inseguimento:

Alzai gli occhi e mi si abbacinarono; sul muro della casa più prossima vidi aprirsi larghe chiazze viola, sparire, larghe chiazze verdi, disfarsi. [...] Così fu che, a Napoli, m'incontrai con la primavera.

Questa prima fase della storia è temporalmente ben definita, essa si colloca infatti nel momento più caldo della giornata, mezzogiorno.

- La seconda sezione, corrispondente alla terza sequenza graficamente individuata, ha luogo nel chiostro di Santa Chiara. Il frammento è totalmente costruito intorno alla dinamica che si sviluppa tra la protagonista e la personificazione della Primavera:

M'accorsi che era lei [la Primavera] veramente perché appena fui all'ultimo scalino e sboccai nel chiostro, tutto il mio sguardo fu pieno di un gran pesco fiorito. [...] Scelsi un sedile [...] In quel posto preciso certo ella m'attendeva poiché lì il pesco aveva lasciato calare alcuni petali rosei. [...] Quando le fui accanto udii le sue parole, ebbi le nari piene del suo profumo.

L'incantesimo si spezza per il sopraggiungere della pioggia che interrompe l'inseguimento, spingendo la protagonista a trovare riparo al coperto. Da questo momento prende avvio la terza e ultima parte, identificabile nel testo con i due segmenti conclusivi.

- Il terzo momento è all'interno del Museo di Capodimonte, dove la narratrice cerca il quadro della *Zingarella* del Correggio. Ancora una volta l'arte si anima e il motivo della primavera diventa parte integrante dell'opera:

[...] un quadro piccino così: mamma e bambino in un praticello verde, un prato umile, avanti alla casa del pittore; forse anche lui quel giorno aveva inteso l'invito della stagione e, presi i pennelli, aveva detto alla moglie: «Esci un po' fuori in giardino». Quella, innamorata come era, certo obbedì senza esitare. C'è tutto nel quadro, il loro amore e la primavera.

Il dipinto s'inserisce nell'ambito dell'iconografia mariana, ma lo sguardo di chi osserva trasforma il momento sacro in uno scorcio di quotidianità, in cui l'unica divinità presente è la Primavera stessa che avvolge la scena e guida la mano del pittore. Nel finale torna il sereno e le ultime parole del testo riprendono il motivo dell'inseguimento: «Allora in quest'ultima luce ritroverai gettata sui prati verdi, nel sole rosso, nuda la primavera».

Il racconto ha senza dubbio due protagoniste: la narratrice e la Primavera; il loro continuo perdersi e ritrovarsi scandisce le fasi della giornata e il passaggio da uno scorcio all'altro della città. Torna un elemento che abbiamo riscontrato già in

Portovenere e Libertà della neve: la contrapposizione tra il fuori (il golfo, il lungomare, il chiostro) e il dentro (il museo); lo schema si conferma un espediente per introdurre nel narrato una nota di intimità. In *Portovenere* l'ingresso nel tempio mette a nudo l'avidio bisogno della protagonista di possedere il luogo che la circonda; in *Libertà della neve* la taverna dei turisti, animata dal greve canto alpino, allontana la mondana rumorosità del Sestriere, inducendo la narratrice al raccoglimento, in *Incontri con la Primavera* l'episodio del museo sospende l'avventuroso percorso sulle tracce della Primavera e regala all'io narrante un momento di dolce riposo, attraverso la rievocazione di un quadro a cui si fa visita come a una persona cara.

L'ultimo racconto che analizziamo è *Una gondola aspetta*, ambientato a Venezia. La struttura del testo, articolata in una sequenza unica, non è tripartita come abbiamo osservato nei racconti precedenti. La trama si costruisce infatti intorno a un episodio centrale: la visita della protagonista alla tomba del Tintoretto. Nonostante la diversità nell'organizzazione testuale, lo scritto riprende uno dei motivi già riscontrati in precedenza: la suggestione dell'arte che prende vita. La protagonista si reca infatti presso la Madonna dell'Orto, una chiesa veneziana, che nel suo immaginario diventa un luogo denso di quotidiana semplicità:

Penso che andrò alla Madonna dell'Orto. Un nome familiare, amico.
Immagino una placida Madonna seduta nell'orticello di casa sua,
insalatina tenera per terra e rosette rampicanti sui muri.

Secondo un procedimento ormai evidente il sacro perde di solennità per diventare spettacolo di vita vissuta. Il meccanismo si basa sulla centralità della prospettiva dell'osservatrice che, nel momento in cui guarda, rende proprio l'oggetto, coinvolgendolo in una relazione intima e personale. L'episodio centrale della storia è costruito su questo meccanismo, per cui il luogo di sepoltura del Tintoretto diventa semplicemente la tomba di Jacopo, una persona conosciuta e cara:

E nessuno viene qui a trovare l'uomo che, stanco, ha intrecciato le operose
mani sul petto e dorme. Lo sento, sotto la pietra, a due passi da me; prego

per lui come per una persona cara: immobile, senza turbare il suo riposo, comprensiva per la sua stanchezza d'artista. [...] Adesso il raggio di sole è caduto proprio dove c'è scritto: «Jacopo». In fretta, vergognosa dei miei gesti, io mi tolgo dal petto una gardenia bianca, freschissima.

I cinque racconti considerati presentano dunque numerosi elementi comuni. Al centro della trama vi è sempre il rapporto tra l'io narrante, de Céspedes stessa, e il paesaggio; la relazione tra soggetto e scenario è di natura emotiva, per cui l'occhio di chi osserva determina le caratteristiche dell'oggetto osservato, privo dunque di un'insita oggettività. Le ricostruzioni dei luoghi attraversati dalla protagonista si collocano tra il sogno e la realtà; il testo, pur essendo fortemente lirico, non è privo di organizzazione - prevale nella maggior parte dei casi un'articolazione tripartita - e i frequenti rimandi a specifiche di spazio e tempo mitigano la componente magica, tuttavia dominante, contrapponendola alla concretezza degli scorci. I motivi del narrato sono strutturati intorno a coppie di elementi contrapposti; la scelta è volta a evidenziare lo scarto tra ciò che è e ciò che il soggetto, disposto al racconto, percepisce. Si tratta dunque di un meccanismo teso a esaltare la profonda e assoluta soggettività dello sguardo.⁹⁶

⁹⁶ Nelle due raccolte degli anni trenta non vi sono racconti che riprendono gli schemi e le caratteristiche del filone narrativo individuato. Vorrei tuttavia porre l'attenzione su alcuni elementi di continuità. Ne *L'anima degli altri* è presente il racconto *Nudo dell'Ottocento*, redatto in terza persona. Esso affronta una serie di temi legati al rapporto tra vita e arte, partendo da una relazione esclusiva che si instaura tra la protagonista e la città di Venezia. Si tratta dello stesso motivo riscontrato nei cinque racconti analizzati. In *Concerto* il racconto *Tre momenti* riprende l'organizzazione tripartita, individuando tre fasi di una giornata di villeggiatura. Lo spazio non è delineato con altrettanta chiarezza. Il lirismo di questo testo è fortemente limitato dagli obiettivi narrativi che, come abbiamo detto nella specifica ricostruzione, sono indirizzati ad approfondire i temi legati al modo in cui fare ricerca letteraria e comporre.

4.3 La forma

4.3.1 L'organizzazione dei testi

Delle quarantaquattro prime pubblicazioni che de Céspedes non comprende ne *L'anima degli altri* e in *Concerto* e che escono tra il 1934 e il 1937, ventotto sono redatte in terza persona⁹⁷ e sedici in prima.⁹⁸ Mentre nelle due raccolte la figura che funge da protagonista di ciascun racconto è quasi sempre individuabile con chiarezza, così come risulta evidente quanti testi abbiano al centro un soggetto femminile e quanti uno maschile, per molti degli scritti in terza persona esterni alle raccolte la ricostruzione di questi dati risulta più complessa. Il motivo fondamentale di questa difficoltà risiede nella rilevanza narrativa di alcune figure di comprimari che mettono in discussione la centralità del protagonista e determinano la coesistenza all'interno di un racconto di molteplici prospettive, a volte sia maschili che femminili. Racconti come *Atmosfere* o *Fantasmì*, su cui ci siamo già ampiamente soffermati nel paragrafo dedicato ai contenuti, presentano appunto uno schema che prevede la rappresentazione del punto di vista di più soggetti della storia. Nel caso del primo racconto il narrato ricomponne la prospettiva di Allegra, forse colei che possiamo definire la protagonista della storia, e dei due uomini, il poeta Darnelli e lo sportivo Lotti, che si contendono l'attenzione della donna. In *Fantasmì* invece si contrappongono nettamente due punti di vista: quello dello scrittore Riccardo e della moglie Stefania; il terreno di scontro è dato dalla presenza di Mara, un personaggio letterario inventato dall'uomo che rende gelosa la moglie. Anche ne *Il cancello*

