

La città e la casa

Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda
Emanuela Forgetta

1 Maria Aurèlia Capmany

Sommario 1.1 L'altra città. – 1.2 La fuga in avanti. – 1.3 Misurare è poetare.

1.1 L'altra città

Ad attendere Rosa, una volta arrivata alla stazione, ci sono i suoi ricordi d'infanzia. Istantaneamente, fa come una mossa di rifiuto nell'appoggiare il piede a terra (Capmany 1993, 141), ma il treno è fermo e non ha altra possibilità, deve scendere:

Sí. Hi eren. No podia dubtar-ne. Ho deien els cartells enganxats en els fanals. Ho deien unes immenses lletres, empolsades, adherides als maons. Els mateixos maons. Quasi la mateixa pols. (141)

Rosa è Carme Serrallonga¹ e insieme Maria Aurèlia Capmany.² Il romanzo, infatti, nasce da un'esperienza condivisa: una gita a Tarra-

1 Traduttrice, pedagoga e, dal 1942, direttrice della scuola 'Isabel de Villena', fondata nel 1939 come proseguimento di quell'Institut-Escola presso il quale anche la Capmany si era formata. Le due donne divengono grandi amiche, Maria Aurèlia rivede in lei «la figura d'aquell professors de l'Institut-Escola que tant l'havien influït» (Pons 2018, 113-14).

2 «L'apropament temàtic i "psicològic" de la protagonista al seu propi món i a les vivències que li eren comunes produeix una primera organització de materials que serà molt fecunda en el futur» (Graells 1993, XXI).

gonna con le studentesse di un collegio, 'el Villena',³ durante il quale la pedagoga e traduttrice Carme Serrallonga racconta a chi la accompagna - Maria Aurèlia Capmany e Ricard Albert - i suoi ricordi d'infanzia (Pons 2018, 135). È a lei, infatti, che l'opera è dedicata.⁴ I ricordi che emergono sono, dunque, quelli della Serrallonga filtrati dalla penna della Capmany e dai cinque sensi della protagonista, Rosa. La Capmany fa in modo che i sensi di Rosa, alternandosi, facciano riemergere dalla memoria inevitabili *flashback*. Appena arriva a Tarragona, alcune delle immagini del passato le si gettano praticamente contro e le impongono la resa: la polvere nera della stazione, l'odore del pesce e, soprattutto, l'odore del mare. Impossibile sottrarsi all'odore del mare (Capmany 1993, 141).

Una delle prime immagini che Rosa rievoca dal passato, scaturita dal passaggio in quel determinato luogo, ha a che fare proprio col mare. Nel ricordo è una bambina vestita di bianco che cammina accompagnata dalla mamma ed alcuni familiari (Capmany 1993, 141-3). Si sente oppressa dalla loro presenza, viene continuamente interrotta dal loro parlare durante il suo atto contemplativo:

anà apareixent als seus ulls el mar, tan blau, tan dolorosament blau i quiet - el vent bufava de terra i aturava l'escuma a penes arribada arran de la platja - que els ulls se li ompliren de llàgrimes i aprofità un nou remolí de pols per a treure's el mocador brodat i eixugar-se les parpelles amb calma. (142)⁵

3 «Escola Isabel de Villena, on Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) va entrar com a docent pels volts dels anys 40 i on va fer classes de filosofia i de francès fins a mitjan anys 60» (Cabrè 2018, 46). Leggiamo nella biografia scritta da Agustí Pons (2018, 114): «va començar el curs 1944-45 i s'hi va estar fins al 1964-65».

4 «Aquest llibre està dedicat a Carme Serrallonga» (Capmany 1993, 135).

5 È noto che la Capmany, nello scrivere *L'altra ciutat* (1955), si ispirò ad Espriu. Come scrive Martínez-Gil: «La inspiració directa de la novel·la és el món de *Miratge a Citeria*» (2005, 388). Scrive Espriu nel prologo che accompagna *Miratge a Citeria* (la Citera terra di Afrodite, odierna Cerigo): «Aquesta frívola Carlota té [...] la pretenció d'haver desenrotllat una tesi - o un tema? -. Miratge a Citeria: unes dones joves dedicades a percaçar en elles, a través d'elles (enlluernades, arrossegades per un miratge inevitable), l'home, parencer, complement i víctima» (Espriu 1935, 13). Sempre in relazione al modello espriano, quando in un'intervista Xavier Caraltó chiese alla Capmany: «- En el segon volum de *Això era i no era dediqueu tot un capítol a Salvador Espriu i dieu que ell us va ensenyar a escriure. Fins a quin punt reconeixeu la influència d'Espriu?*». Lei rispose: «Totalment. Potser no una influència literària, que és molt difícil d'establir, tot i que evidentment hi és en un sector molt concret de la meua obra. Però l'Espriu era un escriptor tan, tan diferent del que sóc jo... Fins i tot ell de vegades em deia: "fas un ús del llenguatge que està a les antípodes de l'ús que jo faig". Però per a mi la relació amb Espriu va ser un mestratge al qual em vaig adherir i del qual em vaig haver de defensar, perquè la meua admiració per l'Espriu era tan enorme que fins i tot de vegades jo m'adonava que la seva influència anava més enllà del meu temperament, de la meua tasca com escriptora. I en aquest sentit me n'havia de defensar per no sotmetre'm d'una manera absoluta a les seves coordenades estètiques. Ara, això jo crec que és una de les característiques de l'autèntic mestratge. Si fem un segui-

Da una parte il mare «tan dolorosament blau», dall'altra il vento che «venia de terra endins» e che «aixecà un remolí de pols, que girà en direcció al mar i recollí més pols negra del tren i la retornà, en espiral, altre cop, terra endins» (Capmany 1993, 142). Il moto in forma di spirale che solleva la polvere, descritto all'inizio del primo capitolo, è forse una sorta di monito, una specie di avvertimento sull'andamento stesso dell'esistenza.⁶ Il cammino non è steso dritto davanti a noi ma, nell'avanzare, ci toccherà assecondare la pendenza delle curve.

Scrivono Guillem-Jordi Graells a proposito de *L'altra ciutat*, nella parte introduttiva che accompagna il primo volume dell'*Obra Completa* dedicata alla Capmany, che tra le sue opere questa è quella con più «voluntat d'estil».⁷ In questo momento segue ancora il modello espriano, abbandonato una volta conclusa l'opera, per intraprendere una traiettoria più personale (Graells 1993, XXI). La scrittura del testo, nel caso di questo romanzo, non è però esclusivamente legata ad un esercizio di stile, scrive Graells: «l'apropament temàtic i psicològic de la protagonista al seu propi món i a les seves vivències que li eren comunes produeix una primera organització de materials que serà molt fecunda en el futur». In *primis* i giochi di memoria, ripresi in forma disordinata in base all'esigenza del momento, poi «el reconeixement del pes dels antecessors» in grado di influire sul processo d'identificazione dell'io. E, soprattutto, «la incidència dels elements ambientals com a provocador immediat de tot el procés d'evocació i d'affirmació», senza cadere mai nel sentimentalismo o nell'elegia gratuita (Graells 1993, XXI).

ment de la història de la filosofia, ens n'adonarem que als grans deixebles són aquells que s'han rebel·lat contra la teoria del mestre» (Caraltó 1990).

6 Nel prologo che accompagna l'opera, la Capmany fa riferimento al cammino dello scrittore e lo connota come un cammino «que es desenrotlla en espiral» (Capmany 1993, 138). Altro importante riferimento al cammino esistenziale in forma di spirale lo ritroviamo in *Tana o la felicitat* (1956): «Maria havia tancat la porta. L'havia tancada bé com per deixar-hi segura la decisió que havia obtingut. Era un so tan definitiu el soroll vibrant d'una porta! Podia imaginar-se, per què no?, la porta cloent-se sobre una tomba. Seuria mà sobre mà, mirant sempre, per una eternitat, els tells del jardí. Quan descobrí, no feia pas gaire temps, que una gent, els egipcis, havien guardat els seus cossos segles i segles, sentí per ells una estranya simpatia. I imaginà les eixarreïdes mòmies, tancades en aquells sarcòfags, talment monstruoses "pepes", mà sobre mà, pensant, sense pressa, per segles i segles, mentre esperaven passatge cap a l'últim regne, tota la seva vida. La pensarien en spiral, tornant a passar sempre sobre les mateixes coses, els mateixos gestos, les mateixes paraules. I a mesura que s'aniria desfent la llarga serpentina no serien ben bé iguals ni els rostres, ni les paraules, ni el timbre de les veus. | Havia pensat - ja era vell quan ho descobria - que seria bo romandre així assecat, amb les olors totes evaporades, i posar ordre, sempre un nou ordre, als vells pensaments. A cada nou cercle no ben bé clos, perquè el guiaria cap a un altre pla inconfusibile, s'aclariria un vell gest oblidat, confós en qui sap quin racó de memòria» (Capmany 1993, 271). Sempre in *L'altra ciutat*, ricordiamo il passaggio in cui la protagonista osserva come l'anice, versato nel bicchiere d'acqua, compie un percorso a spirale: «tragué una ampolla d'anís, que en tirar-lo a l'aigua dibuixà una rotllana blavosa, en spiral vers el fons, fins que tota la copa posseï una transparència d'ágata» (Capmany 1993, 157).

7 Scritta nel 1950 e pubblicata, da Editorial Selecta, nel 1955 (Graells 1993, XX-XXI).

La Capmany, attraverso Rosa, ci parla di quello spazio *vécu* che ha poco a che fare col mondo euclideo. La città che la donna attraversa è sì Tarragona ma al tempo stesso molte altre città. Tutto dipende da chi e da come si guarda: «tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées» (Butor 2013, 57). In una città sono presenti molte altre città, filtrate dai manuali di geografia, dai giornali, dai film, dai ricordi e dai romanzi che ce le fanno percorrere (Butor 2013, 57). La Capmany (1993, 138) lo sa perfettamente e lo scrive anche nel prologo che accompagna l'opera: «car arroseguem amb nosaltres, a cada nou pas, unes obres de les quals no ens hem alliberat». Per questo fa che il cammino di Rosa non sia lineare lungo le vie di quella città. Sa perfettamente che la città, il luogo prescelto, non si fonde in una certezza univoca ma concorrono a crearlo innumerevoli fattori: i ricordi, la letteratura, la sensibilità personale. Indecisa su quale percorso scegliere, Rosa li percorre entrambi: la Tarragona del presente e la Tarragona del passato, ovvero quella degli affetti. E lo fa simultaneamente.

