

ALBA E CARLOS MANUEL. TRE DECLINAZIONI  
DEL RAPPORTO PADRE-FIGLIA IN *FUGA*  
*Alba and Carlos Manuel. Three Declinations of the Father-daughter  
Relationship in Fuga*

Mariasole DI COSMO  
Università di Foggia

Fecha final de recepción: 26 de agosto de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de octubre de 2021

RIASSUNTO: Il presente elaborato prende le mosse da una delle più celebri ed esaustive interviste che Alba de Céspedes rilasciò alla Rai negli anni Ottanta: nel descrivere la parabola della sua formazione personale e l'evoluzione della sua scrittura, l'autrice italo-cubana precisò che il ruolo esercitato dal padre, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, si rivelò determinante nella definizione dell'esperienza umana e intellettuale di lei, soprattutto in relazione alla convinzione che la donna fosse non solo una creatura libera e depositaria di pari dignità rispetto all'uomo, ma soprattutto qualunque donna volesse esercitare tale libertà dovesse essere pronta ad assumersene ogni tipo di responsabilità sociale e professionale. L'articolo passa poi a indagare tre racconti della raccolta *Fuga*, al fine di dimostrare come il rapporto padre-figlia, declinato in tre forme distinte e tutte ugualmente interessanti, abbia rappresentato un punto fermo della storia e della scrittura di Alba de Céspedes, soprattutto nella fase compositiva iniziale.

Parole chiave: Alba de Céspedes; *Fuga*; binomio padre-figlia; autonomia femminile.

ABSTRACT: This essay is based on one of the most famous and exhaustive interviews that Alba de Céspedes gave to Rai in the eighties: in describing the parable of her personal formation and the evolution of her writing, The Italian-Cuban author pointed out that the role played by her father, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, was decisive in defining her human and intellectual experience, especially in relation to the conviction that woman was not only a free creature and the custodian of equal dignity with respect to man, but above all any woman wishing to exercise this freedom should be ready to assume all kinds of social and professional responsibility. The

article then goes on to investigate three tales from the collection *Fuga*, in order to demonstrate how the father-daughter relationship, declined in three distinct forms and all equally interesting, represented a cornerstone of the history and writing of Alba de Céspedes, especially in the initial compositional phase.

Keywords: Alba de Céspedes; *Fuga*; father-daughter relationship; female autonomy.

Il rapporto di Alba de Céspedes con suo padre ha influito sulla formazione umana e artistica dell'autrice italo-cubana molto più di quanto la critica non abbia portato alla luce. La seconda metà del XXI secolo è stata letteralmente travolta da un crescente interesse critico e intellettuale nei confronti della storia straordinaria di Alba de Céspedes che non solo fu una delle figure più attive della Resistenza durante la seconda guerra mondiale, ma costellò la sua carriera di traguardi illustri, oltre che variegati, capaci di spaziare dalla pubblicazione di romanzi destinati a cambiare la percezione delle donne e che le donne stesse avevano di sé durante il regime fascista, alla conduzione di un programma radiofonico anti-regime, all'impegno politico e intellettuale che animava la sua collaborazione con eminenti giornali dell'epoca (*Il Giornale d'Italia*, *Il Messaggero*, *Epoca* e altri), fino alla partecipazione attiva e consapevole alle rivoluzionarie giornate del maggio francese nel '68. In un'intervista del 1980 rilasciata a Elena Doni, inviata Rai, Alba dichiarò di non aver conseguito nemmeno la licenza elementare, ma di aver sempre studiato a casa, in compagnia di due istitutrici in particolare che con tenerezza definiva «vecchie signorine»: tra le due spiccava nei ricordi di Alba Maria Guglielmotti, grande esperta di letteratura che presumibilmente condusse la futura autrice a coltivare fin da bambina questa naturale passione per la scrittura. Ma il vero artefice della formazione di Alba fu senza dubbio suo padre, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, nato a New York nel 1871, figlio di Carlos Manuel de Céspedes, noto anche come il padre della patria, primo presidente della repubblica cubana, indiscusso artefice della libertà dell'isola e dell'affrancamento degli schiavi dalla dominazione spagnola durante la prima guerra di indipendenza cubana, inaugurata nel 1843. A questi argomenti Alba dedicò anche la sua ultima fatica letteraria, *Con gran amor* (La Habana, Ediciones Unión, 2011), un racconto autobiografico in lingua spagnola, pubblicato postumo nel 2011, in occasione del centenario della nascita dell'autrice. Questo dimostra quanto Alba fosse profondamente legata alla sua discendenza cubana che ai suoi occhi veniva fisicamente incarnata dal padre.

«Chi fu oltre a suo padre a influenzare la sua formazione?».  
– Nessun altro (De Céspedes, 1980).