⁹⁷ *Il professore, Giochi di luce, Parlare d'amore, La sfinge, Atmosfere, Reazione, Il sorriso della madre, Scrivere una novella, Soltanto un poeta, Due paia di scarpe, Una figlia, Ingresso sulla scala, Fantasmì, Il vestito da sera, L'avventura, Seconda superiore, Trittico, Il cancello s'apre con facilità, Primo incontro con l'amore, Adolfo sempre solo, Scoperta della primavera, Ancora fioriscono le margherite, Si ricomincia, Morte del mago, Carro con masserizie, L'uomo che portava il sole, Ragazze in cammino e Fuga in mare.*

⁹⁸ *L'uomo che avevo creato, Primo amore, Velocità, Ricordi, Il passato dietro il cancello, Trovare una donna, Portovenere, I bastoncini della maestra, Diario di un cameriere, Spiritismo, L'angelo in tasca, Libertà della neve, Finestra al crepuscolo, Incontri con la Primavera, Una gondola aspetta e Proprio qui la guerra.*

s'apre con facilità il narrato segue due distinte prospettive: quella di Nadina e quella di Sofia che si contendono lo stesso uomo.

Nel gruppo di racconti in prima persona invece l'individuazione della figura del protagonista è sempre immediata e la presenza in alcuni testi di rilevanti figure di comprimari risulta funzionale al rafforzamento della specifica prospettiva espressa dalla storia, quella dell'io che si dispone al racconto. In questo secondo gruppo è ricorrente inoltre la presenza di un io narrante, connotato al femminile, ma sulla cui identità lo scritto non fornisce particolari. Si tratta principalmente di quei testi che abbiamo analizzato nella sezione Cronache di viaggio (*Portovenere, Libertà della neve, Incontri con la Primavera, Una gondola aspetta*), nei quali dietro alla voce narrante si cela probabilmente l'autrice stessa. Un dato interessante è che anche tra i racconti in terza persona riscontriamo, in qualche caso, questa medesima modalità. Considerando, per esempio, *Scoperta della primavera*, su cui ci soffermeremo più ampiamente in seguito, notiamo come al centro dell'intreccio vi sia una figura femminile senza nome, la cui identità non è indagata nel dettaglio.

Tornando al concetto di rappresentazione di molteplici prospettive rileviamo anche che lo schema raggiunge un apice in alcuni testi in terza persona, nei quali a fungere da protagonista è un gruppo di soggetti. È il caso di *Seconda superiore e Ragazze in cammino*. Il primo ha al centro una scolaresca liceale di sole donne, alle prese con la difficoltà di conciliare lo studio con l'arrivo della primavera che spinge a fantasticare innanzitutto sul sogno d'amore. Il racconto, partendo dalla condizione di una singola classe di ragazze, indaga una categoria più ampia; leggiamo l'*incipit*:

Quella della seconda superiore è un'aula vecchissima; [...] È un'antica scuola e i banchi ricordano d'aver visto sedute varie generazioni. Un'aula, poi, ha una vita sempre così regolare che finisce per divenire una cosa solenne, senza età, come la pietra.

Fin dall'inizio dunque l'intento è nettamente chiarito: raccontare, attraverso l'esperienza di un piccolo gruppo di fanciulle, la condizione di molte, anzi di tutte. Il

dato da sottolineare è che al centro dell'intreccio vi è una comunità femminile che agisce come un soggetto unico.⁹⁹

Il secondo testo che ho citato è *Ragazze in cammino*; le protagoniste sono quattro giovani donne (Katie, Frieda, Lisa e Marta) che durante una gita in un bosco incontrano uno strano ragazzo che nella loro fantasia diventa Oberon, leggendario re delle fate. Anche in questo caso, come in *Seconda superiore*, al centro dell'intreccio troviamo una comunità al femminile; le identità dei singoli soggetti sono meglio chiarite, ma la volontà è sempre quella di ritrarre, attraverso dei profili specifici, l'universalità di una condizione.¹⁰⁰

L'insieme dei quarantaquattro racconti risulta, come è evidente, fortemente eterogeneo, soprattutto per quanto concerne la forma assunta dai testi. La grande varietà di modalità narrative adottate è dovuta, oltre che all'ampiezza del campione analizzato, alla maggiore libertà di espressione che l'autrice inevitabilmente possiede, non avendo i vincoli di coerenza formale e contenutistica che una raccolta, contenente un numero limitato di testi, impone. In questa ottica i racconti presi in considerazione nel capitolo sono molto importanti, in quanto rappresentano spesso i cantieri letterari delle principali opere dell'autrice non solo nell'ambito del genere racconto.¹⁰¹

⁹⁹ In *Concerto* è inserito il racconto *Il cielo è azzurro* in cui le protagoniste sono tre fanciulle che stanno per prendere i voti; i profili delle giovani sono resi all'interno della storia come se si trattasse di un soggetto unico. Pur se con questa specifica modalità, il racconto è il solo esempio, considerando i testi de *L'anima degli altri* e di *Concerto*, a presentare al centro dell'intreccio una pluralità di soggetti.

¹⁰⁰ A proposito del concetto di universalità di una condizione è interessante rilevare che, considerando la raccolta *Invito a pranzo* del 1955 e dunque la produzione di racconti più tarda dell'autrice, la tendenza è opposta rispetto a quanto riscontriamo nei testi degli anni trenta analizzati in questo lavoro. In *Invito a pranzo* non si tende mai a indagare uno *status* se non attraverso la singola e specifica esperienza; nella produzione degli anni trenta, sia interna che esterna alle due raccolte del 1935 e del 1937, al contrario de Céspedes esprime spesso la volontà di universalizzare il discorso, per tracciare dei modelli che valgono oltre i confini dell'esperienza particolare.

¹⁰¹ Ricordo che il romanzo *Nessuno torna indietro* ha come protagonista un gruppo di fanciulle. Si tratta di un'opera corale, in cui si seguono i diversi destini di alcune giovani donne. Racconti come *Seconda superiore* (1935) e *Ragazze in cammino* (1937) sono, a mio parere, esempi di quel filone narrativo che sfocia nella stesura del romanzo del 1938.

4.3.2 Una riflessione sulla forma frammento

Nell'opera di de Céspedes il frammento, come detto, è da considerarsi l'unità di misura base del genere racconto. Molti degli scritti oggetto di studio in questo capitolo sono infatti costruiti intorno a episodi che non ambiscono ad alcuna completezza. Questo meccanismo, in non pochi casi, è adoperato in modo così insistito da rendere complicata la comprensione della vicenda. Intendo dire che i racconti risultano spesso oscuri nel senso, poiché la struttura non è articolata intorno a fatti chiaramente delineati, ma piuttosto a frammenti di un episodio, del quale cogliamo inevitabilmente solo delle parti. Questo schema narrativo si realizza attraverso l'uso di determinati elementi: il tempo del presente e quello del passato si incrociano e, a volte, si confondono; in ogni caso il passato diventa il luogo e il tempo del mistero. I profili dei personaggi risultano fluidi; essi si determinano esclusivamente in base a ciò che i soggetti fanno; non vi è mai un'identità precostituita e integra, ma piuttosto frammenti di un carattere inafferrabile nella sua completezza. La prospettiva della narrazione si dispone sempre secondo un'ottica non onnisciente che segue il protagonista nel proprio agire. Per capire meglio il funzionamento di questi meccanismi è necessario verificare la loro applicazione in alcuni testi; faremo dunque riferimento a quattro racconti: *Il professore*, *Scoperta della primavera*, *Il passato dietro il cancello* e *L'angelo in tasca*. In ciascuno di questi è possibile riscontrare, come vedremo, tutti gli elementi sopra individuati.