Scriva ancora Guillem-Jordi Graells nello studio introduttivo dell'opera:

La novel·la és una narració impressionista i desordenada (cronològicament) que a partir del nexa d'una visita escolar a Tarragona va teixint evocacions personals de la protagonista [...]. Hi apareixen records d'infantesa, universitaris, sentimentals i retrats familiars, accentuant determinats contrastos [...]. En aquest cas, l'ambient estranger - Tarragona - és circumstancial i, de fet, pertany al propi passat de la protagonista; més encara, és l'esperó que provoca la reconstrucció del seu món. (1993, XX)

Negli itinerari che Rosa percorre esplode con pienezza il *mediterranisme* (Graells 1993, XXI), caratterizzato dalla preponderanza della luce, la nitidezza e il contrasto dei colori in ambienti aperti, accoglienti e propizi.⁸ Elementi visibili già dalle prime righe, non appena la donna arriva a Tarragona con lo stuolo di giovani studentesse al seguito. Gli odori così intensi, riconoscibilissimi già dal primo istante, mischiati ai colori brillanti che quella terra offre, la inducono ad un'analisi introspettiva che procede 'a spirale' tra il presente e il passato (senza che nessuno dei due tempi costituisca mai, nettamente, il punto di partenza o di arrivo). Tarragona è lei, la bambina del pas-

⁸ «Aquest mediterranisme ens pot fer pensar en les obres de Gabriel Miró [...] sense oblidar altres autors on l'adjectivació també serveix per deformar la realitat i extrafer-la fins al límits de la lírica o de l'esperpent, com podria ser el cas de les obres de maduresa de Valle-Inclán, i tot plegat ben proper als propis plantejaments estètics d'Espriu» (Pons 2018, 136).

sato vestita di bianco, ammalata dal mare e accolta dal vento, ma è anche la donna del presente che segue con lo sguardo le studentesse che accompagna in gita: «i després - mentre caminaven - les noies s'havien dispersat en grups; els seus vestits, verd, groc, blau, els seus cabells, voleiaven, despertats pel vent» (Capmany 1993, 144). In entrambi i casi, per entrambi i sentieri - quello del presente e quello della memoria - sostenuta dal vento e dal mare.

«Senyoreta! El mar! Que bonic és el mar!» (Capmany 1993, 144) esclama una delle alunne rivolgendosi a Rosa. Le tre esclamazioni racchiudono un potere enorme; non a caso, inaugurano e portano a compimento il tragitto (dovremmo dire i tragitti) della protagonista. Le stesse identiche esclamazioni vengono ripetute, nello stesso identico modo, in chiusura del romanzo. Di nuovo: «Senyoreta! El mar! Que bonic és el mar!» (1993, 233). Il cerchio si chiude. Appena dopo il mare, c'è l'antica *muralla* che cinge la città. La ritroviamo al principio, un attimo prima del riferimento al mare:

- La noia allargava el braç de cara al mar, d'esquena a la muralla.
- Aquests carreus, immensos, pertanyen a la muralla ibera; sobre d'ella construïren els romans.
 - Quants anys diu que fa?
 - Més de dos mil anys.
 - Dos mil anys! - Digué la noia, i s'acostà amb unció a la pedra i l'observà com si volgués descobrir algun secret, i amb els dits flonjos, bruns, d'ungles poc polides, acaricià la superfície venerable. Una sargantana va esquitllar-se per un forat, i ella retirà la mà, espantada.
- Dos mil anys - pensà Rosa -. Vint anys! (Capmany 1993, 144)

E ricompare alla fine, sempre congiunta al riferimento al mare:

Una muralla alta encerclava l'altra ciutat, clara i lluent en el fons d'or d'un retaule. Com va ser. O no va ser. Amb la gent estimada a dintre. La muralla era encara allí. Dos mil anys. Potser més. (233)

Ogni cosa è cinta e custodita prima dalle mura, poi dal mare, infine dalla terra tutta: «tota la terra és una muralla a l'entorn del mar» (Capmany 1993, 144). E come in uno scrigno che custodisce oggetti preziosi, tra le varie cose che le appartengono, Rosa vi ritrova al suo interno: la Necropoli, il Pont del Diable e il Serrallo.

I gradini della Necropoli sono scivolosi e tra le fughe nasce abbondante l'erba (Capmany 1993, 216). Una delle studentesse, sul punto di cadere, provoca l'ilarità del gruppo; dura poco, la presenza del direttore impone silenzio e ascolto. Sullo sfondo, le acque quiete. L'aria è ormai umida e fredda, ma piacevole. Rosa risale i gradini con calma, e una volta fuori sente, «agraïda, l'escalfor amable del sol»; le pare di

respirare meglio. Non ha mai amato le sepolture, ancor meno i cimiteri. La voce del direttore continua ad espandersi in aria mentre lei si allontana sempre più, col corpo e col pensiero. La vista di Teresa, la giovane studentessa che, attenta, prende appunti la fa sorridere, le sembra che si riproduca «falsament una escena ja viscuda». Indecisa sulla direzione da prendere, la donna sceglie di dirigersi verso «l'esplanada» in cui si trovano «les tombes triangulars, esberlades i buides». E ancora una volta, dentro di sé, Rosa formula la sua convinzione: «no hi ha cap mort en els cementiris [...]. Mai no hi ha morts en el cementiri. Són dintre teu mateix. I no se'ls treu fàcilment. El pare. Robert, l'oncle Anton, i l'Oleguer» (1993, 216).

Pare che il Pont del Diable sia stato costruito in una notte: «els arcs lligaven l'angle agut de la vall. Els arcs avançaven, una rere l'altra, amb ritme segur, sobre el buit. El gest de la pedra cunya la verdor dels pins, el cel tan net» (1993, 191). Il gruppo in escursione siede sotto gli archi dell'acquedotto, il direttore, com'è sua consuetudine, dà spiegazioni. Come alla ricerca di qualcosa di sé, la protagonista si dirige verso la parte alta del ponte ma «una reixa» le impedisce «el pas». Varcata la «reixa», Rosa passa «a l'altra banda». Metaforicamente, passare dall'altra parte della rete consente alla donna di entrare in contatto con una parte intima di sé, quella del passato. Giusto il tempo di 'passare dall'altra parte' e, sopra quel «pont vell i daurat», vede «una noia de pell blanca, ulls foscos, celles àgils» che siede «abocada al buit» volgendo «el seu esperit al futur». Alla Rosa del presente è necessario sorridere per liberarsi di quell'emozione intensa, frammista di odori, vento e ricordo. La giovane donna dalla pelle chiara e ciglia sottili che Rosa vede davanti a sé ha sedici anni e ha appena lasciato il convento di Cluny. Siede da sola su centinaia e centinaia di anni, su quell'acquedotto creato dal demonio in persona, tutt'intorno: «el cel, el verd del bruc, de l'argelaga, de la gatosa, de l'espígol; el perfum del pins; la terra groga, amb corredisses de sargantana, amb el pregadéu quiet» e ogni cosa «només per ella» (1993, 191).

«Podem passar pel Serrallo. Vostè coneix el Serrallo?» (1993, 226). La domanda che il direttore rivolge alla protagonista apre un nuovo contenitore di ricordi.⁹ Certo che conosce il Serrallo! Perché un pomeriggio di molti anni prima qualcuno aveva pronunciato quella parola e lei, la ragazza di allora, aveva voluto subito «omplir-lo de contingut» (226).

È un tranquillo pomeriggio d'estate e Rosa ha pensato di andare al Serrallo, anche se, «sempre li feia una mica de por obrir una porta cap a una cosa nova» per il timore di trovarla «estranya i hostil» (1993,

⁹ «Geography includes inhabitants and vessels», sostiene Gertrude Stein (1993, 470) in *Geography* (1923). Per lei la geografia diviene «un'espansione di *topoi* scritturali» che, connotando un nuovo spazio di scrittura, parla dello spazio vissuto (Bruno 2015, 254).

226). Suo cugino Ramon ha deciso di accompagnarla. È nell'entrata al Serrallo che la giovane donna scopre che la realtà «és molt més bella que tota cosa imaginada» (227). Quando suo cugino Ramon, senza particolare enfasi, le dice: «i això és un carrer del Serrallo», Rosa rimane rapita da ciò che le sta intorno; non ne avrebbe mai immaginato:

ni el color blanc de les parets amb la foscor dels portals a sota, i per terra les paneres plenes de peix, els serrans, els molls, les escòrpores i les orades, tots els colors transparents i el vol fi d'escaques. (Capmany 1993, 227)

Complicatissimo camminare per quella via e in mezzo a quella gente, è come opporre un normale passo a l'«entrellat d'una dansa»:

Els homes anaven i venien amb pas quiet entre els rotllos. Hi havia un petit moment d'indecisió i el rotllo es tancava a l'entorn d'una panera de peix, que tenia un irreal panteix. S'elevava un murmur pla, sobre el silenci dels altres, intel·ligible com un conjur. De sobte algú, capbaix, entre dents, interrompia la inacabable cançó: – ...*seixanta-set, seixanta-sis, seixanta-cinc*.
– Meu.

Un desencant dispersava el grup i es cloïa de nou com si fos impossible desistir-se'n. Es quedaven quieti, les mans a les butxaques, els ulls fits, i el murmuri començava de nou. (1993, 227; corsivo nell'originale)

La ragazza ha giusto il tempo di esprimere la sua impressione – «sembla que resin» – prima di fondersi, di nuovo, con ciò che la circonda:

La blancor del les cases es feia rosada, l'olor del peix era quasi un contacte i no cessava el soroll tènue dels peus descalços sobre la pedra. En el fons de les cases s'apilaven les xarxes molles encara, buides. (1993, 227)

Ramon, impaziente e impassibile di fronte a quel paesaggio, estraneo a quel tipo di ripimento, rivolgendosi a sua cugina dice: «- això és tot». Ma è davvero tutto? Infondo è soltanto una strada. Una strada, sì, ma diversa dalle altre perché «alguna cosa hi havia allí que era semblant a un misteri», forse «tots els colors dels peixos que s'unien en la penombra rosada i el fet d'ésser allí ben posats, per colors i formes». Una cosa morta «que encara tenia la transparència viva, l'olor inacabable, i sobretot les veus» (Capmany 1993, 227). È strana la forza sprigionata da un angolo di strada... Rosa sta per formulare un pensiero quando ad un tratto si sperimenta, di nuovo, fusa nel paesaggio.

