

rigino risuona, anzi, come il segnale che una strada al cambiamento era rimasta aperta, e la rivolta si fa «segno spontaneo e inequivocabile della lotta che sta cambiando la nostra società»⁴⁶. Se l'illusione politica durò poco («quelle rivoluzioni erano previste, questo l'abbiamo saputo dopo. Sono state anche provocate da persone che volevano far cadere il presidente, non era una cosa spontanea. Ma i giovani credono a queste cose, ci ho creduto pure io!»⁴⁷), restarono nondimeno le poesie che, in una lettera-poema inedita diretta al suo editore, de Céspedes definisce «ces fleurs / sauvages, poussées sur le rivage / de l'espoir, / dans l'air empoisonnée / par le gaz, de votre printemps / rouge»⁴⁸, e che diedero alla loro autrice grandi soddisfazioni: buone recensioni, un contatto con i giovani che la rafforzò, la scoperta di essere, a quasi sessant'anni, «un jeune auteur français». È importante, nel sottolineare lo scarto – la poesia, innanzitutto, e la scelta della lingua francese – che le *Chansons* tracciano rispetto alla produzione di Alba de Céspedes, leggere queste liriche come interne a quella particolare linea di *engagement* che ha caratterizzato la produzione creativa della scrittrice, e al tempo stesso considerarle come spinta e passaggio fondamentale a una nuova fase intellettuale. In essa de Céspedes, da Parigi, sembra riflettere sulla crisi della forma-romanzo, lavorando in parte su di un recupero della forma lirica e su di uno sperimentalismo della strutturazione romanzesca che la rende vicina a contemporanei esperimenti degli anni Settanta; si dedica, inoltre, sempre più intensamente a una forma espressiva come quella della sceneggiatura; chiude, infine, il cerchio della sua ricerca letteraria su di un laboratorio di scrittura, rimasto inedito, che si presenta insieme come romanzo storico e libro di memorie dedicato a Cuba. Queste esperienze e molto di questo impegno e di questa ricerca hanno origine proprio in questo ultimo scorcio degli anni Sessanta, quando il clima parigino restituisce alla scrittrice un nuovo fervore intellettuale e creativo.

Il lavoro sulla forma della sceneggiatura, innanzitutto, dopo gli impegni già ricordati della fine degli anni Cinquanta per l'adattamento delle sue opere per il cinema francese⁴⁹, si arricchisce di altri capitoli: una riduzione televisiva – dopo il tramonto del progetto teatrale – del *Cahier interdit*, nel 1966⁵⁰; nel 1967 la

46. de Céspedes, *Le ragazze di maggio*, Mondadori, Milano 1970, risvolto di sovracoperta. La raccolta è l'autotraduzione di *Chansons des filles de mai*, Éditions du Seuil, Paris 1968.

47. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 139.

48. «questi fiori / selvaggi, / spinti sulla riva / della speranza, / nell'aria avvelenata / dal gas, della vostra primavera / rossa» (Alba de Céspedes a Paul Flamand, lettera datt. del 13 agosto 1968, inviata da Roma, presso IMEC).

49. A essi vanno aggiunti almeno i nomi di due importanti sceneggiature destinate al cinema: *Le amiche* (1955), tratta da *Tra donne sole* di Cesare Pavese, sceneggiata da Michelangelo Antonioni (che firma la regia), Suso Cecchi d'Amico e Alba de Céspedes, e *Nicodemo* (1958), progetto cinematografico al quale de Céspedes lavora insieme a Giuseppe Colizzi e a Paola Masino e che non sarà realizzato: ma in *Giulietta degli spiriti* Federico Fellini vi trarrà ispirazione, come è documentato in L. Di Nicola, *Per una biografia di Alba de Céspedes*, in *Alba de Céspedes*, Catalogo della mostra (Roma, 3-22 ottobre 2001), a cura di M. Zancan, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001, p. 133 ("Scrittrici e intellettuali del Novecento", 2).

50. *Le Cahier interdit*, girato nel 1966, è trasmesso nel 1968, con la regia di Jean-Claude Benardot e la sceneggiatura dello stesso Benardot e di Michel Andrieu.

rielaborazione teatrale della *Bambolona*, progettata per l'Italia e per la Francia con Raf Vallone⁵¹; l'impegno intorno a un progetto cinematografico tratto dal *Rimorso*, al quale lavora assiduamente nel 1969 con il regista Giorgio Bontempì; l'adattamento televisivo *Fraises d'automne*, scritto insieme a una giovane regista francese, Fabienne Strouvé, del racconto *Autunno*, realizzato nel 1972⁵².