Il professore, redatto in terza persona, ha come protagonista Antonio, una figura di mendicante/pellegrino dalle origini sconosciute, che alla fine del racconto scompare. Egli si accompagna al cane Totò ed è soprannominato il professore per la sua capacità di parlare in spagnolo. L'uomo si muove in una comunità di paese che, a seconda dei diversi soggetti e delle varie circostanze, lo usa, lo compatisce e ne è incuriosita. La narrazione si dispone secondo l'ottica di un osservatore che, al pari

delle persone di paese, non riesce a penetrare la verità che si cela dietro l'enigmatico profilo del protagonista. Egli risulta, agli occhi del piccolo mondo che lo circonda, un folle, ma la pazzia nel corso della narrazione non trova una conferma e neppure una smentita. Il profilo del professore è dunque fluido e indecifrabile, custode di un segreto che resta tale. Antonio è costruito in netta contrapposizione ai paesani, la sua inafferrabile essenza si sostanzia del conflitto tra un tempo presente e uno passato della propria esistenza. La contrapposizione risulta tanto forte da rendere i due momenti delle dimensioni dotate di coordinate spaziali oltre che temporali; in questa logica il passato è un altrove lontano e irrecuperabile. Nella trama sono due gli episodi che indagano, senza fornire risposte certe, lo scontro tra il tempo attuale e quello ormai trascorso. Nel primo passaggio il protagonista colloquia con una donna del paese:

Una sera la sora Amalia l'aveva fatto entrare nel tinello per aiutarla a sbucciare i piselli; [...] Egli mentre sbucciava i piselli parlava. Io, forse, dovrò partire da questo paese [...] forse dovrò passare ancora una volta il mare. – Avete già viaggiato per mare, voi Professore? [...] Voi mi chiamate mendicante e sono un pellegrino e debbo camminare, camminare tanto, forse perché una sera lo ritroverò ... - Chi? Interrompe la donna. – Oh! Parlo di un raggio di sole. E forse allora non mi rivedrete più e sarò morto. [...] – Non sono pazzo, [...] e se vi lascio ridere tutti quando passo in piazza o quando parlo, è perché in fondo siete buona gente e mi volete bene. [...] – Prima ridevo io e un giorno me l'hanno portato via, il mio riso, *hombre de Dios!* Me l'hanno portato via e l'hanno messo sulle bocche degli altri.

Il secondo momento si verifica quando Antonio osserva un bambino che gioca nel giardino di una villa privata:

[Il Professore] Aveva le dita in bocca e tremavano, tremavano le sue labbra. Poi sorrideva al bimbo che non lo vedeva e mentre sorrideva gli cadevano le lacrime dagli occhi. – Luisito – diceva sommessamente – Luisito ... Il bimbo rimase solo nel giardino ed allora lentamente, come un ladro, il Professore si andò a sedere dietro il cancello. Anche Totò si avvicinò con lui. Il piccolo li vide e rimase perplesso. [...] – Luisito, *mi vida*, Luisito... Il bimbo tacque un momento e poi rispose a scatti come un uccellino: - Io sono Giancarlo ... [...] – Vattene, brutto, via – disse – Sei il Professore pazzo!

Il protagonista rincorre con evidenza un tempo che è andato perduto; nella frattura tra la condizione presente e un passato di cui resta solo il vago ricordo, si nasconde il

mistero non svelato che l'uomo porta in sé. Gli elementi che abbiamo individuato all'inizio della sezione sono tutti presenti: la fluidità del profilo del protagonista, il contrapporsi tra l'ora e l'allora, la prospettiva della narrazione non onnisciente.

Lo stesso schema si riscontra anche nel racconto *Scoperta della primavera*. Quest'ultimo, in terza persona, ha come protagonista una donna la cui identità non è approfondita; l'unico dettaglio fornito è che ella indossa un vestito nuovo. L'abito diventa immagine di un rinnovamento dell'animo, intuibile ma non esplicitato. La prospettiva del narrato segue i movimenti della donna che percorre un centro cittadino e si dispone all'ascolto dei propri pensieri, i quali giungono al lettore sottoforma di frammenti, non ricomposti dunque in una narrazione lineare. La trama si sviluppa alternando momenti presenti a ricordi di accadimenti passati; il passaggio dagli uni agli altri è quasi automatico, privo di elementi che segnino uno stacco nella narrazione. Leggiamo una parte del testo in cui è evidente questo andamento:

[La donna] Si ritrova in una vetrina di fori: accanto a lei altre donne passano, vestite di scuro; come ella ieri, com'era stata tutto l'inverno: mantello nero, cappello nero, scarpe nere. La pioggia batteva sul vetro dell'automobile, gocciole rapide, incerte correvano sul cristallo; ella seduta, si guardava nel vetro, immagine evanescente; [...] L'uomo accanto a lei aveva il bavero alzato. [...] Ogni tanto poi, senza guardarla, le posava una mano sui ginocchi. Fuori, la strada era piena di sibili, lucida d'acqua, la gente camminava lungo i muri, [...] scompariva nei portoni con sollievo. La donna cammina in mezzo al marciapiede, spavalda; dai portoni la gente si rovescia sulla strada; certe ragazze indugiano un poco sulla soglia, fissano il sole abbacinate [...] Tutte le automobili hanno i vetri abbassati.

Nel lungo passaggio il *flashback* inizia con «La pioggia batteva ...» e si chiude con «... scompariva nei portoni con sollievo»; non vi è dunque nulla che introduca o concluda la sequenza. I soli elementi che segnalano il passaggio sono: l'uso di differenti forme verbali (l'imperfetto durante il *flashback* e il presente nelle parti restanti) e la contrapposizione sistematica degli elementi descritti; da una parte troviamo infatti: la pioggia, l'oscurità negli abiti e nelle cose, il freddo, i vetri serrati dell'automobile, i portoni che offrono riparo ai passanti dal temporale; dall'altra

invece: il sole, i fiori sui vestiti, il caldo, i vetri delle auto abbassati, i portoni dai quali le ragazze escono per godere del tepore della bella stagione. La contrapposizione tra presente e passato, resa mediante la concretezza di queste descrizioni, racchiude il mistero della condizione della protagonista, intuibile ma non svelata, come avviene per Antonio ne *Il professore*.

Gli altri due racconti che analizziamo sono *Il passato dietro il cancello* e *L'angelo in tasca* che, al contrario dei casi precedenti, sono redatti in prima persona. La prospettiva del narrato è dunque in entrambi quella di un io femminile, non delineato nel dettaglio, che filtra la vicenda attraverso il proprio sentire. Nelle due trame si produce la medesima contrapposizione tra la dimensione del presente e quella del passato che abbiamo riscontrato nei racconti analizzati in precedenza. Questo meccanismo innesca una dinamica del mistero che diventa parte integrante dell'esperienza della protagonista e dei soggetti che si relazionano con lei. In entrambi i casi inoltre presente e passato assumono una consistenza spaziale, diventando dunque delle dimensioni fisiche, dei luoghi a cui la memoria si lega saldamente.

Cominciamo da *Il passato dietro il cancello*, in cui una donna visita alcuni posti della propria infanzia, accompagnata da un lui che a volte è percepito come intruso e altre come salvatore. Il passato della narratrice/protagonista è, così come per Antonio ne *Il professore*, un altrove misterioso e quasi magico che nasconde momenti decisivi nel prodursi dell'identità del soggetto, i quali tuttavia non vengono rivelati. Leggiamo:

Giungemmo avanti alla villa. [...] La villa abbandonata aveva le finestre chiuse, gli occhi chiusi come una persona morta. E il silenzio ovattava il viale dei tigli come se neppure una vita animale si agitasse tra le fronde. [...] Qualcosa di selvaggio, d'incolto regnava nel giardino. La natura sembrava, però morta. Era una ricostruzione senza vita dello scenario dei miei anni passati. [...] Avevo paura quasi del buio che avanzava insistente, inesorabile [...] non c'era nulla di me oltre il cancello.

La mostruosità del rudere, dominato da un opprimente senso di morte, racchiude in sé il segreto di un tempo lontano; nessun elemento è introdotto per chiarire e la protagonista semplicemente sfugge dal luogo di ricordi. La donna e l'uomo della storia sono legati da un sentimento affettuoso sulla cui natura non vi sono però certezze. La dinamica conflittuale di attrazione/repulsione che la protagonista applica, suggerisce l'idea di un rapporto tra innamorati. Ancora più sfuggente è la natura della relazione tra i due soggetti de *L'angelo in tasca*; quest'ultimo ha al centro una figura femminile che, insieme a un personaggio maschile, si aggira tra i mercatini natalizi di Piazza Navona a Roma. I due profili sono appena abbozzati; la loro consistenza di personaggi è completamente racchiusa nelle azioni che compiono e filtrata attraverso il sentimento della donna che esprime la prospettiva del racconto. Il narrato procede attraverso una continua alternanza tra il presente, vissuto tra le bancarelle, e il passato, fatto di ricordi lontani e infantili. Il susseguirsi delle sequenze è serrato e produce un sovrapporsi dei due piani temporali; la donna a un certo punto si chiede:

Ma pensi veramente mai a come complicheremmo la nostra anima infantile se potessimo ritrovarla oggi? Così la complicavamo entrambi avvolgendola in quell'ansia curiosa, in quella coscienza della felicità che allora c'era ignota.

Queste sono le parole che aprono il racconto:

Forse perché vedesti il cielo così terso e puro ti nacque nell'animo quel desiderio d'anni lontani e semplici, quella nostalgia di attonite beatitudini.