1.2 La fuga in avanti

«Heureusement que je suis une femme» afferma sicura di sé Marguerite Badel, ballerina di *can can* nota come Rigolboche (Blum 1860, 30).¹⁰ Contro le rivali che tentano di denigrarla ammonisce che, con questo libro, non le sarà difficile vendicarsi.¹¹ Prima di tutto perché è donna e «elles ne diront jamais sur moi-même plu que je ne pense» poi perché, dice: «n'aurais qu'à raconter simplement ce que je sais d'elles» (Blum 1860, 30). È a queste memorie che Maria Aurèlia Capmany s'ispira, almeno per quanto riguarda il titolo, per scrivere le memorie di Carola Milà pubblicate col titolo: *Feliçment, jo soc una dona* (1969). La protagonista del romanzo non è un personaggio reale e le sue memorie sono ovviamente false. Il contesto storico in cui vengono inserite è però reale e perfettamente riconoscibile, si va dal *pistolerisme* degli anni Venti all'arricchimento della borghesia durante il franchismo (Pons 2018, 232). Scrive Agustí Pons:

El plantejament narratiu hauria pogut donar molt de si: la biografia, o autobiografia, d'una dona catalana de la primera meitat del segle XX emmarcada en el context social i polític que li ha tocat viure, de manera que al costat de la peripècia individual es descriu i s'analitza la situació col·lectiva del país, des del pistolerisme dels anys vint a la burgesia enriquida durant el franquisme. Amb la peculiaritat que Carola Milà escala posicions socials a cada nou capítol de la seva agitada vida, cosa que permet a l'autora endinsar-se no en un únic estrat social, sinó en molts. (2018, 232)

10 Con la vittoria delle truppe franchiste (1 aprile 1939), in Spagna e in Catalogna s'andava organizzando una società eminentemente maschilista nella quale alla donna veniva riconosciuta esclusivamente una funzione riproduttiva. Fu allora, dice la Capmany (1978, 9), che sperimentai la freudiana 'invidia del pene': «he dit que el meu subconscient va elaborar l'enveja de penis el dia l d'abril de 1939 [...]. Amb la victòria de les tropes franquistes, podríem veure com s'organitzava una societat on seria absolutament necessari el penis com a targeta de presentació». Pensiero espresso in diversi scritti e interviste, come ad esempio nell'intervista che, nel gennaio del 1977, le fa Montserrat Roig (1977). Un sentimento simile dovettero sperimentare le sorelle dello stesso Freud quando fu tolto loro il pianoforte perché non disturbasse gli studi del fratello: «il pianoforte scomparve e con esso la possibilità per le sorelle di diventare musiciste» (Friedan 1964, 101). A proposito della teoria freudiana dell'"invidia del pene" e dell'impatto che tale teoria ebbe sulle donne, si legga il capitolo: *Il solipsismo sessuale di Sigmund Freud* (Friedan 1964, 95-120). Fu proprio dinanzi al caos politico e sociale prodotto dal franchismo che, dice la Capmany, «vaig poder repetir la frase de la desvergonyida Rigolboche: *Heureusement que je suis une femme*» (Capmany 1975, 5).

11 «Elles ont répandu sur moi plus de calomnies qu'il n'en faudrait pour faire pendre un homme» (Blum 1860, 30).

A costituire l'ossatura del personaggio è la ricerca storica condotta dall'autrice per allestire il suo saggio *La dona a Catalunya* (1966).¹² È dallo scrutinio di tutto il materiale analizzato che nasce «l'èsser excepcional que és Carola Milà» (Graells 1994, XXI), capace al contempo d'interpretare i più svariati ruoli che l'analisi sociologica contempla:¹³

de l'obrera marginada pel sindicalisme masclista a la burgesa profeminista, de la dona alliberada de la revolució del 1936 a la nova burgesa estraperlista enriquida sota el nou règim, de la professional liberal de consideració secundària a la noia rebel dels seixanta, passant per altres categories menys circumstancials i més "eternes", en dos pols aparentment oposats: les prostitutes i les intel·lectuals. De totes elles participa poc o molt en el seu extraordinari repertori vital. (Graells 1994, XXI)

Come Rigolboche, anche Carola Milà mette in scena «un véritable jeu identitaire dans l'élaboration de stéréotypes féminins qu'elle incarne» (Paillet 2015), supportato dalla scelta di diversi nomi di scena, di diversi costumi e comportamenti a seconda dell'ambito sociale in cui si trova.¹⁴ Sarà Carola Milà fino ai quattordici anni, la figlia illegittima del giovane rampollo della ricca famiglia dei Pujades e della figlia sedicenne del custode della fabbrica.¹⁵ Sarà Carmina Torres e vivrà

12 Nel 1965 appare in Catalogna l'opera di Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (1963), tradotta in catalano dalla stessa Capmany. L'opera, pubblicata da Edicions 62 col titolo *La mística de la feminitat*, ebbe un così grande successo che spinse l'editore, Josep Maria Castellet, a volere un saggio simile sulle donne catalane. Ad occuparsene sarebbe stata la stessa Maria Aurèlia Capmany. Apparve così *La dona a Catalunya* (1966). Scrive Pilar Godayol (2016): «gràcies a *La dona a Catalunya*, després del trasbals de la Guerra Civil, els estudis de gènere van cobrar força a casa nostra i la seva autora va esdevenir un model per a les joves escriptores nascudes al voltant de la dècada dels '50. Testimoni actiu de la història del seu temps, Capmany va fer de pont entre el feminisme d'abans de la guerra i el de la segona meitat del segle XX. I sempre va pensar en les noves generacions de dones catalanes, per fer-les "més valentes", "més lliures", "més arriscades».

13 Riflette Maria Font mentre analizza l'opera della Capmany: «sempre he cregut que l'obra literària no només és escrita per ser bella per si mateixa, sinó que aporta un punt de progrés en la societat, una petita part de l'escriptor o escriptora que pretén millorar el món en què vivim. La literatura ha estat i és un motor de canvi: una eina de transformació social capaç de remoure els lectors i fer-los vibrar. L'obra de Capmany tenia una finalitat clara i, encara avui en dia, és ben vigent el seu objectiu transformador» (Font 2016, 37).

14 E potremmo aggiungere anche la stessa Capmany, intellettuale poliedrica che è al contempo «novel·lista, assagista, dramaturga, feminista, actriu, activista cultural, política, antifranquista...» (Marrugat Cuyàs 2016, 61).

15 Dopo l'abbandono da parte della madre, verrà cresciuta dal nonno materno. La nonna paterna che, come il resto della famiglia Pujades, non aveva mai voluto riconoscerla formalmente, prova ad organizzarle un futuro 'rispettabile'. Ma a soli quattordici anni, Carola trasgredisce le regole e s'innamora dell'operaio e anarchico Felíu Tobias.

da borghese in casa Reinal-Bertolozzi,¹⁶ poi Llorença Torres che, rigettata nuovamente tra le classi popolari, sarà a servizio prima presso una famiglia,¹⁷ poi in una casa di tolleranza.¹⁸ Fino a quando l'influente Esteve Plans la sceglie come amante esclusiva e la rinchiude letteralmente in un appartamento. La relazione col possessivo Esteve viene formalizzata in matrimonio dopo la nascita della loro bambina, nel '25.¹⁹ È in quest'occasione che torna ad essere Carola Milà. Almeno fino a quando, con lo scoppio della guerra, la famiglia Plans è costretta a fuggire e a lasciare Barcellona. Fuggono tutti tranne lei che, ostinata, rimane in città cambiando una volta ancora identità, infatti torna ad essere Carmina Torres. È questo il nome che conserverà durante la Guerra Civile (1936-39) e durante la grande storia d'amore con Benito Garrido. Nel dopoguerra è di nuovo Carola Milà fino a quando, fuggita a Parigi nel 1951, diventa Judith Nagy. Il suo periplo vitale segna come ultima tappa Maiorca, dove nel 1968 si ritira per scrivere le sue memorie.²⁰ «J'écris pour me parcourir» (Michaux

16 L'assassinio del nonno e di Feliu, assieme ad un aborto spontaneo, segnano la morte simbolica di Carola Milà e la nascita di Carmina Torres. Accolta in casa Reinal-Bertolozzi, dopo essere stata raccolta svenuta per strada, la ragazza vi vivrà per circa cinque anni. In questo contesto, Carmina Torres apprende a vivere come una borghese. Successivamente, per un'incomprensione con la signora Bertolozzi che non approva il corteggiamento del giovane Agustí Turull, Carmina abbandona per sempre quella casa. In realtà, si tratta di un pretesto, l'abbandono di casa Reinal-Bertolozzi ha a che fare con una dura critica che la Capmany fa alla società borghese e al femminismo professato da alcune donne appartenenti a questa classe: «Capmany fa una forta crítica a aquest feminisme de fort arrelament religiós i que intenta frenar l'avencç social de les forces d'esquerra. És un feminisme, [...] que no vol que el sindicalisme obrer avanci entre les dones i que pretén maquillar la realitat» (Font 2016, 39). Inoltre, la critica verso il mondo borghese è esercitata anche mediante il rifiuto del modello dell'uomo affascinante che tenta di manipolare la donna: «Agustí Turull, que usa la pedagogia per convertir Carola Milà en una altra dona, educant-la a través de "les coses que li agradaven"» (Palau 1993, 77). Un ulteriore aspetto critico riguarda l'appropriazione del 'catalanismo' da parte della classe borghese. La Capmany era convinta che «el catalanisme constituïa un sentiment popular i que era la classe burgesa la que, en tot cas, se n'havia apropiat en determinats moments històrics» (Pons 2016, 68).

17 Presso la quale viene molestata dal padre e dal figlio.

18 Presto lascerà anche questa sistemazione e sarà reclutata dalla signora Rosita nella sua casa di tolleranza.

19 Il matrimonio è necessario per salvaguardare le apparenze borghesi. Apparenze che addirittura inducono a cambiare la data incisa sulla fede nuziale. Per volere di Esteve (il facoltoso uomo che prima rivendica l'uso esclusivo di Carola come prostituta, poi, quando sa che aspetta un figlio suo, la sposa), infatti, sulla fede consta l'anno 1924, cioè l'anno prima della nascita della loro bambina.

20 In realtà, è Maria Aurèlia Capmany che «el setembre de 1968 inicia a Mallorca - al Mal Pas, la casa d'estiuieg de Jaume Vidal Alcover, amb qui havia iniciat poc abans la seva relació personal definitiva - la redacció de *Feliçment, jo sóc una dona*, que enllestix l'octubre de l'any següent al mateix lloc i que li publica ràpidament Nova Terra» (Graells 1994, XX).

1950, 142)²¹ sembra annunciare la donna stabilendo una connessione tra il 'dentro' e il 'fuori'. Tale dimensione spaziale, «transizionale fra la realtà esterna e interna», si connota come luogo dell'«esperienza potenziale» e «sede originaria dell'illusione e della creatività» (Guglielmi 2012, 54). Affidandosi ad essa, Carola finalmente «[ri]disegna la sua personale cartografia» (Graells 1994, 55-6).

