

La città e la casa

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

Emanuela Forgetta

4 Mercè Rodoreda

Sommario 4.1 La piazza del Diamante. – 4.2 Il quartiere letterario. – 4.3 Via delle Camelie.

4.1 La piazza del Diamante

Se è vero che l'esistenza della città è connessa all'immaginario che produce e che ad essa ritorna, di cui si nutre e al contempo alimenta (Westphal 2009, 231), anche la piazza omonima che dà il titolo al celebre romanzo della Rodoreda partecipa al *do ut des* che si stabilisce tra luogo reale e luogo letterario. Senza Natàlia, la piazza del Diamante non sarebbe che un'anonima piazza situata nel quartiere di Gràcia a Barcellona. Lo spazio accoglie e fa germinare il personaggio letterario. Simultaneamente, il personaggio letterario fa rinascere lo spazio ad ogni istante (Westphal 2009, 232). Scrive Westphal:

Lo spazio, percepibile attraverso le rappresentazioni che suscita, può essere "letto" come un testo, la città - spazio umano per antonomasia - può essere "letta" come un romanzo, e come tale può essere percorsa. Vale anche il discorso inverso: il testo può essere percorso come uno spazio. (232)

Attraverso questa visione allargata della testualità, che tiene unite 'architettura libraria' e 'architettura spaziale', si opera un'apertura nel sistema della testualità tradizionale. Potremmo quindi dire che le 'alter-giunzioni' tra il testo della Rodoreda e lo spazio reale

scelto comportano il superamento «dell'alterità radicale» che, normalmente, tende a tenere separati il referente e la rappresentazione (Westphal 2009, 232). *La plaça del Diamant* (1962) diviene il centro di un microcosmo e il rapporto che vi stabilisce la protagonista rappresenta, in forma allegorica, il suo stato d'animo (Bou 2013, 167-8). Non è un caso che i due passaggi più rappresentativi dell'esistenza di Natàlia avvengano proprio in quella piazza.¹ Il riferimento va all'inizio e alla fine dell'opera, al momento in cui ci viene presentata la protagonista e a quello in cui, lo stesso personaggio, vive un determinante scatto esistenziale.

Ad aprire l'opera è la descrizione di uno scenario di *festa major* in Plaça del Diamant, con musica e ornamenti. Natàlia arriva in quella piazza con la sua amica Julieta. Ma man mano che la descrizione avanza, ci accorgiamo che qualcosa non va. Lo stato d'animo della protagonista non è per nulla aderente all'atmosfera di festa che la circonda.²

L'arrivo in piazza di Natàlia e Julieta viene descritto così:

Quan vam arribar a la plaça els músics ja tocaven. El sostre estava guarnit amb flors i cadeneta de paper de tots colors: una tira de cadeneta, una tira de flors. Hi havia flors amb una bombeta a dintre i tot el sostre era com un paraigua a l'inrevés, perquè els acabaments de les tires estaven lligats més enlaire que no pas al mig, on totes s'ajuntaven. (Rodoreda 2008a, 153)

1 Nonostante la Plaça del Diamant appaia poco nell'omonimo romanzo, rivela un'importanza simbolica decisiva per la lettura del processo vitale della protagonista: «dues escènes localitzades a la plaça són tombants en la biografia de Natàlia, ja que presenten canvis essencials que operen en la vida de la protagonista, determinada per la història de la seva ciutat i del seu país» (Łuczac 2012, 44).

2 La Rodoreda, circa la genesi del romanzo, fa riferimento ad un dato esperienziale: «en *La plaça del Diamant*, el ball de la festa major té arrels profundes en mi. Filla única, havia tingut tots els avantatges i tots els desavantatges d'una tal situació. Breu: jo tenia ganes de ballar i a casa meva no ho volien. Una noia com cal no ha de ballar. Només ballaven les noies que s'estimaven poc. Jo m'hi fonia. Una nit, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb els meus pares a seguir carrers guarnits i a veure envelats: la plaça del Sol i la plaça del Diamant. Recordo, ho he recordat en moltes ocasions, que jo passava per carrers plens de música com una ànima en pena de tan trista que anava. Devia tenir dotze o tretze anys. De la manera més insolita, anys després, com per art d'encantament, se'm va acudir de fer passar en un envelat el primer capítol de *La plaça del Diamant*, que no recordava com era ni per quins carrers s'hi anava» (Rodoreda 2008a, 700). «Quan la vaig escriure non recordava gaire com era la plaça de Diamant de debò. Només recordava que, quan tenia tretze o catorze anys, una vegada, per la festa major de Gràcia, vaig anar amb el meu pare a seguir carrers. A la plaça del Diamant havien aixecat un envelat. Com a d'altres places, és clar; però el que sempre més he recordat és aquell. En passar-hi pel davant, tot ell una capsa de música, jo, a qui els meus pares prohibien de ballar, en tenia unes ganes desesperades i anava com una ànima en pena pels carrers guarnits. Potser per culpa d'aquesta frustració, al cap de molts anys, a Ginebra, vaig començar la meva novel·la amb aquell envelat» (2008a, 143).

È uno scenario in perfetta sintonia con lo svolgimento della festa in corso smentito però dal periodo successivo:

La cinta de goma dels enagos, que havia patit molt per passar-la amb una agulla de ganxo que no volia passar, cordada amb un botonet i una nanseta de fil, m'estrenya. Ja devia tenir un senyal vermell a la cintura, però així que el vent m'havia sortit per la boca la cinta tornava a fer-me el martiri. (153)

Fuori è festa, musica, balli, allegria, nella mente e nel corpo della protagonista è angoscia, costrizione e paura.³ Esternamente: «l'entarimat dels músics estava voltat d'esperreguera fent barana i l'esperreguera estava guarnida amb flors de paper lligades amb filferro primet» (154). Internamente, cresce l'inquietudine della protagonista.⁴ Tra sé e sé, Natàlia ripete in modo ossessivo:

la meva mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra. El meu pare casat amb una altra i jo sense la meva mare que només vivia per tenir-me atencions. I el meu pare casat i jo joveneta i sola a la plaça del Diamant. (154)

Con moto vertiginoso, nella mente di Natàlia si affollano pensieri che sembrano astrarla dalla realtà in cui è immersa. L'adrenalina entra in circolo, comportando un'accelerazione cardiaca, e l'attacco o la fuga dovrebbero essere le uniche risposte possibili. D'un tratto, l'andamento ansante del narrato viene interrotto da una domanda articolata in un'unica parola: «¿ballem?» (Rodoreda 2008a, 154). Fa irruzione nella storia un personaggio chiave per la lettura de *La plaça del Diamant*: Quimet, futuro marito e tormento della protagonista. Natàlia, invece di attaccare o fuggire, rimane immobile. Quella voce e quella presenza sembrano dispensarla per un attimo dall'andamento ondososo delle sue angosce. La vicinanza fisica tra loro due è talmente tanta che Natàlia a stento riesce a vedergli la faccia: «em vaig topar amb una cara que de tan a prop que la tenia no vaig veure prou bé com era». In realtà, più che sollevarla dai suoi pensieri ossessivi, quel ragazzo non fa che alimentarne la pressione, decidendo per lei, sin dall'inizio, tutto il da farsi. L'unica cosa che Natàlia riesce a cogliere in quella agitazione emotiva sono gli «ullets de mico» di Quimet.

³ Per alcuni aspetti la protagonista de *La plaça del Diamant* è vicina al *Candide* di Voltaire, soprattutto in relazione al senso dell'esistenza inteso come sofferenza, sia fisica che dell'anima (Arnau 2012, 26). Scrive la Rodoreda nel prologo che accompagna l'opera: «si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist mai la llum del sol» (Rodoreda 2008a, 146).

⁴ «El monòleg autobiogràfic permet de fer visibles i palpables els estats més latents de la protagonista, des de la calma fins a l'agitació» (Bolo 2017, 105).

Occhi buffi e inoffensivi ad una prima analisi che divengono poi, durante il racconto, opprimenti e infidi: «tenia uns ullets de mico i duia una camisa blanca amb ratlleta blava» (Rodoreda 2008a, 154). E ancora: «i els ulls de mico lluent ran dels meus» (155).