Il tempo di oggi si confonde con quello di ieri e il mercatino natalizio è l'occasione per rivivere un periodo lontano, misterioso e non pienamente condiviso. Tra l'uomo e la donna sussiste infatti contemporaneamente una vicinanza e una distanza; leggiamo:

Avrei voluto parlarti di un mio capriccio [...] E invece non ti parlavo per rispettare il tuo presepio che non conoscevo – pensa, vicini così, con due presepi ignoti nel ricordo – e che non sapevo se fosse stato più bello del mio, ma l'avrei creduto difficilmente.

Anche in quest'ultimo testo riscontriamo dunque l'utilizzo degli stessi meccanismi evidenziati in precedenza: i personaggi sono tratteggiati in maniera vaga, il conflitto tra presente e passato è continuo e le due dimensioni assumono consistenza fisica - «[...] Il Natale è sempre lo stesso» si legge, a indicare uno spazio e un tempo che si ripetono uguali e diversi nell'arco della vita -; la prospettiva non si spinge oltre le azioni dei personaggi e l'io femminile, passando continuamente dall'ora all'allora, ricostruisce entrambe le dimensioni in modo frammentario e parziale.

Pur con modalità narrative differenti (*Il professore* e *Scoperta della primavera* sono in terza persona, mentre *Il passato dietro il cancello* e *L'angelo in tasca* in prima), l'autrice adotta dunque una medesima forma testuale, in cui non è la compiutezza di uno specifico episodio a essere oggetto d'indagine, ma soltanto l'insieme di frammenti di una storia, la quale resta in gran parte nascosta all'interno di un tempo passato, evocato nella narrazione, a seconda dei casi, come un sogno o un incubo.

4.3.3 Il frammento diaristico: *Diario di un cameriere*

Vi è un testo, tra quelli esterni a *L'anima degli altri* e a *Concerto*, uscito una sola volta, l'8 dicembre del 1935 su «Il Mattino» di Napoli, dal titolo *Diario di un cameriere*, che presenta una forma testuale di grande originalità per quanto attiene al genere racconto. Lo scritto è infatti redatto sottoforma di diario e la voce narrante è quella di un cameriere che, con brevi notazioni giornaliere, racconta ciò che accade intorno a lui. Le sequenze si susseguono incalzanti e i filoni tematici ripercorsi sono tre: le vicende che coinvolgono una coppia di innamorati, assidui frequentatori del locale in cui il cameriere lavora; le traversie di Oreste, collega del protagonista/narratore; i fatti riguardanti il privato della voce narrante. Tutto è affrontato col medesimo tono conciso, attraverso il quale il protagonista riflette

sull'amore, sul lavoro e sulla vita con senso pratico e disincanto. L'utilizzo della forma diaristica conferisce al narrato lo stesso andamento riscontrato nei racconti analizzati in precedenza (*Il professore*, *Scoperta della primavera*, *Il passato dietro il cancello* e *L'angelo in tasca*). In *Diario di un cameriere* la storia si articola infatti attraverso un intreccio continuo dei tre filoni tematici individuati, ricomponendo una narrazione fatta esclusivamente di frammenti. Non manca poi l'elemento del mistero, assoluto protagonista dei quattro testi citati poco sopra, anche se affrontato, in questo caso, in modo più divertito. Così il cameriere annota riguardo alla donna della coppia che frequenta abitualmente il locale, ma che dopo un litigio si presenta al ristorante senza l'uomo e in compagnia di un diverso gruppo di persone:

5 febbraio – Ho visto quella del 4 in un gruppo di gente rumorosa, di sera, a pranzo. Sembrava smagrita, triste. Mi guardava con aria di complicità, di tanto in tanto, sbirciava verso il tavolo 4 che era occupato da due inglesi. Ho cercato di individuare quale fosse il marito, ma non l'ho capito. Erano tutti uomini giovani.

7 febbraio – Sono contento che quella del 4 l'altra sera avesse l'aria di annoiarsi, non so che darei per sapere che è successo. Ma certo non può essere finito.

Come si evince anche da questi esempi la prospettiva del racconto è disposta secondo un'ottica precisa e parziale, quella del cameriere che conosce e commenta esclusivamente quella porzione di mondo che osserva. Si tratta di un ulteriore elemento che avvicina la struttura di questo testo a quanto verificato per gli scritti considerati in precedenza, nei quali il punto di vista espresso non è mai onnisciente, anzi fortemente vincolato a una visione particolare e limitata, sia che la modalità narrativa adottata sia in terza persona che in prima.

In generale la scelta della forma diario si inserisce nella volontà di rafforzare l'idea di narrazione per frammenti; l'obiettivo non è raggiungere la completezza di una storia, ma delineare alcune tessere di un mosaico, facendo soltanto intuire il disegno che esse nascondono. Il narrato è dunque teso a ritrarre la suggestione del momento e il tutto diventa un semplice corollario.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Alba de Céspedes

In volume

L'anima degli altri. Novelle, Roma, Prof. P. Maglione, 1935.

Comprende: *Un ladro, La camicia da sposa, Il tempio chiuso, Il miracolo, Il capolavoro, Arsura, Serenità, La madre celebre, Nudo dell'Ottocento, Disincanto, Autorità, Il rifugio, Colore locale, Signorina Teresa, Un mazzo di viole, La casa sul laghetto azzurro, Il dubbio, La sua strada.*

Io, suo padre. Romanzo sportivo, Lanciano, Carabba, 1935.

Prigionie, Lanciano, Carabba, 1936.

Comprende: *Nox, Domani, Cammino, Inquietudine, Piangere, Una lacrima, Venezia, Strade, Pascolo alpino, Notte (Veglia, Insonnia, La nostra ora), Museo del passato, Verità, Nervi, Morte mancata, Colloquio, Malia, Firenze, Solitudine, Rimembranze, Tensione, Egoismo, Ombra, Armonie, Paura, Contemplazione, Tenerezza, Bolle di sapone, Silenzio delle cose, Malinconia, Ore perdute, Miraggi, Presepio dei poveri, Mani, Le vele, Luci nel fiume, Fedeltà, Incubo, Stagione, La mia stella, Prigionia.*

Concerto, Lanciano, Carabba, maggio 1937.

Comprende: *Porto, È caduta una stella, Concerto a Massenzio, Rosso di sera, Tre momenti, Viaggio di notte, Sera sul ponte, Intermezzo, Il cielo è azzurro, Musica da camera, Favole accanto al camino, Sesto posto, quarta fila, Non è una notte di marzo, Mi chiamo Regina.*

Nessuno torna indietro. Romanzo, Milano, Mondadori, 1938; Roma, Edizioni Mondadori - Roma, 1944; Milano, Mondadori, «Romanzi e racconti», 1945; Milano, Mondadori, «La Medusa degli italiani», 1952; Milano, Mondadori, «Il bosco», 1959; Milano, Mondadori, «I libri del pavone», 1961; Milano, Mondadori, «Narratori italiani», 1966; Milano, Mondadori, «Gli Oscar. I libri settimanali», 1966; Milano, Club degli Editori, «900», 1972; Milano, Mondadori, «Oscar narrativa», 1988; Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, pp.3-304.

Fuga. Racconti, Milano, Mondadori, «Lo Specchio. I narratori del nostro paese», 20 dicembre 1940; Milano, Mondadori, «Lo Specchio. I narratori del nostro tempo», 1945; Milano, Mondadori, «La Medusa degli italiani», 1949.

Comprende: *Fuga, Il pigionante, L'albero amaro, Tornato alla madre, Incontro col diavolo, I sogni, Paura di morire, Giornata di nervi, Incontro con la sirena, Padre e figlia, Mattino di settembre, Tempo della madre, Incontro con la poesia, La casa in piazza.*

Dalla parte di lei. Romanzo, Milano, Mondadori, «La Medusa degli italiani», 1949; Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», 1953; Milano, Mondadori, «Narratori italiani», 1957; Milano, Mondadori, «Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes», 1962; Milano, Mondadori, «Il bosco», 1964; Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 1976; Milano, Mondadori, «Scrittori italiani», 1994; Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, pp.305-828.