L'esistenza di Carola Milà, costellata dalle più disparate vicissitudini, può essere equiparata ad alcuni romanzi inglesi del XVIII secolo (Graells 1994, 55-6), in particolare *Moll Flanders* (1722) (Capmany 2017, 33). Evidenti i richiami al romanzo picaresco, scelta che comporta il rispetto, nel testo, di alcune tecniche ben precise:

essent la mobilitat del personatge principal [...] una de les seves característiques genèriques. L'elecció d'aquest patró estructural exigeix, per tant, la introducció d'una varietat d'espais que corresponguin a les consecutives "parades" de la protagonista. [...] l'espai novel·lesc està construït de tal forma que, enmarcat en un quadre sincrònic, pot comparar-se a un "vitral", entès com a conjunt d'espais que componen certa visió de Barcelona a través del segle XX, sense que aquesta imatge pretengui ser panoràmica o completa. L'element que ajunta els fragments de la construcció vitrallera és el personatge principal, que, precisament gràcies a l'ús de l'estructura picaresca, pot "desplaçar-se" d'un fragment a l'altre, i, així, comporta la seva caracterització. (Łuczak 2002, 72)

Il repertorio degli spazi barcellonesi è alquanto variegato, si va dagli appartamenti situati nel quartiere di Santa Caterina, normalmente destinati alla classe operaia, alla casa-fabbrica dei Pujades situata fuori città, sottolineando la convinzione dei ceti alti che vivere in un appartamento al centro della città voglia dire «fer el botiguer» (Łuczak 2002, 72). Si parte da un contesto geografico reale, Barcellona,²² del quale vengono tratteggiate e rese evidenti le molte implicazioni storiche²³ che abbracciano un lungo lasso di tempo.²⁴

21 Aforisma ripreso da George Perec (1974) in apertura del suo *Espèces d'espaces*.

22 Nella Capmany ritroviamo una «manipolazione astuta» del romanzo storico capace di aggirare la censura (Dale May 2000, 94). Sempre la Dale May (92) ci ricorda che la Capmany fu l'unica donna ad essere inserita nella rinomata antologia di Arthur Terry poiché la considerava una «achievement rather than mere promise».

23 Solo guardando la storia letteraria attraverso i luoghi in cui si compie si potrà cogliere con esattezza l'evento storico in tutta la sua contingenza e continuità. Osserva Kant in *Vorlesungen über physischen Geographie*: «la vicenda di ciò che accade in tempi diversi, che è propriamente la Storia, non è altro che una ininterrotta geografia, perciò è una delle più grandi manchevolezze storiche quando non si sa in quale luogo una cosa sia accaduta, o cosa questo abbia comportato» (Fiorentino 2012, 20).

24 Poiché il romanzo è imperniato sull'autobiografia di una donna catalana di inizio secolo (XX), la Capmany può attingere, direttamente, a quelle che sono le sue espe-

Come per i romanzi picareschi, anche in *Feliçment, jo soc una dona* le strade svolgono una funzione nodale nel racconto. Sono infatti necessarie per arrivare alle mete ma sono esse stesse luogo in cui prende corpo la storia. Anche quelle percorse da Carola sono al contempo strade di 'contingenza' e strade che, durante la narrazione, svolgono una funzione attiva (Gumbrecht 2003, 489). Rappresentano gli itinerari scelti per raggiungere le proprie destinazioni e, insieme, il luogo capace di infondere forza e energia vitale. In questo senso, si stabilisce una stretta connessione tra Carola, la protagonista del romanzo della Capmany, e Cecília Ce., protagonista de *El carrer de les Camèlies* di Mercè Rodoreda. Vicinanza che, a dire il vero, ritroviamo in diverse occasioni: la scena del bagno e il rituale dell'autocontemplazione, la *reixa* come limite che non deve essere valicato, oltre, evidentemente, all'esperienza della prostituzione che porta entrambe le protagoniste a sperimentare il sequestro in un appartamento da parte di uomini che ne pretendono il contatto esclusivo.²⁵

Come Cecília Ce., in alcuni casi, anche la Carola della Capmany sembra poter assaporare la libertà proprio tra le vie della sua città.²⁶ Entrambe hanno subito la violenta espulsione dallo spazio abitato,²⁷ dalla casa, da quel 'nido'²⁸ in cui ogni essere umano si nutre e cresce fino a quando non è pronto per l'abbandono, sia pure temporaneo. Catapultate in strada, dopo un'inevitabile oscillazione iniziale, mettono in atto una grande capacità di adattamento.

È proprio per strada che Carola vive il suo primo vero amore. Per intercessione della nonna paterna, la facoltosa signora Pujades, le viene trovato un 'rispettabile' impiego:²⁹ «dependenta en una botiga

rienze personali (Pons 2018, 232). In contemporanea, vengono raccontate vicende personali e accadimenti che, tratti da un contesto storico concreto, parlano della collettività, abbracciando un lungo periodo di tempo che va dai primi decenni del XX secolo al 1968, anno in cui la protagonista, trasferitasi a Maiorca, inizia le sue memorie.

25 È evidente come la Capmany mutui dalla Rodoreda il rapporto morboso tra Carola e Esteve. Ne *El carrer de les Camèlies* (1966) della Rodoreda la relazione descritta è quella tra Cecília e Marc.

26 «Quan parlo d'una ciutat, tot i que no hi esmenti el nom, parlo sempre de Barcelona». Conferenza tenuta presso l'Universitat de Barcelona il 25 marzo 1992 durante l'evento *Homenatge a Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig*.

27 Scrive Carola nelle sue memorie mentre ricorda la sua permanenza al collegio del *Bon Consell*: «sabia, a mesura que anava aconseguint la meva primor i creixia, que el temps m'aniria empenyent cap a fora d'aquelles parets protectores, tan fredes, però tan segures, i jo no volia anar-me'n» (Capmany 2017, 69).

28 Riflettendo sulla metafora del nido-casa ampiamente usata, molte volte con una certa ingenuità, Bachelard scrive: «sulle immagini accostate del nido e della casa si riversa il *retentissement* di una componente intima di fedeltà» (Bachelard 2015, 128).

29 L'ipocrisia della società borghese barcellonaese fa sì che la famiglia Pujades non riconosca mai ufficialmente Carola ma le trovi un lavoro ritenuto appropriato per una ragazza, affinché la sua condotta non pregiudichi la rispettabilità della famiglia.

de guants que la fàbrica Campins obria al carrer *Fernando*», nella parte bassa della strada «just a tocar el carrer d'Avinyó» (Capmany 2017, 85 e 89). Nella bottega dei Campins, in realtà, Carola si scopre felice perché sperimenta due importanti pulsioni: la libertà e il desiderio. Carola scrive - in terza persona³⁰ - ricordando questo periodo della sua vita: «aquell anar i venir del carrer de Fernando a can Pujades era la seva primera experiència de llibertat» (2017, 111). Adora indossare quel vestito tortora che sua nonna le ha fatto cucire. Alle scarpe, sempre regalate dalla nonna, «unes botines que cenyen el peu com un guant», presta sempre particolare attenzione (111):

Sortia de casa amb espadenyes i les botines dins un mocador lligat amb quatre nusos, en arribar a la cantonada del carrer d'Ausiàs March es calçava les sabates. Sabia que hauria estat millor posar-se-les en arribar a la botiga, però era massa feliç de sentir el ritme dels peus ben calçats sobre le pedres per estar-se'n.

Felice, stretta nel suo vestito tortora, Carola rivela:

m'havia enamorat d'un xicot de cabell llarg, la corbata ampla, d'ulls boniquíssims que em sotjava des de l'altre cantó de l'aparador quan, a la nit, jo desava les mans de llautó enguantades i corria les cortines de seda. Somreia i em feia ganyotes des de l'altre cantó de vidre i jo l'esperava cada nit amb alegria. (Capmany 2017, 90)

La vetrina del negozio scherma il desiderio dei due amanti, la strada finalmente li unisce. Non appena in strada, dopo aver chiuso la bottega, Carola si getta tra le braccia di Feliu che l'attende:

La mateixa exaltació alegre ens acostava l'un l'altre. Jo no havia fet els quatorze anys, ell n'havia complerts setze. Descobríem aquell mal que ens feia separar-nos, però fins això era una festa i rièiem. Ell tornava enrere i m'abraçava fort i em petonejava, allí al mig del carrer. No teníem altre aixopluc sinó el carrer desert, ple de fullaraca i tolls d'aigua, abans de tombar la cantonada de la fàbrica, perquè sabíem que si l'avi ens atrapava a ell l'allunyaria a bastonades i a mi em pegaria en arribar a casa. (2017, 90)

30 Quando i ricordi diventano troppo dolorosi per Carola, nello scrivere le memorie, passa dalla prima alla terza persona per esercitare una sorta di distacco: «només una cosa tenia importància, penso, i era la por de la meva pròpia mort, que em feia aferrar a les mans que es disposaven a salvar-me. Per això, si vull que aquesta història tingui una certa coherència, he de parlar en tercera persona. | Només si parlo en tercera persona i em recolzo en uns fets concrets que em determinen, fora de mi mateixa, m'allibero d'una inevitable monotonia. El dolor és tan semblant al dolor!» (Capmany 2017, 93).

Per la prima volta Carola si sente amata. Prima d'ora le è stata negata ogni forma d'amore, anche quella di sua madre, che l'aveva abbandonata «sense dir adéu». ³¹ Da allora, era stata costretta a vivere con il nonno materno, Salvador Milà e la sua nuova moglie. ³² Nella loro dimora non si era avvezzi all'affetto. Per questo, quando nella vita di Carola arriva il giovane anarchico Feliu Tobias, lei lo accoglie con grandissimo trasporto. Con lui sperimenta tutto ciò che, per un motivo o per un altro, fino a quel momento, le è stato precluso: l'affetto, il desiderio carnale e quello ugualmente forte della conoscenza. Il tutto, il più delle volte, viene consumato sotto la luce dei fanali:

El vivíem a la intempèrie, sota la pluja i el vent i qualsevol fines-
tra il·luminada que vèiem pel camí ens semblava una terra pro-
mesa. Fèiem el camí apressats, a vegades corrent, de la plaça de
Sant Jaume a la cantonada de la casa, per recobrar el temps que
perdíem amagats a un portal fosc o sota el ràfec del convent dels
Carmelites. No ens calia el petó per sentir galopar el desig, no-
més agafar-nos les mans, o el seu braç lligat al meu sota el gran
mocador de llana negra que era el meu únic abric, o una mirada
tan sols abans de travessar un carrer ens conduïa per ràpides dre-
ceres a la imatge d'ell i jo junts dins un llit sota la calidesa d'una
flassada. (2017, 91)

La loro prima unione fisica avviene nel magazzino³³ dell'azienda in cui lavorava Feliu, «entre caixes que feien olor de pi», su di «un munt d'encenalls» (Capmany 2017, 91). Arrivata a casa il mattino seguente, viene brutalmente picchiata dal nonno. Paula, invece, seconda moglie di Salvador Milà, le riserva uno dei più grandi gesti d'amore di cui sia capace: cuce insieme a lei, in silenzio, i bottoni del vestito tortora che, durante le percosse, sono saltati via. Come la stessa Carola ci racconta, l'amore tra lei e Feliu non è destinato a durare a lungo: «s'iniciava una mica abans de Nadal i l'últim dia que el vaig veure va ser el vint de febrer» (2017, 92).