Così risponde Alba alla domanda di Elena Doni, dichiarando certamente una verità indiscutibile. Manuel Carlos era un soldato e un diplomatico prima che uno scrittore: militò con il grado di colonnello nella cosiddetta *Guerra Necesaria*, così è nota la seconda fase della guerra di indipendenza cubana iniziata nel 1895; dopodiché ricoprì diversi incarichi diplomatici, tra cui quello di ambasciatore a Roma, dove

incontrò e sposò Laura Bertini, donna audace, pronta ad affermare la propria moderna autonomia decidendo di essere una delle prime donne in Italia a divorziare dal proprio marito per sposare un altro uomo, un affascinante diplomatico cubano, in questo caso. Dal loro felice matrimonio nacque Alba, che amava ricordare le prime parole che il padre rivolse alla madre: «Tu sei l'alba della mia vita. Per questo io mi chiamo Alba» (Lilli, 1997).

In seguito al matrimonio, Carlos Manuel si dedicò quasi esclusivamente alla scrittura di monografie di carattere storiografico, ispirando notevolmente la figlia Alba che nel frattempo covava dentro di sé il germe inconsapevole del genio poetico. Ma da Carlos Manuel Alba mutuò anche il cosmopolitismo radicato nella storia familiare dei de Céspedes e che ha sempre caratterizzato la sua natura di donna e di scrittrice, abituata com'era a viaggiare sin da bambina e a spostarsi continuamente da Roma a Parigi, diventando di fatto bilingue: molte delle sue opere, si vedano i componimenti poetici editi con il titolo di *Chansons des filles de Mai* (Parigi, Seuil, 1968) e poi tradotte dall'autrice stessa e raccolte in un compendio intitolato *Le ragazze di Maggio* (Milano, Mondadori, 1970), traduzione che per altro costò ad Alba grandissima fatica e impegno, in quanto non fu affatto facile riprodurre in lingua italiana i suoni registrati dall'autrice durante le terribili e chiassose notti della rivolta del maggio francese che invece la lingua d'oltralpe riproduceva in maniera così naturale, e una delle ultime fatiche letterarie di Alba, *Sans autre lieu que la nuit* (Parigi, Seuil, 1973), romanzo ancora una volta sottoposto a una traduzione autoriale e pubblicato tre anni dopo con il titolo *Nel buio della notte* (Milano, Mondadori, 1976). Prepotente appare poi il discorso dell'autonomia femminile, che figura da *fil rouge* del presente elaborato e che permette di operare la costruzione di un parallelismo tra tre racconti di *Fuga e varie* in cui fa da protagonista proprio il binomio padre-figlia: *Paura di morire, Padre e figlia* e *Incontro con la poesia*. È interessante notare in che modo e con quali differenze strutturali la figura paterna sia stata declinata in questi tre racconti ed evidenziare quanto ci sia di autobiografico nei primi due rispetto al terzo, uno dei racconti conclusivi di *Fuga*, che è invece dichiaratamente autobiografico.

*Fuga e varie* resta una delle espressioni dell'anima di Alba meno sondata dalla critica contemporanea, ne è una dimostrazione la brevissima durata dell'interesse editoriale che coinvolse l'opera, edita per la prima volta nel dicembre del 1940, presso la casa editrice milanese Mondadori, a cui la penna di Alba rimase legata fino alle ultime scintille della sua vena poetica: ben undici furono le edizioni a stampa che seguirono la *princeps*, ma queste si interruppero già nel 1945 e da allora *Fuga e varie* non è stata interessata da alcuna altra ristampa. L'assenza rumorosa di un'edizione critica dell'opera si pone come ulteriore conferma della marginalizzazione a cui *Fuga* è stata relegata dallo sforzo investigativo degli studiosi che invece hanno incanalato energie e attenzioni nell'annoso processo critico-filologico, ancora *in itinere*, che mette al centro i romanzi di Alba de Céspedes e che ha tentato di rispondere all'urgente necessità di redigere il carteggio, fittissimo e costellato di indizi filologici spesso rivelatori, che l'autrice nel corso della sua lunga vita ha intessuto non solo con familiari e amici, ma anche con eminenti esponenti della compagine intellettuale, politica e artistica a lei contemporanea.

Alcune di queste lettere figurano in effetti come preziosa testimonianza dell'immediato favore di cui godette *Fuga* dal momento della sua pubblicazione e, sommate all'importanza che la raccolta rivestiva agli occhi della stessa autrice, la quale non esitò, in sede di prefazione, a delineare l'*excursus* compiuto dallo *spiritello*, una sorta di *δαμόνιον* di socratica memoria, fautore dell'ispirazione poetica che si manifesta nottetempo, cogliendo dunque l'occasione di rivelare un passaggio fondamentale e assai intimo della *routine* che la conduceva regolarmente a comporre, non spiegano la poca incisività di questa decina di racconti brevi rispetto alla parabola della scrittura decespedesiana.