Natàlia si scopre a ballare un *pasdoble* con Quimet senza ricordare il momento in cui ha accettato. Con grande sottigliezza, la Rodoreda introduce nella storia il perfetto manipolatore, colui al quale pare impossibile dire di no. La musica della festa tutta attorno, i petardi lanciati dai bambini, la danza: «em vaig trobar anant amunt i avall i com si vingués de lluny, de tant a la vora, vaig sentir la veu d'aquell noi que em deia, veu com sí que en sap de ballar!». Gli *ulls de mico* a toccare i suoi, non le lasciano tregua. Così come non le dà tregua quel cinturino troppo stretto in vita. Lei, Natàlia, ha rivelato a Quimet di avere un fidanzato ma lui non la sta neanche a sentire. Il ragazzo è certo che: «al cap d'un any seria [Natàlia] la seva senyora y la seva reina» (Rodoreda 2008a, 155) e avrebbero ballato *la toia* in piazza del Diamante. La musica prosegue incurante dei tormenti della protagonista: «la cinta a la cintura semblava un ganivet i els músics, tararí! tararí!» (155-6). Julieta, l'amica, è sparita tra la folla e a lei non rimane scampo, quegli occhi lucenti - «Ulls de mico lluent» (155) - la braccano in piazza del Diamante: «i jo amb aquells ulls al davant, que no em deixaven com si tot el món s'hagués convertit en aquells ulls i no hi hagués cap manera d'escapar-ne» (156). Natàlia è sola con le sue paure. La notte stellata avanza, continua la festa, mentre giravolta la ragazza vestita di blu che balla *la toia*: «i la nit anava endavant amb el carro de les estrelles i la festa anava endavant i la toia i la noia de la toia, tota blava, giravoltant...». Quando, terminate le danze, la gente inizia a ritirarsi, il suo essere preda di Quimet nella piazza semivuota è ancora più evidente. «Volta que volta... Colometa» (156), le dice il ragazzo infliggendole il colpo di grazia. Sembra di trovarci dinanzi ad un agghiacciante spettacolo taurino in cui il *matador*, padrone assoluto dell'arena, infligge il colpo mortale alla bestia. Padrone di quella piazza e con in pugno la sua preda, in poche ore, Quimet ha già deciso della vita di Natàlia, intervenendo addirittura sulla sua identità. «Il mio nome è Natalia», prova a spiegare la protagonista, ma Quimet non l'ascolta, per lui e per tutti gli altri, da questo momento in poi, avrà soltanto un nome: Colometa.⁵

5 Il cambio di nome segna la perdita identità di Natàlia e la trasformazione, da parte del futuro marito, in essere insignificante, invisibile, necessario a svolgere mansioni e a soddisfare fantasie personali, come ad esempio l'accudimento dei colombi: «Colometa, petit colom, un diminutiu que acostuma a infantilitzar» (Arnau 2012, 25 e 36).

Natàlia, spaventata, inizia a correre. Lui la raggiunge e la blocca prendendole un braccio.⁶ Di nuovo, lei prova a fuggire.⁷ Invano, Quimet la insegue come un animale più grande insegue la preda. La scena che segue e che chiude il primo capitolo dell'opera ha una forte valenza simbolica. Mentre Natàlia fugge dal ballo e da Quimet perde per strada qualcosa che le appartiene: il sottogonna. È inevitabile pensare alla nota Cenerentola della fiaba che, correndo via dal ballo e dal principe, perde una scarpetta.⁸ Scrive la Rodoreda:

La nanseta de fil es va trencar i allà van quedar els enagos. Vaig saltar per sobre, vaig estar a punt d'enganxar-m'hi un peu i vinga córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern. (2008a, 157)

Nota è l'interpretazione che Bettelheim dà della fuga altamente simbolica di Cenerentola. Secondo lo psicoanalista austriaco il 'correre via' della protagonista rappresenta la volontà di proteggere la propria verginità. Riferendosi soprattutto alla versione di Perrault mette in evidenza come quella scarpetta, estremamente fragile e non deformabile, rappresenti l'imene della donna:

un angusto ricettacolo dove una qualche parte del corpo può infilarsi e adattarsi alla perfezione può essere visto come un simbolo della vagina. Qualcosa che è fragile e non deve essere allargato perché altrimenti si romperebbe ci ricorda l'imene, e qualcosa che è facile perdere alla fine di un ballo quando un innamorato tenta di trattenere accanto a sé l'amata sembra un'immagine appropriata della verginità, soprattutto quando il maschio colloca una trappola - la pece sulla scala - per catturarla. La fuga di Cenerentola da questa situazione può essere interpretata come il suo sforzo di proteggere la sua verginità. (Bettelheim 2005, 254)

Di certo non è una fiaba, quella scritta dalla Rodoreda anche se poi, *in extremis*, il lieto fine arriva. Per ben tre volte, Natàlia fugge, proprio come la Cenerentola dei fratelli Grimm o di Perrault: «va ser quan vaig arrencar a córrer i ell corria al meu darrera». E poco più avan-

6 «Va ser quan vaig arrencar a córrer i ell corria al meu darrera [...] i em va agafar pel braç i em va aturar» (Rodoreda 2008a, 156).

7 Una sorta di reazione premonitrice circa il triste futuro che le aspetta con Quimet e l'infornale esperienza vissuta durante la guerra (Arnau 2012, 31). Non a caso Natàlia dice: «i vinga a córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» (Rodoreda 2008a, 157). Lo stesso presagio si ripete alla fine del secondo capitolo: «quan vaig estar sola vaig mirar el cel i només era negre. I no sé... tot plegat, molt misteriós...» (162).

8 Tra l'altro, come nella fiaba, anche a Colometa è morta la madre e il padre si è risposato: «la meva mare morta feia anys [...]. El meu pare casat amb una altra i jo sense la meva mare que només vivia per tenir-me atencions» (Rodoreda 2008a, 154).

ti nel testo: «i vaig tornar a córrer». E ancora: «vaig saltar per sobre, vaig estar a punt d'enganxar-m'hi un peu i vinga córrer com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» (Rodoreda 2008a, 157).

A differenza dei personaggi delle fiabe, Natàlia non è avulsa dalla realtà in cui vive ma risulta esserne esemplare capro espiatorio. Nella sua mente saranno visibili i segni incancellabili di un sopruso che, in contemporanea, arriva da due parti: la società patriarcale che soffoca e lo scenario di guerra che, definitivamente, annichila.⁹ Amore e morte sono poli di confronto fondamentali nell'esperienza vitale della protagonista che, come per i modelli del *Bildungsroman*, dopo infinite difficoltà arriva alla consapevolezza. Scrive Carme Arnau:

Amor i mort esdevenen, així, cabdals en l'autora, perquè ho són de la condició humana. A la *Plaça del Diamant*, Colometa s'enfronta amb aquesta doble experiència, no només d'amor, sinó també d'abusos de l'amor, en el primer matrimoni. Pel que fa a la mort, s'encarna en la guerra - evocada d'una manera tan personal com essencial - perquè representa, finalmet, l'anihilació del món de la protagonista: marit, amics compromesos i el mateix país. (2008, XXXIV)

La guerra è distruzione, è incarnazione del male, e non è un caso, che, una volta terminata, la Rodoreda faccia apparire un angelo al cospetto della protagonista. Quell'angelo sembra ricordare l'angelo della storia di cui parla Benjamin che, col viso rivolto al passato, contempla la distruzione di un tragico tempo storico (Arnau 2008, XXXIV).¹⁰

9 La storia di Natàlia abbraccia un periodo di tempo che va dagli anni che precedono la proclamazione della Repubblica a quelli della Guerra Civile e del dopoguerra, fine anni Quaranta inizi anni Cinquanta (Carbonell 1994, 13). Precisa Barbara Łuczac (2012, 44): «a *La plaça del Diamant* el paisatge urbà barceloní es concep com una estructura complexa, proveïda d'una dimensió temporal que influeix en la vida de la protagonista i, alhora, exerceix una funció important en el procés de producció de sentits». Per rifuggire da qualsiasi sorta di localismo, la Rodoreda pare evitare la precisazione di elementi spaziali concreti; inevitabilmente, nonostante non fosse tra i suoi obiettivi, con alcune delle sue opere, e tra queste *La plaça del Diamant*, realizza tutta una serie di quadri storici di Barcellona, dalla fine del XIX secolo fino alla metà del XX (Łuczac 2012, 42). Altro aspetto che determina lo stretto legame intercorrente tra luogo e scrittura è la lingua adoperata, il catalano: «el fet que la Natàlia i la Cecília Ce. parlin - i no escriguin - en català fa referència a l'excepcionalitat de la situació de Barcelona o, per extensió, dels Països catalans de l'època franquista, i com a tal determina un caràcter intrasferible del discurs vehiculat pels textos. Alhora, observem que l'estratègia discursiva basada en l'oralitat qüestiona les limitacions que els decrets franquistes havien imposat a la llengua catalana» (Łuczac 2012, 51).

10 «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della Storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove a noi appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira

Lungo il resto del romanzo, della piazza non troveremo quasi tracce. Fatta eccezione del momento in cui la protagonista, dopo un anno di convivenza con suo marito (perché, ovviamente, il manipolatore Quimet riesce a sposarla), la rievoca pensando alla mancata promessa fattale durante il primo incontro: «en Quimet havia dit que ballariem a la plaça del Diamant i que ballariem la toia... Vam passar la festa major tancats a casa i en Quimet rabiós» (Rodoreda 2008a, 189). Arrivati al capitolo IX (è a questo punto del romanzo che si svolge la scena), è più che mai palese lo stato di violenza psicologica che il marito, Quimet, esercita su Natàlia. Gli affari sono andati male - fa l'ebanista (2008a, 233) -, ci ha rimesso dei soldi per un lavoro e scarica la sua frustrazione sulla moglie. «I el mal humor queia damunt meu» (2008a, 189), racconta la protagonista. Quimet sembra una bestia in gabbia,¹¹ apre tutti i cassetti e ne getta il contenuto a terra, usa violenza verbale nei confronti di sua moglie.¹² Per non farsi travolgere dalla rabbia dell'uomo, Natàlia decide di uscire e di andare a comprare due bibite fresche. Passando da una zona d'ombra a una di luce, ammira:

tot el carrer era lluent d'alegria i passaven noies boniques amb vestits bonics i d'un balcó em van tirar una pluja de paperets de tots colors i me'n vaig ficar uns quants ben endintre dels cabells perquè s'hi quedessin. (Rodoreda 2008a, 190)

Al contrario, una volta rientrata a casa, pare effettuare un procedimento inverso, lascia la zona piena di luce per ritornare nella tana buia.¹³ «els carrers lluents d'alegria i jo vinga a collir roba per terra i vinga plegar-la i tornem-la a desar» (190).