31 «Perquè la meva mare es va escapar de casa al cap d'un any de ser a can Pujades, i jo encara no anava al col·legi quan la meva mare va saltar per la finestra, amb un farcelllet a la mà, que va deixar un moment a l'ampit per saltar millor i va desaparèixer sense dir-me adeu» (Capmany 2017, 43).

32 Si ricordi che la famiglia di Carola è «llibertaria i catalanista» a differenza di quella del futuro marito Esteve Plans, «germanòfila [...] i partidaria del nazisme» (Capmany 2017, 381). Ricorda Carola: «L'avi tenia tres llibres de propietat que guardava curosament folrats, un de molt gros, amb gravats, que, per llegir-lo, calia desembarassar la taula: *El masón errante o los misterios de la Ciudadela, Què és la Proprietat*, en l'edició de 1870, de P.J. Proudhon, i per fi, un llibre molt gruixut, amb lletra molt petita [...] que es titulava *Assaig d'una moral sense obligació ni sanció*» (Capmany 2017, 112).

33 «Ell treballava a la vidrieria del carrer de Còdols» (Capmany 2017, 112).

Durante il periodo della loro frequentazione, Carola ama Feliu sempre di più.³⁴ Nonostante sia solo di pochi anni più grande di lei (lei quattordici, lui sedici) sembra già un uomo («Feliu Tobias era, doncs, un home fet»), le insegna sempre tante cose («Feliu sabia sempre moltes coses i les hi explicava, sense presses, i ni el desig de fer-li petons el desviava de l'explicació lenta i clara») e le porta libri o giornali da leggere in cui vengono riportati fatti di Francia o d'Italia, cosa che permette a Carola di espandere le proprie conoscenze («el món es feia ample»): «llegien *La Tramontana* sota la llum d'un fanal, i molt sovint Carola llegia més de pressa que ell, però s'aturava per preguntar-li què volia dir una paraula que no entenia» (Capmany 2017, 113). Ed amano ripetere a memoria alcune parole che Feliu ha sottolineato. Appartengono a Gustave Courbet ed esprimono il suo diniego ad accettare la Legion d'Onore offertagli da Napoleone III:

Tinc cinquanta anys i he viscut sempre lliurement; deixeu que acabi la meva vida lliure, perquè quan jo mori puguin dir de mi: «No va pertànyer a cap escola, església, institució ni acadèmia: i encara menys a cap règim, si exceptuem el règim de la llibertat». (2017, 114)

Parole che Feliu ha fatto sue - e di conseguenza Carola - e che vengono mischiate a quelle d'amore mentre percorrono le strade della città:

Tot això [riferito alle parole di Courbet] eren paraules que formaven part de les coses que es deien, tot caminant de la plaça de Sant Jaume al carrer Pujades, i anaven barrejades amb paraules d'amor, perquè ell sabia dir-li molt bé que l'estimava. (2017, 114)

L'amore di Feliu e Carola non ha soltanto l'odore della strada ma anche quello delle riunioni clandestine alle quali Carola è stata ammessa:³⁵ «Carola seia damunt una caixa buida, embolicada amb el mocador negre, era feliç. L'olor de pi de les caixes i els encenalls li produïa una meravellosa tendresa. Aquella era la seva gent, n'estava segura, i es va prometre que no els deixaria mai» (2017, 118). Fa-

34 L'altro grande amore che Carola sperimenterà sarà quello con Benito Garrido durante la Guerra Civile.

35 «Al Centre Obrer del carrer de la Creu. Hi havia reunions cada dissabte a la nit, hi pronunciaven conferències sobre temes social». Ivi, p. 117. Ricordiamo che la storia di Carola Milà, sebbene personaggio di finzione, s'inscrive all'interno di un contesto storico reale. Scrive Àlex Broch a proposito di alcune opere della Capmany e della Roig: «Barcelona més que no pas la geografia d'una ciutat és la geografia d'una història. Tot allò que ha conformat aquesta història passa - en bona part - per Barcelona. Les dues autores escullen la història de la ciutat com a marc narratiu i situen els seus personatges participant d'aquesta història mentre viuen la seva pròpia vida, la seva experiència individual» (Broch 1993, 30).

re le cose di nascosto, sia rispetto al nonno Salvador sia in riferimento alle attività sotterranee di Feliu, rende più eccitanti gli incontri:

Carola i Feliu, ara, es trobaven cada dia en un lloc diferent. I caminaven, a vegades fent marrada, trencant cantonades a l'atzar, descrivint una xarxa de camins nous ara pels carrerons de l'Eixample, i els munts de pedruscall dels solars, i els claps de feixes amb el serrell de canyes. [...] Trescar pels carrerons, tombar les cantonades sobtadament, ara a la dreta ara a l'esquerra, era una festa. (2017, 118)

Ancora, leggiamo più avanti nel testo:

L'últim dia que es van estimar era el dotze de febrer, diada de Santa Eulàlia. Havien entrat a la catedral que era plena de gent. [...] Feia una plugeta fina i voleiadissa que cuidava calar-te. Van comprar castanyes a la cantonada del carrer del Call. (2017, 119)

Terminano la giornata del loro ultimo incontro fondendosi alle persone che, scese in strada, festeggiano il carnevale:³⁶

Van córrer pels carrers que s'omplien de les coles grolleres i cri-daires del carnaval, van unir-se a les cridòries i a les rialles pels guarniments obscens de les màscares, pels pits postissos, les cares embetumades, els orinals plens de confitura, i les estrofes més esqueixades del «Jo te l'encendré...». (2017, 119)

Carola, al rientro, non vuole che Feliu l'accompagni fino alla *reixa* di casa,³⁷ e non perché tema le punizioni del nonno, a quelle è già abituata ed ha anche imparato ad incassare i colpi.³⁸ La ragazza non gli

36 Questo passaggio ci fa pensare al rovesciamento carnevalesco dell'ordine sociale teorizzato da Bachtin. Il carnevale si presenta come il momento dell'abolizione momentanea delle gerarchie e delle regole, una liberazione rispetto a quelle che sono le norme vigenti. Abolite le differenze, si riduce la distanza sociale intercorrente tra le varie classi e si celebra l'uguaglianza (Bachtin 1979b).

37 Il pensiero va anche ad un altro tipo di *reixa* che la Capmany adoperava: «la vella definició escolàstica *adaequatio intellectus ad rem* intenta explicar que sense aquesta unió el coneixement no és possible, i explica que, complertes determinades circumstàncies, admeses certes renúncies, la unió és realitza. Però el cert és que entre l'intel·lecte, o si es vol entre el deix de vivències que apunten intencionalment a la cosa, i la cosa mateixa, aquí i ara, existeix una visible però irreductible reixa. Conèixer aquesta realitat que sembla a l'abast de la mà és doncs intentar atrapar-la a través de la reixa invisible i enginyar-se tota mena de sistemes per haver-la, rebote cada vegada contra la reixada impossibilitat i tornar-hi amb una incansable esperança» (Capmany 1958, 47).

38 «Sabia com rebre els cops de l'avi. Arraulida, oferia, amb ciència adquirida, aquelles parts del cos menys doloroses i que no deixaven marca visible. | Salvador Milà pegava i insultava. Començava a comprendre que aquella dona no cediria. Aquells cops

lascia oltrepassare quel limite, addirittura non lo lascia mai neanche svoltare l'angolo, perché sa che solo finché il nonno continuerà a non sapere della loro relazione avranno ancora qualche possibilità di essere felici.³⁹

L'amore di Carola e Feliu non verrà immortalato, per sempre, come i due amanti di Courbet stretti l'uno all'altro e col capo reclinato.⁴⁰ La felicità per lei ha i giorni contati. Al «carrer de la Creu» la polizia (Capmany 2017, 121), grazie ad un infiltrato del «Sindicat Lliure de la patronal»,⁴¹ detiene gli appartenenti al *Centre*, tra questi Feliu; fucilato poi il 30 settembre 1913.⁴² La ragazza lo viene a sapere molto tempo dopo mentre, seduta su una panchina della «rambla de Santa Mònica», legge il suo nome sul giornale (Capmany 2017, 123). Ma la sfortuna non si arresta qui. Una sera, tornata a casa dal lavoro, Carola trova un cerchio di persone attorno alla casa del nonno. Facendosi un po' di spazio e addentrandosi verso il centro del cerchio lo⁴³ scopre riverso a terra in una pozza di sangue,⁴⁴ proprio davanti quella *reixa*⁴⁵ che con Feliu non voleva mai superare: «davant de la reixa oberta, Salvador Milà, ja mort, es dessagnava» (Capmany 2017, 122). La ragazza non entra in casa, ma ributtatasi in strada, intraprende un lungo cammino.⁴⁶ Come la stessa protagonista ci racconta: «vaig caminar tot el que restava de dia i tota la nit». Persa - non ha più nessuno al mondo -, la giovane donna decide allora di bussare alla porta dei nonni paterni che non hanno mai voluto riconoscerla. La servitù le dice che non sono in casa e che sarebbero ritornati passate le feste (probabilmente quelle pasquali, ricorda Carola). Ini-

no serien més que un esplai que ell mateix s'oferia, una venjança per totes les derrotes passades i les que havien de venir» (Capmany 2017, 116).

39 «estava segura que mentre l'avi no el conegués, mentre ignorés que existia encara podien ser feliços» (Capmany 2017, 114).

40 Era una riproduzione che Feliu aveva regalato a Carola, non ci viene rivelato il titolo, potrebbe trattarsi del famoso dipinto di Gustave Courbet *Gli amanti in campagna* del 1844 (Lione, Musée des Beaux-Arts), in cui - con molta probabilità - lo stesso Courbet è raffigurato assieme alla sua amante Virginie Binet: «en Feliu li havia regalat una estampa d'aquest Courbet, que representava una dona i un home amb el cap cot drets davant un camp immens, en caure la tarda» (Capmany 2017, 113).

41 «Feia temps que a la nau de blanqueig de can Pujades sospitaven que en Cinto era del Lliure» (Capmany 2017, 121).