Cuba, città d'origine, dove de Céspedes ritorna più volte fra il 1967 e il 1968, si impone nel frattempo sempre di più nei suoi ricordi e nei suoi progetti: l'idea di un "romanzo cubano" che si porta dietro, con note e appunti, dalla fine degli anni Quaranta, trova finalmente un nuovo impulso proprio in questo periodo:

C'est à Paris, aux forces qui me viennent de l'estime qu'on m'a montrée à Paris, ou à l'Italie, comme vous dites, que je dois d'avoir, le 14 décembre, écrites les premières pages de "La nuit du cyclone"? D'avoir trouvé tout à coup le mécanisme, la technique, le langage, de ce livre que je pense d'écrire, pour lequel je prends des notes depuis 1948? Avant de partir de Paris, j'en ai trouvé la clef, mais ce n'était pas encore suffisant.

Le fait est que je ne voulais pas donner une "histoire de famille" [...] et, puisqu'il s'agit de moi aussi, je ne voulais pas donner au public une nième autobiographie, avec le prétexte de la vérité brute [...]

È al suo editore francese, François Wahl, che de Céspedes rivolge il suo interrogativo iniziale: è alla fiducia, all'ambiente ritrovato a Parigi che deve una rinnovata spinta creativa o al suo soggiorno romano? Una risposta si avrà solo nei trent'anni successivi, quando Parigi le si presenta sempre più come uno spazio di ripiegamento e di solitudine, un non luogo capace di restituire un'immagine di Cuba su cui lavorare infaticabilmente. Ma la soluzione è già, a quest'altezza cronologica, nel destinatario della domanda: solo il suo editore francese, infatti, è reso partecipe nei dettagli della lavorazione del romanzo cubano. Egli, anzi, interviene con giudizi e consigli nell'officina creativa di questa *Notte del ciclone* che non tarda a diventare, dopo grandi cambiamenti e ripensamenti, e dopo numerose interruzioni, *Con gran amor*⁵³, romanzo che accompagnerà instancabilmente una nuova stagione dell'impegno.

51. La *pièce*, in realtà, fu poi realizzata solo da Vallone, autore e regista di un suo adattamento del romanzo dal quale la scrittrice prese le distanze.

52. *Les Fraises d'automne* è trasmesso in televisione nel 1973, con la regia di Fabienne Strouvé, anche sceneggiatrice insieme ad Alba de Céspedes.

53. «È a Parigi, alle forze che mi vengono dalla stima che mi è stata dimostrata a Parigi, oppure è all'Italia, come sostiene lei, che devo il fatto di avere, il 14 dicembre, scritto le prime pagine de "La notte del ciclone"? Di aver trovato d'un tratto il meccanismo, la tecnica, il linguaggio di questo libro che penso di scrivere e per il quale prendo appunti sin dal 1948? Prima di partire per Parigi ne ho trovato la chiave, ma non era ancora sufficiente. Il fatto è che non volevo fare una "storia di famiglia" [...] e, visto che tratta anche di me, non volevo offrire al pubblico un'ennesima autobiografia, con il pretesto della pura verità [...]» (Alba de Céspedes a François Wahl, lettera dell'11 gennaio 1965, cit.).

54. Un'indagine su questo romanzo inedito è stata condotta da Stefania Ghirardello, che a *Con gran amor* ha dedicato la sua tesi di dottorato «*Con gran amor*». *Frammenti di un romanzo cubano*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2001-2002 e lo studio *Con gran amor*, pubblicato in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, cit., pp. 187-215.

Il Sessantotto non lascia, infatti, in de Céspedes solo la percezione della disillusione. Certo, «sono tempi brutti dappertutto», come scrive al suo traduttore, Louis Bonalumi, ma il disfacimento a cui assiste non la esenta dall'interrogarsi sulla possibilità di trovare momenti e modalità di azione e di intervento: «Tutto è da rifare, ma quando e come?»⁵⁵. È il 1969, anno che si chiude proprio con la scelta di una presa di posizione netta, anche se in controtendenza, che culmina, l'anno seguente, con la decisione di iscriversi al Partito comunista, proprio quando molti intellettuali, invece, lo stavano lasciando:

Roma, 28 dicembre 1969, ore 7.45

[...] Nei giorni scorsi, la politica mi ha preoccupata, presa totalmente, senza lasciar posto ad altro pensiero: e forse una nuova calma, e una nuova inquietudine, si manifestava in me per la mia decisione di iscrivermi al Partito. Decisione sulla quale dovrei scrivere a lungo, ma che risponde alla necessità di avere un volto preciso, un campo dove battermi, e nonostante gli appunti e le critiche che potrei muovere al PC, è pure l'unico nel quale ritrovo la mia gente, le mie aspirazioni⁵⁶.