Quando, ormai alla fine del romanzo, Natàlia torna in piazza del Diamante è ad una svolta della sua esistenza. Logorata da un matrimonio infelice, più che mai distrutta da condizioni storiche avverse che le hanno fatto rasentare l'assoluta miseria,¹⁴ ha perso ogni slan-

dal Paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta» (Benjamin 1995, 80).

11 «I anava d'una banda a l'altra com si l'aguessin engabiat» (Rodoreda 2008a, 189).

12 «Colometa no badis, Colometa has fet un nyap, Colometa vine, Colometa vés» (Rodoreda 2008a, 189).

13 A proposito del contrasto luce-ombra nel romanzo della Rodoreda preso in esame Carme Arnau (2010, 187) scrive: «Mercè Rodoreda, a través de la mirada de Colometa, una víctima innocent, és capaç d'evocar la condició humana en un segle XX de llum, però sobretot de foscor, aquesta llum i foscor que en reflecteix l'essència i la complexitat».

14 Ad un certo punto, vittima di assoluta povertà, pensa al suicidio e all'uccisione dei suoi bambini.

cio vitale. Ma nel momento di maggiore tensione, quando la storia raggiunge il suo *climax*, il destino della protagonista vira improvvisamente. Natàlia è decisa a farla finita, si procurerà una bottiglia di acido muriatico, ucciderà i suoi bambini e poi si toglierà la vita. Tutto questo, però, non avverrà mai. Dimostrando immensa pietà, la Rodoreda manda «l'adroguer Antoni» a salvarla.¹⁵ Non è certamente un principe, quel droghiere per altro reso impotente da un incidente in guerra.¹⁶ Non è il canonico eroe che uno si aspetterebbe arrivare, non brandisce spade e non stringe briglie di cavalli bianchi. È un mite, semplice uomo in grado di offrire alla donna ciò di cui ha bisogno, sopra ogni cosa il rispetto.¹⁷ Dopo quest'intervento salvifico che impedirà alla protagonista di compiere il gesto estremo e che garantirà a lei e ai suoi figli un avvenire sicuro, Natàlia decide di fare un viaggio inverso, alla ricerca dei luoghi del suo passato. Cautamente, arriva al *carrer Gran*, quel viale che segna il confine tra la sua vita presente e quella passata. Da quando la sua vita aveva avuto una svolta, sposando Antoni, non era mai più riuscita ad attraversarlo per tornare indietro, tra i luoghi della sua vecchia vita. Addirittura, una volta, nel tentativo di farlo sviene:

l'olor del carrer Gran em va marejar [...]. Hi vam arribar caminant molt a poc a poc i quan hi vam ser la Rita em va mirar i em va dir que tenia els ulls espantats [...]. I la Rita va voler travessar, quan vam arribar al capdavall, per pujar per l'altra banda. I quan tenia el peu posat damunt la pedra del cantell de l'acera, tot el món se'm va ennuvoliar i vaig veure les llums blaus, almenys una dotzena ben bona, com un mar de taques blaves que se'm gronxés davant. I vaig caure. (Rodoreda 2008a, 302)

Come uno dei fiumi mutuati dalla mitologia greca o latina, quel corso - *el carrer Gran* - si rivela elemento fondamentale durante la catabasi di Natàlia.¹⁸ Come Er (Platón 1992, 441), Natàlia non beve dall'Amelete e, facendo tesoro del proprio passato, raggiunge un li-

15 «Un adroguer honrat» (Rodoreda 2008a, 229).

16 «Natàlia no s'ha de convertir en una representació dels desigs del seu amor; Antoni no ha de convertir Natàlia en un objecte, en una representació del que ell vol que ella sigui, per afimar-se com a subjecte, com a portador de fal·lus, ja ho sap que no en té» (Carbonell 1994, 51).

17 Scrive la Rodoreda nel prologo: «vull afirmar ben alt que *La plaça del Diamant* és per damunt de tot una novel·la d'amor, per més que sense ni un gra de sentimentalisme. El moment en què la Colometa, de tornada de la mort del seu passat, entra a casa seva mentre va naixent el dia i abraça el seu segon marit, l'home que l'ha salvada de totes les misèries de la vida, és una escena d'amor profund» (Rodoreda 2008a, 148).

18 Si legga, a proposito delle catabasi di Natàlia, Miralles 2007, 178-88.

vello di saggezza superiore.¹⁹ Arrivata sul *carrer Gran*, avanza quasi a tentoni:

quan vaig arribar al carrer Gran vaig caminar per l'acera de rajola a rajola, fins arribar a la pedra llarga del cantell i allí em vaig quedar com una fusta per fora, amb tota una puja de coses que del cor m'anaven al cap. Va passar un tramvia [...] i aquell tranvia potser m'havia vist córrer amb en Quimet al darrera, quan vam sortir com rates boges venint de la plaça del Diamant. I se'm va posar una nosa al coll, com un cigró clavat a la campaneta. Em va venir mareig i vaig tancar els ulls i el vent que va fer el tramvia em va ajudar a arrencar endavant com si m'hi anés la vida. I a la primera passa que vaig fer encara veia el tramvia deixat anar aixecant espurnes vermelles i blaves entre les rodes i els rails. Era com si anés damunt del buit, amb els ulls sense mirar, pensant a cada segon que m'enfonsaria, i vaig travessar agafant fort el ganyivet i sense veure els llums blaus... I a l'altra banda em vaig girar i vaig mirar amb els ulls i amb l'ànima i em semblava que no podia ser de cap de les maneres. Havia travessat. I em vaig posar a caminar per la meva vida vella... (Rodoreda 2008a, 324-5)

Procedendo a ritroso nella sua esistenza, ritrova la sua vecchia casa coniugale, quella condivisa con Quimet e che tanta sofferenza aveva contenuto. Per non dimenticare, incide - «ben ratllat endintre» (2008a, 325) - sulla porta di quella casa il nome col quale aveva vissuto una parte fondamentale (e drammatica) della sua esistenza: Colometa.²⁰ Il secondo luogo ritrovato, e non poteva essere altrimenti, è la piazza in cui tutto ha avuto inizio, la Plaça del Diamant:

una capsula buida feta de cases velles amb el cel per tapadora. I al mig d'aquella tapadora hi vaig veure volar unes ombres petites i totes les cases es van començar a gronxar com si tot ho haguessin ficat a dintre d'aigua i algú fes bellugar l'aigua a poc a poc i les parets de les cases es van estirar amunt i es van començar a decantar les unes contra les altres i el forat de la tapadora s'anava estrenyent i començava a fer un embut. (325-6)

¹⁹ Come fa notare Carles Miralles (2007, 188), in uno dei suoi componimenti la Rodoreda scrive: «del riu lletós he travessat la flama | i no he begut al doll que fa oblidar». Quanto ai versi citati della Rodoreda (2003, 129) li ritroviamo in *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*.

²⁰ Maria Campillo (2007, 11) fa notare come la Rodoreda attribuisca nomi diversi alle due realtà finzionali: Natàlia rappresenta l'io narrante, Colometa la protagonista della storia narrata.

D'un tratto, un «crit d'infern» esce dalla bocca di Natàlia. È «un crit que devia fer molts anys que duia a dintre» (326) e che a fatica le ha attraversato il collo. Un grido come quello di Munch che giunge alla sua potenza espressiva mediante una tensione duplice,

la sua capacità di condensare in un'unica immagine la deformazione persecutoria della realtà prodotta dal sentimento d'angoscia e insieme la pressione che una realtà insostenibile esercita sull'individuo dirompendolo nell'intimo. (Di Stefano 1994, 28)

L'iniziazione sembra essersi conclusa e la signora Natàlia può così ritornare alla sua nuova vita: «i vaig començar a caminar altra vegada, a desfer el camí» (Rodoreda 2008a, 326).²¹

4.2 Il quartiere letterario

Virginia Woolf invita le giovani scrittrici a perdersi per le strade della città e a sperimentare una sorta di identificazione con la folla.²² Da questo tipo di contatto nasce la possibilità di dar voce a tutte le donne anonime non celebrate dalla letteratura, a quelle «vite infinitamente oscure» ancora «tutte da documentare» (Woolf 1998, 399): venditrici ambulanti, vecchie signore sull'uscio di casa, «ragazze vagabonde le cui facce, come onde sotto il sole o sotto le nuvole, riflettono il passaggio di uomini e di donne e le luci tremule delle vetrine dei negozi» (399). Aloma,²³ proprio come la Woolf, ama vagabondare per le strade del suo quartiere e della sua città, ha molto della Rodoreda e dunque non possiamo dire di lei che sia propriamente un'anonima.²⁴ Sappiamo che, proprio come la sua autrice, è profondamente legata alla sua casa e al suo giardino, entrambi situati nel quartiere di San Gervasi a Barcellona.²⁵ Sappiamo anche che Aloma si tro-

²¹ Va segnalata la contemporaneità del personaggio creato dalla Rodoreda dal momento in cui viene fatto esplicito riferimento alla frammentazione dell'io, reso attraverso il cambio dei nomi attribuiti alla protagonista: Natàlia, Colometa, Senyora Natàlia (Arnaú 2012, 27).