Ada Negri scrisse ad Alba di aver letto *Fuga* nell'arco di una notte, subito dopo averne ricevuto una copia, e di essere rimasta affascinata dalle note realistiche che animano i racconti, sbilanciandosi a definire tre di questi un autentico «capolavoro» (Ceschin, 2018: 137); Massimo Bontempelli, dal canto suo, critico severo e implacabile del precedente lavoro di Alba, ravvisava in *Fuga* un decisivo passo in avanti verso un livello più maturo e consapevole della scrittura della de Céspedes, segnata ormai da uno stile diligente e attento all'ideazione e alla disposizione dei contenuti e proprio per questo il critico rassicurò Alba, scrivendole: «Da quel tempo hai fatto molta strada verso l'arte» (Ceschin, 2018: 142).

Il rapporto col padre e con la società patriarcale in generale assume sfumature contrastanti nell'ottica intellettuale di Alba, come si evince dal substrato culturale su cui si fonda il suo primo romanzo di successo, *Nessuno torna indietro*, edito da Mondadori il 17 dicembre del 1939: scherzando, Alba dichiarò di essere un po' preoccupata del fatto che il giorno della pubblicazione cadesse proprio di venerdì 17, eppure, a dispetto di qualsivoglia scaramanzia, dopo appena cinque giorni la prima edizione era esaurita. A legare la vicenda delle otto protagoniste del romanzo è proprio la libertà della donna, l'esigenza di indipendenza nutrita con urgenza da tutto l'universo femminile del periodo bellico, che motivava Alba a farsi portavoce di una serrata critica all'ideologia patriarcale di stampo fascista che opprimeva la donna, relegandola al ruolo immobile della casalinga perfetta. Alba spiegò che l'esigenza di restituire finalmente una voce limpida e squillante alle otto protagoniste del suo primo romanzo non fu frutto di una felice intuizione individuale, né la diretta conseguenza di discussioni notturne e simposi intellettuali con altri autori dell'epoca:

Io parlavo molto con mio padre. Mio padre fin dal principio, fin da quando avevo cinque o sei anni, mi diceva che la donna doveva essere libera come l'uomo, di guadagnare la propria libertà in ogni senso, cominciare a essere responsabile di se stessa. Aveva diritto di scelta, di sposarsi con un uomo o con un altro. [...] Se voleva vivere come un uomo, doveva assumersene le responsabilità (De Céspedes, 1980).

Il giudizio di Carlos Manuel nei confronti della donna era tutt'altro che morbido: alla donna spettava per natura la medesima dignità dell'uomo, ma combattere per conseguire la propria autonomia di individuo comporta sempre prezzi e responsabilità e se una donna voleva davvero lasciare un segno nella società del regime, allora doveva anche essere pronta ad affrontarne i rischi.

Proprio in virtù della fermezza alla base di tale posizione, Carlos Manuel presto spinse sua figlia Alba a lavorare, da qui una giovanissima Alba de Céspedes si cimentò nella composizione del suo primo racconto breve che inviò al Giornale d'Italia, firmandosi A. de Céspedes, in modo da non catturare l'attenzione sulla sua identità di genere, solo per avere una *chance* in più di essere pubblicata e così avvenne. Il giornale le corrispose un assegno di duecento lire e dal secondo articolo in poi Alba pretese di firmarsi con il suo nome completo, senza temere ripercussioni.

Fu poi la volta di *Nessuno torna indietro*, le cui protagoniste si offrirono al pubblico del '39 come figure femminili autonome, in grado di giocare ciascuna il proprio spazio di libertà, come sostiene la storica Silvia Salvatici (De Céspedes, 2018). Alba racconta che nel periodo in cui Mondadori stava approntando la pubblicazione di *Nessuno torna indietro* si trovava nell'amata terra natia, a Cuba, dove stava assistendo il padre al suo capezzale: «Soffrivo molto perché mio padre moriva» (De Céspedes, 1980) e in effetti Carlos Manuel venne a mancare proprio nel marzo del 1939. L'anziano padre, il cui giudizio Alba temeva più dell'approvazione della critica letteraria e che fino ad allora era stato ben parco di complimenti nei confronti dell'abilità compositiva della figlia, ricordandole continuamente che ci voleva ben altra tempra per potersi definire un vero scrittore, fece in tempo a leggere solo le prime 168 pagine del romanzo, ma tanto bastò a permettergli di formulare l'atteso giudizio: «avevo tanta paura di non poterti dire che devi continuare a scrivere, perché questo è un bel libro» (De Céspedes, 1980).