Tanto la pratica quanto la politica dell'*engagement* costituiscono, a mio avviso, un elemento che va tenuto fortemente presente, nella ricostruzione dell'ultimo trentennio parigino di Alba de Céspedes: si tratta di un atteggiamento morale che scompone l'immagine monolitica di una scrittrice italiana chiusa, all'estero, in un pur fruttuoso isolamento, così come mette in discussione l'ipotesi che la riflessione sulla crisi, culturale e sociale, sia risolta solo sul piano della pura ricerca stilistica e narrativa. È un impegno, quindi, che arriva ad incidere sull'ultima fase della sua attività letteraria, caratterizzata, prima ancora che dalla dichiarazione d'amore per Cuba – o, meglio, contemporaneamente a essa –, dalla sperimentazione narrativa sulla forma-romanzo, condotta nelle pagine di *Sans autre lieu que la nuit*⁵⁷ su tematiche sempre più determinate da uno stretto legame col presente.

3

Nel buio di una notte metropolitana

Una conferma sembra venire da alcuni appunti che precedono l'inizio della lavorazione e della fase ideativa vera e propria del romanzo, e che rivelano il fatto che, nel 1965, la scrittrice avesse l'idea, seppure ancora piuttosto vaga, di costruire una sorta di *opera omnia* del malessere del XX secolo:

Sento che c'è qualcosa di orale da scrivere. L'idea che mi viene stanotte di un romanzo parlato da molte persone, qualcosa che, con un urlo, restituisce l'uomo a se

55. Alba de Céspedes a Louis Bonalumi, lettera autografa del 5 agosto 1969, presso ADC.

56. de Céspedes, *Diario 28 dicembre 1969-11 marzo 1972*, 23 dicembre 1969, c. 20 («Roma»).

57. Per una lettura del romanzo collocata nel contesto dello sperimentalismo degli anni Settanta, cfr. il saggio di F. Bernardini Napolitano, *La sperimentazione narrativa negli anni Settanta: «Nel buio della notte»*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, cit., pp. 142-57.

stesso. Un'opera di sintesi della situazione presente, delle statistiche, della sete materiale, della inadattabilità dell'uomo che deve essere adattato, alla società presente. Ormai ci si riunisce solo per protestare, per dire non va, non va; e ci dovrebbe essere dunque un nuovo vangelo, un libro di testo della nuova condizione umana, Cristo, siamo arrivati al limite del dolore, al punto che taluni pensano che il dolore non esiste⁵⁸.

L'urlo, il carattere di oralità, i numerosi personaggi, il presente, il dolore: sono elementi che ritroveremo, tutti, nelle pagine di *Sans autre lieu que la nuit*, che cominciano ad essere stese solo due anni più tardi, nella primavera del 1967, restando quindi al proprio interno traccia di questa tensione dimostrativa, pragmatica e a tratti apocalittica. La stessa che attraversa in maniera inedita e originale un'opera che, al tempo stesso, si presenta altamente sperimentale, inclusa in una linea di tendenza del rinnovamento del romanzo italiano definita recentemente da Asor Rosa come «magmatica»⁵⁹, ma che sembra nascere, a differenza di altri esperimenti coevi, proprio dalla volontà di recuperare una tensione civile e un *engagement* che, soli, possono opporsi al disfacimento apocalittico del presente.

Opera difficilmente, e forse inutilmente riassumibile, *Sans autre lieu que la nuit* rappresenta la prova estrema della narrativa decéspedesiana, caratterizzata da una corallità⁶⁰ che trova, attraverso la moltitudine di personaggi che animano le sue pagine (o meglio, personaggi, ma anche semplici nomi, comparse o fugaci apparizioni: per un totale di sessantacinque figure), la sua realizzazione più compiuta, anche in virtù di una sorta di processo di «contrazione». Le vicende narrate, infatti, si svolgono tutte fra il tramonto e l'alba della prima notte di primavera dell'anno 1972, in un tempo, quindi, ben determinato, e in uno spazio anch'esso preciso: Parigi⁶¹. Ma se le figure rappresentate tendono a perdere le caratteristiche tipiche, appunto, dei personaggi, e sono colte solo per frammenti, squarci, azioni che spesso rimangono in sospeso, esse comunque convergono – anche in una narrazione in cui, secondo le intenzioni dell'autrice, non doveva accadere niente di nuovo – a tracciare e a delineare un unico grande quadro, quello della storia e del luogo che attraversano e nel quale sono contenute: Parigi, la città, la metropoli, lo spazio che al contempo diventa il protagonista del romanzo.

