

Lucia De Crescenzo<sup>1</sup>  
Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

## SANS AUTRE LIEU QUE LA NUIT: UNA NUOVA STAGIONE DELL’IMPEGNO LETTERARIO E POLITICO DI ALBA DE CÉSPEDES

Abstract: *A seguito del suo definitivo trasferimento a Parigi, Alba de Céspedes pubblica nel 1973 per la casa editrice Seuil un romanzo scritto in lingua francese dal titolo Sans autre lieu que la nuit cui, qualche anno dopo, seguirà la traduzione italiana per Mondadori, a cura della stessa autrice (Nel buio della notte). L’opera, discostandosi di gran lunga dalla precedente produzione romanzesca di Alba de Céspedes, iscrive su di sé le tracce di una lunga e complessa riflessione sul valore della letteratura all’indomani della crisi che investe il genere romanzo e, più in generale, la cultura umanistica nel corso degli anni Sessanta e Settanta. A partire da numerosi documenti d’archivio audio-visuali, il presente intervento mira a ricostruire da un lato le scelte linguistiche e poetiche che sottendono la scrittura di Sans autre lieu que la nuit, prima fra tutte quella di adottare il francese come lingua dell’espressione letteraria, dall’altro l’impegno politico e culturale che l’autrice, anche in virtù del ruolo di vice presidente della Confederazione internazionale della società degli autori e dei compositori, ha profuso in quegli stessi anni in difesa delle condizioni dello scrittore e del ruolo della letteratura nella società contemporanea.*

Parole chiave: *Alba de Céspedes, Sans autre lieu que la nuit, Nel buio della notte, romanzo, ricezione, plurilinguismo, condizione scrittore.*

### 1. Il trasferimento a Parigi

Il 1967 rappresenta un importante momento di snodo nell’esperienza intellettuale e letteraria di Alba de Céspedes. A seguito della pubblicazione del

romanzo intitolato *La bambolona*, la scrittrice, dopo un lungo periodo di andirivieni tra l'Italia e la Francia, decide di lasciare Roma per trasferirsi definitivamente a Parigi, cuore pulsante del dibattito culturale di allora, alloggiando inizialmente in un piccolo appartamento in rue Tournon e successivamente in una più confortevole casa in quai de Bourbon dove vivrà fino al 1997, data della sua morte (Ciminari 2005a: 33-57). Alle soglie degli anni Settanta, tuttavia, il nome di Alba de Céspedes risuona tutt'altro che nuovo sulla scena culturale francese. La traduzione dei principali romanzi, a opera di Juliette Bertrand prima e di Louis Bonalumi poi, aveva già sollevato l'interesse del pubblico e della critica letteraria francesi attorno all'opera dell'autrice, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, in seno a una più diffusa curiosità della Francia per la produzione romanzesca italiana (Bersani-Lecarme-Vercier 2003: 710-711). Sebbene, infatti, nel 1949 la casa editrice Albin Michel avesse stampato *Nul ne revient sur ses pas* (*Nessuno torna indietro*), saranno *Le Cahier interdit* (*Quaderno proibito*) e *Elles* (*Dalla parte di lei*), pubblicati da Éditions du Seuil rispettivamente nel 1954 e nel 1956, a fare di Alba de Céspedes una delle scrittrici italiane più lette e più amate in Francia (Genevois 2005: 399-407). Le due opere, apparse in traduzione con una cronologia invertita rispetto a quella delle originarie versioni italiane, conosceranno, infatti, per lungo tempo, una significativa circolazione sia nei confini strettamente nazionali dell'esagono sia nei territori delle colonie francesi<sup>2</sup>. Emblematico è il caso di *Elles* (*Dalla parte di lei*) cui, secondo la stampa nazionale francese, si sarebbe ispirata l'autrice tunisina di lingua francese Jalila Hafsia nella scrittura del romanzo *Cendre à l'aube*, del 1975:

Jalila Hafsia écrit *Cendre à l'aube* qui se présente comme un retour sur soi et sur sa propre mémoire, sur un univers des femmes et sur l'opinion aussi, prête à rapporter tous les ragots. L'auteur a eu le mérite de dévoiler l'introspection, mais avec le tort aussi d'avoir écrit trop près – c'est le moins qu'on puisse dire – de *Elles* (Alba de Céspedes) et du *Journal d'une bourgeoise* (Geneviève Génari). D'où le haro sur Jalila Hafsia dans la presse, qui n'a voulu voir que cela (Déjeux 1994: 52).

A *Cahier interdit* e *Elles* seguiranno, inoltre, per la medesima casa editrice, le pubblicazioni di *Avant et après* (*Prima e dopo*) nel 1958, *Journée d'août* (*Invito a*

<sup>2</sup> Un ulteriore elemento che lega Alba de Céspedes alla produzione letteraria dei possedimenti coloniali francesi è rappresentato dal fatto che le prime tre opere della scrittrice pubblicate dalle Éditions du Seuil, *Le cahier interdit* (1954), *Elles* (1956) e *Avant et après* (1958), sono apparse nella collana "Méditerranée" diretta dallo scrittore algerino Emmanuel Roblès, il cui obiettivo era quello di far conoscere al pubblico francese giovani autori e autrici di provenienza prevalentemente magrebina ma anche mediorientale ed europea (Hubert 2012: 126-128).

pranzo) nel 1962, *Le Remords (Il Rimorso)* nel 1964 e *La bambolona* nel 1968, consolidando così una lunga collaborazione di Alba de Céspedes con Seuil. Lo stretto legame con l'editore, d'altro canto, sarà più volte evocato dall'autrice, la quale, ad esempio, durante un'intervista televisiva del 1971, affermerà: «Je vais souvent à Seuil parce que vraiment cette maison d'édition est pour moi le prolongement de la rue de Tournon»<sup>3</sup>. Sempre per Seuil, infine, la scrittrice pubblicherà, di lì a poco, due nuove opere, questa volta elaborate direttamente in francese, *Chansons des filles de mai*, raccolta di poesie del 1968, e *Sans autre lieu que la nuit*, romanzo del 1973, entrambe da lei tradotte in italiano per Mondadori.