42 Attivista anarchico e operaio, imprigionato e poi fucilato (Capmany 2017, 92)

43 Ucciso dal «Sindicat Lliure de la patronal» (Capmany 2017, 341).

44 «assassinat en represàlies per una de tantes delacions com havia fet, de tanta gent anònima que ell havia tret del pas sense dubtar una mica» (Capmany 2017, 93).

45 Quella stessa *reixa* che segnava il limite, il confine tra le sue uscite e i suoi rientri.

46 «Empesa per la gent, Carola es va trobar a primera fila, davant el cadàver de l'avi. I no va fer cap gest, ni cap crit. de sobte es va posar a moure's, de recules, per entre la gent, fins que es va trobar a fora del cercle que voltava el cadàver» (Capmany 2017, 122).

zia allora un cammino senza meta lungo le strade della città: «vaig caminar molt», dice la protagonista (2017, 94):

Va creuar carrers que ja no coneixia, uns carrers clars i quiets sota el primer sol brillant de febrer. Hi havia jardins adornats amb majòlica blava i amb mimoses que es vessaven per damunt de la reixa. Va arribar a una placeta rodona, que tenia una font, amb un pedrís. (2017, 124)

A questo punto, ferma davanti alla fonte, assorta mentre cerca di capire cosa succede al suo corpo, «la sang fluïa de nou com una estranya benedicció», Carola capisce di aver abortito il figlio che aspettava da Feliu. Ferma ancora per un po' in quel posto, con le mani sul grembo, medita e decide che non tornerà mai più a «can Pujades», poi, riprende il cammino (2017, 124):

Va seguir tot Balmes avall pel costat del tren, va travessar la via, mirant bé a dreta i esquerra perquè el tren tenia fama de guillotinator. Va donar la volta per les Rondes cap al mar. L'aire fred i esponjós del port va ajudar-la a respirar profundament. Va seure a les grades del port i va cloure els ulls sota el sol benigne, com uns vells amb gorra calada i la dona que venia cacauets i tramusos. Va anar canviant la gent al seu voltant [...].

Es feia fosc quan es va alçar perquè li havia costat decidir-se. Va tirar cap al carrer Ample amb la intensió de tirar cap al carrer de Còdols, i va anar trencant cantonades a l'atzar. (2017, 125)

Quello di Carola Milà è un percorso che non contempla il ritorno. È ormai decisa e guarda fisso avanti, senza esitazione. Neanche per un attimo, pur nell'incontro di ciò che le è familiare, ella ha la tentazione di girarsi e di guardare indietro, scelta che per lei si rivelerà salvifica:⁴⁷ «Or, la moglie di Lot si voltò indietro a guardare e diventò una colonna di sale» (Gen 19, 26): «vaig passar per davant la botiga, però no hi vaig entrar. Era una fuga endavant, com tantes vegades faria, però no sabia en absolut a on anava».⁴⁸

47 Da questo momento in poi inizierà il cammino che, se pur tortuoso, la condurrà ad essere, finalmente, una donna libera. «Els dos amors de Carola Milà eren el diner i la llibertat» (Capmany 2017, 32).

48 Cammina lungo la strada Banys Nous, poi per la discesa di Santa Eulàlia. Di tanto in tanto appoggia «la mà a la paret per no caure» (Capmany 2017, 125). L'accoglie la piazza *Sant Felip Neri* con quel suo fanale giallastro e la panchina di legno sulla quale si abbandona, svenuta o semplicemente addormentata (2017, 125). La *plaça Sant Felip Neri* è forse uno dei simboli più immediatamente riconoscibili della Guerra Civile presenti a Barcellona. Lì, il 30 gennaio del 1938, mostrò i suoi segni devastanti il bombardamento aereo dell'Aviazione Legionaria Italiana - creata nel 1936 da Mussolini per dare supporto a Francisco Franco - durante la Guerra Civile spagnola (1936-39). An-

1.3 Misurare è poetare

«Quan parlo d'una ciutat, tot i que no hi esmenti el nom, parlo sempre de Barcelona»⁴⁹ afferma la Simone de Beauvoir catalana.⁵⁰ Scrivèrà di lei Montserrat Roig (1971, 33):

Recordo la seva figura grassona, rabassuda, d'ulls irònics i punxeguts, sortints, les mans rodones, molsudes, expressives com una venedora de mercat. Esplèndida antítesi de la Ben Plantada, fumava amb mà esquerra, com els homes, de la mateixa manera que, segons Jean Genet, les criades i els negres imiten aquells qui els sotmeten.

La città è per lei aria, acqua, terra e fuoco, è elemento necessario all'esistenza. Impara a percorrerla mettendo in atto, in contemporanea, tutti i sensi. Avanzando sicura, ne misura col corpo e con la mente gli spazi incontrati durante la percorrenza. «El carrer de la Freneria» da una parte, «la Rambla de Sant Josep» dall'altra, delimitano il primo asse su cui Maria Aurèlia Capmany si muove. La famiglia materna⁵¹ si trasferisce in via della Freneria, nel cuore della città, vicinissima a «plaça de Sant Jaume» e alla Rambla, «dos dels escenaris urbans que més directament quedaran lligats a la vida de la Maria Aurèlia» (Pons 2018, 24). Quella paterna, invece, sempre venuta da fuori, da Rubí, si trasferisce prima «al carrer del Montjuïc, molt prop de Santa Maria del Mar» (Pons 2018, 28) poi, lasciato l'umido quartiere della Ribera, «va posar botiga⁵² al número 11 de la Rambla de Sant Josep, tocant el carrer de la Petxina, entre la Boque-

cora oggi sono visibili sulla parete della chiesa barocca di *Sant Felip Neri*, dalla quale la piazza prende il nome, i fori provocati dall'esplosione della bomba. È in questo punto della città che Carola viene soccorsa dalla signora Bertolozzi. Da questo momento in poi ha inizio la sua esperienza presso la classe borghese, verso la quale non mancheranno dure critiche. Scrive Àlex Broch (2016, 29): «moltes de les principals obres de Maria Aurèlia Capmany són peces que expliquen, descriuen o il·luminen aquest tauler on es juga el present i el futur de la societat on viu l'autora».

49 Conferenza tenuta presso l'Universitat de Barcelona il 25 marzo 1992 durante l'evento *Homenatge a Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig*.

50 Scrive Maria Àngels Cabré (2018, 46): «i Capmany és, per dret propi, "la nostra Simone de Beauvoir", de qui per cert va prologar *El segon sexe*. I és que, culturalment parlant, Capmany va ser la dona més completa del segle XX català». «Maria Aurèlia Capmany ha estat una de les intel·lectuals més completes i brillants d'aquest país, una dona sempre en construcció, per dins i per fora; que es projecta vers la imatge que tenim avui de la nostra cultura i, sense cap mena de dubte, de les dones independents del segle XXI» (Graña 2018, 19).

51 Si trasferivano da San Feliu de Codines, il nonno Sebastià Farnés è un noto personaggio del mondo culturale catalano. Si legga a tal proposito Pons 2018, 25.

52 Il nonno paterno era *cisteller* (Pons 2018, 28).

ria i el carrer de l'Hospital» (29). È qui che Maria Aurèlia trascorre gli anni decisivi della sua infanzia. Infatti nasce il 2 agosto 1918 proprio nell'appartamento «della Ronda de Sant Pere» (Pons 2018, 32) di proprietà del nonno paterno nel quale, appena sposati, si erano trasferiti i suoi genitori: la liberale Maria Farnés⁵³ e lo studioso Aureli Capmany.⁵⁴ Ma non vi rimangono a lungo. Quando il nonno Sebastià lascia la casa per andare a vivere a Canet de Mar, Maria Aurèlia e i suoi genitori sono costretti a trasferirsi «a l'entresol de la botiga de la Rambla» in cui vive la nonna paterna, Maria Farnés:⁵⁵ «l'entresol de la Rambla no tenia res a veure amb el pis de la ronda de Sant Pere» (Pons 2018, 33). Il padre, parallelamente, affitta anche un appartamento «al número 3 del carrer de la Petxina, a tocar mateix de la botiga de la Rambla» (2018, 33), che però viene usato soltanto per andarci a dormire. Il grosso della giornata viene trascorso nel seminterrato sulla Rambla nel quale arde una speciale passione per la lettura e la cultura.⁵⁶ È da qui, da questo seminterrato, che Maria Aurèlia, mediante fughe sempre un po' più lunghe, va conquistando pezzi di città. Cosa che, molto da vicino, ci ricorda la conquista della città da parte di Carola Milà, protagonista di *Jo, feliçment, soc una dona*:

En el meu barri de Santa Caterina el meu coneixement s'estenia, com les muralles d'una ciutat, en cercles concèntrics de creixement.

Hi havia el primer clos de la cambra, un segon cinturó, que era el pis de la senyora Marina, un tercer molt més ample, ja símptoma d'una certa autonomia, que arribava fins al davant de casa; aquest cercle comprenia el pis, l'escala, la botiga de l'ataconador, la lleteria, el fuster, el carreter, i tres escales més tan enfilades i fosques com la meva. El quart cercle arribava fins al carrer de Sant Pere Més Alt, i va tenir aviat una ampliació amb el mercat. No vaig arribar a aconseguir el cercle de la majoria d'edat que era el carrer de la Princesa i la plaça de Santa Maria. Quan m'hauria tocat aconseguir-ho, ja era fora del carrer. (Capmany 2017, 45)

Dal 1930 al 1932, Maria Aurèlia ha la possibilità di conoscere meglio la città. Dopo due esperienze scolastiche fallimentari, prima presso

53 «Sebastià Farnés havia donat a les seves filles una educació força liberal per a l'època» (Pons 2018, 32).

54 Considerato in Catalogna uno dei più grandi esperti di etnografia e folklore (Pons 2018, 30).

55 Dopo la morte del marito, era lei che continuava a gestire il negozio di cesti (Pons 2018, 29).

56 Grande studioso il padre e appassionata lettrice la madre (Pons 2018, 36).

la scuola Montessori di «donya Mercè Climent» e poi a «l'Escola Feminal», rimane a casa per circa tre anni senza un'occupazione ben precisa.⁵⁷ È questo il momento in cui scopre che tra la casa e la strada non vi è che un gradino: «vaig acostumar-me aviat que entre la meva casa i el carrer no hi havia més que el graó de la porta i el crit de la mare o de la minyona: "Maria Aurèlia!"» (Pons 2018, 42).⁵⁸ A poco a poco impara a conoscere quella città, percorrendone le strade e vivendo in prima persona importanti avvenimenti storici. Scrive il biografo Agustí Pons:

La Maria Aurèlia va viure els fets del 19 de juliol – que és quan els colpistes van sortir al carrer, a Barcelona – amb la mateixa intensitat que havia viscut la proclamació de la República i els fets del 6 d'octubre, és a dir, des de primeríssima fila. (2018, 68)

La stessa Capmany (1993, 469) ricorda in *Això era i no era*:

el cert és que vam tombar la cantonada al bon moment; al cap de poc els trets esclataven un xic més amunt i un xic més avall de casa nostra, és a dir, la batalla tenia lloc davant els nostres ulls.