58. de Céspedes, *Diario 21 agosto 1969-19 febbraio 1965*, 5 febbraio [1965], c. 115 («ore 9»).

59. Cfr. A. Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. III. *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 255-306. A *Nel buio della notte* sono dedicate, in particolare, le pp. 301-2.

60. Tratto distintivo del primo romanzo, *Nessuno torna indietro*, la corallità attraverso le opere di Alba de Céspedes, fino alla raccolta poetica a più voci *Chansons des filles de mai*.

61. Una scelta narrativa di contrazione spazio-temporale di joyceana memoria che, unita alla rappresentazione di una città – Dublino/Parigi – che si riflette negli individui che la abitano, potrebbe svelare la linea di un inedito rapporto in cui de Céspedes si confronta con un testo fondativo del Novecento letterario come *l'Ulisse*. È importante, inoltre, notare che Alba de Céspedes amava ricordare Joyce come figura di riferimento, in virtù degli ultimi vent'anni vissuti dallo scrittore in Francia, per il suo esilio volontario a Parigi.

La sperimentazione narrativa praticata da de Céspedes quindi si pone, sotto questo aspetto, non solo all'interno del panorama complessivo dello sperimentalismo letterario degli anni Settanta, ma anche della meditazione narrativa sulla Città che Calvino conduce in quegli stessi anni (*Le città invisibili* esce nel 1972, un anno prima di *Sans autre lieu que la nuit*)⁶³, condividendo con de Céspedes lo stesso luogo dal quale osservare il mondo. Parigi, per entrambi, è la cifra e la misura di un clima di libertà e di una condizione di impersonalità tale da permettere sperimentazioni innovative sul tema della metropoli, che altrove – e questo è vero soprattutto per de Céspedes – sarebbero state difficilmente realizzabili. Libertà e impersonalità, insieme al caos, alla grandezza degli spazi e alla dispersione, trasformano Parigi, da metropoli, in *metafora* della «condizione esistenziale dell'individuo nella modernità»⁶⁴.

La capitale francese, con le sue strade, i suoi quartieri (gli *arrondissements* numerati), la Senna e i *quais* che la costeggiano, i suoi locali e i suoi monumenti, i suoi caffè e le sue abitazioni, è posta prepotentemente al centro del racconto: un occhio invisibile e attento, quello del narratore, la percorre con rapidi tagli descrittivi, ma sono soprattutto i personaggi che la attraversano per tutta la notte a descriverla, a raccontarla, in una narrazione che registra interminabilmente i loro dialoghi spesso simultanei⁶⁵, senza l'intermediazione di una voce narrante che leghi le varie scene in cui le vicende, le azioni e le immagini si compiono. Accanto alle indicazioni continue che contribuiscono a rendere il profilo e la fisionomia dettagliata di Parigi, resa attraverso i nomi delle vie, delle chiese, dei parchi, delle piazze – indicazioni, tutte, che lasciano poco spazio alla genericità degli spostamenti e delle inquadrature –, la metropoli è quindi raccontata da una rappresentanza dei «dieci milioni di uomini» (p. 216)⁶⁶ che la vivono (e la stima condotta all'eccesso significa ancora più nettamente la sua enormità), ognuno in modo diverso, «in funzione della vita che vi conduce» (p. 327), in un moltiplicarsi e frantumarsi delle esperienze compiute in una «città che è mille città in una» (p. 217). «Une ville, si l'on y regarde de près, est un ensemble de journaux intimes», aveva dichiarato de Céspedes nel 1973, a proposito del suo osservare il mondo che la circonda, e riguardo al fatto di rappresentarlo – attraverso figure di donna, o attraverso l'immagine di una città – sempre in uno stesso libro, «toujours semblable et toujours différent»⁶⁶.

62. Innumerevoli sono però le differenze, a cominciare dal continuo riferimento al presente e alla realtà che de Céspedes mantiene intatto tenacemente, senza mai distanziarsene, e che Calvino, invece, dissolve nell'immaginazione di città favolose e senza tempo.

63. Zaccan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. 108.

64. «La città è uno spazio in cui le voci e le esistenze si fondono, si incontrano e si separano nel brulicchio indistricabile del vissuto, che per sua natura non è strutturabile in una forma ordinata [...]» (Bernardini Napoletano, *La sperimentazione narrativa negli anni Settanta: nel buio della notte*, cit., p. 143).