²² Cosa che ricorda molto da vicino l'esperienza del *flâner* baudelairiano. Termine al quale si rifà Walter Benjamin nel suo *Das Passagen-Werk*, pubblicato postumo nel 1999 e rimasto incompiuto.

²³ Protagonista del romanzo omonimo della Rodoreda: *Aloma*, scritto nel 1936 e rivisto e corretto dall'autrice nel 1968.

²⁴ Scrive Carme Arnaú (2012, 132): «amb Aloma, Rodoreda ha creat un petit univers, complex i personal, lligat amb més d'un fil a la seva creadora, que vol dir, sobretot, a un barri concret, el de Sant Gervasi, que sembla que porta sempre amb ella».

²⁵ «El 10 d'octubre, Mercè Rodoreda i Gurguí neix a Barcelona, en una torre amb dos jardins del barri de Sant Gervasi (al carrer Manuel Angelon, paral·lel al de Balmes, per on llavors baixava una riera)» (Arnaú 2008, XIII).

va dinanzi ad un passaggio esistenziale molto importante, quello che porta dalla giovinezza all'età adulta.²⁶ Così come lo scivolare leggero di Virginia Woolf per le vie di Londra s'accompagna ad un atto rivendicativo - scrivere pensando a tutte quelle donne non celebrate dalla letteratura, intingere cioè la propria penna in «quell'accumulo di vita non registrata» -, allo stesso modo, il passeggiare contemplativo di Aloma serve alla Rodoreda per sottrarre dal «peso di quel mutismo» (Woolf 1998, 399) la protagonista e se stessa.

Aloma, romanzo omonimo di Mercè Rodoreda, si apre con una lunga passeggiata mediante la quale la protagonista attraversa e ci presenta il suo quartiere,²⁷ Sant Gervasi.²⁸ Scrive Goffredo Fofi (2016, VIII) a proposito de *Il quartiere* di Pratolini: «nel quartiere, le ragazze contano quanto i ragazzi, anche se la loro vita è meno libera, è sottomessa a modelli più rigidi, come sempre, di quelli maschili». Infatti, perché Aloma possa passeggiare da sola per la sua città con l'animo sereno deve avere una scusa, per esempio deve comprare delle tende nuove. Proprio come la Woolf che, per poter «andare a zonzo» tranquilla nella sua città,²⁹ usa come pretesto l'acquisto di una matita.³⁰ Man mano che Aloma avanza per raggiungere la pro-

26 La Rodoreda si mostra particolarmente attenta a questo passaggio esistenziale ritornandovi più volte nelle proprie opere. Oltre ad *Aloma*, vi ritorna ad esempio anche in *Mirall trencat* rendendolo addirittura motivo di una tragica scelta, il suicidio. Nota Grilli (1972, 39): «l'estructura macroscòpica d'aquesta novel·la [*Un dia de la vida d'un home* (1934)] com de les més conegudes *Aloma* i [...] *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, s'aglutina entorn del procés d'iniciació dels individus que surten de l'adolescència».

27 Secondo Carme Arnau (2003, 99), la Rodoreda è la scrittrice che ha saputo rendere la più ricca immagine di Barcellona attraverso alcune delle sue protagoniste, tra queste Aloma.

28 Scrive Montserrat Roig (2013, 89): «subo las escaleras que llevan al parque de Monterolas, antes del Marqués de Brusi. Por esos andurriales paseé adolescente Aloma el desengaño de la vida...».

29 Woolf 1930. Il testo, secondo alcuni studiosi, rappresenterebbe la controparte femminile del poema in prosa *Les foules* di Baudelaire: «Non a tutti è concesso di prendere un bagno di moltitudine: godere della folla è un'arte [...]. Moltitudine, solitudine: termini equivalenti e convertibili per il poeta attivo e fecondo. Chi non sa popolare la sua solitudine, non sa neppure restare solo in mezzo a una folla indaffarata. [...] | Il poeta gode di questo incomparabile privilegio: che può essere, a suo piacere, se stesso e un altro. Come quelle anime erranti che cercano un corpo, egli sa entrare, quando vuole, in qualunque personaggio [...]. | Ciò che gli uomini chiamano amore è ben poca cosa, ben limitata e ben debole, paragonata a questa ineffabile orgia, a questa santa prostituzione dell'anima che si dà tutta intera, poesia e carità, all'improvviso che si mostra, all'ignoto che passa» (Baudelaire 1989, 44-6).

30 «Virginia è una *flâneuse*, adora bighellonare per strada, l'ha raccontato in un saggio magnifico, *A zonzo: un'avventura londinese*. Ha sempre amato Londra appassionatamente, Londra l'ha sempre incantata col suo ritmo veloce [...], gente che va, gente che viene, ti sfiora, scompare, i passanti, le fuggitive... Passeggiare per Londra è sempre stato per lei come uscire su un tappeto volante. Londra è un teatro, una fantasmagoria; le dona materia di poesia, di racconto, senza nessun'altra fatica se non quella di

pria meta - la bottega di tessuti in via Portaferriassa, poco più giù di Plaça Catalunya - ci illustra il quartiere in cui abita e le zone che è solita frequentare:

Anava carrer avall respirant l'aire perfumat de terra humida dels jardins petits de Sant Gervasi. Eren gairebé les sis i si volia trobar obert havia de cuitar. Li feia una gran il·lusió de comprar-se les cortines, però sempre havia tingut vergonya d'entrar en una botiga on no la coneguessin. (Rodoreda 2008a, 10)

Oltre ad essere il quartiere di Aloma, Sant Gervasi è anche il quartiere della Rodoreda, al quale rimarrà sempre profondamente legata e che spesso evocherà durante gli anni dell'esilio prima a Parigi, poi a Limoges e Bordeaux, infine a Ginevra. Nel prologo di un'altra sua grande opera, *La plaça del Diamant*, la Rodoreda scrive:

sóc filla de Sant Gervasi de Cassoles, d'un carrer estret i curt que, aleshores, anava del de Pàdua a la riera de Sant Gervasi i que es deia carrer de Sant Antoni; més endavant li van canviar el nom pel de carrer de París i, més endavant encara, pel de Manuel Angelon, que encara conserva. (2008a, 143-4)

Accanto al quartiere di Sant Gervasi vi è il quartiere di Gràcia, nel quale vive e si muove l'«anonima» di un altro romanzo della Rodoreda: la Natàlia de *La plaça del Diamant*.³¹ L'una accanto all'altra, Aloma e Natàlia, è come se giacessero per sempre integrate nella cartografia urbana di Barcellona. Sant Gervasi è Aloma (e anche la stessa Rodoreda), Gràcia è Natàlia. O viceversa. Quanto di reale c'è in quel quartiere letterario?³² E, invertendo i termini, quanto di letterario rimane in quei luoghi fisici? Per cercare una soluzione ai dubbi sollevati sarebbe opportuno cercare un chiarimento attraverso quelle che sono le teorizzazioni della lettura di un testo letterario. Michel Butor (2013, 49), ad esempio, nella sua opera *Essais sur le roman*, mette in evidenza come la lettura sia in grado di condurre il lettore pro-

muovere le gambe. Per scrivere lei ha bisogno di camminare. Le gambe sono importanti, quanto le mani» (Fusini 2006, 341).

31 Questa volta si che si tratta di una di quelle anonime alla quale la Rodoreda ha potuto dar voce selezionandola tra la folla. Natàlia - dice la scrittrice catalana - a parte l'angoscia esistenziale, non ha niente di mio. Leggiamo nel prologo: «en necessitar un personatge central per a una novel·la vaig triar la Colometa, que només té de semblant a mi el fet de sentir-se perduda al mig del món» (Rodoreda 2008a, 146).

32 Scrive Margarida Aritzeta i Abad (1998, 111): «els mons possibles literaris són mons moblats, és a dir, integrats per a un individu que tenen unes certes qualitats, amb les seves lleis internes de funcionament del món i la seva pròpia enciclopèdia, en contraposició amb els mons possibles de la semàntica lògica, que són mons buits (és a dir, meres possibilitats d'imaginar alternatives)».

prio nei luoghi presentati in un testo, provocando così una sorta di sospensione dal mondo circostante:

avant d'entrer dans le monde romanesque lui-même, celui qui nous est proposé par le livre, je voudrais essayer de préciser comment l'espace qu'il va déployer devant notre esprit s'insère dans l'espace réel où il apparaît, où je suis en train de lire.