Ricevuta l'approvazione paterna, Alba poté dedicarsi al duplice impegno politico e letterario che la portò a militare strenuamente nella Resistenza, già a partire dal settembre del 1943, nel pieno dei tragici eventi della seconda guerra mondiale: Alba si vide costretta ad abbandonare la casa familiare di Roma, per poi trovare un rifugio momentaneo nelle foreste abruzzesi assieme a molti altri fuggiaschi ridotti in clandestinità, fino al suo arrivo in terra pugliese, a Bari nello specifico, dove ben presto entrò a far parte dell'*équipe* di Radio Bari, la radio della Resistenza per antonomasia, capace di trasmettere in tutta la penisola, superando le barriere fasciste. Alba aveva allora 32 anni e le venne affidata la gestione di una rubrica all'interno della trasmissione «Italia combatte», nella quale l'autrice incitava le donne a partecipare attivamente alla Resistenza, nascondendo la propria identità, per ovvie ragioni di sicurezza, dietro lo pseudonimo di Clorinda. La scelta del nome non fu affatto casuale: Alba si ispirò all'omonima eroina del Tasso, protagonista indiscussa della *Gerusalemme liberata*, la quale combatteva in abiti maschili, armata fino ai denti come un qualsiasi altro paladino del poema, eppure veniva riconosciuta dall'esercito che lei stessa guidava nella sua identità di donna. Quella promulgata da Alba era una resistenza di natura civile: le donne italiane erano chiamate a fare la loro parte, boicottando gli imperativi del regime anche senza scendere in piazza, ma ciascuna dalla propria casa, in tutti i modi, per esempio offrendo rifugio e assistenza alle famiglie dei soldati prigionieri che combattevano sul fronte anti-fascista.

Tornando a *Fuga*, il primo racconto che sembra beneficiare di un notevole apporto autobiografico riguardante il rapporto padre-figlia si intitola *Paura di morire*:

la scelta di narrare in prima persona la vicenda della giovane protagonista appena ventiduenne inevitabilmente corrobora l'identificazione della voce narrante con la *persona agens*; il processo identificativo è ulteriormente fomentato dal fatto che l'autrice non attribuisce un nome proprio alla giovane protagonista, espediente ricorrente nei racconti di *Fuga*, anche in quelli che non hanno nulla a che vedere con la figura paterna, ma che in questo caso spinge il lettore a credere che sia possibile che dietro la timidezza della giovane affetta da febbre e che è appunto attanagliata dalla comprensibile paura di una morte imminente si celi proprio Alba.

Ma le analogie autobiografiche sono solo all'inizio: Alba nel corso degli anni, e soprattutto in occasione delle interviste che rilasciò sul finire della sua carriera, ha dato testimonianza di una figura, quella di Carlos Manuel, particolarmente articolata e a tratti incoerente: un ex soldato che fece esperienza del sangue versato sul campo di battaglia, un diplomatico serio che aveva a cuore le sorti della sua gente, uno storiografo diligente, puntuale e quasi chirurgico nel ricomporre gli eventi macabri legati alle diverse fasi della guerra di indipendenza cubana, ma anche un padre affezionato alla sua unica figlia, animato da uno spirito di protezione nei suoi confronti che spesso consisteva anche nell'espressione di giudizi duri e severi che mettessero Alba di fronte a una realtà opprimente e non edulcorata, quella del regime, ma che al tempo stesso fomentassero progressivamente in lei uno spirito combattivo che le avrebbe consentito di conseguire totale autonomia tanto nell'esperienza umana quanto in quella artistico-intellettuale e giocare così degnamente il proprio ruolo di donna libera e istruita nella società ancora troppo irrigidita negli schemi del xx secolo.

Dunque, ammessa la natura in parte autobiografica del racconto, in *Paura di morire* Alba ha voluto ritrarre il lato amorevole e protettivo di Carlos Manuel, dipingendo un rapporto padre-figlia che fin dalle prime battute si rivela intimo e pieno di tenerezza, tant'è che già a partire dallo scenario iniziale vediamo il padre protagonista tenersi stretta la figlia che sta accompagnando nella solitaria località di montagna dove avrebbe dovuto trascorrere un periodo indefinito per riposare e guarire dal suo morbo... da sola: «Non parlavamo ma io mi stringevo a lui e ambedue ci sapevamo commossi» (De Céspedes, 1941: 191). Dunque, l'amorevolezza paterna descritta da Alba da subito si accompagna alla volontà del genitore di favorire nella figlia un processo di lenta e necessaria conquista dell'autonomia: il giovane padre è disposto a trascorrere con la figlia tutto il tempo necessario a che lei si ambienta nel nuovo contesto che la accoglierà, ma il sommo gesto di premura che può riservarle consiste proprio nel lasciarle ampio spazio di manovra e permetterle di vivere la sua malattia e il processo di guarigione che ne conseguirà facendo leva sulle sue sole forze di giovane donna.