65. Le citazioni del romanzo sono date nella autotraduzione italiana (de Céspedes, *Nel buio della notte*, cit.) con la sola indicazione della pagina. Nella scelta di una semplificazione espositiva, quindi, si è omessa la corrispondente citazione dei brani originali del romanzo, pubblicato con il titolo *Sans autre lieu que la nuit* in francese per le Éditions du Seuil nel 1975.

66. «Una città, a guardarla da vicino, è un insieme di diari intimi»; «[...] sempre uguale e

Gli spazi dilatati e incontrollabili della metropoli pesano sui suoi abitanti che faticano a trovarvi un posto, a entrare in contatto reciproco stabilendo relazioni che permettano loro di non perdersi nella solitudine: «la città formicola di gente che passeggia, che invade le strade, traversa i ponti; [...] è così, in una grande città: la gente s'incontra, si sfiora, e poi si perde...» (pp. 161-2, corsivo nel testo). Pierre, il tassista (l'unico personaggio «vero», realmente esistito del romanzo, che de Céspedes ricorda di aver conosciuto⁶⁷), osserva la gente correre per le strade e si chiede: «Che cos'è un uomo, in una grande città? Non lo distingui neppure, tra migliaia di altri uomini» (p. 12). Mouloud, immigrato e sempre straniero, osserva Parigi dall'alto, e non si trattiene dal rivolgere quasi un'invocazione a don Lopez, il prete che aspetta, invano, per tutta la notte: «ma guardi questa città, Padre, com'è possibile che qui facciano caso a un uomo? deve buttare una bomba perché si avvedano di lui» (p. 253).

L'immensità degli spazi provoca dunque la dispersione delle relazioni umane, così che gli individui si disumanizzano, si ritrovano immersi in un «formicaio umano» che si muove senza sosta, contro il quale si può cercare solo di elaborare una forma di resistenza che permetta di «non essere calpestato, travolto...» (p. 328) dalla velocità e dalla frenesia cui si è costretti:

Tutti si affrettano, infatti: [...] si spazientiscono quando sono bloccati a un semaforo, quando non riescono a traversare sulle strisce. Dieci milioni di piedi scendono gli scalini del metrò e li risalgono: tutti sono agitati, affannati, tutti temono di essere in ritardo; innumerevoli mani fanno controllare automaticamente il biglietto nell'autobus o all'entrata del metrò, altre mani punzonano febbrilmente; e all'ingresso delle fabbriche, degli uffici, dei grandi magazzini, l'orologio di controllo sussulta, scatta, registrando, certificando presenze, assenze, ritardi [...] (p. 377).

La metropolitana, in questo quadro, figura metaforicamente l'impersonalità della città: ci si entra e si viene trasformati in anonimi «corpi» stanchi, mentre essa, quasi subendo per contrasto un processo di antropomorfismo, sembra fagocitarli: «calarsi nella bocca spalancata della metropolitana, il danaro già pronto, la tessera in mano; si viaggia sbalottolati tra innumerevoli altri corpi esausti, sudati» (p. 11)⁶⁸.

sempre diverso» (A. Daubenton, *Sans autre lieu que la vie*, intervista ad Alba de Céspedes, in *Les Nouvelles Littéraires*, 5 novembre 1973, p. 3).

67. «Non sono mai autobiografica. In quest'ultimo libro c'è un solo fatto vero, l'incontro con l'autista Pierre», ricorda de Céspedes nell'intervista a Massari, *Alba de Céspedes la "parigina"*, cit., p. 50. In realtà, de Céspedes non esplicita, in questa sede, il fatto che il personaggio di Daniel Launais, scrittore rivoluzionario condannato a morte in Brasile, per il quale Christiane si mobilita coinvolgendo in un appello intellettuali, politici, giornalisti e scrittori, richiama fortemente l'esperienza di Régis Debray, prigioniero nel 1969 in Bolivia, per la liberazione del quale de Céspedes stessa si attivò.