È solo grazie alla sospensione del «temps habituel» che si riesce ad entrare in connessione con il testo e le relazioni spaziali in esso emergenti: «ne peuvent m'atteindre que par l'intermédiaire d'une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure» (Butor 2013, 49). Questa distanza prodotta fa sì che nuovi luoghi, quelli letterari, si sostituiscano a quelli in cui realmente è immerso il lettore. Il luogo del romanzo si configura come «une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué» (2013, 50). Nell'ottica di Butor, la lettura viene intesa come viaggio. Un itinerario virtuale all'interno del quale l'ordine delle distanze viene sovvertito: ciò che è lontano, all'improvviso, è alla nostra portata mentre si allontana da noi ciò che consideravamo vicino. Ma tale distanza che il romanzo produce non deve essere concepita come esclusiva evasione; può, infatti, apportare dei cambiamenti completamente originali. In opposizione alla staticità dello spazio euclideo, «l'espace vécu» ci insegna che «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). È il caso della letteratura Plaça del Diamant che si sovrappone allo spazio fisico, ed anche del quartiere di Sant Gervasi che, in quanto elemento nevralgico di tutta la produzione rodorediana, dà allo spazio fisico, reale, nuove possibilità di lettura. In entrambi i casi non ci troviamo dinanzi alla semplice «restituzione mimetica della reale esperienza estetica» (Jakob 2017, 40) traslata in letteratura. In Rodoreda le rappresentazioni letterarie del paesaggio assumono una rappresentazione 'prospettica', non sono puramente ornamentali, sono «funzionali al testo» (Jakob 2017, 40). Scrive Jakob a proposito dei paesaggi letterari:

Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari. (2017, 40)

Aloma, come Virginia Woolf, scivola leggera per le strade del suo quartiere, ovvero in quella parte di città in cui – per dirlo sotto forma di verità lapalissiana – non ci si deve recare, poiché vi si è già

(Perec 2016, 69).³³ È questo il momento delle presentazioni, il momento in cui la scrittrice catalana, mediante una sorta di duplicato di sé, ci illustra per la prima volta quello spazio per lei così vitale. Uno spazio uterino nel quale l'essere, in questo caso Mercè-Aloma, va gestando la propria esistenza. Inevitabile, al momento dell'espulsione, l'urto che ne consegue. Lasciare quel quartiere si converte in atto traumatico, sia per Aloma³⁴ sia per la stessa Rodoreda che vi ritornerà di continuo.³⁵

Aloma passeggia per le strade di Sant Gervasi e, per poter camminare ancora un po', decide di prendere il treno alla stazione successiva: «agafaria el tren a Gràcia per poder respirar més estona aquell aire tan bo de la tarda» (Rodoreda 2008a, 10). Una volta arrivata, questo lo scenario che le si presenta:

a la plaça hi havia uns cavallets i dues barraques de tir al blanc; al mig, venien bunyols. Tres o quatre nens amb mocs al nas miraven els cavalls i els porquets que anaven giravoltant. Darrera d'una barca hi havia dos elefants amb les ungles pintades d'or. Els cavalls, travessats per una barra de llautó, anaven amunt i avall, i la música sonava sense parar. (2008a, 10)

Persa nei suoi pensieri mentre aspetta il treno non si accorge che sta per sbagliare direzione - «en comptes d'anar a la Plaça de Catalunya hauria anat a parar a les Planes» -, per fortuna ha il tempo di riparare e di salire sul treno giusto. Arrivata in Plaça Catalunya comincia a scendere giù per la Rambla (2008a, 10):³⁶

se'n va anar Rambla avall. Les parades estaven atapeïdes de flors. A la primera hi havia galledes amb clavells vermells, rams de ginesta blanca, les últimes violetes. I moltes roses; més boniques que les del seu jardí. (11)

33 Afferma la Rodoreda in un'intervista: «admiro muchísimo a Virginia Woolf» (Berasategui 2013, 229). Ricorda Carme Arnau (2012, 135): «Rodoreda reivindicarà la novel·lista anglesa [...] com una de les autores que més l'han marcat, al costat de Katherine Mansfield». In una lettera ad Anna Murià, parlando di racconti la Rodoreda scrive (1985, 73-4): «els que més admiro són Steinbeck, Faulker, junt amb el meu amor que és K. Mansfield».

34 Orfana, vive nella casa di Sant Gervasi con suo fratello Joan, sua cognata Anna e il nipote Dani. A causa di problemi economici, il fratello sarà costretto a vendere la casa paterna alla quale Aloma è molto legata.

35 Sia con la scrittura, sia fisicamente. Nel 1968 comprerà un appartamento in via Balmes, strada parallela a quella in cui era nata, via Manuel Angelon (Arnau 2008, XIX).

36 «Aloma tiene una arrancada en las Ramblas muy hermosa» (Vilaret 2013, 250).

Guarda con rammarico tutti i fiori che invadono la Rambla, vorrebbe tanto comprarne ma non può. Lei e la sua famiglia devono risparmiare e per questo «mai no podien arribar a tenir les coses que els feien més falta» (Rodoreda 2008a, 10).³⁷ Continua il suo tragitto e, dopo un po', ha l'impressione che un uomo la segua («li agradava que la seguissin i que li diguessin coses pel carrer», 2008a, 12) anche se al piacere, quasi immediatamente, si unisce la vergogna: «tan mal vestida que vaig i amb un taló que se'm torça...»). Una volta a casa, avrebbe raccontato a sua cognata Anna che un giovane elegante l'ha seguita per strada. Con la coda dell'occhio si accorge che a seguirla è un uomo sulla cinquantina, lo semina improvvisamente entrando nel negozio, quello di via Portaferri, nel quale deve comprare le tende: «va trigar a decidir-se perquè totes les robes li agradaven. A l'últim se'n va quedar una de molt transparent, amb ratlles blanques i blaves». È decisa, con le quattro pesetas che le sono avanzate comprerà un libro che poi, una volta a casa, nasconderà sull'armadio. Ma non un romanzo d'amore, «una novel·la d'aventures, sense enamorats» (Rodoreda 2008a, 12).

Il ritorno dalla sua passeggiata assume un ritmo completamente diverso rispetto all'andata. Se durante i primi passi che scandiscono l'andata, le sue gambe sembrano seguire il tempo di un adagio, mutato in allegretto quando si accorge che potrebbe fare tardi e trovare i negozi chiusi,³⁸ durante il tragitto di ritorno verso casa, acquistate le tende, il tempo dei suoi passi diviene sempre più sincopato. Prima, a causa di una manifestazione,³⁹ si ritrova in un sotterraneo di Plaça Catalunya, poi, quando il racconto sembra aver recuperato un andamento più pacato, Aloma si accorge di aver perso il pacchetto con le tende, probabilmente l'ha scordato al chiosco in cui si è fermata per scegliere il libro.⁴⁰ Ha comprato il libro - cosa che la fa sentire tre-

37 Proprio come per la Rodoreda, anche per Aloma i fiori sono di vitale importanza.

38 Si nota una netta variazione di tempo tra il periodo in cui viene descritto l'inizio della passeggiata: «Anava carrer avall respirant l'aire perfumat de terra humida dels jardins petits de Sant Gervasi» e quello successivo: «eren gairebé les sis i si volia trobar obert havia de cuitar» (Rodoreda 2008a, 12).

39 Nella prima versione di *Aloma*, quella del 1938, la scrittrice aveva fatto riferimento ai *comunistes*, elemento che scompare nella versione pubblicata nel 1969. L'intento è quello di eliminare nella nuova versione i riferimenti ad un periodo ben preciso (Arnau 2012, 134).

40 Scampato il pericolo, s'avvicina al chiosco dove può finalmente comprare il libro: «de seguida va veure que no arribava a quatre pessetes. *Una mena d'amor*. L'hauria d'amagar bé. 'No em deurà agradar, però no puc estar una hora triant'» (Rodoreda 2008a, 13); il libro in questione è *Una mena d'amor* (1931) di Cèsar-August Jordana. Con i sensi di colpa per aver fatto qualcosa di nascosto, ovvero aver comprato un libro (Rodoreda 2008a, 13) s'incammina verso la stazione del treno. Mentre è assorta nei suoi pensieri, s'accorge di non avere più il pacchetto delle tende. «El cor se li va estrenyer» (14), dove l'aveva lasciato? Ricorre con la mente i suoi ultimi movimenti «i tot d'una va

mendamente in colpa - e adesso non ha abbastanza soldi per comprare i biglietti del treno.⁴¹ Può comprare un unico biglietto, quello che da Gràcia la riporta in Plaça Catalunya dove, ritornando al chiosco, potrà recuperare le tende. Il ritorno da Plaça Catalunya fino a casa, fino a Sant Gervasi, dovrà farlo a piedi:

s'havia encès els anuncis lluminosos i els núvols, al damunt, semblaven més negres. El cel era baix, i costava de respirar. Va enfil·lar el carrer de Pelai per la banda trista. Plaça de la Universitat, Muntaner... Abans d'arribar a la Diagonal van començar a caure gotes; unes gotes espaiades que feien grans rodones a terra. Aviat la pluja es va fer més espessa. Aloma va apressar el pas. (Rodoreda 2008a, 16)

Nonostante la rabbia per aver scordato le tende, il senso di colpa per aver comprato il libro, azione per la quale è stata costretta a tornare a casa a piedi, ha il tempo di perdersi nella contemplazione di ciò che la circonda e reinventare lo spazio urbano «du dedans» (Sansot 2004, 618).⁴² Le strade sono semi vuote, popolate solo da qualche sporadico mezzo. Una macchina la schizza, bagnandola da testa a piedi, lei però quasi non se ne accorge:

Feia un moment que darrera la remor de la pluja sentia una música que s'anava enfortint a mida que caminava. Sortia d'una finestra baixa entreoberta. [...] No sabia què era aquella música però es va quedar a escoltar-la perquè de mica en mica li anava duent records de quan era petita. (Rodoreda 2008a, 16)

Aloma lungo la strada di ritorno verso casa, quella che ha dovuto percorrere a piedi, sotto la pioggia, una volta ancora, è costretta ad abbandonare i suoi pensieri e ad accelerare il passo. È stanca e si sta facendo tardi, suo fratello Joan e sua cognata Anna si staranno chiedendo dov'è. Finalmente nel suo quartiere, «va passar per davant d'unes quantes cases amb les portes tancades, van venir els jardins, i es va ficar al seu carrer» (Rodoreda 2008a, 17). Davanti a lei è la sua

ser com si el veies damunt de la pila dels diaris. L'hi havia deixat per poder triar el llibre. Si volia trobar-lo no tenia més remei que tornar enrera» (14).