La Guerra Civile inizia e Maria Aurèlia che, nel frattempo, si è abituata ai rassicuranti insegnamenti de l'Institut-Escola, si vede gettata alle intemperie.⁵⁹ Cosa che, forse, le permette di stabilire con Barcellona un rapporto ancora più intimo. Procede spedita in avanti senza aspettare che passi il maltempo, d'altra parte farà scrivere a Carola Milà ricordando da dove proveniva:⁶⁰ «jo devia ser fel·liç al carrer de Jaume Giral, al cor del barri de Santa Caterina. On probablement vaig aprendre a viure al carrer i per això mai no m'ha fet por quedar-me sense teulada» (Capmany 1993, 481).

⁵⁷ «Formava part d'aquell incipient i cautelós feminisme que es proposava dotar les noies de la nova Barcelona d'un cert bagatge intel·lectual que les alliberés de la seva tradicional ignorància» (Pons 2018, 41).

⁵⁸ Episodio che ricorda quando Carola viene richiamata dalla signora Marina ogni volta che oltrepassa il limite che le era stato imposto: «sentia la seva veu com un clam des del balcó, que venia a trobar-me a la llinda del carrer. Era un crit, com un accent circumflex, que feia així: | - Carooooooooola!...» (Capmany 2017, 46).

⁵⁹ Scuola innovativa che accanto alle lezioni tradizionali («català, castellà, llatí, geografia, matemàtiques, història, física i química, francès, música, dibuix, ciències naturals») prevedeva attività extra scolastiche come ad esempio gite, ascolto di musica classica e la pubblicazione di una rivista. Fondata pochi mesi dopo la proclamazione della Seconda Repubblica (14 aprile 1931). Maria Aurèlia vi entra nell'ottobre del 1932 (Pons 2018, 53, 46, 51, 72).

⁶⁰ Scriverà di lei Frederic Roda (1964, 34): «Maria Aurèlia en aquest món, i sense estalviar-se'n cap dels aspectes, sempre va un pas més endavant de les seves opinions: juga a allò que creu, i això és, com ella diria, una cosa "maquíssima"».

Nel 1937 Maria Aurèlia vive la città da studentessa universitaria, si è infatti iscritta presso la «Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona». ⁶¹ Attività che però dovrà sospendere l'anno successivo a causa dei bombardamenti di marzo. ⁶² Quando nel 1939 riprende le lezioni, sono cambiate molte cose: la bottega sulla Rambla ha subito una durissima crisi ed è stata costretta a chiudere e la sua Barcellona non è più la stessa. Ora risulta una città «bruta, abandonada i estripada per les bombes», sulla quale «es projectaven amb tota la seva força els metòdics estils totalitaris del nou règim» (Pons 2018, 90). Anche la facoltà «de Filosofia i Lletres» è cambiata, l'aria che si respira è completamente diversa rispetto all'estate del 1938: «a la universitat hi havia una gent nova, el denominador comú de la qual era un altiu mal humor» (Capmany 1997, 38). Maria Aurèlia è una studentessa atipica, ha pochi soldi e «grava vidre» per arrotondare. ⁶³ Vive sulla Rambla e non nella parte alta della città come il resto delle studentesse universitarie. Queste ultime, a differenza sua, «en arribar a casa no havien de gravar vidre, sinó que es podien dedicar a estudiar o a les relacions més o menys públiques» (Pons 2018, 93). ⁶⁴

Il raggiungimento della maggior età (all'epoca ventuno anni) arriva in un momento di dura repressione, soprattutto per la donna. Siamo nel 1939 e la pressione mediatica e religiosa relega le donne al ruolo secondario che tradizionalmente hanno sempre avuto nella società spagnola. In più di una occasione, successivamente, la Capmany ripeterà di essere stata formata per un mondo che non esiste. Si riferisce agli insegnamenti all'avanguardia ricevuti all'Istitut-Escuela che collidono in modo disastroso con quelli che sono i nuovi insegnamenti del regime totalitario. ⁶⁵ In quest'epoca d'oscurantismo «només van resistir les dones més fortes», ed in effetti Maria Aurèlia Capmany resiste (Pons 2018, 89). Quella studentessa universitaria che lavora il vetro per pagarsi gli studi e che veste in modo stravagante conti-

61 Circa la scelta degli studi, rivela la Capmany nell'intervista che Montserrat Roig le fa nel 1977: «la filosofia em donava entrada en la visió del pensament, em semblava que m'havia de servir molt més que no pas la nomenclatura que m'oferien uns estudis de literatura».

62 Smette di seguire i corsi e offre il suo aiuto a «l'Ajut Infantil de Rereguarda» che si occupa di radunare i bambini delle zone bombardate, cosa che la porta a stare un po' di tempo a Teià (Pons 2018, 79).

63 Apprende l'arte della lavorazione del vetro.

64 E tra queste ricordiamo la sua compagna di corso Victòria Oliva che ci rimanda alla Victòria Oliver della novella epistolare *Lo color més blau* (1982).

65 «Pilar Primo de Rivera, màxima responsable de l'aleshores tan poderosa Secció Femenina, ho havia dit amb unes paraules que semblaven especialment adreçades a la Maria Aurèlia: *Pasó la modernísima niña del Instituto-Escuela [...] Pasó la mujer vacía que, por no saber nada, no supo ni ser mujer. No hay sitio para ella en la España Nueva*» (Pons 2018, 88).

nua, ostinata, a percorrere le strade della sua città.⁶⁶ Un po' come la vecchietta testarda che, per andare a recuperare ciò di cui ha bisogno, non esita ad attraversare le piazze durante i bombardamenti:

Quantes vegades, després, llegint novel·les que parlen de guerres i de revolucions, m'he trobat amb aquest personatge: la doneta tosuda que travessa la ciutat, sota una pluja de bales, absent de tot el que passa al seu voltant, preocupada només pel seu petit problema, perquè vol agafar un tren o perquè vol trobar el seu amor, o perquè li fa falta oli per a fer el dinar. Sembla un símbol aquesta doneta caminant a contracorrent, amb una valentia feta d'ingnorància, fins i tot de l'efecte que poden causar les bales [...]. Però no és un símbol, és una realitat que persisteix. (Capmany 2017, 281)

A differenza di quella donna, però, Maria Aurèlia è ben cosciente di ciò che accade attorno a lei. Quando nel 1939 riprende a frequentare la Facultat de Filosofia i Lletres dell'Universitat Autònoma de Barcelona è una studentessa attenta e in lei non rimane inascoltata la lezione degli esistenzialisti: Husserl, Heidegger in un primo momento, poi Sartre e Simone de Beauvoir verso i quali ammetterà di aver avuto un grande debito culturale. Tutte queste nuove conoscenze vanno imprimendo nel suo pensiero una forma unica, proprio come quei servizi di bicchieri - da vino, da cocktail o da cognac - che intanto va realizzando per la sua clientela (Pons 2018, 84). E man mano che il suo pensiero si evolve, man mano che progredisce lungo il percorso a spirale fatto di esperienze proprie frammiste alle lezioni dei predecessori, lentamente, lo spazio urbano si va trasformando in città letteraria.⁶⁷

Spostando l'analisi spaziale in campo letterario, ci accorgiamo che non valgono più le regole applicate allo spazio geometrico né bastano, da sole, le regole relative al campo della percezione. Si deve mettere in conto una terza possibilità, di per sé autonoma: il riconoscimento di uno spazio poetizzato per il quale le regole sopra menzionate non valgono più.

Ne *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard (1957) consegna letteralmente lo spazio alla poetica. La linea di ricerca adottata cerca di mettere in evidenza il potere e l'autonomia dell'immagine poetica: «l'immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da un'ontologia diretta» (Bachelard 2015, 6). Non de-

⁶⁶ Ricorda il biografo Agustí Pons in un'intervista che gli altri studenti la credevano una persona stravagante giacché aveva ricavato un vestito da una tenda. In realtà, Maria Aurèlia indossava una tenda perché non aveva soldi da spendere in vestiti. Nel documentario dal titolo «Maria Aurèlia Capmany, una dona lliure» (2011).

⁶⁷ «diria que el nostre camí es desenrotlla en espiral, car arroseguem amb nosaltres, a cada nou pas, unes obres de les quals no ens hem alliberat» (Capmany 1993, 138).

ve essere concepita come sottomessa ad alcun impulso, né concepita come eco di un passato, «è piuttosto il contrario» (6). Infatti, «attraverso una folgorante immagine, il passato risuona di echi e non si riesce a cogliere fino a quale profondità tali echi si ripercuoteranno e si estenderanno» (6). Per comprendere tutta la portata insita nell'atto poetico sarebbe necessario riconoscere una 'fenomenologia dell'immaginazione'. Questa equivarrebbe allo studio del fenomeno dell'immagine poetica che si ha «quando l'immagine emerge alla coscienza come prodotto diretto del cuore, dell'anima, dell'essere dell'uomo colto nella sua attualità» (Bachelard 2015, 7). Ci pare di ricordare Heidegger (1976b, 126) quando afferma che il poetare che conduce alla verità non è costruito ma ricevuto, come una grazia, e perciò in grado di rendere «l'abitare un abitare». È in ambito poetico che quasi si arrivano a toccare le due posizioni, quella di Bachelard da un lato, quella di Heidegger dall'altro. Entrambe immensamente debitorie nei confronti della poesia. «È il poetare che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare» afferma Heidegger (1976b, 26) nello scritto «Poeticamente abita l'uomo...» raccolto in *Saggi e Discorsi*, nel quale vengono evocati i versi di Hölderlin. Una volta elevato lo spazio a sede dell'accadere dell'essere e della verità, il poetare diviene un misurare.⁶⁸ Non è il misurare dei geometri o degli scienziati positivi, si tratta piuttosto di un 'prender misure' che si definisce a sua volta in termini poetici (Vattimo 2015, 11). Il riferimento, come lo stesso Heidegger (1976b, 125) ci indica, va ad una tarda poesia di Hölderlin che inizia in questo modo: «Nel soave azzurro brilla con il suo tetto metallico il campanile...». È a questo componimento che, per intenderlo bene, dobbiamo riportare l'espressione «poeticamente abita l'uomo». I due versi dai quali l'espressione è stata tratta recitano così: «Pieno di merito, ma poeticamente, abita | l'uomo su questa terra» (Heidegger 1976b, 25). L'uomo col suo abitare si rende certamente in molti sensi meritevole. Custodisce e cura ciò che è presente sulla terra. Ma non soltanto conosce la cura, l'uomo sa anche *aedificare* (1976b, 128). E lo dimostra mediante tutte le opere sorte sulla terra per mano sua. Ma in questo coltivare-*aedificare* non si esaurisce l'essenza dell'abitare. L'essenza dell'abitare emerge in seno all'abitare poetico, che non ha affatto l'intenzione di andare oltre i confini terrestri (di fatti, è dimostrato dall'aggiunta da parte di Hölderlin del chiarimento «su questa terra»). Al contrario, il poetare restituisce l'uomo alla terra, lo riporta nell'abitare (Heidegger 1976b, 128). Si aggiungano ancora delle considerazioni sui versi soprammenzionati per intendere «quel che Hölderlin intende quando chiama l'abitare dell'uomo un abitare 'po-