«Abbi pazienza» (De Céspedes, 1941: 194): le parole che il padre rivolge alla figlia sono dolci ma caute, probabilmente per mantenere il contegno che giustamente si addice a una figura tanto per bene, ma anche perché egli è ben conscio della sua natura di uomo di pianura, che dunque mai avrebbe tollerato l'oppressione di una vita isolata in alta montagna, seppur per breve tempo. Il giorno dopo l'arrivo in albergo, padre e figlia ripercorrono a ritroso la strada che li aveva condotti in quel luogo silenzioso e remoto per salutarsi, una volta giunti alla stazione: «S'era fatto

scuro in viso, papà, e non sembrava più così giovane come i proprietari dell'albergo avevano detto; stringeva la mia nella sua piccola mano, la palpava, la strizzava quasi per dirmi tante cose; e le diceva, infatti» (De Céspedes, 1941: 194).

Deve essere costato tanto a questo padre lasciare la figlia malata ai bordi delle rotaie e averlo fatto nel più totale e decoroso silenzio: un silenzio comunque ben compensato dalla tenerezza mista ad ansia che porta il padre quasi a stritolare la mano della figlia, consapevole che il momento di lasciarla andare è ormai vicino e cercando di comunicare a lei, e Alba a noi lettori, la preveggenza di quella nostalgia naturale di cui presumibilmente Alba stessa aveva fatto esperienza anni prima, quando Carlos Manuel aveva fatto ritorno a Cuba, lasciandola in Italia, e soprattutto al momento della scomparsa di lui, risalente ad appena un anno prima della pubblicazione di *Fuga* e quindi di questi racconti a sfondo autobiografico. Spetta poi alla giovane protagonista assumersi l'onere di consolare il papà a suo modo, nel tentativo, forse vano, di scaricare leggermente la coscienza del genitore e allo stesso tempo di esorcizzare quel distacco doloroso e potente che si stava lentamente consumando, man mano che il treno si allontanava e il fumo della locomotiva svaniva: «Nessuno conosceva il dramma di noi due, io sul marciapiede, lui al finestrino che agitava la mano, addio, addio» (De Céspedes, 1941: 195).

Il processo di conquista dell'autonomia individuale è appena all'inizio e già rischia di incorrere nell'intoppo dell'ansia da separazione che quasi in modo naturale cerca di avere la meglio sullo spirito determinato della giovane, tentata com'è di gridare il nome del padre e inseguire inutilmente il treno in corsa, per poi decidere invece di cominciare a innaffiare il germe di quell'autonomia mai scontata, offertale proprio da suo padre, restando immobile sulla banchina della stazione, scossa da tremanti che forse, nonostante il clima rigido, col freddo avevano ben poco a che fare. Dal momento del distacco in poi, la giovane si rivela totalmente in grado di mettere da parte il sentimento nostalgico per avviarsi a compiere il solitario percorso di guarigione: il padre non verrà più citato nel corso del racconto, nemmeno quando la protagonista, finalmente guarita dalla febbre, decide di dare notizie di sé, scrivendo genericamente a casa, alla famiglia, senza dunque rivolgere un pensiero particolare all'amato padre, dal quale risulta ormai essersi del tutto emancipata. Esattamente la modalità educativa che Carlos Manuel aveva riservato alla crescita e alla formazione di Alba.

«Uscivano da casa verso le cinque, padre e figlia sottobraccio» (De Céspedes, 1941: 269). Anche l'*incipit* di *Padre e figlia* sembra aprire una finestra su un rapporto giocato su grande intimità e tenero contatto fisico, eppure, rispetto al racconto precedente, si avvertono già delle differenze sostanziali di natura prima di tutto tecnica e solo in seguito contenutistica: infatti la vicenda è narrata in terza persona, una rarità rispetto alla tipologia narrativa adottata da Alba per *Fuga*, ma che probabilmente figura come un indice della volontà dell'autrice di operare un distacco abbastanza netto rispetto alla materia letteraria trattata e in particolare alla tipologia di rapporto genitore-figlia che vi prende forma.

La coppia protagonista del racconto non ha un aspetto particolarmente salubre: «il loro pallore pareva dall'interno dilagare sulla pelle; sembravano aver bianchi

anche il cuore e le vene» (De Céspedes, 1941: 269). In effetti i due appaiono quasi malaticci, a causa del cinereo pallore che si stende sui loro volti dalle espressioni impassibili e anche in virtù del senso di timore che sembra pervadere il corpo di lei, curva su se stessa, mentre passeggia e osserva l'angosciante spettacolo dei monti che si stagliano attorno al villaggio. Si tratta certamente di una coppia di nobili signori altolocati, fuori dell'ordinario, bizzarra al punto da far sembrare che sul viso di lei in particolare emergesse appena il ricordo di una bellezza che doveva esserci stata, ma che era ormai sfiorita, trascorsa, mentre al suo posto resisteva ben salda l'intensità dolorosa dello sguardo.