Il trasferimento in Francia introduce dunque innanzitutto un elemento di discontinuità nella scrittura di Alba de Céspedes: per la prima volta l'autrice ricorre a una lingua differente dall'italiano per l'espressione letteraria. Senz'altro, agli occhi della scrittrice, la scelta del francese doveva risultare piuttosto naturale vivendo ormai a Parigi e, soprattutto, in ragione della sua storia familiare: “Je suis née au milieu de trois langues, c'est-à-dire, mon père, quand il a connu ma mère (mon père cubain, ma mère italienne), ils communiquaient entre eux avec le français”<sup>4</sup>. Alle motivazioni di natura biografica, tuttavia, Alba de Céspedes non mancherà di aggiungere sin da subito riflessioni di ordine più strettamente letterario, corrispondenti a istanze espressive più profonde. L'ipotesi di sperimentare il francese come lingua creativa, infatti, è vagliata dall'autrice almeno con due anni di anticipo rispetto al definitivo arrivo a Parigi. Del progetto di scrivere uno stesso romanzo in due lingue, il cui esito finale sarebbe consistito nei lavori quasi speculari di *Sans autre lieu que la nuit* (1973) e di *Nel buio della notte* (1976), ci informano i diari dell'autrice già in una nota del 5 febbraio 1965, laddove le due opere sono nominate con titoli ancora provvisori, *Nuit de printemps* e *Prima notte di primavera* (Zancan 2011a: XL-XLIII). Sempre nel 1965, inoltre, comparirà sulle colonne della “Revue des deux mondes” un racconto in francese, a firma della de Céspedes, intitolato *Une vocation* (de Céspedes 1965: 198-206). Pur trattandosi di una narrazione breve, il testo desta immediatamente grande interesse in Francia, anche in forza della più generale attenzione del paese per scrittori e scrittrici di espressione francese all'indomani della guerra d'Algeria e dei processi di decolonizzazione (cfr. Touret 2008: 53-289): contestualmente alla notizia della pubblicazione di *Une vocation*, infatti, l'8 gennaio 1965 l'autrice sarà invitata a illustrare le sue scelte linguistiche

<sup>3</sup> Intervista ad Alba de Céspedes, *Ils ont choisi Paris*, trasmissione televisiva del 4 febbraio 1971 conservata nel Fondo dell'Institut National dell'Audiovisuel. Tutte i documenti audio e video citati in questo lavoro sono custoditi nel medesimo Fondo.

<sup>4</sup> Intervista ad Alba de Céspedes in *Italiques*, trasmissione televisiva del 5 ottobre 1973.

in un programma radiofonico dal titolo *Écrivains étrangers de langue française*. Nel corso dell'intervista, la scrittrice chiarisce innanzi tutto perché, nonostante il suo naturale plurilinguismo, abbia a lungo preferito l'italiano come lingua della scrittura letteraria:

J'ai toujours écrit en italien, ce qui est surprenant puisque je parlais plutôt espagnol et mon père, il en a beaucoup souffert. Il m'a demandé, lorsque j'ai écrit ma première poésie (j'avais 5 ans et demi), il m'a dit: "Mais pourquoi écris-tu en italien?" "Parce que la poésie est italienne". "Ce n'est pas vrai. La poésie est aussi bien espagnole ou française". Alors mon père, après m'avoir vanté longuement les avantages, les beautés de la poésie espagnole a du se rendre, parce que j'essayais d'écrire en espagnol mais c'étais comme si j'avais copié. Il m'a dit: "Non, tu dois alors écrire en italien". Et c'est comme ça qu'à 6 ans j'ai décidé. Je n'ai pas choisi, il s'est présenté d'écrire en italien.

Una sorta di soggezione nei confronti della lingua paterna avvicina Alba de Céspedes all'italiano fin dalla più tenera età. I continui viaggi a Cuba e in Francia, ad ogni modo, mantengono sempre aperto ed elastico l'orizzonte linguistico e culturale della scrittrice come ella stessa precisa poco dopo nel corso della medesima trasmissione radiofonica:

J'habite souvent à Paris comme vous savez et penser en français m'est naturel. J'ai suivi mes études en France, à Cuba et en Italie, alors ma prose ne dérive pas directement d'un auteur suivi, comme parfois c'est dans les jeunes, mais j'inventais. Et c'est ce qui pour moi est aujourd'hui très intéressant.

Tuttavia, se è vero che Alba de Céspedes ha sempre utilizzato con disinvoltura il francese, non si può fare a meno di osservare che è solo a partire da questo momento, dalla seconda metà degli anni Sessanta, che il ricorso a questa lingua diviene sistematico. Quel che maggiormente affascina la scrittrice, ormai autrice di numerose opere di successo, è la possibilità di esplorare le potenzialità espressive di una lingua nuova, estremamente duttile e leggera, molto lontana dalla struttura fonetica, morfologica e sintattica dell'italiano:

Je dis, au contraire, qu'on peut nuancer beaucoup plus avec le français, parce que le français a une façon d'entourer le sujet. L'italien est plus classique, l'italien est plus lourd. J'aime de l'italien le fait que chaque mot finit avec une voyelle, c'est-à-dire c'est comme une construction. Chaque mot est comme une construction posée sur des voyelles. Mais justement cette architecture lourde de la phrase italienne, cette syntaxe lourde, ces infinitifs que nous répétons si souvent, donnent lourdeur à la phrase.

Già all'altezza del 1965, dunque, Alba de Céspedes mostra una certa insoddisfazione per le forme letterarie e linguistiche praticate fino ad allora. La "classicità" dell'italiano, caratterizzata da un modello espressivo compatto e unitario, sembra non essere più in grado di porsi in dialogo con la modernità, sembra non reggere il colpo delle trasformazioni storiche, sociali e culturali che attraversano gli anni Sessanta.