68 Il riferimento va alla tappa heideggeriana in cui si arriva quasi a prediligere lo spazio al tempo mettendo in crisi la tesi di *Essere e Tempo* (1927).

etico'» (1976b, 130). Una prima indicazione ci viene data dai versi 26-28 che precedono quelli in questione: «Può un uomo, quando la sua vita non è che pena, | Guardare il cielo e dire: così | Anch'io voglio essere? Sì». ⁶⁹ La domanda in essa posta dice con una perifrasi ciò che i versi citati dicono in modo diretto: «pieno di merito, ma poeticamente, abita | L'uomo su questa terra». All'uomo è concesso di guardare in alto, verso i 'celesti' (Heidegger 1976b, 130). Pur rimanendo sulla terra questo «guardare in alto» è in grado di misurare il «frammezzo» (*das Zwischen*) che sta tra cielo e terra. L'uomo, in quanto tale, si è da sempre misurato con qualcosa di celeste. ⁷⁰ Potremmo dire che è «la misura con cui l'uomo fissa le misure del suo abitare», in sostanza «del suo soggiorno sulla terra sotto il cielo» (1976b, 131). L'uomo, dunque, esercita il suo abitare mediante l'atto di «misurare-disporre la dimensione guardando verso l'alto». ⁷¹ Tale misurazione non misura esclusivamente la terra o il cielo, essa misura quel «frammezzo» che porta «l'uno verso l'altro». Essa è dotata di una metrica propria (*μέτρον*) e rappresenta la poeticità dell'abitare. «Poetare è (il modo eminente del) misurare». L'atto fondamentale del misurare si compie «nel momento in cui in generale si prende una misura in base alla quale, di volta in volta, si misurerà» (1976b, 131). Poetare è dunque «il prender misure (*die Mass-Nahme*) inteso nel senso rigoroso del termine, nel quale anzitutto l'uomo riceve la misura per l'estensione (*Weite*) della sua essenza» (1976b, 132). L'essenza del poetico, secondo Hölderlin, è nella «presa-di-misura» grazie alla quale avviene la «misurazione-disposizione dell'essenza umana» (1976b, 132). Il poetare equivale a un prender misure e tal misura coincide con la divinità con la quale l'uomo si misura: «il Dio sconosciuto appare in quanto sconosciuto nella manifesta apertura del cielo. Questo apparire è la misura sulla quale si misura» (1976b, 132). Ma perché i termini di tale misura, così estranea agli uomini, dovrebbe esser loro annunciata attraverso il prender-misura del poetare? Heidegger (1976b, 133) risponde: «Perché solo questa misura attinge, misurandola, tutta l'essenza dell'uomo. [...] Scorgere questa misura, misurarla in tutta la sua ampiezza come misura e assumerla come misura, questo significa per il poeta poetare».

⁶⁹ «Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch | Aufschauen und sagen: so | Will ich auch sein? Ja» (Heidegger 1976b, 130).

⁷⁰ «La misura consiste nel modo in cui il Dio che rimane nascosto proprio *come tale* è manifesto mediante il cielo. L'apparire del Dio attraverso il cielo consiste in un disvelamento che lascia vedere quello che si nasconde, ma lo lascia vedere non in quanto cerchi di strappare ciò che è nascosto al suo nascondimento, bensì solo in quanto custodisce il nascosto nel suo nascondersi. Così il Dio sconosciuto appare in quanto sconosciuto nella manifesta apertura del cielo. Questo apparire è la misura sulla quale si misura» (Heidegger 1976b, 128 e 132).

⁷¹ Heidegger (1976b, 130-1) definisce la 'dimensione' (*Dimension*) come «la misura diametrale in virtù della quale il "frammezzo" di cielo e terra è aperto».

Bachelard (2015, 5), dal canto suo, si svincola dalla filosofia tradizionale. Giusto in apertura de *La Poétique de l'espace* dichiara che il filosofo «è obbligato a dimenticare il suo sapere e a rompere con tutte le sue consuetudini di ricerca filosofica, se desidera studiare i problemi posti dall'immaginazione poetica». ⁷² Bisogna essere pronti a cogliere sul nascere tutto il carattere veramente inatteso di una immagine poetica. In questa operazione non sono d'aiuto la psicologia, la psicanalisi, né la filosofia tradizionale. Indispensabili per studiare i fenomeni dell'immagine poetica sono l'anima e lo spirito, ma la filosofia francese contemporanea e la psicologia rimangono un po' sorde rispetto a questi temi e non si servono della dualità «delle parole anima e spirito» (Bachelard 2015, 9). ⁷³ Infatti, nelle loro differenti sfumature, questi due concetti si rivelano fondamentali per seguire l'evoluzione di una immagine poetica. Il punto di partenza è la semplice *rêverie*, quello di arrivo, la sua esecuzione. A differenza della semplice *rêverie* - che altro non è se non una semplice istanza psichica, spesso confusa col sogno - la *rêverie* poetica non gode esclusivamente di sé, condivide il godimento con le altre anime. Quindi, siamo lontani dal sogno: «Lo spirito può distendersi, ma nella *rêverie* poetica l'anima veglia, senza tensione, serena e attiva» (Bachelard 2015, 11). Affinché si giunga alla completezza di un poema, affinché lo si possa avere ben strutturato, è necessario che «lo spirito lo prefiguri in progetti». I progetti, però, non valgono per l'«immagine poetica», per questa «non v'è che un semplice moto dell'anima». La poesia è dunque una «fenomenologia dell'anima» e non dello spirito poiché l'immagine [poetica] viene prima del pensiero. Questa - l'immagine poetica - non si serve del sapere, essa sfrutta quella «sua luce interiore», quella che «una "visione interiore" conosce e traduce nel mondo dei colori splendidi, nel mondo di luce e di sole» (Bachelard 2015, 11). Per comprendere come tale avvenimento singolare, all'apparenza inafferrabile, possa smuovere altre anime è necessario ricorrere alla fenomenologia; ovvero, la considerazione dello scaturire dell'immagine in una coscienza individuale (Bachelard 2015, 8). È infatti la fenomenologia dell'immaginazione che ci aiuta a «restituire la soggettività delle immagini e a misurare l'ampiezza, la forza, il senso della trans-

72 «La filosofia ci matura troppo presto e ci cristallizza in uno stato di maturità» (Bachelard 2015, 271).

73 Scrive Pire (1967, 185): «L'âme serait ainsi un synonyme du moi profond, de l'esprit quand il se naturalise, de la conscience si elle "retentit", de l'intellect, s'il peut être sensible. L'âme n'est pas, comme l'esprit, liée à un savoir; elle est prête à naître selon que l'image la crée, et, en retour, elle est prête à donner à l'image qu'elle accueille son propre dynamisme. Elle donne à la conscience, par exemple, un sexe et d'autres qualités qui font que la conscience transcende ses fonctions d'intellection, de compréhension».

oggettività dell'immagine». ⁷⁴ L'immagine non va considerata alla stregua di un oggetto o di un duplicato di questo e leggendo il poema dobbiamo essere in grado di coglierne la realtà specifica. Dobbiamo far sì che la poesia ci domini, completamente, assecondando il carattere fenomenologico insito in un tale 'processo di cattura'. ⁷⁵

Così come il misurare in termini heideggeriani non ha nulla a che fare con il misurare tecnico ma si risolve in termini poetici, allo stesso modo lo spazio colto dall'immaginazione, secondo Bachelard, «non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto e lo è non solo nella sua positività, ma con tutte le parzialità dell'immaginazione» (Bachelard 2015, 26).

Maria Aurèlia Capmany abita dunque poeticamente la sua città. E il suo abitare, come quello heideggeriano, è meritevole poiché 'custodisce' e 'cura' ciò che da quello spazio emerge. Ma non sa soltanto curare o custodire, è anche in grado di *aedificare*, e lo fa mediante la sua scrittura (Heidegger 1976b, 128). L'essenza del suo abitare è eminentemente poetica e dunque, non spinta fuori dai confini terrestri ma restituita di nuovo alla terra. ⁷⁶ È perfettamente consapevole del peso che il suo corpo esercita mentre di quella città, Barcellona, ne ripercorre le vie. Ma, allo stesso tempo, si rende disponibile, e lo fa con una certa prontezza, a cogliere tutto il carattere inatteso dell'immagine poetica nel momento in cui le si presenta davanti. Nella «rêverie poetica», dice Bachelard, «non v'è che un semplice moto dell'anima» (Bachelard 2015, 11). E l'anima di Maria Aurèlia Capmany, al pari di certi pittori, fra i quali Roualt, dimostra di possedere una speciale luce interiore, «quella che una "visione interiore" conosce e traduce nel mondo dei colori splendidi, nel mondo di luce e di sole» (Bachelard 2015, 10).

74 L'immaginazione per Bachelard va intesa come potenza principale della natura umana (Bachelard 2015, 8 e 25).

75 «Si par sa phénoménologie Bachelard vise, au-delà du "bonher d'image", un certain type de connaissance qui permette de la considérer comme une philosophie de l'immagination, et non seulement comme un divertissement, cette connaissance ne peut pas être le fait d'un esprit autonome qui se donne un objet de son choix; elle se doit d'être, dans l'acception claudélienne, une "connaissance", c'est-à-dire la naissance de la conscience à l'univers que l'image propose. | L'univers dont l'image est l'origine exige de l'esprit qu'il se naturalise, que non seulement il assiste à un événement nouveau, mais qu'il participe de cette nouveauté, qu'il naisse avec l'image poétique, - en un mot, qu'il devienne une "âme" capable de "retenir"» (Pire 1967, 183).

76 Il poetare restituisce l'uomo alla terra, lo riporta all'abitare (Heidegger 1976b, 128).