Quaderno proibito. Romanzo, in 25 puntate su «Settimana Incom», Milano - Roma, dal 23 dicembre 1950 al 16 giugno 1951; Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», 1952; Milano, Mondadori, «I libri del pavone», 1961; in «Selezione del libro», Milano, Reader's Digest, 1962, pp.7-161, (versione ridotta); Milano, Mondadori, «Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes», 1963; Milano, Mondadori, «Gli Oscar. I libri settimanali», 1967; Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 1970; Milano, Mondadori, «Oscar narrativa», 1980; Bergamo, Euroclub, 1980, pp.5-206; Milano - Novara, Mondadori - De Agostini, «Evergreen», 1989; Milano - Novara, Mondadori - De Agostini, «Gli indimenticabili romanzi d'amore», 1994; Milano, Mondadori, «Oscar. Scrittori del Novecento», 1995; Roma, Supplemento «L'Unità», 2006; Milano, Il Saggiatore-Net, «Narrativa», 2006; Milano, Mondadori, «I Meridiani», pp.835-1085.

Invito a pranzo. Racconti, Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», luglio 1955; Milano, Mondadori, «Narratori italiani», 1957; Milano, Mondadori, «Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes», 1966.

Comprende: *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).

Prima e dopo. Racconto, Milano, Mondadori, «Grandi narratori italiani», 1955; Milano, Mondadori, «I libri del pavone», 1964; Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 1977.

Quaderno proibito. Commedia in due tempi, Milano, Mondadori, «Il bosco», 1962.

Il rimorso, Milano, Mondadori, «Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes», 1963; Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 1969.

La bambolona, Milano, Mondadori, «Narratori italiani. Opere di Alba de Céspedes», 1967; Milano, Mondadori, «Gli Oscar», 1970; Milano - Novara, Mondadori - De Agostini, «I grandi best sellers», 1986.

Chansons des filles de mai. Poèmes, Paris, Seuil, 1968.

Comprende: *La peur*, *Nos garçons*, *Lettre à une mère*, *Ma soeur Pilar*, *Je voudrais écrire des poèmes*, *Berceuse pour un enfant sans nom*, *Autoportrait*, *Son prénom*, *Vengeance*, *Deux soeurs jumelles*, *Fatigue*, *L'aveu*, *Les fourmis*, *Il faut patienter*, *Noces*, *30 Mai 1968*, *Ma chambre*, *Ils ne sauront jamais*, *La Grande Saison*, *Les départs*.

Le ragazze di maggio, traduzione italiana a cura dell'autrice, Milano, Mondadori, 1970.

Comprende: *La paura*, *I nostri ragazzi*, *Lettera a una madre*, *Mia sorella Pilar*, *Vorrei scrivere poesie*, *Ninnananna per un bambino senza nome*, *Autoritratto*, *Il nome*, *Vendetta*, *Le gemelle*, *Stanchezza*, *La dichiarazione*, *Le formiche*, *Bisogna aver pazienza*, *Nozze*, *30 Maggio 1968*, *La mia camera*, *Non sapranno mai*, *La Grande Stagione*, *Le partenze*.

Sans autre lieu que la nuit. Roman, Paris, Seuil, 1973; Paris, Livre de Poche, 1975.

Nel buio della notte, traduzione italiana a cura dell'autrice, Milano, Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri», 1976; Bergamo, Euroclub, 1980, pp.207-523; Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, pp.1087-1474.

Racconti de *L'anima degli altri*

Il segreto, «Il Giornale d'Italia», Roma, 21 gennaio 1934, p.3; con il titolo *Il dubbio*, in *L'anima degli altri*, cit., pp.189-196.

Il capolavoro, «Il Messaggero», Roma, 15 maggio 1934, p.3; in «Il Secolo XIX», Genova, 20 maggio 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.63-72.

La casa su laghetto azzurro, «Il Messaggero», Roma, 4 giugno 1934, p.4; in *L'anima degli altri*, cit., pp.179-187.

Signorina Teresa, «Il Messaggero», Roma, 31 luglio 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.157-166.

Un mazzo di viole, «Il Messaggero», Roma, 4 settembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.167-177.

La sua strada, «Il Messaggero», Roma, 25 settembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.197-209.

Autorità, «Il Messaggero», Roma, 12 ottobre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.129-137.

La madre celebre, «Il Messaggero», Roma, 27 ottobre 1934, p.3; in «Il Mattino», Napoli, 2 giugno 1935, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.97-104.

Arsura, «Il Messaggero», Roma, 30 novembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.73-82.

Colore locale, «Il Messaggero», Roma, 8 dicembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.149-156.

Il rifugio, «Il Messaggero», Roma, 28 dicembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.139-147.

Il tempio chiuso, «Il Mattino», Napoli, 30 dicembre 1934, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp. 37-48.

Disincanto, «Il Messaggero», Roma, 30 gennaio 1935, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.119-127.

Serenità, «Il Messaggero», Roma, 25 febbraio 1935, p.3; in *L'anima degli altri*, cit., pp.83-95.

Nudo dell'Ottocento, «Il Messaggero», Roma, 9 marzo 1935, p. 3; in *L'anima degli altri*, cit., pp. 105-117.

Un ladro, in *L'anima degli altri*, cit., pp.5-22.

La camicia da sposa, in *L'anima degli altri*, cit., pp.23-36.

Il miracolo, in *L'anima degli altri*, cit., pp.49-62.

Racconti di Concerto

Favole accanto al camino, «Il Messaggero», Roma, 8 novembre 1935, p.3; in «Il Secolo XIX», Genova, 19 novembre 1935, p.3; con il titolo *Favole*, in «La Stampa della sera», Torino, 1 dicembre 1936, p.2; in «L'Ora», Palermo, 28 febbraio 1937; in *Concerto*, cit., pp.235-241.

Non è una notte di marzo, «La Stampa della sera», Torino, 19 marzo 1936, p.3; in «L'Ora», Palermo, 14 giugno 1936; con il titolo *Non è una notte d'autunno*, in «Il Messaggero», Roma, 1 dicembre 1936, p.3; con il titolo *Non è una notte d'autunno*, in «Il Secolo XIX», Genova, 4 dicembre 1936, p.3; in *Concerto*, cit., pp.263-270.

Concerto a Massenzio, «Il Messaggero», Roma, 18 luglio 1936, p.3; in «Il Secolo XIX», Genova, 20 luglio 1936, p.3; in *Concerto*, cit., pp.37-44; in «Film», 24 maggio 1941.

Sera sul ponte, «Il Messaggero», Roma, 3 agosto 1936, p.2; in «Il Secolo XIX», Genova, 4 agosto 1936, p.3; in *Concerto*, cit., pp.171-177.

Tre momenti, «Il Messaggero», Roma, 14 settembre 1936, p.2; in *Concerto*, cit., pp.115-124.

Mattino, «Il Messaggero», Roma, 4 novembre 1936, p.5; in «Il Secolo XIX», Genova, 6 novembre 1936, p.3; con il titolo *Il cielo è azzurro*, in «L'Ora», Palermo, 11 febbraio 1937; con il titolo *Il cielo è azzurro*, in *Concerto*, cit., pp.201-210; con il titolo *Il cielo è azzurro*, in «Grazia», Milano, 27 novembre 1941.

Stelle lucenti, «Il Mattino», Napoli, 1 gennaio 1937, p.3; con il titolo *É caduta una stella*, in *Concerto*, cit., pp.15-36; con il titolo *É caduta una stella*, in «Grazia», Milano, 31 luglio 1941, pp.24-25 e 47.

Sesto posto, quarta fila, «Il Messaggero», Roma, 8 febbraio 1937, p.2; in *Concerto*, cit., pp.243-262.

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.

Musica da camera, «Il Mattino», Napoli, 21 marzo 1937, p.3; in *Concerto*, cit., pp.211-233.

Rosso di sera, in *Concerto*, cit., pp.45-114; in «Quadrivio», Roma, 26 settembre, pp.3-4 (I puntata); 3 ottobre, p.7 (II puntata); 10 ottobre, p.6 (III puntata); 17 ottobre 1937, p.6 (IV puntata); in

«Illustrazione del Popolo», Torino, 15 giugno (I puntata); 21 giugno 1941 (II puntata); in *Invito a pranzo*, cit., pp.85-121.

Porto, in *Concerto*, cit., pp.1-14.

Viaggio di notte, in *Concerto*, cit., pp.125-169.

Mi chiamo Regina, in *Concerto*, cit., pp.271-293.

Racconti di *Fuga*

L'albero amaro, «Il Mattino», Napoli, 27 giugno 1937; con il titolo *Albero amaro*, in «Il Messaggero», Roma, 11 settembre 1937; con il titolo *L'albero amaro*, in *Fuga*, cit., pp.129-140.

Donna sul trapezio, «Le grandi firme», Milano, 30 giugno 1938; con il titolo *I sogni*, in «Il Messaggero», Roma, 17 novembre 1940; in *Fuga*, cit., pp.179-187; con il titolo *Una donna sul trapezio*, in «Tomori», Tirana, 19 ottobre 1941; con il titolo *Quand l'amour flirt avec la mort*, in «Constellation», Paris, 1959.