68. Affascinato dalla metropolitana è anche, significativamente, Calvino, attratto proprio dall'impersonalità che essa garantisce: «Col Metrò ho sempre avuto confidenza, da quando nella mia gioventù arrivai a Parigi la prima volta e scopersi che questo mezzo di trasporto così semplice da usare mi metteva la città intera a disposizione. [...] Oppure è l'anonimato che

Lontano dalla città sotterranea la situazione sembra non essere molto diversa: lo sanno bene i tassisti, come il già nominato Pierre e come Jacquot, sulla cui figura significativamente si apre e si chiude il romanzo. Il primo detesta vivere in città, e introduce il binomio città/campagna che altri personaggi faranno proprio, declinandolo ognuno in una funzione diversa⁶⁹: «Guardi che razza di traffico e mi dica se c'è gusto a vivere in una città del genere», si sfoga Pierre con un cliente, e aggiunge: «Qui non ci sono né odori né stagioni, non ci sono avventure, non c'è libertà...» (p. 40). Mentre Jacquot è ossessionato dalla fretta, e si sente prigioniero del suo taxi: «come se fossi all'inferno e correre sempre fosse la mia dannazione» (p. 231). Per sfuggire alla propria paura ripara, tutte le sere, in un caffè: è quanto fanno altri personaggi, che nei locali aperti la notte coltivano l'illusione di sottrarsi alla propria solitudine, mettendola in comune con quella degli altri; per questo la rappresentazione di locali, bar e caffè è frequente nel romanzo:

Di bar ve ne sono migliaia in una città come questa: [...] luoghi dove si va per bere senza aver sete, o essendo assetati di cose diverse da quelle che li offrono – le bevande sono lo scotto che si paga per rifugiarsi tra quelle pareti –, luoghi dove tutti indugiano, rimandando continuamente il momento di rincasare [...] (pp. 182-3).

A questa metropoli che è teatro di paure, alienazioni e soprattutto solitudini de Céspedes sembra rivolgere anche uno sguardo affascinato, che reca la traccia dell'amore che l'ha legata a Parigi, quando ormai il distacco dall'Italia è diventato, come i suoi stessi amici notano, «profondo e ineluttabile»⁷⁰. È lo stesso sguardo che alcuni personaggi rivolgono alla città, da quello di Jacquot che dichiara combattivo: «Io la difenderò fino all'ultimo, questa città. Tutti vogliono impadronirsene, darle la propria impronta, ma Parigi resiste» (p. 311), a quello di Guillaume Réglade, il direttore di un giornale che afferma di apprezzare proprio l'indifferenza che la città oppone alla gente:

– [...] non ci sono che tre città al mondo nelle quali si può vivere: Londra, New York e Parigi, ma una sola dove si mangia bene e dove non è necessario sbronzarsi per passare una piacevole serata fra amici; una sola dove la gente se ne fotte del prossimo e di tutto, ma con amore, con molto amore...– (p. 326).

Per finire con le parole di un altro personaggio, il giovane Eric, che si presentano quasi come un manifesto della dichiarazione d'amore che de Céspedes sembra tributare a Parigi: «la generosità di questa città che ti accoglie, ti celebra, ti abbandona e ti ignora, con la stessa premura; dove puoi esibirti o nasconderti, sparire, ad libitum, nella medesima rispettosa indifferenza» (p. 217).

mi attira: questa folla in cui posso osservare tutti a uno a uno e nello stesso tempo scomparire completamente» (Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 193).

69. È la provincia dalla quale proviene a ingenerare, ad esempio, nella giovane Jackie, la sensazione di trovarsi, in città, sempre «ai margini della vita altrui» (p. 113).

70. Filomena Bovet Nitti ad Alba de Céspedes, lettera autografa del 23 luglio 1972, presso ADC (serie "Corrispondenza", sottoserie "Scrittori").

La metropoli rappresentata è quindi al tempo stesso amata e odiata dai personaggi, nella sua capacità di accogliere o di respingere, in una dicotomia che richiama, in quegli stessi anni, un atteggiamento proprio della scrittrice, combattuta fra una tensione a un isolamento sempre più forte, marcato dalla sua naturale abitudine a invertire l'ordine del giorno e della notte («È stata un'abitudine, quella notturna, venutami a poco a poco [...] ma adesso la notte è tutta mia: è bellissimo scrivere mentre gli altri dormono, mentre il telefono tace, i negozi sono chiusi», dichiara de Céspedes in una tarda intervista, spiegando la sua tensione a «eliminare completamente [...] il giorno» dalla sua vita)⁷¹, e il suo desiderio di ritrovarsi e di riconoscersi in una comunità che la restituisce alla sua natura irriducibilmente *passionaria*:

Dolcezza e pace e sogno, durante la notte, che vorrei non finisse mai. In Italia, il sentimento d'essere l'unica persona desta coi propri pensieri; in Francia, quello di far parte di una comunità intellettuale, che sento desta anche quando, la notte, cedo al sonno⁷².