Secondo quanto riportato dalla voce narrante, i due avevano l'abitudine condizionalistica di uscire dall'antica casa patronale sempre alla stessa ora, ogni giorno, nel primo pomeriggio, senza che ci fosse bisogno di chiamarsi o darsi appuntamento, come per assecondare una costante della loro vita. Solo la pioggia, regina delle intemperie, era in grado di scombinare i loro programmi altrimenti ben consolidati. Camminano, padre e figlia, lui appoggiato al braccio di lei quasi quarantenne, entrambi senza identità, esattamente come la coppia precedente, dimostrando ancora una volta che la tendenza di Alba in *Fuga* è quella di concentrare l'attenzione del lettore sulle storie più o meno drammatiche che gli si dispiegano dinanzi e non su un'identità strutturata dei personaggi.

Questa coppia di padre e figlia pare vivere in simbiosi, cosa che si evince persino dalla loro gestualità ormai quasi del tutto intercambiabile: «Si somigliavano anche nei gesti, ormai, avvezzi a specchiare il proprio viso solamente nel viso dell'altro» (De Céspedes, 1941: 272). Il loro conversare affettuoso non induce il lettore a pensare nulla di strano: potrebbe trattarsi di una delle tante sfumature che quasi certamente aveva caratterizzato il rapporto di Alba con Carlos Manuel, il quale, come si vedrà più chiaramente in *Incontro con la poesia*, non lesinava gesti di paterna tenerezza nei confronti della figlia, soprattutto durante la complicata infanzia di lei; eppure la vita simbiotica che fa da sfondo alla vicenda di *Padre e figlia* segna una netta presa di posizione da parte dell'autrice che aveva sempre rivendicato quello spirito di autonomia e indipendenza propria della persona e non solo dell'identità di genere, che le era stata concretamente ispirata e insegnata dal padre.

L'autonomia, però, si rivela una costante anche di questo racconto: padre e figlia conducono una vita evidentemente monotona, priva di accadimenti, bramosi di leggere sui volti dei passanti sprazzi di avventure straordinarie che loro possono a stento immaginare; l'unico strappo alla grigia routine è rappresentato dalla panchina di fronte alla baia su cui la coppia siede alla fine di ogni passeggiata giornaliera. Nessun altro osava accomodarsi su quella panchina perché apparteneva ai signori del paese che proprio lì, contemplando la marea, si lasciavano andare a inimmaginabili fantasticherie, «chiusi ciascuno nel proprio mondo segreto, con immagini e fantasie che all'altro erano sconosciute» (De Céspedes, 1941: 274). Da che vivevano in simbiosi fino a un momento prima, padre e figlia diventano estranei, si allontanano dall'oppressione esercitata su di loro dalle care cose consuete che riempivano la loro dimora e che li ancoravano alla vita monotona di sempre, capaci solo su quella panchina, presi dalle proprie intime e

insondabili fantasie, di ritagliarsi uno spazio autonomo in cui vivere per la prima e unica volta nella giornata un senso di appagante solitudine. Proprio da quella panchina, apparentemente insignificante, i due personaggi riescono a darsi alla fuga, ciascuno imboccando la propria via d'uscita che doveva rimanere segreta all'altro: «Sulla panchina [...] era come abbandonare il proprio corpo vuoto e volare; e l'uno aveva la certezza che l'altro non s'avvedesse della sua fuga, che questa fosse un privilegio personale; e di questo inganno godevano» (De Céspedes, 1941: 274-275).

Le pagine successive spiegano il perché di un attaccamento tanto morboso: il padre desiderava ardentemente, anche se in segreto, riacquistare la libertà individuale di cui era stato privato in seguito al matrimonio con una moglie sempre malata e remissiva, che lo aveva costretto a una vita ritirata e di rinunce; rimasto vedovo, aveva visto la sua libertà a portata di mano, se solo fosse riuscito a maritare le due figlie, in modo che si sganciassero da lui e al tempo stesso lo svincolassero da ulteriori doveri genitoriali. Tanto per il padre quanto per le due figlie, quei matrimoni erano la sola via d'uscita alla vita grigia che si conduceva nella casa stuccata di bianco, abitata da spiriti malati e fantasmi tristi. Solo che non se l'erano mai detto e il non detto in questo caso si rivela l'elemento distruttivo della vicenda e della storia familiare: la sorella minore riesce a trovare presto marito, ma anche la maggiore può godere delle attenzioni di un pretendente assai cortese che si premura di andare a farle visita quotidianamente. La giovane sapeva benissimo che se quel matrimonio non avesse funzionato sarebbe stata condannata a una vita di prigionia nella casa di famiglia, a prendersi cura di un padre sempre più anziano, senza mai potersi lamentare: «Neppure più vero affetto sentiva pel padre che sedeva docile e bonario davanti alla finestra, e intanto soffocava la sua vita come la madre aveva fatto con quella di lui» (De Céspedes, 1941: 283-284). Docile e bonario sì, ma custode di un segreto ardente e che era sul punto di realizzarsi: la libertà a cui tutti agognavano, seppur inconsapevoli. «Non ho intenzione di cambiare stato» (De Céspedes, 1941: 285): arriva fulminea come un colpo d'ascia la notizia che la maggiore delle figlie ha rifiutato la corte del suo pretendente, vinta dalla paura, dal senso del dovere nei confronti di un padre vedovo di cui si sentiva obbligata a prendersi cura, completamente ignara del dolore atroce che gli infliggeva.