## 2. Sans autre lieu que la nuit e le coeve tendenze del romanzo

La ricerca di differenti potenzialità espressive della parola, ad ogni modo, diviene propriamente una scelta di poetica solo con l'elaborazione di *Sans autre lieu que la nuit*, nella cui gestazione, durata grossomodo dal 1967 al 1973 (Ciminari 2005b: 159), si frappono, come una breve ma significativa parentesi, la scrittura di *Chansons des filles de mai*, raccolta di poesie in francese prodotta nel vivo delle rivolte studentesche del maggio 1968. Come già era accaduto per i versi in omaggio alle contestazioni giovanili, nel delinearci delle storie dei numerosi personaggi che popolano *Sans autre lieu que la nuit*, il francese appare agli occhi di Alba de Céspedes l'unica lingua possibile del racconto. A tal proposito, nel corso di una trasmissione televisiva dedicata alla presenza di scrittori e scrittrici stranieri a Parigi dal titolo *Ils ont choisi Paris*, andata in onda il 4 febbraio 1971, l'autrice preciserà:

Ce roman se passe à Paris. C'est la première fois que les événements, les personnages, ne sont pas italiens mais français, parisiens. Alors je n'avais pas vraiment l'intention d'écrire un roman en français. Mais quand j'ai imaginé des Français parler, je n'ai pas pu absolument écrire leurs dialogues en italien. Je les entendais parler en français et ça me semblait naturel d'écrire en français. Je pensais que c'était simplement pour les premières pages du roman. Puis, j'ai dit: après je vais continuer en italien. Mais c'était impossible. Je ne vous imagine pas parler italien.

Tale scelta acquisisce ulteriore rilevanza se si prende in esame la struttura dell'opera: alla leggerezza delle forme linguistiche adottate corrisponde, per così dire, un'altrettanta leggerezza dell'impianto romanzesco. In assenza di una vera e propria trama, *Sans autre lieu que la nuit* può essere considerato come un romanzo di voci, di storie sfuggenti che si rincorrono durante la notte dell'equinozio di primavera del 1972, a Parigi. La singolarità dell'opera nel quadro complessivo della produzione romanzesca di Alba de Céspedes, del resto, sarà subito messa in luce dalle prime recensioni. Sulle colonne di "Le Monde", ad esempio, Josane Duranteau (1973: 17) scriverà:

En effet, l'auteur ici s'éloigne des procédés narratifs qui lui étaient habituels, et renonçant à dérouler un récit linéaire, elle se plaît à lier entre eux, à nouer, à tisser fortement les fils de multiples intrigues, et fait intervenir une foule de personnages, en évitant toute transition convenue des uns aux autres. C'est ainsi par exemple qu'un dialogue s'amorce entre deux femmes, et le lecteur s'aperçoit à mi-chemin que les interlocuteurs ne sont plus les mêmes, alors que rien n'a annoncé ce changement. On pense à un montage cinématographique rapide, parfois même, à dessein, brutal.

Non sfugge ai recensori, francesi e italiani, il carattere eclettico di *Sans autre lieu que la nuit* che mescola al suo interno linguaggi molto differenti tra loro, da quello narrativo a quello poetico, da quello iconico a quello cinematografico. Anche Olga Lombardi (1976: 278-279), qualche anno dopo, in occasione della pubblicazione della versione italiana del romanzo, ne sottolineerà gli aspetti più innovativi:

*Nel buio della notte* (il libro è uscito nella prima stesura in francese nel '73, col titolo *Sans autre lieu que la nuit*) mette a frutto l'esperienza della poesia-racconto da cui era nato *Le ragazze di maggio*: quella esplosione di insofferenza nei confronti delle convenzioni [...] si ripresenta nell'ardita scomposizione dei piani che del romanzo di oggi fa un'opera aperta [...]. L'aggancio di una parola è il solo legame tra un episodio e l'altro: incorporati nel tessuto del racconto ricorrono inserti di dialogo, di monologo, di discorso indiretto libero, introdotti da capoversi liberi dalle convenzioni tipografiche, simili a lasse alternate, a strofe in prosa.

*Sans autre lieu que la nuit* è dunque un testo costituito interamente da frammenti di dialoghi, monologhi, notizie registrate dei nuovi *media* che, con ritmo cinematografico, prendono corpo in vari angoli della città, in un ospedale psichiatrico, in metropolitana, in taxi, e che, nel sovrapporsi l'un l'altro tracciano un vero e proprio affresco della modernità. Pur essendoci alcuni personaggi ricorrenti che più frequentemente di altri prendono la parola, è la vita metropolitana a catalizzare l'attenzione della scrittrice: è la città che si racconta. L'imporsi di un soggetto nuovo che valica i confini dell'individualità e della dimensione esperienziale dei personaggi, a differenza di quanto accadeva, ad esempio, in *Quaderno proibito*, in *Dalla parte di lei* o ne *Il Rimorso*, genera sin da subito un cortocircuito nella forma romanzo. L'opera, infatti, raccogliendo e interpretando in modo del tutto peculiare alcune suggestioni espressive del *Nouveau Roman* francese – soprattutto in relazione alla dissoluzione della trama, alla valorizzazione del parlato quotidiano e alla quasi assenza di connettori logici tra le diverse parti del testo (Dugast-Portes

2001: 63-121) – si apre eloquentemente con un'immagine di movimento, nella quale viene meno la nozione di misurabilità del tempo e, con essa, uno stabile sistema di valori di riferimento:

D'un mouvement à peine perceptible, l'aiguille se déplace sur le cadran: cinq heures vingt-six, cinq heures vingt-neuf, cinq heures trente-trois. Elle craint que sa montre n'avance et va vérifier à la fenêtre, sur la façade de l'hôpital – cinq heures quarante -, puis se penche pour voir l'horloge qui fait le coin de la rue: cinq heures trente-huit. Chacune indique une heure différente. Il y aussi la cloche qui sonne, mais il ne faut pas rater le premier coup, et elle, le rate toujours; de sorte qu'elle ne sait jamais si c'est le quart ou la demie (de Céspedes 1973: 9).