Mattino di settembre, «Il Messaggero», Roma, 6 ottobre 1939; in *Fuga*, cit., pp.293-302.

Incontro col diavolo, «Il Messaggero», Roma, 22 ottobre 1938; in «Il Secolo XIX», Genova, 28 ottobre 1938; in «Il Brennero», Trento, 16 e 17 novembre 1938; in *Fuga*, cit., pp.169-178; in «La Voce di Napoli», Napoli, 27 gennaio 1941.

La casa in piazza, «Tempo», Milano, 19 ottobre 1939, pp.9-11; in *Fuga*, cit., pp.325-349; con il titolo *La maison sur la place*, in «Marie Claire», Paris, marzo 1959.

Notturmo e fuga, «Il Messaggero», Roma, 6 dicembre 1939; in «Il Secolo XIX», Genova, 7 dicembre 1939; in «Il Brennero», Trento, 11 dicembre 1939; senza titolo in *Fuga*, cit., pp.15-20.

Tempo della madre, «Il Messaggero», Roma, 4-5 gennaio 1940; in «Il Brennero», Trento, 7 gennaio 1940; in *Fuga*, cit., pp.303-313; in «La Voce di Napoli», Napoli, 10 agosto 1942.

Incontro con la poesia, «Il Messaggero», Roma, 23 gennaio 1940; in «Il Brennero», Trento, 27 gennaio 1940; in *Fuga*, cit., pp.315-324; con il titolo *Primo incontro con la poesia*, in «Almanacco della donna italiana», Firenze, XXI (1940), 21, pp.182-186.

Giornata di nervi, «Il Messaggero», Roma, 22 marzo 1940; in «Il Brennero», Trento, 24 marzo 1940; in «Corriere Eritreo», Asmara, 28 marzo 1940; in *Fuga*, cit., pp.243-253.

Incontro con la sirena, «Il Messaggero», Roma, 9 giugno 1940; in *Fuga*, cit., pp.255-265.

Padre e figlia, «Tempo», Milano, 29 agosto 1940, pp.27-30; in *Fuga*, cit., pp.267-291; con il titolo *La promenade*, in «Marie-France», Paris, aprile 1965.

Il pigionante, in *Fuga*, cit., pp.21-127.

Tornato alla madre, in *Fuga*, cit., pp.141-168.

Paura di morire, in *Fuga*, cit., pp.189-242.

Racconti di *Invito a pranzo*

Parentesi, vedi notizia nei racconti di *Concerto*.

Rosso di sera, vedi notizia nei racconti di *Concerto*.

La sposa, «Nuova Antologia», Roma, 1 settembre, pp.16-31 (I parte); 16 settembre 1942, pp.89-104 (II parte); con il titolo *A Espôsa*, in «Anhemhi», IV (1953); in *Invito a pranzo*, cit., pp.9-52; con il titolo *Le mauvais sort*, in «Revue des deux mondes», Paris, maggio-giugno 1959.

Domenica, «Tempo», Milano, 18 febbraio 1943, pp.36-37; con il titolo *Celeste*, in «Il Giornale dell'Emilia», Bologna, 9 novembre 1945; 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.131-132.

Pranzo col capitano Smith, in «Domenica», Roma, 15 luglio 1945, p.6; con il titolo *Lungo pranzo col signor Smith*, «Milano Sera», Milano, 4-5 giugno 1947; con il titolo *Invito a pranzo*, in *Invito a pranzo*, cit., pp.123-132.

Senza dire addio se ne andava l'amore, «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.16-17; 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*, Firenze, Sansoni, 1967, pp.1015-1017; in *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, pp.138-143.

Compagni di viaggio, «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.157-164.

Odore di fumo, «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 12 aprile 1953, p.3; in «Gazzetta del Lunedì», Genova, 22 marzo 1954; in *Invito a pranzo*, cit., pp.141-147; con il titolo *Une odeur de fumée*, «Marie-France», Paris, settembre 1959.

La sciarpa grigia, «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.209-215.

La lezione, «Gazzetta del Popolo», Torino, 19 aprile 1953, p.3; in «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 26 aprile 1953; in *Invito a pranzo*, cit., pp.217-223; con il titolo *La leçon*, in «La Revue de Paris», Paris, LXXVII (1970), marzo, pp.8-12.

Due amanti, «La Stampa», Torino, 21 aprile 1954, p.3; in *Invito a pranzo*, cit., pp.149-155; in «Amica», Milano, 2 luglio 1980, pp.134-137.

La ragazzina, «La Stampa», Torino, 23 maggio 1954, p.3; in «Dramma», Torino, aprile 1955; in *Invito a pranzo*, cit., pp.255-272; in «Pop», 21 ottobre 1966, pp.41, 94-95; in *Modern italian short stories*, Boston, D.C. Heath and Co., 1959; con il titolo *La petite*, in «Elle», Paris, 27 maggio 1960; in «Amica», Milano, 2 luglio 1980, pp.134-137.

Le campane, «La Stampa», Torino, 27 giugno 1954, p.3; in *Invito a pranzo*, cit., pp.165-171.

Vacanze in città, «La Stampa», Torino, 8 agosto 1954, p.3; in *Invito a pranzo*, cit., pp.191-198.

Il libretto, «La Stampa», Torino, 26 settembre 1954, p.3; in *Invito a pranzo*, cit., pp.133-140; con il titolo *Le livret*, «Revue des deux mondes», Paris, 15 settembre 1960, pp.308-313; in «Festival du roman», Paris, aprile 1961, 43, pp.409-411; con il titolo *Ma bonne Séraphine*, in «Candide», Paris, 5 settembre 1962; in *Selezione del libro. I grandi successi condensati*, Milano, Reader's Digest, 1970, pp.300-308.

La bicicletta rossa, «La Fiera letteraria», Roma, 7 agosto 1955, p.3; in *Invito a pranzo*, cit., pp.199-208.

Giornata d'agosto, in *Invito a pranzo*, cit., pp.173-189.

Il muro del liceo, in *Invito a pranzo*, cit., pp.225-264.

Racconti fuori dalle raccolte - prime pubblicazioni

1934-1939

- Il professore*, «Il Messaggero», Roma, 11 luglio 1934, p.3.
L'uomo che aveva creato, «Il Messaggero», Roma, 6 agosto, 1934.
Giochi di luce, «Il Messaggero», Roma, 16 agosto 1934, p.3.
Parlare d'amore, «Il Messaggero», Roma, 22 novembre 1934, p.3.
La Sfinge, «Il Messaggero», Roma, 14 gennaio 1935, p.4.
Atmosfera, «Il Mattino», Napoli, 3 febbraio 1935, p.3.
Reazione, «Il Messaggero», Roma, 19 febbraio 1935, p.3.
Primo amore, «Il Messaggero», Roma, 18 marzo 1935, p.4.
Il sorriso della madre, «Il Secolo XIX», Genova, 29 marzo 1935, p.3.
Scrivere una novella, «Il Mattino», Napoli, 31 marzo 1935, p.3.
Velocità, «Il Messaggero», Roma, 19 aprile 1935, p.3.
Soltanto un poeta, «Il Mattino», Napoli, 5 maggio 1935, p.3.
Due paia di scarpe, «Il Messaggero», Roma, 28 maggio 1935, p.3.
Ricordi, «Il Messaggero», Roma, 15 giugno 1935, p.3.
Una figlia, «Il Messaggero», Roma, 27 giugno 1935, p.3.
Il passato dietro il cancello, «Il Messaggero», Roma, 23 luglio 1935, p.3.
Trovare una donna, «Il Mattino», Napoli, 30 luglio 1935, p.3.
Ingresso sulla scala, «Il Messaggero», Roma, 31 luglio 1935, p.3.
Fantasm, «Il Messaggero», Roma, 15 agosto 1935, p.3.
Portovenere, «Il Messaggero», Roma, 31 agosto 1935, p.3.
Il vestito da sera, «Il Messaggero», Roma, 24 settembre 1935, p.3.
L'avventura, «Il Messaggero», Roma, 2 ottobre 1935, p.3.
I bastoncini della maestra, «Il Mattino», Napoli, 20 ottobre 1935.
Seconda superiore, «Il Messaggero», Roma, 29 novembre 1935, p.3.
Diario di un cameriere, «Il Mattino», Napoli, 8 dicembre 1935.
Spiritismo, «Il Secolo XIX», Genova, 20 dicembre 1935, p.3.
L'angelo in tasca, «Il Messaggero», Roma, 27 dicembre 1935, p.3.
Libertà della neve, «Il Messaggero», Roma, 14 gennaio 1936, p.3.
Trittico, «Il Messaggero», Roma, 21 giugno 1936, p.3.
Il cancello s'apre con facilità, «Il Messaggero», Roma, 18 agosto 1936, p.3.
Finestra al crepuscolo, «La Stampa della sera», Torino, 3 settembre 1936, p.3.
Primo incontro con l'amore, «Il Messaggero», Roma, 11 ottobre 1936.
Adolfo sempre solo, «Il Messaggero», Roma, 19 dicembre 1936, p.3.
Scoperta della primavera, «Il Messaggero», Roma, 24 marzo 1937, p.3.
Ancora fioriscono le margherite, «Il Messaggero», Roma, 10 aprile 1937, p.3.
Incontri con la Primavera, «Il Mattino», Napoli, 18 aprile 1937, p.3.
Una gondola aspetta, «Il Messaggero», Roma, 15 maggio 1937, p.3.
Si ricomincia, «Il Messaggero», Roma, 12 giugno 1937, p.3.
Morte del mago, «Il Messaggero», Roma, 28 luglio 1937, p.3.
Proprio qui la guerra, «Il Messaggero», Roma, 24 agosto 1937, p.3.
Carro con masserizie, «Il Messaggero», Roma, 6 luglio 1937, p.3.
L'uomo che portava il sole, «Il Messaggero», Roma, 30 ottobre 1937, p.3.
Ragazze in cammino, «Termini», Fiume, 14-15 ottobre-novembre 1937, pp.309-310.
Fuga in mare, «Il Messaggero», Roma, 7 dicembre 1937, p.3.
Nove persone sul Fraiteve, «Il Messaggero», Roma, 24 febbraio 1938.
Il vento, «Clan», 7 aprile 1938.
Finestra, «Il Messaggero», Roma, 7 giugno 1938.
Visita alla vecchia contessa, «Il Messaggero», Roma, 20 luglio 1938.
Fine di un amore, «Il Messaggero», Roma, 26 agosto 1938..
Donna di fiori, «Il Messaggero», Roma, 16 novembre 1938.
Via della luna, «Il Milione», Milano, 17 novembre 1938.
Amore degli alberi, «Il Messaggero», Roma, 4-5 febbraio 1939.
Della nostalgia, «Il Messaggero», Roma, 15 marzo 1939.
Amica d'infanzia, «Il Milione», Milano, 1 giugno 1939.
Discorsi con una palma, «Il Messaggero», Roma, 21 e 22 giugno 1939.
Pellegrinaggio al Divino Amore, «Tempo», Milano, 6 luglio 1939.
Nostalgia di Roma nel mese d'agosto, «Il Messaggero», Roma, 29 e 30 luglio 1939.