L'autonomia tanto agognata da tutti i personaggi del racconto è definitivamente compromessa e il silenzio pudico che li aveva condannati tutti si trasforma adesso in latente avversione: su amara decisione del padre, la figlia diventa la padrona di casa e pian piano si appropria della vita del genitore, come fosse un oggetto, ancora una volta senza dichiarare i suoi intenti ad alta voce. Un'altra profonda differenza si pone rispetto al rapporto che Alba intesseva con suo padre, l'unico con il quale parlasse tanto e continuamente, in quanto il loro dialogo, uno spazio intimo di cui entrambi andavano molto gelosi, sin dalla tenera età di Alba, si presentava come un incontro tra pari, una discussione intellettuale fatta di amore, tenerezza e attenzioni, ma anche di sproni e di glaciali prese di coscienza senza le quali probabilmente Alba non sarebbe diventata la lucida scrittrice che fu, capace di osservare senza schermi la realtà circostante e raccontarla con una penna che mai risparmiò critiche aspre a diverse categorie sociali.

Senza parlare poi delle dinamiche di controllo che nulla avevano a che fare con il rapporto libero e paritario di Alba e Carlos Manuel, a differenza di quello che accade in *Padre e figlia*: «[lei] controllava ogni gesto, ogni passo di lui, quasi per giustificare di essere rimasta in quella casa» (De Céspedes, 1941: 287), quasi per dare un senso e una certa consistenza al sacrificio compiuto. Lui le obbedisce silenzioso come sempre, benevolo, con un sorriso placido stampato in volto, sempre timoroso che lei scopra quei pensieri segreti e in parte proibiti che prendevano il volo solo dalla panchina verso il mare e che indugiavano sul desiderio sano ed egoistico a un tempo di scappare via e lasciare la figlia da sola in quella prigione bianca.

È notte quando una giovanissima Alba di appena sei anni comincia ad accorgersi dell'involontario emergere di una sensazione pervasiva che troverà la propria valvola di sfogo su un pezzo di carta di fortuna: per quanto inquieta, la bambina si dice affascinata dal progressivo formarsi di una fantasia alla quale è vano resistere, che tuttavia va tenuta rigorosamente segreta, quasi si tratti di un tesoro dei pirati nascosto sotto la *x* di una vecchia mappa sgualcita, o comunque un imperativo morale a cui non si poteva pensare di disobbedire. L'ora notturna, tuttavia, e il silenzio che le fa da sottofondo ben si confanno allo sbocciare nell'animo di Alba dell'ispirazione poetica che ancora non chiamava per nome ma a cui sapeva di poter dar voce solo al sicuro dagli occhi indiscreti dei suoi familiari che certamente non avrebbero capito, né tanto meno approvato un simile passatempo per una signorina per bene: «era, insomma, un gioco tremendo e bellissimo destinato, però, a rimanere segreto» (De Céspedes, 1941: 318). Di fronte all'agitarsi di parole confuse che si rincorrono senza schemi e regole nella mente affollata di una giovanissima Alba è proprio suo padre a donare alla figlia, poetessa in erba, il conforto necessario ad accogliere senza timore quel dono e a coltivarlo nonostante il dolore che le avrebbe inevitabilmente procurato.

*Incontro con la poesia* comparve sul Messaggero nel gennaio del 1940, anticipando di quasi un anno la pubblicazione dell'intera raccolta: si colloca nella sezione conclusiva di *Fuga* ed è l'unico racconto dichiaratamente autobiografico. Narrato in prima persona, è chiaro che conferisca un'identità certa ai suoi protagonisti. Alba, in una notte d'autunno di fine ottobre, mentre la luce livida del crepuscolo si faceva strada dalla finestra della sua stanza da letto, mette per iscritto i suoi primi versi poetici, sapendo di starsi cimentando in un'impresa rischiosa: la poesia, conservata oggi presso il Fondo Alba de Céspedes ospitato dalla Fondazione Mondadori a Milano, si intitola *La notte* e, manifestando una strana incongruenza rispetto a quanto sostenuto nel racconto, è datata Febbraio 1918. È probabile che in quella data una Alba appena più grande avesse riportato lo scritto, dapprima appuntato in fretta e furia su un pezzetto di carta, in forma ordinata sul suo diario. In ogni caso il componimento delinea un'atmosfera poco piacevole, senza luce, sullo sfondo alcune grotte che nell'immaginario comune sono simbolo di povertà e miseria e che sono in effetti abitate da donne con indosso gonne logore che, dopo una faticosa giornata di lavoro, da brave mamme, cullano ciascuna il proprio piccolo per farlo addormentare.