I differenti orari segnati dagli orologi mettono in discussione, già dalle prime battute, la possibilità di una rappresentazione lineare del tempo, nonché di una narrazione concepita come un ordinato susseguirsi di avvenimenti. In *Sans autre lieu que la nuit* manca un principio ordinatore, il tempo della storia si sostanzia solo del ritmo del parlato e quindi della scrittura, producendo un effetto di simultaneità (Bernardini Napoletano 2005: 142-157). La dimensione cronologica si assottiglia fino a perdere i connotati del passato e del futuro e si congela in un continuo presente, quello della notte equinoziale del 1972 con la quale si apre e si chiude il romanzo. La categoria dello spazio, al contrario, si ipertrofizza fino a occupare l'intera scena. Nella rappresentazione della città di Parigi, che assurge a protagonista, gli uomini si confondono tra loro, divengono ombre mute, senza storia e senza nome, così come appaiono agli occhi del tassista Pierre: "Il écoute ces appels et ne répond pas. Il fait bon, ce soir, il s'en fout des clients: grotesques, avec leurs mains affolées, leurs bras qui s'agitent. Un homme, c'est quoi, un homme? En ville, on ne le repère pas, parmi des milliers d'autres hommes" (de Céspedes 1973: 12). Attraverso un crocevia di voci e di dialoghi estemporanei, l'opera pone a tema la solitudine e la reificazione dell'individuo nell'universo metropolitano, al cui cospetto la scrittura, ben lontana da connotazioni identitarie e introspettive come quelle che avevano caratterizzato in larga misura la precedente produzione letteraria di Alba de Céspedes, sembra ridotta a mera funzione mimetica.

A ben guardare, tuttavia, è proprio nello sforzo mimetico, cui si salda un'attenta ricerca stilistica e formale, che l'autrice ripone la valenza gnoseologica, e con essa la legittimità, della scrittura romanzesca nella società contemporanea. *Sans autre lieu que la nuit*, infatti, iscrive su di sé le tracce di una lunga riflessione sul valore stesso della letteratura sul finire del XX secolo, di cui la notte è peculiare metafora. Nella cornice mistificante della città moderna, il solo momento in cui spazio e

tempo possono ancora convergere in una dimensione unitaria, rassicurante, più propria dell'esistenza, è rappresentato dalla notte; è qui che i pensieri dei personaggi, come spinti da una forza centripeta, prendono corpo, è qui che sullo sfondo di una narrazione corale si staglia qualche, seppur effimera, storia. Come lo stesso titolo suggerisce, la notte rappresenta l'ultimo luogo abitabile, l'ultima frontiera del racconto, sulla cui soglia i personaggi esprimono il desiderio di durare: "C'est l'heure où le jour se confronte avec la nuit, avant que l'un ne s'éloigne et que l'autre ne tombe. Des nappes d'ombre de plus en plus épaisses, succèdent à la lumière, et ceux qui marchent dans la ville éprouvent un serrement de cœur, une envie de durer, avec le regret de savoir éphémère ce beau soir tendre" (de Céspedes 1973: 13). Quello che durante il giorno è negato, nella notte trova ancora una sua ragion d'essere: la notte è il luogo, ad esempio, delle più intime e segrete confidenze, come quelle tra il medico psichiatra Bernard e la sua paziente, la signora Beaulieu; è il luogo delle riflessioni, come quelle della giovane Monique che prende le distanze dai valori della tradizione e ripensa alla propria identità di donna; o ancora, è il luogo dell'impegno politico, come per Christiane, attivista dei diritti umani. Sotto questo profilo, ben si spiega la definizione data dalla stessa Alba de Céspedes al romanzo, in occasione di un'intervista radiofonica rilasciata a *Un quart d'heure avec* il 24 ottobre 1973: saldando strettamente l'immagine della notte a quella della scrittura, *Sans autre lieu que la nuit* è considerato come "le cahier interdit d'une ville".

La notte, del resto, rappresenta per Alba de Céspedes, sin dalla più giovane età, il tempo per eccellenza del lavoro letterario:

Je travaille de 10 heures de soir jusqu'à 8/9 heures du matin, mais pas seulement à Paris, à Rome aussi je travaille la nuit (depuis 23 ans). La nuit on est tranquille, personne ne vous dérange parce que, vous savez, on respecte beaucoup le sommeil mais on ne respecte pas le travail. Et la nuit, aussi, nous n'avons pas des prétextes pour nous éloigner de notre travail (*Ils ont choisi Paris*, 4 febbraio 1971).

Nel contesto di una quanto mai profonda crisi che investe la figura dell'autore, il genere del romanzo e il mondo dell'umanesimo in generale, l'autrice dà alle stampe un'opera che, confrontandosi con i temi delle coeve tendenze critiche e letterarie, prova a rilanciare, nel dispiegarsi della sperimentazione formale, una valenza positiva della letteratura, ben simboleggiata, nel romanzo francese, dalla congiuntura equinoziale che saluta l'avvento della primavera. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta, infatti, le teorie dello strutturalismo avevano portato con sé una profonda messa in discussione della progettualità autoriale:



L'origine, individuelle ou collective, de l'œuvre, son appartenance à un auteur, une époque, une pensée ou une esthétique situées s'en sont trouvées reléguées, voir déniées. De même, l'affirmation de l'autotélisme, l'attention aux fonctionnalités internes conduisent à mettre l'accent sur les processus de fabrication à partir d'un ensemble de possibles, sur des modèles virtuels et des combinatoires, et donc à évincer du champ de l'analyse une volonté organisatrice de l'œuvre, celle d'un auteur, une intentionnalité de l'œuvre qui serait accessible au lecteur (Touret 2008: 312-313).