41 «Era la primera vegada que feia una cosa d'amagat i li dolia pensar que no podria llegir el llibre al jardí, asseguda en el banc, sota les branques de la morera» (Rodoreda 2008a, 14).

42 L'animo contemplativo di Aloma ci viene in più luoghi presentato dalla Rodoreda. Spesso, la protagonista del romanzo sperimenta una sorta di fusione con ciò che le è attorno, una sorta di rapimento mistico-contemplativo che poi la porta ad essere fallace, alcune volte, nella vita pratica. Non a caso, scorda le tende perché completamente assorbita dalla scelta del libro.

casa mal illuminata dalla luce verdastra del fanale: «es sentia plena de tendresa com si les coses haguessin canviat». L'anima una felicità semplice, l'indomani, nell'aprire il finestrone di casa, «la claror entraria a través de la tela fina» (2008a, 17) delle tende.⁴³

Accanto al 'quartiere letterario' generato dalla scrittura della Rodoreda - quello che Aloma percorre -, troviamo lo spazio letterario introiettato da chi legge. Secondo Todorov conosciamo ciò che avviene durante il processo di lettura attraverso l'introspezione. Due letture di uno stesso testo non risulteranno mai identiche⁴⁴ dal momento in cui ciò che viene descritto non è già l'universo del libro in sé ma un universo trasformato secondo come appare nella mente del lettore (Todorov 1995, 192). Muovendosi nell'ambito della logica della lettura, Todorov (1995, 187) evoca il potere 'costruttivo' della lettura. Pur essendoci allontanati dal concetto di imitazione nell'arte, non abbiamo però abbandonato alcune abitudini, come quella ad esempio di considerare il romanzo come trasposizione di una realtà preesistente ad esso. Tale concezione è deformante, ciò che inizialmente esiste «è il testo, nient'altro che il testo». È soltanto sottoponendolo ad un certo tipo di lettura che 'costruiamo' un universo immaginario. Il romanzo non imita la realtà, la crea. Ma per poter giungere a ciò, per poter costruire un universo immaginario durante il processo di lettura occorre, prima di tutto, che il testo in questione sia referenziale: «solo le frasi referenziali permettono la costruzione» (Todorov 1995, 188). Esse, infatti, portano a costruzioni qualitativamente differenti.⁴⁵ Una volta letto il testo in questione, lasciamo agire la nostra immaginazione filtrando tutta l'informazione ricevuta attraverso tre parametri: il tempo, la visione e il modo. Il primo ci aiuterà a ricostruire l'ordine secondo cui si sono svolti gli avvenimenti; il secondo ci farà capire in che misura bisognerà tener conto delle deformazioni dovute al 'riflesso' del racconto; il terzo ci dirà in che misu-

43 Da questo momento in poi, la vita di Aloma è destinata a cambiare. Non immagina ciò che l'aspetta, le rinunce che dovrà operare, a cominciare da quelle tende che non potrà tenere per sé ma dovrà cedere a Robert, fratello di sua cognata venuto dall'Argentina, che sconvolgerà la sua esistenza.

44 Iser, uno dei fondatori, assieme a Jauss, della scuola di Costanza sostiene che l'apporto soggettivo durante il processo di lettura è fondamentale. Il testo scritto stimola nel lettore tutta una serie di immagini mentali che vanno ad integrare quanto presentato nello stesso testo. Il significato va ricercato in questa interazione testo-lettore. Esso è sì legato al testo ma allo stesso tempo sempre mutevole ad ogni lettura (Muzioli 1994, 185).

45 Todorov (1995, 188) prende come esempio due frasi tratte dal romanzo *Adolphe* di Constant: «la sentivo migliore di me, mi disprezzavo per esserle indegno. È una sventura terribile quella di non essere amati quando si ama; ma è un bene grande essere amati con passione quando non si ama più». La prima frase è referenziale, evoca un avvenimento (i sentimenti di Adolphe), la seconda, invece, è una sentenza.

ra è fedele la descrizione di questo universo (Todorov 1995, 192).⁴⁶ Attenendoci a quest'impostazione noteremo la cooperazione da parte del lettore all'atto di fondazione del luogo letterario. Altra possibilità sarebbe invece quella di considerare il reciproco scambio che si attiva tra l'opera e il lettore. George Poulet (1969, 57), ad esempio, considera il momento della lettura come il momento d'incontro di due coscienze: la coscienza soggettiva dell'opera e la coscienza critica del lettore. Leggendo, non ci si abbandona soltanto ad una «host of alien words, images, ideas», lo stesso abbandono si verifica anche nei confronti di «the very alien principle which utters them and shelters them» (Poulet 1969, 57). Per il critico letterario belga, il processo della lettura significa accogliere l'altro intuitivamente. In questo caso, però, la soggettività del lettore gioca un ruolo subalterno rispetto alla «consciousness inherent in the work» (Poulet 1969, 59) che, invece, è 'attiva' e 'potente'. Quello che è certo è che leggere un romanzo corrisponde ad un andare altrove, significa compiere un viaggio che rappresenta una vera e propria esplorazione del mondo. Il romanziere «ouvre [...] l'espace à partir d'êtres qui le parcourent» (Jean 1976, 51). La Rodoreda apre una voragine spaziale ai piedi di Aloma che quest'ultima - attraverso il suo camminare - tramuta in 'percorsi letterari'. A loro volta, tali percorsi aprono ulteriori voragini spaziali nella parte più intima e remota di chi li legge.⁴⁷ Forse, si chiede George Jean (1976, 51) sarebbe necessaria una «poétique de l'espace "du liseur de romans"» per comprendere in che modo il testo consenta di ridurre o ingrandire «nos espaces "du dedans"...».

4.3 Via delle Camelie

Tutto ha inizio in via delle Camelie. È lì che Jaume e Magdalena, già avanti con l'età, la trovano accanto alla recinzione del loro giardino, abbandonata, di pochi mesi e con un pezzo di carta attaccato sul petto con sopra scritto il nome: Cecília Ce.⁴⁸ Jaume e Magdalena fanno

⁴⁶ Il testo, in realtà, evoca i fatti secondo due modalità: la significazione e la simbolizzazione. I fatti 'significati' vengono 'compresi', per la qual cosa basta conoscere la lingua del testo. I fatti 'simbolizzati', invece, vengono 'interpretati' e le interpretazioni variano da soggetto a soggetto (Todorov 1995, 193).

⁴⁷ «L'immaginario non è un fattore di alienazione. Al contrario, esso è il mostro che apre un varco verso l'infinito. La narrativa finzionale genera una conoscenza accresciuta dall'essenza dello spazio» (Westphal 2009, 231).

⁴⁸ L'origine del nome viene svelata alla fine del romanzo, a farlo è il vigilante che l'aveva trovata: «em va dir que el nom me l'havia posat ell. Quan era petit s'estimava molt una nena veïna que es deia Cecília. Sempre estava malalta i es va morir. El dia que se la van endur per enterrar-la, la seva mare va sortir al carrer [...] i va cridar dues vegades: Cecília!, Cecília!» (Rodoreda 2008a, 503). Mentre il vigilante sta scrivendo il nome sul pezzo di carta che poi appunterà sul petto della bambina, viene spaven-

quel che possono per crescerla ma lei, Cecília Ce., animata da una strana inquietudine, inizia presto a fuggire di casa.⁴⁹ Scappa la prima volta che è ancora bambina, è incuriosita dal 'fuori', soprattutto dal Liceu e vuole andarlo a vedere.⁵⁰ La casa in cui vive la stringe, la soffoca e poi vuole a tutti i costi trovare il suo vero padre⁵¹ che, a detta della signora con le violette sul petto, «devia ser un home com se'n veuen pocs» a giudicare dal suo viso di ninfa e di santa.⁵² Approfitta dunque di un momento di distrazione e s'allontana da casa:

caminava molt a poc a poc però la sorra cruixia i el reixat va grinyolar quan el vaig obrir. Elles enraonaven a la cuina. Vaig pensar que el grinyol les avisaria i que me les trobaria a sobre i em tancarien perquè no em pogués tornar a escapar, i que em moriria tancada encara que em piqués amb els punys i amb els peus. (Rodoreda 2008a, 341)

Non sarà questa l'unica fuga di Cecília Ce. «Lleugerament patètica, lleugerament desolada» (2008a, 701), la protagonista de *El carrer de les Camèlies* (1966) attraverso brevi fughe giunge all'auto espulsione dal nucleo domestico. Il cammino che si stende dinanzi a lei è irto di pericoli e sofferenza, a condizionare la sua direzione sono le diverse figure maschili alle quali si affianca lungo il tragitto. Finisce nelle *baraques*, luogo desolato e degradato, prima con Eusebi poi con Andrés; con la scomparsa di entrambi - il primo finisce in galera il secondo muore - è costretta a prostituirsi: «i una nit, sense pensar-m'hi, [...] vaig agafar el portamonedes, i, prima com un espàrrec,

tato dall'apertura di una finestra e perde la matita con la quale sta scrivendo lasciando così incompiuta la ripetizione (503).