Sans autre lieu que la nuit acquista, allora, i caratteri di una requisitoria contro la civiltà moderna, che l'autrice osserva impietosamente, in uno scenario che sembra assumere, a tratti, i toni catastrofici di una grande tragedia collettiva. È la tentazione apocalittica che traspare nelle pagine del romanzo, a partire dalle preoccupazioni ecologiste di Prosper – «La Terra: tutti s'accaniscono a sfruttarla, la frugano, la sconvolgono, la saccheggiano, e lei continua a dare, a dare sempre, finché arriverà il giorno in cui non avrà più nulla» (p. 262) –, intervallate da brani di una voce fuori campo, riportati in corpo minore, che raccontano i movimenti di una terra che «gira, indifferente, paziente, con un nugolo di insetti argentei che le ronzano attorno [...] finché lei si scuote per scacciarli» (p. 263). Preoccupazioni che si concludono con l'amara constatazione di Prosper: «Qui, tutto sta per sfasciarsi» (*ibid.*), a cui fa eco Pierre, più avanti: «Scricchiola, però, s'incrina dappertutto» (p. 311). Fino ad arrivare a veri brani narrativi, in alcuni casi ai limiti della fantascienza, che riportano, come in un bollettino, in forma di prolessi, il riassunto della vita di quattro persone nate, appunto, in quella notte. Fra di esse, Gabriel-René Pattelon, del quale si raccontano i successi nella ricerca scientifica in uno scenario che arriva al 2031, anno in cui la popolazione urbana viene sfamata con le alghe mentre molti cittadini abitano, ormai, i fondali marini; e Marie-Rose Sylvant, protagonista di uno scandalo nei primi anni del nuovo millennio, perché decisa a concepire un figlio, invece che in laboratorio, «secondo i vecchi metodi naturali e antigienici» (p. 322). Una riflessione futuristica, quindi, a tratti angosciata, che rappresenta le contemporanee preoccupazioni di una de Céspedes che si sente sempre più estranea alla società: «Je crois que nous sommes déjà dans un autre monde sans

71. A. de Céspedes, *La passionaria*, in S. Petrignani, *Le signore della scrittura. Interviste*, La Tartaruga, Milano 1984, p. 45.

72. Ead., *Diario 28 dicembre 1969-11 marzo 1970, 7 marzo 1970*, c. [48r] («Roma 7 marzo, notte 1920»).

le savoir: l'éroulement du vieux monde est inéluctable, nous ne faisons que rapécer», afferma nel 1973 all'uscita del romanzo in Francia⁷³, e ribadisce, se possibile con maggiore determinazione, il concetto al momento della sua pubblicazione in Italia, dopo tre anni in cui si era faticosamente dedicata alla traduzione:

La nostra società è morta. È già nella bara, anche se qualcuno finge di non accorgersene. Quello che viviamo è un interminabile, tragico funerale; i suoi riflessi sono vissuti da ciascuno degli innumerevoli protagonisti del romanzo. Dal taxista al grande industriale⁷⁴.

Questa dichiarazione conferma la possibilità che l'opera sia costruita come un romanzo "a tesi" (e in Francia, infatti, de Céspedes era in parte letta proprio come autrice di «romans d'idées»), scritto con intenti di denuncia, ma ancora tutto imperniato sul clima aperto dalle speranze e dalle illusioni del Sessantotto. La contestazione, che era entrata nel suo immaginario letterario facendosi poesia, interrompe e mette in discussione la sua creazione narrativa – tanto che l'autrice, nel maggio 1968, si chiede se abbia ancora senso continuare a scrivere il romanzo⁷⁵ – per trovare infine una rappresentazione nelle sue pagine. Il Sessantotto è nella polizia che sorveglia i gruppi di ragazzi nel timore, appunto, di una nuova rivolta, è nella rappresentazione di tanti e tante giovani, eredi e compagni delle *filles de mai*, che riflettono sul senso dei loro gesti di rivolta (dalla preparazione di striscioni alle contestazioni simboliche presso le case dei borghesi, fino alla loro stessa pratica di giornalismo e di scrittura), ma soprattutto è presente nella scelta del momento in cui l'azione si compie: l'avvicinarsi della stagione, appunto, periodo di cambiamento e di tensione verso una primavera che potrebbe trasformarsi, perché no, in una vera *Grande Saison* (per parafrasare il titolo di una poesia raccolta nelle *Chansons*), in una nuova Primavera parigina.