In questa cornice, il romanzo si era configurato come il principale campo di indagine. Per un verso esso era divenuto oggetto di radicali manipolazioni stilistiche e strutturali, soprattutto da parte delle avanguardie letterarie dell'Oulipo e del Tel Quel che rilanciavano la centralità del testo e dell'ermeneutica a discapito del lavoro dello scrittore, dall'altro il romanzo era sostenuto, nelle sue caratteristiche essenziali, da intellettuali come Claude Roy che si erano schierati saldamente in difesa della tradizione (Tonnet-Lacroix 2003: 163-186). Di fronte a questi due poli della riflessione, la posizione di Alba de Céspedes appare del tutto originale. L'insofferenza nei confronti di qualunque teoria critica alla base dell'invenzione romanzesca induce Alba de Céspedes a privilegiare la dimensione empirica della scrittura e della ricerca letteraria cui si legano, come vedremo, anche le ragioni dell'impegno politico di questa stagione. La distanza dallo strutturalismo e, più in generale, da ogni forma di elaborazione teorica, d'altra parte, sarà espressa dall'autrice con ogni evidenza negli ultimi anni della sua vita, in risposta a una domanda di una sua intervistatrice, Piera Carroli, sulle caratteristiche fondamentali che marcano il genere del romanzo:

Io penso che nel romanzo non ci sia teoria, perché lei può scrivere un romanzo, uno studio completamente diverso dai miei, contrari alla mia teoria del romanzo, che non è una teoria perché spontanea! Lo strutturalismo fa morire il romanzo, assolutamente, senz'altro! Io penso che tutte le teorie applicate a qualche cosa, del romanzo naturalmente, siano sbagliate, non sono più romanzi, il romanzo è Madame Bovary, voglio dire che dobbiamo essere liberi (Carroli 1993: 160).

Tuttavia, benché Alba de Céspedes si definisca del tutto estranea allo strutturalismo, non può far a meno di confrontarsi con questo sistema di idee. Come per gli strutturalisti, anche per l'autrice l'innovazione del romanzo prende le mosse da una riflessione di tipo linguistico, con la differenza però che l'attenzione della de Céspedes non è tanto rivolta al piano sintattico e strutturale della singola lingua ma a quello della sua traducibilità. Varcando i confini del monolinguisimo,

in *Sans autre lieu que la nuit* la scrittrice mira a individuare una semantica e una sintassi capaci di veicolare la rappresentazione della realtà presente, una realtà estremamente sfaccettata e multiforme non riconducibile a un unico ordine del pensiero nonché a un unico vocabolario. In un passaggio del romanzo francese, è ancora una volta il tassista Pierre a mettere in luce, tra le righe delle conversazioni con i suoi clienti, il valore intrinsecamente conoscitivo della lingua: “Pierre, c’est *Pietro* en italien, *Peter* en allemand... C’est amusant de s’entendre appeler dans une langue étranger, votre prénom vous semble autre, comme si vous aussi vous étiez autre” (de Céspedes 1973: 95).

Da questa angolatura, si comprende meglio la forza innovatrice che sottende l’idea del romanzo parigino, concepito simultaneamente nella doppia versione francese e italiana. Sebbene l’operazione di tradurre *Sans autre lieu que la nuit* si rivelerà, fin dal principio, più ardua del previsto perché richiederà all’autrice una vera e propria riscrittura dell’opera per il pubblico a sud delle Alpi (Ciminari 2005b: 158-186), essa testimonia l’intento di Alba de Céspedes, in parte già sperimentato con il poemetto di impianto narrativo, le *Chansons des filles de mai*, poi tradotto col titolo *Le ragazze di maggio*, di ampliare le possibilità del racconto, oltrepassando i limiti dell’unità linguistica. Il lavoro sulla lingua e sulla traduzione, cui l’autrice aveva sempre accordato grande importanza, diviene, negli anni Settanta, quanto mai centrale. Dialogando con la giornalista Annie Daubenton a seguito della pubblicazione di *Sans autre lieu que la nuit* la scrittrice afferma: “Je crois que c’est une nuit de notre temps, de ce temps où nous vivons. Chaque pays a une façon d’être bien à lui, et dont le langage est le principal reflet” (1973: 5). Più che pensare alla lingua nei termini di un sistema chiuso a partire dal quale si possono produrre infinite combinazioni di segni e significati, come farà in quegli stessi anni, ad esempio, Calvino, che pure si trovava a Parigi, Alba de Céspedes ragiona sulle potenzialità del racconto a partire dalle numerose possibilità espressive e interpretative che ciascuna lingua offre, rilanciando così nuove prospettive per il lavoro dello scrittore.

### 3. In difesa dello scrittore

Il desiderio di Alba de Céspedes di ripristinare la centralità dell’autore nel lavoro letterario trova significativa eco anche nell’impegno politico di questa stagione. Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, infatti, vede l’autrice fortemente coinvolta nel dibattito pubblico francese a sostegno della figura dello scrittore. Il 4 luglio 1968 il quotidiano “Le Monde” dà notizia dell’elezione dell’autrice come vice presidente della CISAC, la Confederazione

internazionale della società degli autori e dei compositori<sup>5</sup>. A questo titolo nel 1970 la scrittrice sarà coinvolta nella realizzazione di un film documentario in due puntate, andate in onda sul secondo canale della rete nazionale rispettivamente il 15 febbraio e il 15 marzo, dal titolo *Le livre blanc de l'édition française*, per la regia di Pierre André Boutang. Si tratta, in buona sostanza, di un'inchiesta sul mondo editoriale francese condotta da Michel Polac e Michel Vianey, a partire da una serie di interviste che i due giornalisti raccolgono tra le più note personalità intellettuali dell'epoca, di cui si ricordano, ad esempio, l'editore Claude Gallimard, il direttore letterario per Seuil, Paul Flamand, o il critico letterario Robert Kanters. La prima puntata è consacrata alla condizione degli scrittori e alle difficoltà che essi incontrano nell'affermarsi al pubblico, mentre la seconda è dedicata a una più ampia disamina sullo stato del mercato librario in Francia, in un contesto fortemente orientato dalle logiche di profitto. L'idea complessiva che affiora, secondo la ricostruzione dei due giornalisti, è quella di una realtà libraria che, in assenza di politiche culturali specifiche da parte dello Stato, risulta sempre più pesantemente condizionata dagli interessi commerciali. In questa direzione si muove anche Alba de Céspedes la quale, in risposta alle domande di Polac e Vianey, da un lato ricorda il caso editoriale italiano de *Il Gattopardo* a sostegno di come talvolta la letteratura, pur di qualità, non sia immediatamente valorizzata dagli editori, dall'altro condanna le ingerenze del marketing nelle diverse fasi di lavorazione del romanzo, dalla scrittura alla diffusione.