49 Era «una bona nena, però que feia coses estranyes i la monja li [alla madre adottiva] va preguntar quines coses estranyes feia, i ella li ho va dir tot; que jugava amb foc, que encenia papers en el fogó quan només li quedava el caliu i que passejava el foc per tota la casa; que feia paperines amb paper d'escriure cartes i les ficava les unes a dintre de les altres i les feia cremar, i que de vegades calava foc a piles de diaris» (Rodoreda 2008a, 354). Scrive Carme Arnau (1990, 71): «si l'aigua i la terra seran elements constants de la producció rorediana, l'aire i el foc, immaterials i connectats amb nombroses creences religioses i esotèriques, esdevenen els més característics de l'etapa que podem denominar de l'"altra banda del mirall"».

50 «Tot culpa d'haver-me escapat de casa per anar al Liceu» (Rodoreda 2008a, 345).

51 Scrive Carme Arnau (1993, 169): «la nena [Cecília] creix solitària en un món en què no acaba d'integrar-se» e «només té una deria: fugir per anar a la recerca del pare, desconegut. El desig de fugir té, doncs, dues explicacions possibles: la satisfacció d'un típic i ben explicable complex d'Edip, i la relació o el lligam amb un vell fons, denominador comú dels mites i les llegendes, on la humanitat arcaica ha dipositat tot l'horror que pot suposar haver nascut».

52 «Devia ser un home com se'n veuen pocs perquè jo tenia una cara de ninfa i de santa, que la feina que tindria amb els homes quan seria gran faria por» (Rodoreda 2008a, 340).

me'n vaig anar a la Rambla a fer senyors» (Rodoreda 2008a, 390). Inevitabilmente subisce la perversione degli uomini che incontra, ognuno a modo proprio ne rivendica il contatto esclusivo. Cosme, il 'fondista' col labbro tagliato,⁵³ come già aveva fatto Eusebi nella baracca, la rinchiude in casa. Egli è estremamente geloso e animato da una perversa adorazione.⁵⁴ Marc, l'amante che affitta un appartamento tutto per lei, la fa spiare dai vicini di casa e le rende impossibile qualsiasi movimento. Il culmine dei soprusi arriva in casa di Eladi, amico di Marc, che con l'inganno convince Cecília a trasferirsi a casa sua. Le fa credere di esserle amico, in realtà è in combutta con Marc. Qui, viene privata dei vestiti, costretta a girare nuda per casa, costantemente ubriacata e violentata. Durante le segregazioni subite Cecília sovente pensa alla strada, la cui immagine produce in cuor suo un dolce ricordo. Come da bambina, ogni volta che si sente soffocare nello spazio domestico che mai arriva a sentire come suo,⁵⁵ un impulso la spinge ad infrangerlo e a gettarsi in strada mediante l'uscita più vicina:

vaig començar a sortir cada tarda perquè no podia més. Em feia por. I enyorava fer senyors a la Rambla. Passejar a les tres de la matinada i mirar el rellotge del Liceu i tocar la paret del carrer Vermell i la reixa del parc. M'asseia pels bancs i mirava passar autòmòbils. (Rodoreda 2008a, 408)

Anche durante le gravi violenze subite in casa di Eladi,⁵⁶ nei pochi momenti di lucidità, pensa alla strada: «a penes m'adonava que el temps anava passant i ni em recordava del color dels carrers» (2008a, 450). Intuisce che fuori dallo spazio domestico risiede la sua libertà ma non sa ancora canalizzare l'importanza di questa intuizione. Per farlo dovrà attendere l'arrivo dell'età matura e la definitiva scarcerazione dal mondo maschile.⁵⁷ Scrive Christine Arkininstall:

53 «Tenia el llavi estripat i per l'estrip se li veia l'ullal d'or» (Rodoreda 2008a, 402). Afferma Cecília: «L'Eusebi i l'Andrés m'havien agradat, el fondista no em va agradar mai» (405).

54 Quando si incontrano molto tempo dopo dalla loro relazione, lui le rivela di conservare ancora uno dei suoi vestiti come una reliquia: «tenia embolicat amb paper de seda el vestit de setí negre que jo havia portat la nit de Sant Joan» (Rodoreda 2008a, 488).

55 Sente avversità per tutti gli spazi domestici che le vengono offerti, l'unica dimora alla quale si lega è la casa regalatale da Esteve, suo ultimo amante. Ridipingendola con cura e sottraendola alla conoscenza degli altri, la converte in sua dimora esclusiva (Rodoreda 2008a, 473).

56 «Venien tres vegades, perquè eren tres» (Rodoreda 2008a, 453).

57 Nell'opera analizzata notiamo un'exasperazione progressiva della figura del 'machio prepotente' già evidenziata in altre sue opere; in *Aloma*, ad esempio, o ne *La placa del Diamant*. Ma mentre in questi altri romanzi la figura maschile viene presentata sempre come figura unica, in *El carrer de les Camèlies* si assiste alla moltiplicazione di più uomini (Arnau 1993, 181).

Rodoreda's Cecília, the protagonist of *El carrer*, can be read as a *flâneuse* whose gradual reclaiming of this androcentric space constitutes a challenging of the masculinist premises inherent in the preface, a quotation from yet another modernist writer, T.S. Eliot: «I have walked many years in this city». (2001, 15-16)

Lungo tutta la durata del romanzo, la protagonista passeggia instancabile per la città⁵⁸ disegnando una sorta di cartografia urbana, dalla quale prende corpo a poco a poco la città di Barcellona.⁵⁹ Queste passeggiate finiscono con l'assumere un valore ben preciso: rioccupare quei luoghi androcentrici quali sono la strada, l'urbe, lo spazio pubblico in genere.⁶⁰ Tramite un sovvertimento del senso dello spazio domestico, da sempre considerato spazio unico di competenza femminile, nello scritto della Rodoreda esso viene reso come un luogo perverso in cui la protezione apparente scherma l'abuso. La casa, l'interno, è il luogo della prigionia mentre gli spazi aperti della città rappresentano la salvezza, la liberazione.⁶¹ Le camminate di Cecília per Barcellona finiscono con l'assumere una funzione allegorica (Arnaú 2000, 113) e ad avere un impatto decisivo nel suo resoconto esistenziale e identitario.⁶² Quel passeggiare non contemplativo, non di

58 Scrive la Rodoreda (2008a, 697) nel prologo di *Mirall trencat*: «els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més».

59 Bisogna specificare che lo scenario urbano tratteggiato è quello del dopoguerra e dunque desolato e deserto. Fa notare Carme Arnaú (1993, 175): «la Barcelona vital i renouera de *La plaça...* cedeix el pas a una ciutat quasi deserta. Si a la primera novel·la es parlava de carrers concrets, i propis del barri de Gràcia, de llocs de la ciutat i, també, de moda, a la segona només hi trobem les grans avingudes impersonals que hi proliferen a la postguerra: la Diagonal, el passeig de Gràcia, el carrer d'Aragó».

60 La stessa scrittrice subisce in gioventù questo tipo di discriminazione. Come molte altre ragazze, vive al margine della dinamica vita barcellonese: «Mercè Rodoreda menava una vida solitària, de noia sense llibertat, diferentment del que s'esdevenia amb els homes. Existia, de fet, una clara discriminació entre els dos sexes, lliures els homes, presonereres de la casa [...] les dones; una oposició que l'autora reflectirà a les primeres novel·les que va escriure» (Arnaú 1992, 22). La padronanza dello spazio domestico le consente però di essere minuziosa nelle descrizioni. Maria Aurèlia Capmany (1968, 47) in questo la considera maestra: «en el difícil art de reduir a dimensions de quotidianitat la tragèdia d'existir». In relazione alla descrizione degli spazi domestici si consulti lo studio di Enric Balaguer (1995, 21-3).

61 «Jo mirava aquells ferros que no hem deixaven sortir, i un dia vaig pensar que saltaria la paret i fugiria carrer avall. Passava estones arrencant les punxes de la bugavília i dels rosers que cobrien tot un costat de la reixa perquè quan m'enfilés per saltar no m'esgarrinxés massa. La reixa acabava amb unes pues molt primes però jo em vaig enfilars només a la paret baixa... [...]. Vaig arribar a un passeig ample amb arbres a banda i banda...» (Rodoreda 2008a, 346).

62 È durante una delle sue passeggiate che giunge alla piena consapevolezza di sé.

sinteressato, e dunque non ascrivibile alle possibilità della *flâneuse*, alla fine dispiegherà la sua funzione liberatoria.

Nel far riferimento all'atto del camminare come istigatore di organizzazioni spaziali, inevitabilmente ci viene alla memoria il concetto di *flâneur* esposto da Benjamin nel suo *Das Passagen-Werk*, pubblicato postumo nel 1999 e rimasto incompiuto.⁶³ Il *flâneur* non è semplicemente un dandy ozioso che passeggia per la città ma un intellettuale che, entrando in contatto fisico con determinati luoghi, ne ripropone «una ricontestualizzazione e una risignificazione» (Nuvolati 2006, 97). Fondamentale si rivela quel processo di smarrimento, perlustrazione e successivo ritrovamento che lo lega alla città in modo del tutto personale. Come sottolinea Nuvolati: «il perdersi in un ambiente sconosciuto o nella moltitudine come purificazione, come scioglimento dai vincoli abituali, come esperienza catartica non può durare all'infinito» (97). È necessario che trovi compimento mediante la creazione artistica «in un gesto finale che segna la salvezza del *flâneur* e corrisponde al suo desiderio di dominare la realtà piuttosto che rimanerne succube». Proprio per questo «la città e il *flâneur* vanno di pari passo. Labirinto senza uscita, l'urbano sembra implorare al *flâneur* di essere interpretato».