Appuntamento con l'amore, «Il Messaggero», Roma, 25 agosto 1939.
Quindici anni, «Il Messaggero», Roma, 29 ottobre 1939.

1940-1948

Gioventù sotto il vetro, «Il Messaggero», Roma, 11 febbraio 1940.
La befana, «Tempo», Milano, 13 marzo 1941 (I parte); 20 marzo 1941 (II parte).
Passaggio del girovago, «Il Messaggero», Roma, 17 luglio 1941.
Quando arriva il vento, «La Lettura», Milano, 1 gennaio 1942.
Bambina, «Tempo», Milano, 25 giugno 1942.
Angelo e Demonio, «L'Illustrazione italiana», Milano, 19 luglio 1942.
Presentare Anna, «Tempo», Milano, 1 settembre 1942 (I parte); 16 settembre 1942 (II parte).
Un cappello nuovo, «Il Mattino», Napoli, 2 maggio 1943.
Il bosco, «Fronte Unito», Il Cairo, 29 giugno 1944.
Lettera a Mussolini, «Bollettino di informazioni», Bari, 13 gennaio 1944.
Quelli di Pennadomo, «Voci», 12 agosto 1944.
Viaggio al paese distrutto, «Corriere di Roma», 17 settembre 1944.
Fra poco sorge la luna, «Mercurio», Roma, 6 febbraio 1945.
La casa nuova, «Umanità della casa», 6-7 novembre-dicembre 1946.
Un ricordo di scuola, «Milano Sera», Milano, 6 agosto 1947.
Una casetta lassù in cima alla collina, «Milano Sera», Milano, 23 ottobre 1947.
La conquista del quartiere, «Milano Sera», Milano, 24 novembre 1947.
Lo sfratto, «Il Domani d'Italia», Napoli, 20 gennaio 1948.
Soldato inglese, «Risorgimento», Napoli, 15 febbraio 1948.
Due ombre sulla polvere, «Milano Sera», Milano, 5 marzo 1948.
E l'uscio si chiuse, «Milano Sera», Milano, 8 maggio 1948.
Il signor Nicola, «Risorgimento», Napoli, 18 maggio 1948.

1953-1955

La casa, «Gazzetta del Lunedì», Genova, 12 ottobre 1953.
Incontro d'autunno, «Tutti», Milano, 23 maggio 1954.
Due amiche, «La Stampa», Torino, 2 gennaio 1955.
Ottantadue ore, «La Stampa», Torino, 23 gennaio 1955.
Gli addii, «La Stampa», Torino, 20 febbraio 1955.
La sorpresa, «La Stampa», Torino, 13 marzo 1955.
Melampo, «La Stampa», Torino, 7 agosto 1955.
Benigno, «La Stampa», Torino, 21 agosto 1955.

1956-1966

Per grazia ricevuta, «La Stampa», Torino, 22 gennaio 1956.
Scalo a Nizza, «La Stampa», Torino, 26 febbraio 1956.
Fine di giornata, «La Stampa», Torino, 12 agosto 1956.
I complici della pazzia, «La Stampa», Torino, 12 dicembre 1956.
La donna di New York, «Grazia», 13 ottobre 1957.
I baci di Osvaldo, «Grazia», 13 ottobre 1957.
La paura, «Arianna», I (1957), 9, dicembre.
Une vocation, «Revue des deux mondes», 15 gennaio 1965, pp. 198-206; con il titolo *Una vocazione*, «Nuova Antologia», C (1965), febbraio, pp.178-186.
Peter di Malta, «Esso Rivista» XVIII (1966), 3, maggio-giugno.

Materiali relativi alla raccolta *Concerto* presenti nella sezione *Racconti e articoli* dell'archivio dell'autrice

Non è una notte di marzo, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.4).

Concerto a Massenzio, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.2).

Il cielo è azzurro, racconto dattiloscritto in due copie di cui una con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.3, cc.3).

È caduta una stella, con il titolo *Le stelle*, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.14).

Sesto posto, quarta fila, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.11).

Musica da camera, racconto manoscritto con correzioni (1936 novembre 8, Terminillo) (cc.18).

Rosso di sera, racconto manoscritto con correzioni (1936 novembre 9- 1936 novembre 20) (cc.53); racconto dattiloscritto in due redazioni con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.29, cc.29) (lacune in uno dei dattiloscritti); traduzione in inglese del racconto.

Porto, racconto dattiloscritto con integrazioni e correzioni manoscritte (s.d.) (cc.8) (manca c.2).

Viaggio di notte, racconto manoscritto con correzioni (1936 agosto Forte dei Marmi) (cc.32); testo a stampa con correzioni autografe (1936) (pp.223-261).

Mi chiamo Regina, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.14).

Materiali relativi ai racconti fuori dalle raccolte (1934-1939) presenti nella sezione *Racconti e articoli* dell'archivio dell'autrice

Il professore, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in 2 redazioni una delle quali incompleta (s.d.) (cc.6, cc.3).

Parlare d'amore, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

La Sfinge, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).

Atmosfere, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Reazione, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Primo amore, racconto manoscritto e dattiloscritto incompleto (s.d.) (cc.9, cc.4).

Il sorriso della madre, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Soltanto un poeta, con il titolo *Si firmava Miranda*, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.4, cc.4).

Due paia di scarpe, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.7).

Ricordi, con il titolo *L'eredità*, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.3, cc.3).

Il passato dietro il cancello, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in tre redazioni ed una copia (s.d.) (cc.3, cc.4, cc.4, cc.4).

Trovare una donna, racconto dattiloscritto in due redazioni (s.d.) (cc.5, cc.5).

Ingresso sulla scala, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in due redazioni (s.d.) (cc.5, cc.5).

Fantasm, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).

Il vestito da sera, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).

L'avventura, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (sd) (cc.5).

I bastoncini della maestra, con il titolo *Ho rubato*, racconto dattiloscritto in tre redazioni ed una copia (s.d.) (cc.7, cc.6, cc.5, cc.5).

Seconda superiore, racconto dattiloscritto in due copi (s.d.) (cc.4, cc.4).

Diario di un cameriere, racconto dattiloscritto in due copie (1937 novembre 15) (cc.4, cc.4).