Tracce di queste riflessioni affiorano anche in *Sans autre lieu que la nuit* quando, nel continuo andirivieni dei dialoghi, si legge:

Aujourd'hui, les littérateurs, les universitaires ont perdu une bonne partie de leur autorité sur l'opinion publique; quant aux livres, ce n'est pas un mystère que le succès d'un bouquin aussi dépend de notre lancement. C'est en adaptant les masses à notre système – au système, enfin –, en modelant la matière douteuse dont les masses sont faites, que vous êtes devenus, il faut le reconnaître, *les maîtres à adapter* qui ont supplanté *les maîtres à penser* de jadis... (de Céspedes 1973: 69).

Il ragionamento sui nessi tra mondo letterario e pubblicitario, d'altro canto, attraversa anche la fase di ideazione del romanzo francese, come ben si evince da una nota del 7 maggio 1964 appuntata da Alba de Céspedes sui suoi diari personali:

---

<sup>5</sup>La notizia è riportata in un trafiletto anonimo, apparso su "Le Monde" il 4 luglio 1968 (p. 21). Secondo l'*Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, Alba de Céspedes sarebbe stata "the first woman to be elected President of the International Council for Literary Authors (CISAC)" (Moliterno 2000: 155).

Necessità di scrivere ad Alberto [Mondadori] per spiegargli la mia presente condizione: il passaggio che devo fare da un autore creduto vendibile a milioni e sul quale è stata in questo modo condotta la pubblicità, alla verità dell'autore che vende pochino, ma che lascia un'impronta profonda nel lettore e nel critico (de Céspedes in Ciminari 2011: 1669).

Sulla difficoltà dell'essere scrittore in un mondo dominato dal capitalismo, d'altro canto, diversi intellettuali francesi si erano espressi al fine di sensibilizzare l'opinione pubblica. Nel 1973, ad esempio, sul settimanale "Les Nouvelles littéraires" compariranno, nel solo mese di gennaio, ben due articoli sul tema: *Au lecteur* di Daniel Oster (1973: 4) e *Un éternel oublié: l'écrivain* di Jean Rousselot (1973: 3), entrambi volti a sottolineare l'importanza di garantire un'indipendenza economica a chi fa della scrittura una professione.

In accordo con questa linea di pensiero, nel 1975 Alba de Céspedes interverrà come relatrice a un convegno voluto dal *Centre d'études et de recherches marxistes* sullo stato della letteratura nella società contemporanea. La partecipazione dell'autrice a un'iniziativa marxista, al cui ambiente era apparsa in passato piuttosto estranea, definisce meglio la cifra dell'attivismo politico di questa stagione. A seguito del colpo di Stato con cui Fidel Castro aveva preso il potere a Cuba nel 1959, Alba de Céspedes aveva progressivamente maturato delle posizioni più vicine al comunismo, visto come ultimo fronte della resistenza alla crisi socio-politica che caratterizzava quegli anni. Nei due decenni a seguire, infatti, la scrittrice italo-cubana interverrà a più riprese in difesa della rivoluzione castrista e, nonostante una disillusione di fondo, si schiererà finanche apertamente con il Partito Comunista Italiano, in occasione delle elezioni politiche del 1972 (Zancan 2011b: CXXVIII-CXXXV). Nel resoconto della giornata di studi marxisti, di cui si riporta di seguito un lungo estratto, la posizione di Alba de Céspedes appare chiaramente tesa a portare l'attenzione dell'assemblea sui risvolti pratici del lavoro letterario, a partire dalla dimensione solitaria che lo distingue:

La littérature est-elle surtout le travail sur et dans la langue, le travail même de la langue, qui joue et révèle un texte à celui qu'on appelle auteur, le changement même de cette langue par la novation dans le rapport, signifiant-signifié. Entret-il en elle un plaisir de jeu ou une force de création d'appréhension plus intense de l'expérience humaine, n'est-elle "qu'une langue plus fine et plus secrète"? Est-elle le lieu d'une prise de conscience? Devant un parterre à fort quotient intellectuel, où l'on pouvait reconnaître Pierre Emmanuel, Robert Merle, Jean-Pierre Faye, André Gisselbrecht, Henri Deluy, Alba de Céspedes, Manuel Scorza,

Raymond Jean, Pierre Gamarra, des journalistes tels Paul Morelle, des éditeurs, des bibliothécaires, le ténor vigoureux de cette matinée fut d'abord Jean Ricardou, écrivain et critique du nouveau roman.

[...] Alba de Céspedes fit entendre une voix italienne, ironique, souriante et réaliste. Il faudrait une semaine entière au minimum pour aborder tous les dangers qui guettent les écrivains. Ce problème est d'autant plus difficile que, elle a pu le constater en Italie, l'écrivain reste souvent individualiste, et ne veut pas être considéré comme un travailleur quelconque. En fait, il faut avoir le courage de l'avouer, on ne parvient à un résultat que par une campagne d'opinion où s'engagent des écrivains connus. Ceux-là seuls ont une portée dans leur action, mais la réunion de groupes de travail, ne serait-ce que pour être bien informés, est déjà utile (de Buzareingues 1975: 854-858).

Se Virginia Woolf molti anni prima rivendicava una “stanza tutta per sé” come condizione necessaria per la scrittura, Alba de Céspedes, in un contesto profondamente mutato di segno, sostiene l'associazionismo di categoria come condizione indispensabile alla sopravvivenza degli scrittori. Già in *Sans autre lieu que la nuit* (1973), d'altronde, tra le considerazioni di Christiane, ritratta nella lunga notte parigina a raccogliere telefonicamente firme per la petizione in favore di Daniel Launais, poeta francese detenuto nelle carceri brasiliane e condannato a morte, emergeva, pur nel disincanto, il tacito desiderio di poter condividere con altri i propri ideali, in un progetto politico comune: “Fallait-il se réunir en groupe? Elle sait par expérience que les amis se seraient moqués d'elle, affectueusement, de son perfectionnisme: Suffit, assez de téléphone, Chriss, venez ici avec nous...” (de Céspedes 1973: 42).