Mentre appuntava questi versi, Alba viene colta in flagrante dalla governante che, giustamente sconvolta di fronte all'inaspettato scenario, corre a chiamare la figura più

autorevole possibile. L'espressione di Carlos Manuel quando fa il suo ingresso nella camera della figliuola è enigmatica a dir poco e il volto sembra scurirsi notevolmente man mano che procedeva nella lettura dei versi. «Ricordo che mi disse serio come non lo conoscevo: "Sei tu che hai scritto questa poesia?"» (De Céspedes, 1980). Si tratta di un momento catartico: Alba avrebbe potuto negare l'evidenza e nascondere per quanto possibile al temuto genitore il segreto indicibile dell'ispirazione poetica, ma dichiarando di non aver mai saputo né voluto dirgli bugie, Alba, ammettendo la sua *colpa*, riempie il padre di scuse a raffica, ripetendogli, sinceramente affranta, che non lo avrebbe fatto più, temendo di essere incorsa fatalmente nell'ira paterna. Invece, guardando fisso negli occhi la sua figliuola addolorata, convinta com'era di avergli dato una profonda delusione, e tenendo in una mano l'angolo di foglio stropicciato, il papà, dopo aver preso posto amorevolmente accanto a lei, esclama con gli occhi inumiditi dalla compassione: «È molto bella [...] la tua poesia» (De Céspedes, 1941: 323).

Il dialogo conclusivo tra Alba e suo padre è animato da toni struggenti e teneri a un tempo che mettono in risalto tutte le sfumature più intime, e da questo preciso momento in poi estremamente complesse, di un rapporto padre-figlia che si trasforma d'improvviso in una relazione tra pari: di fronte a Carlos Manuel si para una decisione delicata, prendere atto del dono potente che ha preso corpo così precocemente in sua figlia Alba o rinunciare a lei per sempre. Carlos opta, come sempre avrebbe fatto in futuro, per accogliere teneramente sua figlia, senza però evitarle la consapevolezza di sé che procede di pari passo con la faticosa conquista dell'autonomia ed è per questo che si spinge a rivelarle una verità amara e pesante: la liberazione dall'angoscia e dal dolore che avviene tramite il canale benefico della poesia e dell'arte in generale si accompagna inevitabilmente alla miseria che solo l'animo di un poeta è in grado di percepire e con la quale farà i conti per il resto della sua vita: «— Ahi! —esclamò— povera bambina mia! Non è passato, no, tornerà, vedrai, povera bambina mia!» (De Céspedes, 1941: 323).

È forse in queste righe che si sprigiona il senso profondissimo su cui si è fondato il legame di Alba con suo padre: egli era perfettamente consapevole che avviare sua figlia verso un percorso di conquista dell'autonomia personale, necessaria a chiunque per affermarsi e fare la differenza nella società contemporanea, non consisteva solo nel lasciarla libera di dare sfogo all'intuizione poetica e dunque di coltivare il suo talento, ma soprattutto passava attraverso la cruciale presa di coscienza di quella che sarebbe stata la condizione, umana prima che sociale, di Alba poeta, che le avrebbe consentito, una volta donna, di contemplare la realtà da un osservatorio privilegiato, di entrare in contatto con una dimensione altra, preclusa agli animi aridi e di osservare una società senza filtri e soffrire per questa visione.

Carlos Manuel stava rendendo libera Alba, dandole la possibilità di fare esperienza del dolore prima che della gioia e quale modo migliore per farlo se non incoraggiare quella bambina prodigiosa a prendersi cura della sua vena poetica? Alba gliene sarebbe stata grata e forse è proprio per questo che alla domanda postale da Elena Doni su chi fosse stata la donna più importante della sua vita, lei rispose: «Alba» (De Céspedes, 1980).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CESCHIN, A. (2018). «*Preferisco sbagliare ma buttarmi a capofitto*»: Paola Masino e la rivista *Mercurio di Alba de Céspedes* (Tesi di dottorato in Italianistica, xxx ciclo). Università Ca' Foscari, Venezia.
- DE CÉSPEDES, A. (1941). *Fuga*. Milano: Mondadori Editore.
- (1980). «Scrittrici del '900. Incontro con Alba de Céspedes». *RaiPlay*. Recuperato il 7 giugno 2021, in <https://www.raiplay.it/video/2020/02/Scrittrici-italiane---Incontro-con-Alba-de-Cespedes-c3e913dd-26e8-4ade-860a-577a742de0b5.html>.
- (2018). «Passato e presente. Alba de Céspedes, la voce di Clorinda». *RaiPlay*. Recuperato il 5 giugno 2021, in <https://www.raiplay.it/video/2018/01/Passato-e-presente---ALBA-DE-CESPEDES-una-vita-dentro-la-storia-e6fae64f-3ec7-4ccb-87fa-f45e5a5fcae8.html>.
- LILLI, L. (19 novembre 1997). «La scomparsa di Alba femminista e gentildonna». *La Repubblica*. Roma.