Spiritismo, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5); con il titolo *Tavolino che balla*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.7).

L'angelo in tasca, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).

Trittico, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.5).

Il cancello s'apre con facilità, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).

Finestra al crepuscolo, con il titolo *Una finestra al crepuscolo*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).

Sulla spiaggia alle tre, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).

Adolfo sempre solo, con il titolo *Signor Adolfo sempre solo*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4).

Scoperta della Primavera, con il titolo *Vestito nuovo*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).

Ancora fioriscono le margherite, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.4, cc.4).

Una gondola aspetta, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Morte del mago, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.4).

Carro con masserizie, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.3).

Ragazze in cammino, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.6).

Fuga in mare, racconto manoscritto con correzioni (s.d.) (cc.3); racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Nove persone sul Fraiteve, racconto dattiloscritto incompleto (s.d.) (cc.5).

Il vento, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in due redazioni (s.d.) (cc.5, cc.6).

Finestra, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte e testo a stampa (s.d.) (cc.4, pp. 213-221).

Visita alla vecchia contessa, con il titolo *Visita*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.3).

Fine di un amore, racconto manoscritto e dattiloscritto entrambi con correzioni in due redazioni (s.d.) (cc.3, cc.5); racconto dattiloscritto in due redazioni una delle quali con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.4, cc.4).

Primo incontro con l'amore, con il titolo *Incontro con l'amore*, racconto dattiloscritto in due copie (s.d.) (cc.5, cc.5).

Via della luna, con il titolo *La vedova*, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.10).

Amore degli alberi, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte e testo a stampa in 4 redazioni (s.d.) (cc.5, cc.5, cc.5, pp.13-20).

Della nostalgia, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.5).

Discorsi con una palma, racconto dattiloscritto (s.d.) (cc.7); racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in due redazioni e copie (s.d.) (cc.5, cc.7, cc.5, cc.5, cc.5).

Pellegrinaggio al Divino Amore, racconto dattiloscritto in due redazioni e una copia (s.d.) (cc.3, cc.3, cc.3).

Appuntamento con l'amore, racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte in due redazioni ed una copia (s.d.) (cc.6, cc.6, cc.6).

Quindici anni, racconto manoscritto e dattiloscritto entrambi con correzioni in due redazioni (1939 ottobre 23) (cc.4, cc.6); racconto dattiloscritto con correzioni manoscritte (s.d.) (cc.6); con il titolo *Un uomo arrivato*, racconto dattiloscritto in due redazioni e copie (s.d.) (cc.6, cc.6, cc.6, cc.8, cc.8, cc.8).

Critica

Opere di carattere generale

A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 273-278.

R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp.5-46.

G. GENETTE, *Frontiere del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, cit., pp.271-290.

T. TODOROV, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, cit., pp.227-270.

I. SCARAMUCCI, *Due tempi di Alba de Céspedes*, in ID., *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1970, pp.163-171.

M. A. PARSANI, N. DE GIOVANNI, *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Bari, Lacaita, 1984, pp.7-62.

S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1984.

M. ZANCAN, *La donna, Letteratura Italiana V, Le Questioni*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985.

M. RUSCONI, *Nuovi percorsi tra esperienza e scrittura*, in M. R. CUTRUFELLI (a cura di), *Scritture, scrittrici*, Milano, Longanesi, 1988, pp. 11-84.

Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988.

P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo Editore, 1993.

T. TODOROV, *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp.65-81.

R. BRAIDOTTI, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli editore, 1995.

L. GIUVA, *Archivi neutri e archivi di genere*, in LILITH. RETE INFORMATIVA DI GENERE FEMMINILE, *Reti della memoria. Censimento di fonti per la storia delle donne in Italia*, a cura di Oriana Cartaregia e Paola De Ferrari, Genova, Coordinamento donne, lavoro, cultura, 1996, pp.13-42.

G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, vol. II, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998, pp.4-21.

L. MELANDRI, *Quel raccontare femminile* [1992], in AA. VV., «Lapis. Sezione aurea di una rivista», Milano, Manifestolibri, 1998, pp. 17-23.

M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione italiana*, Torino, Einaudi, 1998, pp.101-103; 105-109.

- A. ROMITI, *Gli archivi domestici personali tra passato e presente*, in *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, a cura di L. Casella e R. Navarrini, Udine, Forum, 2000, pp. 13-31.
- J.SCHIAVINI TREZZI, *I piccoli archivi domestici*, in *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, cit., pp.165-184.
- M. ZANCAN, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp.87-135.
- Racconti italiani del Novecento*, a cura e con saggio introduttivo di Enzo Siciliano, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, pp. IX-XXV [tomo primo], pp. 137-138, 1982 [tomo secondo].
- Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.
- L. GIUVA, *Le carte di una vita*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp.116-117.
- M. MESSINA, *Gli archivi letterari*, in *Alba de Céspedes*, cit., p.115.
- A. MIOLA, *Il fondo personale. Archivio e Biblioteca*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 118-122.
- C. DEMARIA, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.
- F. CONTORBIA, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp.307-329.
- L. DI NICOLA, *Raccontare la Resistenza*, in *Alba de Céspedes* cit., pp.226-255.
- P. GABRIELLI, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp.266-306.
- M. GIOVANNONI, *Legami magistrali. Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, (Presentata da L. FORTINI), in «DWF», Roma, aprile-settembre 2005, pp.58-83.
- L. GIUVA, *L'archivio come autodeterminazione*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp. 383-391.
- A. MIOLA, *Il riordinamento e l'inventariazione: criteri, scelte, problemi*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp.392-397
- M. C. STORINI, *Fatti di poca importanza: la forma racconto*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp.66-88.
- M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, cit., pp.19-65.
- ID., *Il “prima” e il “dopo” nella scrittura di Alba de Céspedes*, in *La memoria della Politica*, a cura di Fiamma Lussana e Lucia Motti, Roma, Ediesse, 2007, pp.333-340.
- ID., *Figure della memoria. La storia nei racconti delle donne*, in *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, a cura di Patrizia Gabrielli, Luisa Cigognetti e Marina Zancan, Roma, Carocci, 2007, pp.149-182.
- A. ASOR ROSA, *Alba de Céspedes e il “romanzo di formazione”; Alba de Céspedes ovvero “dalla parte di lei”*, in *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III. *La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009, pp.358-360; 413-414.
- M. ZANCAN, *Introduzione*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit., pp. IX - LXII.
- ID., *Cronologia*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, cit., pp. LXIII - CXLV.
- L. DI NICOLA, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini Editore, 2012, pp.15-82; 133-149; 153-188.

Interviste

P. CARROLI, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes in Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., pp.132-194.

Cinque domande a Alba de Céspedes, in «La fiera letteraria», 7 agosto 1955, pp.1-2.

Articoli e recensioni sulla raccolta *L'anima degli altri*

A. P., «Il Piccolo», Roma, 11 giugno 1935.

F. S., *L'anima degli altri*, «Il Secolo XIX», Genova, 16 giugno 1935.

«Il Messaggero», Roma, 2 luglio 1935.

«Il Popolo di Roma», 4 luglio 1935.

U. DETTORE, *Racconti di Alba de Céspedes*, «Il Meridiano», 4 luglio 1937.

Articoli e recensioni sulla raccolta *Concerto*

Concerto, «Il Messaggero», Roma, 8 giugno 1937.

«Meridiano di Roma», 20 giugno 1937.

Concerto, «Il Piccolo», Roma, 22 giugno 1937.

S. BENCO, *Trifogli di scrittrici*, «Il Piccolo della sera», 8 luglio 1937.

E. GIOVANNETTI, "*Concerto*" di Alba de Céspedes, «Il Giornale d'Italia», Roma, 8 agosto 1937.

«Il Brennero», Trento, 24 agosto 1937.

F. JOVINE, *Racconti di Alba de Céspedes*, «Quadrivio», Roma, 29 agosto 1937, p.8.

B. MIGLIORE, *Alba de Céspedes, Concerto*, «L'Italia che scrive», Roma, XX (1937), 9, settembre, p.222.

L. GIUSSO, *Racconti di Alba de Céspedes*, «Il Mattino», Napoli, 10 novembre 1937.

G. GAGLIANO, *Concerto*, «L'Ora», Palermo, 28 dicembre 1937.

G. GRANZOTTO, *Concerto*, «Il Lavoro», Genova, 8 gennaio 1938.

G. M., *Alba de Céspedes*, «Termini», Fiume, III (1938), 17, gennaio, p.364.

F. BERNARDELLI, «La Stampa», Torino, 17 marzo 1938.

A. BOCELLI, *Alba de Céspedes. Concerto*, «Almanacco Letterario Bompiani», Milano, 1938, p.107.