Qualche tempo dopo, nel 1976, Alba de Céspedes tornerà ancora una volta sulle condizioni di lavoro dello scrittore, prendendo la parola nella rubrica radiofonica *Le monde contemporain*, condotta da Jean de Beer e Francis Crémieux, il 2 ottobre 1976. Nel fare il punto sulle riflessioni scaturite dall'ultimo incontro della Confederazione internazionale della società degli autori e dei compositori di cui era vice presidente, l'autrice osserva:

Les auteurs détestent se réunir. Vous avez vu au fond que toutes les fois que nous avons essayé de réunir des auteurs autour des problèmes pratiques de leur travail, ils ne viennent pas. [...] Alors, ils [les auteurs] devraient s'intéresser de leur travail, alors ils s'intéressent de tous les détails de leur travail mais pas de la défense, ce qui d'ailleurs est compréhensible parce qu'on perd beaucoup de temps, qui n'est pas perdu mais qui, quand même, est du temps soustrait à

notre travail. D'autre part, je crois que si les auteurs ne s'organisent pas et ne comprennent pas la nécessité de se défendre, les temps vont être très durs. [...] Malheureusement, les problèmes des auteurs sont devenus, avec les nouveaux moyens de mass media, tellement larges, tellement différents les uns des autres, qu'il faudrait [...] que tous les écrivains s'intéressent à ces problèmes.

Rilanciando una politica di condivisione dei problemi legati al mestiere della scrittura come antidoto alla degradazione della funzione dell'autore, Alba de Céspedes nel corso del medesimo intervento non dimentica, per di più, di coinvolgere il pubblico, conservando un'attitudine al dialogo con i suoi lettori e ascoltatori che da sempre la contraddistingue (Fortini 2011: 100-115):

Je pense aussi que le public [...] n'est pas très renseigné sur la vie de l'auteur et sur ce que l'auteur fait. Par exemple, très souvent, on nous demande si nous avons employé un mois ou deux mois pour écrire un livre, tandis que nous avons employé des années. Le public ne connaît pas la vie de l'auteur. [...] Je crois que en parlant d'auteurs sérieux (et bien, je veux dire sérieux ceux qui n'écrivent pas simplement pour leur plaisir sans publier), et bien, il y a une telle différence que très peu de gens en France connaissent la vie d'un écrivain. Parce que tout le monde a dans sa famille un ingénieur, un médecin ou un employé de banque, mais combien de gens connaissent le fond, la vraie vie, combien coûte à un écrivain écrire.

A queste riflessioni di ordine generale, infine, l'autrice aggiungerà un esempio virtuoso di tutela dei diritti dello scrittore, tratto dall'esperienza cubana, rafforzando così i suoi legami con il modello politico dell'isola: "J'ai parlé de notre vie, justement avec Padilla et avec d'autres écrivains [...], et vous savez, par exemple, Padilla connaît nos avantages, mais il était assez surpris de connaître que nous payons des impôts [...]"

La sfiducia nella reale possibilità di una trasformazione storica, tuttavia, porterà la scrittrice ad allontanarsi man mano dalla scena del dibattito pubblico e a dedicarsi in modo sempre più esclusivo all'ultimo, monumentale, progetto di scrittura, avviato poco prima del 1976 ma destinato a restare incompiuto, *Con grande amore*, un romanzo sugli stretti legami che uniscono la famiglia de Céspedes alla storia di Cuba.

#### 4. Verso nuovi scenari letterari

Al centro dello sguardo di Alba de Céspedes vi è dunque il bisogno di rivitalizzare l'atto materiale della scrittura sotto ogni suo aspetto, economico, sociale e creativo. Il lavoro letterario è, per l'autrice, saldamente legato all'esperienza (Zancan 2007: 149-182) e con essa all'individualità storica dello scrittore. Se da un lato, la de Céspedes mira a dare nuova linfa al profilo autoriale, difendendone i diritti sul piano politico, dall'altro, innovando la scrittura romanzesca, restituisce alla letteratura una funzione di prim'ordine nella società contemporanea, salutando l'inizio di una nuova epoca. Nella già citata intervista rilasciata ad Annie Daubenton, l'autrice pone infatti l'accento proprio sull'esigenza di ridefinire i termini dell'impegno letterario, alla luce delle trasformazioni storiche:

Je suis une femme de gauche : ma position est explicite. Tout ce que j'écris répond à un désir de combat. Les romans engagés ne sont pas ceux qui se situent au cœur de la bataille ou de la grève, mais le degré de réflexion critique qui s'insère en nous après leur lecture. Je mets dans la bouche d'un de mes personnages une réflexion qui me paraît essentielle: le jour où le Christ est mort, on a pu penser que c'était la mort de la chrétienté alors que c'était le début du christianisme. La plupart ne le savait pas: ils étaient déjà dans un autre monde et l'ignoraient. Je crois que nous sommes déjà dans un autre monde sans le savoir: l'écroulement du vieux monde est inéluctable, nous ne faisons que rapiécer (de Céspedes in Daubenton 1973: 5).

Di fronte alla radicalizzazione dei modelli di consumo e al profilarsi di quella che Debord aveva definito, in un celebre saggio, "la società dello spettacolo", l'autrice italo-cubana ripensa profondamente il proprio essere romanziera e, seppur trovandosi ormai al di là degli slanci costruttivi che avevano animato l'epoca post-resistenziale, non rinuncia a riconoscere all'operazione letteraria un valore intrinsecamente interpretativo. Muovendosi in un orizzonte linguistico estremamente malleabile e tra le molteplici storie che si intrecciano in una notte di primavera, Alba de Céspedes individua nuovi spazi letterari, nuove patrie abitabili dal racconto, nuove sfide per lo scrittore moderno.

#### Bibliografia

1. [anonimo] (1968), "M. George Auric, élu président de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs", in *Le Monde*, 4 luglio, 7300, p. 21.