Attraverso le sue riflessioni, ispirate dalle parole di Baudelaire, Walter Benjamin plasma dunque l'emblematica figura del *flâneur*.⁶⁴ Intimamente legata allo spazio urbano e al movimento, essa dispiega la sua funzione quasi esclusivamente in nome di quella figura maschile - l'artista - che contempla la città e la ri-scrive.⁶⁵ E cosa ne è delle donne? Il XIX secolo, dobbiamo ricordare, evidenzia in modo netto la differenza tra spazio pubblico e privato. Tale divisione spaziale produce, in modo inequivocabile, l'interdizione di gran parte dello spazio pubblico alle donne, soprattutto a quelle che devono conservare una certa rispettabilità. Scrive Elisabet Wilson in *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*:

With the intensification of the public/private divide in the industrial period, the presence of woman on the streets and in public places of entertainment caused enormous anxiety, and was the occasion for any number of moralising and regulatory discourses in the nineteenth century. In fact, the fate and position of women in the city was a special case of a more general alarm and ambivalence which stretched across the political spectrum. (2001, 72)

63 È a tale concetto che anche de Certeau si rifà.

64 Il riferimento va al saggio *Il pittore della vita moderna* (1863) nel quale Baudelaire introduce il termine *flâneur* parlando del suo amico pittore Constantin Guys.

65 Scrive Baudelaire (1996, 1282): «per l'osservatore appassionato, è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell'ondeggiare, nel movimento, nel fuggitivo, nell'infinito. Essere fuori di casa, e ciò nondimeno sentirsi ovunque nel proprio domicilio; vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto...».

Tutto ciò che è alla portata del *flâneur* viene reso di difficile accesso per una eventuale *flâneuse*. È bene però chiarire che quando si fa riferimento alla conquista dello spazio pubblico da parte della donna, si pensa soprattutto alla classe borghese. Le donne appartenenti alla classe operaia o agli strati sociali più emarginati hanno già - in misura minore o maggiore - una certa familiarità con lo spazio pubblico. Alle donne borghesi, invece, spettano al massimo solo alcune zone limitate, quelle considerate rispettabili. Passeggiare da sole per la città, perdersi per le strade senza una meta precisa col solo intento di osservare le cose incontrate lungo il cammino non solo non è ben visto ma comporta un automatico accostamento al mondo della prostituzione. Infatti, è proprio per questo motivo che Cecília ha facile accesso alla strada. La prima a difendere l'esistenza della *flâneuse* è Anne Friedberg (Cuvardic García 2012, 176). Nel suo discorso, però, ci si sposta in una sfera prettamente legata al consumo. La *flâneuse* sarebbe la donna che da sola, senza bisogno d'essere accompagnata, raggiunge i luoghi del commercio (Friedberg 1993, 35). Il suo deambulare per la città può essere giustificato da una necessità di acquistare o semplicemente guardare la merce proposta in vetrina. Molti si oppongono a questa definizione di *flâneuse*, prima tra tutti Janet Wolff che, in un saggio del 2006 (21-2), mette in evidenza la mancanza di due elementi fondamentali: l'assenza di uno scopo nel passeggiare (il suo passeggiare è legato alle compere, non si perde semplicemente per le strade) e dello sguardo riflessivo su ciò che guarda mentre passeggia. Secondo Janet Wolff parlare di *flâneuse* equivale a parlare di un ossimoro dal momento in cui alla donna che passeggia per la città non viene data la possibilità di scindersi dal paesaggio urbano. Soggiogata dallo sguardo maschile non può godere dell'abbandono contemplativo ma è essa stessa elemento contemplato. Il *flâneur* domina lo spazio urbano con lo sguardo, la donna che passeggia per la città è parte dello spazio dominato poiché sul suo corpo grava l'insistenza dello sguardo altrui (Łuczac 2012, 77). In strada, Cecília è costantemente esposta allo sguardo che giudica, critica e domina (Łuczac 2012, 77). Sul suo corpo viene molte volte impresso il segno dell'oppressione che è costretta a subire.⁶⁶ Perdere il controllo del proprio corpo equivale alla perdita della propria vita (Łuczac 2012, 78) e dunque alla sottomissione che l'altro impone.⁶⁷ Soltanto

⁶⁶ Molte volte espressa mediante la scomodità di alcuni abiti che indossa per compiacere l'universo maschile (Łuczac 2012, 78). Leggiamo nell'opera: «em vaig despertar com si anés amb una armadura. [...] la cotilla m'havia anat estrenyent i me la vaig haver de treure com si m'arranqués una pell perquè la cremallera s'havia espatllat» (Rodoreda 2008a, 431-2).

⁶⁷ Scrive Simone de Beauvoir: «donne non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna» (De Beauvoir 1999, 325).

riprendendo il possesso del proprio corpo,⁶⁸ Cecília pone fine all'oppressione (Arkinstall 2001, 24). Cristine Arkinstall (2001, 24) vede come episodio chiave il momento in cui la protagonista de *El carrer de les Camèlies* si contempla nuda allo specchio e, come risvegliata, comprende il valore di ogni parte del suo corpo:

Estava drete i nua davant entre el mirall i la tarda blava. Vaig obrir els braços i em vaig mirar tota: el pit ja no era tendre, el ventre era menys recollit. Vaig anar al tocador, vaig treure la creu de brillants del calaix i me la vaig penjar al coll. Aleshores vaig posar la cadira amb el respatller contra el mirall i m'hi vaig asseure cama aquí i cama allà. [...] Vaig preguntar al mirall què devia valer cadascun dels meus ossos. El ventre no compta, el pit no té preu, el cor a desar. Havia de viure fins a la mort. Una vida són molts dies. Em vaig aixecar tan alta com era i vaig dir a la Cecília del mirall que havia de fer alguna cosa si no volia morir en un llit d'hospital i acabar mal enterrada. (Rodoreda 2008a, 474)

Scrive la Arkinstall: «it is significant that this episode marks the point in the narrative from when Cecília assumes full control of her bodily economy and destiny» (2001, 24). L'ordine viene sovvertito (Łuczac 2012, 78), Cecília da oggetto contemplato si trasforma in soggetto contemplante. E, al contempo, comprendendo il valore del proprio corpo non è più merce scambiata ma agente (Łuczac 2012, 78) e padrona di se stessa. Il recupero definitivo del proprio corpo e della propria vita è simbolicamente attestato dall'acquisto di un abito rosso⁶⁹ che sfoggerà per andare al Liceu assieme ad un «collaret de brillants com un riu d'estrelles» (Rodoreda 2008a, 483). Il rosso è il colore dell'abito che le facevano indossare per punizione i genitori adottivi quando era bambina ma è anche il colore del sesso, del sangue, della vita.⁷⁰ Chiusa nel Liceu, la protagonista sperimenta una

68 Riflette Merleau-Ponty (2003, 271): «ho solo un modo di conoscere il corpo umano: viverlo, e cioè far mio il dramma che lo attraversa e confondermi con esso. Io sono dunque il mio corpo, per lo meno nella misura in cui ho un'esperienza, e reciprocamente il mio corpo è come un soggetto naturale, come un abbozzo provvisorio del mio essere totale».

69 «Va riure [Martí, uno dei suoi amanti] i em va preguntar de quin color em faria el vestit. Li vaig dir que vermell» (Rodoreda 2008a, 484).

70 Per toglierle il vizio di dare fuoco alle cose le facevano indossare un vestito rosso, perché, ricorda Cecília: «sabien que el color vermell era un color que no m'agradava. [...] Cada vegada que no em podia estar d'encendre papers em feia posar el vestit vermell i que mentre el duia em deien la flama». E ancora: «el dia que l'havia estrenat [el vestit vermell] havia corregut escales amunt, m'havia tancat a la torratxa i anava d'una banda a l'altra mig boja, de paret a paret» (Rodoreda 2008a, 354-5).

volta ancora un attacco di claustrofobia.⁷¹ Lì dentro, pensa, non c'è niente di suo, fuori invece ci sono le strade: «allà dintre no hi havia res que fos meu i a fora hi havia els carrers i l'aire» (Rodoreda 2008a, 486). Soltanto in seguito ad un recupero identitario Cecília può sentire definitivamente suo lo spazio urbano. Proprio come l'uomo, come il *flâneur*, può finalmente godere del paesaggio in assoluta libertà.⁷²

em vaig treure la diadema. Quan es va haver parat, en Miquel [l'autista] va preguntar-me si volia anar a prendre alguna cosa i jo li vaig dir que no, que m'esperés a la Diagonal perquè volia pujar a peu i sola. I em vaig posar a caminar. La nit era fosca i jo semblava una gota de sang. Caminava a poc a poc, gronxant-me una mica perquè m'agradava sentir el fresc dels serrells. M'havia passat aquell malestar que havia tingut en el Liceu. A sota dels til·lers em sentia com si fos a casa meva. (487)

71 «Em vaig començar a trobar malament: sentia un pes al pit com s'hi haguessin posat una cosa que no em deixés respirar» (Rodoreda 2008a, 485).

72 Concetto che ritroviamo sia in Arkinstall 2001, 27 sia in Łuczac 2012, 79.