4 Da Parigi verso Cuba

La tensione civile, agita in un contesto che ha per oggetto di rappresentazione e per protagonista attiva la Metropoli, trova una realizzazione sperimentale che non ha precedenti nella produzione narrativa della scrittrice, prendendo la forma di un disegno apparentemente caotico di una notte parigina – delle voci che la raccontano, attraversandola da un luogo all'altro – che alla fine del romanzo

73. «Credo che siamo già in un altro mondo senza saperlo: il crollo del vecchio mondo è inelutabile, non facciamo che mettere una toppa» (Daubenton, *Sans autre lieu que la vie*, intervista ad Alba de Céspedes, cit., p. 5).

74. V. Messori, *Alba de Céspedes si fa castista*, in "La Stampa. Tuttolibri", 8 maggio 1976, p. 6.

75. «Ora potrei lavorare al nuovo romanzo. Mi domando se è valido ancora, dopo gli avvenimenti odierni», de Céspedes, *Diario*, 22 marzo 1967, 25 maggio 1968, c. [47v] («Parigi, notte 25 maggio 68»).

si ricomponesse, con l'alba, in un ordine circolare. Tutte le storie aperte sono, in un modo o nell'altro, chiuse, attraverso quella che potremmo definire una sorta di speciale cornice narrativa: essa è incarnata dal tassista Jacquot, appena sveglia nella prima pagina del libro, che torna a riposare all'alba, in chiusura del romanzo, quando «la primavera è arrivata, finalmente» (p. 379). Una struttura studiata, quindi, costituisce l'ossatura di un romanzo che si snoda in un *continuum* narrativo, senza partizioni interne: nel complesso, un vero *tour de force* narrativo che spinge de Céspedes a lavorare su frammenti, personaggi e quadri poi ricomposti e legati faticosamente. L'impegno è tale che ella ha il timore di non venire a capo, ed è sollecitata e incoraggiata costantemente dal suo editore, fino alla vigilia della consegna: «Je vous appelle et rappelle en vain. Il faut tout de même que nous arrivions ensemble à la fin de cette nuit»⁷⁶.

La mole dei materiali preparatori che l'archivio della scrittrice restituisce, la quantità e la natura delle bozze che gli archivi editoriali (relativi alle due case editrici che hanno pubblicato il romanzo, le Éditions du Seuil e la Mondadori) ancora in parte conservano o raccontano, danno un'immagine di questa fatica, che pure è destinata a costituire un *unicum* nel nostro Novecento letterario, non tanto per l'adozione di una lingua "seconda" per la scrittura – e tanto meno per la scelta del francese, che conta notevoli e illustri precedenti – quanto per la decisione, per molti aspetti necessaria, di autotradursi e di riscriversi che porta a una versione italiana differente e altra rispetto all'originale francese⁷⁷.

Si tratta di un impegno e di uno sforzo notevoli, attraverso i quali de Céspedes ripete l'esperienza di autotraduzione già fatta nelle *Chansons des filles de mai* fra il 1968 e il 1969 in vista della pubblicazione mondadoriana dell'anno seguente, in un lavoro che è motivato dalla stessa ragione artistica nell'adozione del francese. Il principio, infatti, è quello dell'urgenza di trasferire il clima di quei giorni sulla pagina scritta, fissandolo in forma di poesia e nella lingua, con le parole ascoltate in quelle giornate: «Quelle notti, quei giorni, quegli incontri, di cui – a tutta prima – volevo soltanto prendere nota, in italiano, nel mio diario, si sono invece presentati a me come momenti di un unico poema, che mi è venuto naturale scrivere nella lingua, anzi con le stesse parole, di coloro che lo hanno vissuto»⁷⁸.

Il francese, quindi, più che la deliberata scelta di una nuova lingua cui affidare la sua scrittura, si era presentato come una *necessità* per le *Chansons*, che erano nate dalla strada, dal contatto vivo con gli studenti e dagli avvenimenti del momento. A chi le ha chiesto di spiegare cosa l'avesse spinta a pubblicare in francese le sue poesie, de Céspedes ha infatti risposto senza esitazioni: «Par-

76. «La chiamo e la richiamo invano. Bisogna tuttavia che arriviamo insieme alla fine di questa notte» (François Wahl ad Alba de Céspedes, lettera datt. del 3 maggio 1972, inviata da Parigi, presso ADC, serie "Corrispondenza professionale", sottoserie "Seuil").

77. Per un'analisi del passaggio dall'una all'altra versione mi permetto di rimandare al mio *Da «Sans autre lieu que la nuit» a «Nel buio della notte»*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zaccan, cit., pp. 158-86.

78. de Céspedes, *Le ragazze di maggio*, cit., risvolto di sovracoperta.