Sans autre lieu que la nuit: *Una nuova stagione dell' impegno letterario e politico di Alba de Céspedes*

2. Bernardini Napoletano, Francesca (2005), *La sperimentazione narrativa negli anni settanta: Nel buio della notte*, in Zancan 2005: pp. 142-157.
3. Bersani, Jacques-Lecarme, Jacques-Vercier Bruno (2003), *La littérature en France de 1945 à 1981*, Paris: Bordas.
4. Carroli, Piera (1993), *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna: Longo.
5. Ciminari Sabina (2005a), "Alba de Céspedes a Parigi. Fra isolamento, scrittura ed *engagement*", in *Bollettino di italianistica*, II, 2, pp. 33-57.
6. Ciminari, Sabina (2005b), *Da Sans autre lieu que la nuit a Nel buio della notte*, in Zancan 2005: pp. 158-186.
7. Ciminari, Sabina (2011), *Notizie sui testi. Nel buio della notte*, in de Céspedes 2011: pp. 1669-1688.
8. Daubenton Annie (1973), "Sans autre lieu que la vie", in *Les Nouvelles littéraires*, 5-11 novembre, 2406, p. 5.
9. de Buzareingues, Girou (1975), "La situation de la littérature, du livre et de l'écrivain. Colloque organisée par le C.e.r.m., les 11 et 12 avril 1975", in *Bibliographie de la France: journal officiel de la librairie*, 21 mai, 21, pp. 854-859.
10. de Céspedes, Alba (1965), "Une vocation", in *Revue des deux mondes*, 15 gennaio, pp. 198-206 (poi in trad. ital. della stessa autrice: "Una vocazione", in *Nuova Antologia*, febbraio 1970, pp. 178-186).
11. de Céspedes, Alba (1973), *Sans autre lieu que la nuit*, Paris: Seuil.
12. de Céspedes, Alba (2011), *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Mondadori.
13. Déjeux, Jean (1994), *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Éditions Karthala.
14. Dugast-Portes, Francine (2001), *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris: Nathan.
15. Duranteau, Josane (1973), "Alba de Céspedes, écrivain français", in *Le Monde*, 13 septembre, p. 17.
16. *Écrivains étrangers de langue française*, emissione radiofonica dell'8 gennaio 1965 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
17. Fortini, Laura (2011), "Possiamo dire di avere speso molto di noi": *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in Chemello, Adriana-Zaccaro, Vanna (a cura di), *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici, Atti del Convegno "Scritture di donne tra letteratura e giornalismo"*, Bari 29 novembre-1 dicembre 2007, Modugno-Bari: Favia, pp. 100-115.
18. Genevois, Emmanuelle (2005), *La ricezione dell'opera nella critica francese*, in Zancan 2005: pp. 399-407.
19. Hubert, Nicolas (2012), *Éditeurs et éditions pendant la guerre d'Algerie 1954-1962*, Saint-Denis: Editions Bouchene.



20. *Ils ont choisi Paris*, emissione televisiva del 4 febbraio 1971 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
21. *Italiques*, emissione televisiva del 5 ottobre 1973 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
22. *Le livre blanc de l'édition française* (regia di Pierre André Boutang) documentario in due puntate, 15 febbraio 1970 e 15 marzo 1970 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
23. Lombardi, Olga (1976), "Alba de Céspedes, Nel buio della notte", in *Nuova Antologia*, III, 527, giugno, pp. 278-280.
24. Moliterno, Gino (2000), *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*, London-New York: Routledge.
25. *Le monde contemporain*, emissione radiofonica del 2 ottobre 1976 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
26. Oster, Daniel (1973), "Au lecteur", in *Les Nouvelles littéraires*, 8-14 janvier, 2363, p. 4.
27. *Un quart d'heure avec*, emissione radiofonica del 24 ottobre 1973 [materiale audiovisivo del Fondo INA].
28. Rousselot, Jean (1973), "Un éternel oublié: l'écrivain", in *Les Nouvelles littéraires*, 22-28 janvier, 2365, p. 3.
29. Tonnet-Lacroix, Éliane (2003), *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Torino: L'Harmattan.
30. Touret, Michèle (2008), sous la direction de, *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, Tome II : *Après 1940*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
31. Zancan, Marina (2005) (a cura di), *Alba de Céspedes. Approfondimenti*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Il Saggiatore.
32. Zancan, Marina (2007), *Figure della memoria: la storia nei racconti delle donne*, in Gabrielli Patrizia-Cigognetti, Luisa-Zancan, Marina, *Madri della Repubblica*, Roma: Carocci.
33. Zancan, Marina (2011a), *Introduzione*, in de Céspedes 2011: pp. IX-LXII.
34. Zancan, Marina (2011b), *Cronologia*, in de Céspedes 2011: pp. LXIII-CXLV.

**SANS AUTRE LIEU QUE LA NUIT: NOVO DOBA U  
STVARALAŠTVU I POLITIČKOM ANGAŽMANU  
ALBE DE SESPEDES**

*Rezime*

Godine 1973, neposredno nakon konačnog preseljenja Albe de Séspedes u Pariz, izdavačka kuća Seuil objavljuje roman *Sans autre lieu que la nuit* napisan na francuskom jeziku. Poslije nekoliko godina,

Sans autre lieu que la nuit: *Una nuova stagione dell' impegno letterario e politico di Alba de Céspedes*

ovo djelo je prevedeno u Italiji, gdje izlazi kod izdavača Mondadori pod naslovom *Nel buio della notte*. *Sans autre lieu que la nuit* znatno se razlikuje od prethodnog stvaralaštva Albe de Sespedes; prožet je dugom i kompleksnom refleksijom o vrijednosti književnosti uoči krize koja je zahvatila romaneskni žanr, ali i uopšte humanističku kulturu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka. Polazeći od brojnih audio-vizuelnih dokumenata iz arhivske građe, ovaj rad se bavi jezikom i poetikom romana *Sans autre lieu que la nuit*, fokusirajući se prvenstveno na odabir francuskog kao jezika ovog romana. U radu ćemo se takođe osvrnuti i na politički i kulturni angažman Albe de Sespedes u pomenutom periodu, u kojem se zalagala za odbranu književnika i ulogu književnosti u savremenom društvu.

Preuzeto 9. 10. 2017.  
Korekcije 11. 1. 2018.  
Prihvaćeno 20. 1. 2018.